

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA**

Paula Mercante Kuhlmann

Sophie Taeuber, Emmy Hennings e o papel das mulheres na vanguarda dadaísta

**Juiz de fora
2024**

Paula Mercante Kuhlmann

Sophie Taeuber, Emmy Hennings e o papel das mulheres na vanguarda dadaísta

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Martinho Alves da Costa Junior.

Juiz de Fora
2024

Paula Mercante Kuhlmann

Sophie Taeuber, Emmy Hennings e o papel das mulheres na vanguarda dadaísta

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em 26 de março de 2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus
Universidade Federal de Goiás

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Juiz de Fora e à coordenação do Programa de pós-Graduação em História, que me acolheram sempre com muita paciência e respeito.

Ao meu orientador, Martinho Alves da Costa Junior, que esteve sempre disposto a me ajudar, mesmo em momentos difíceis, e que me indicou caminhos fundamentais para a composição da dissertação.

Aos professores doutores Renata Caetano, Renata Zago e Samuel Gilbert de Jesus, que fizeram parte da minha banca examinadora, me acalmando quando preciso, e que sugeriram modificações e permanências que marcam esse estudo.

Aos meus amigos, que ouviram mais sobre o dadaísmo do que precisavam e que me fizeram esquecer dele quando necessário.

À minha família, pelo apoio incondicional e pelas curiosidades surpreendentes sobre o meu trabalho.

RESUMO

O trabalho de dissertação apresentado tem como principal impulso a análise sobre a participação das mulheres no movimento dadaísta, no que tange às suas produções sobre a figura das mulheres no meio social, levando-se em consideração os recortes de raça, classe e sexualidade, e as suas pretensões quanto as mudanças superestruturais na sociedade. Apesar de estarem presentes no movimento, as mulheres alinhadas ao dadaísmo tinham o seu papel reduzido, ou omitido por completo, quando expostas às críticas sobre produções artísticas, ou a partir das memórias oferecidas pelos seus colegas homens em suas autobiografias. Além disso, a pesquisa visa, igualmente, debater acerca dos obstáculos, enfrentados por essas mulheres, que sustentaram a marginalização de seus trabalhos nos meios acadêmicos. Mesmo que o trabalho apresente exemplos de produções de variados artistas dadaístas, duas mulheres foram escolhidas para o aprofundamento do debate sobre a temática, sendo elas Emmy Hennings e Sophie Taeuber. A escolha dessas mulheres, em especial, foi consequente da ênfase do estudo na Suíça, local onde ambas produzem artisticamente no movimento dadaísta, e por ocasião de as duas artistas se dedicarem a artes entendidas como menores, no período estudado, tanto pela crítica, quanto por seus colegas artistas: a atuação e a dança, respectivamente. A dissertação visa, assim, demonstrar a importância dessas artes para a promoção do movimento em cenário internacional. Para a elaboração do debate apresentado, as obras dos artistas, disponibilizadas de forma remota pelos museus localizados na Europa e nos EUA, foram utilizadas, assim como os textos literários dos próprios artistas, disponíveis em livros destinados para o público em geral. As fontes elaboradas pelos artistas foram analisadas a partir do debate historiográfico, que levou em consideração, principalmente, as produções acadêmicas nos eixos da História da Arte, História Cultural e Social, História das Mulheres, História da Intelectualidade, em diálogo com a Teoria da Arte e a Filosofia Estética.

Palavras-chave: dadaísmo, mulheres, representação, arte e imagens.

ABSTRACT

The following research has its main thrust the analysis of the women's participation in the Dadaist movement, with regard to their productions on the figure of women in society, taking into account the aspects of race, class and sexuality, and their claims regarding superstructural changes in society. Despite being present in the movement, women aligned with Dadaism had their role reduced, or completely omitted, when exposed to the criticism of the artistic productions, or based on the memories offered by their male colleagues in their autobiographical productions. Furthermore, the research also aims to debate the obstacles faced by these women, which sustained the marginalization of their work in academic circles. Even though the work presents examples of productions by various Dada artists, two women were chosen to deepen the debate on the topic, namely Emmy Hennings and Sophie Taeuber. The choice of these women, in particular, was a result of the emphasis of the study that take place in Switzerland, a place where both are producing artistically in the Dadaist movement, and the occasion of the two artists dedicating themselves to arts understood as supposedly minor, in the period studied, both by critic and their peers fellow artists: acting and dancing, respectively. The research aims, therefore, and equally, to demonstrate the importance of these artistic performances for promoting the movement on the international scene, in contrast to the secondary status as artistic production. To prepare the debate presented, the artists' works, made available remotely by museums located in Europe and USA, were used, as well as the artists' own literary texts, available in books published for the general public. The sources prepared by the artists were analyzed based on the historiographical debate, wich took into account, mainly, academic productions into the areas of History of Art, Cultural and Social History, History of Women History of Intellectuality, in dialogue with the Theory of Art and Aesthetic Philosophy.

Keywords: Dadaism, women, representation, art and images.

LISTA DE IMAGENS

- Fig. 1 – HÖCH, Hannah. Da-Dandy, 1919. Fotomontagem, 30,5 cm x 24. Coleção particular. Imagem disponibilizada on-line, acessada em: <https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-da-dandy>, no dia 05/11/2023, às 12h. 32
- Fig. 2 – DUCHAMP, Suzanne. Give me the right right to life, 1919. Aquarela, tinta e caneta sobre o papel, 9 3/8” x 7 1/8. ADAGP, Paris/ARS, New York 2017. Coleção privada. Imagem disponibilizada no livro: HEMUS, Ruth. Dada’s Women. Yale Universit Press: New Haven & London, 2009., p. 148. 34
- Fig. 3 – TAEUBER, Sophie. Dada Head, 1918. Óleo sobre maneira com vidros quebrados e arame. 9 ¼” de peso, 23.5 cm. – Coleção de 2023, sob domínio de Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. Créditos: Mrs. John Hay Whitney Bequest e Committee on Painting and Sculpture Funds. Imagem disponível no livro: HEMUS, Ruth. Dada’s Women. Yale Universit Press: New Haven & London, 2009, p. 58. Informações do item disponibilizadas pelo MoMA, no site: <https://www.moma.org/collection/works/88254>, acessado no dia 01/11/2023, às 15h 37
- Fig. 4 – TAEUBER, Sophie. Dada Head - Portrait Jean Arp, 1918. Madeira torneada e pintada. 24 cm. Coleção privada. Imagem disponível no livro: HEMUS, Ruth. Dada’s Women. Yale Universit Press: New Haven & London, 2009, p. 58. 37
- Fig. 5 – TAEUBER, Sophie. Dada Head, 1920. Óleo e metal pintados na madeira. 11 9/16” de peso, 29.4 cm de altura e 5 ½ de diâmetro. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris. Imagem disponibilizada no livro: HEMUS, Ruth. Dada’s Women. Yale Universit Press: New Haven & London, 2009, p. 58. Informações sobre o item disponibilizadas pelo MoMA, no site <https://www.moma.org/audio/playlist/318/4119>, acessado em 02/11/2023, às 10h. 38
- Fig. 6 – DUCHAMP, Marcel. Bicycle Wheel, 1951. Composição 129,5 x 63,5 x 51,9cm. O item é uma reprodução do original, de 1913, Nova York. Ele está localizado no departamento de Pintura e Escultura, do Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova York, disponibilizado a

partir da coleção de Sidney e Harriet Janis. A imagem do item se encontra disponível online 85

Fig. 7 – RAY, Man. Noire et blanche, 1926. Fotografia, 40 x 40,1cm. A fotografia está localizada no museu Stedelijk, em Amsterdam. Ela se encontra disponível online 89

Fig. 8 – Autor desconhecido. Fotografia de Sophie Taeuber no Cabaré Voltaire, utilizando trajes e máscaras dadaístas durante a sua performance na dança. A foto está disponível no *Art Journal*, vol. 74, n. 1, 2014. Acessado em: ANDREW, Nell. “Dada Dance: Sophie Taeuber’s Visceral Abstraction.” *Art Journal*, vol. 73, no. 1, 2014, pp. 12–29. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43967597>. No dia 20/11/2023, às 10h. 123

Fig. 9 – TAEUBER, Sophie. Elementary Forms in a Vertical-Horizontal Composition, 1917. Guache, 11 7/16 x 9 7/16 in. (29 x 24 cm.). Fundação Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp. Fonte: ANDREW, Nell. “Dada Dance: Sophie Taeuber’s Visceral Abstraction.” *Art Journal*, vol. 73, no. 1, 2014. *JSTOR*, acessado em: <http://www.jstor.org/stable/43967597>., p. 23..... 128

Fig. 10 – TAEUBER, Sophie. Free Vertical-Horizontal Rhythms, 1919. Guache, 11 15/16 x 8 9/16 in. (30.3 x 21.8 cm.). Fundação Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp. Fonte: ANDREW, Nell. “Dada Dance: Sophie Taeuber’s Visceral Abstraction.” *Art Journal*, vol. 73, no. 1, 2014, *JSTOR*, acessado em: <http://www.jstor.org/stable/43967597>., p. 26. 129

Fig. 11 – TAEUBER, Sophie. Composition in Dense, 1921. Pontos quadriculares policromáticos. Guache sobre tela, 10 ¼ x 13 ¾ in. (26 x 25 cm). Fundação Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp. Fonte: ANDREW, Nell. “Dada Dance: Sophie Taeuber’s Visceral Abstraction.” *Art Journal*, vol. 73, no. 1, 2014, acessado em: <http://www.jstor.org/stable/43967597>, p. 27. 130

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	“MEN’S CLUB”	19
	2.1 - Dadá é nada!	19
	2.2 - Cultura de trincheiras: a Primeira Grande Guerra	38
	2.3 - A arte percebe a Guerra	54
3	MULHERES E A INTELLECTUALIDADE NA ARTE EUROPEIA DO SÉCULO XX	65
	3.1 - A presença das mulheres na história da arte	65
	3.2 - O dadaísmo e as mulheres na vanguarda	79
	3.3 - Emmy Hennings e Sophie Taeuber: uma breve trajetória biográfica	93
4	EMMY HENNINGS E SOPHIE TAEUBER	106
	4.1 - Artes menores	106
	4.2 - A dança de Sophie Taeuber	121
	4.3 – A encenação de Emmy Hennings	130
5	CONCLUSÃO	141
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho reflete como os modos anárquicos e pretensamente revolucionários do dadaísmo se relacionam com a participação das mulheres no movimento. Busca-se, a partir da pesquisa realizada, promover o debate sobre a dimensão que elas engendraram no desenvolvimento plástico e nas mentalidades do período estudado. Para isso, discussões teóricas, que estimulam e direcionam esse trabalho, foram utilizadas como bases retóricas que instrumentalizaram posteriores estudos. Um exemplo desta base teórica e analítica se encontra na discussão acerca do encontro conceitual entre os termos História e memória que se amplia nos meandros acadêmicos no atual cenário. As associações diretas entre as narrativas historiográficas e a memória coletiva de povos e nações ganham contradições, em termos de invisibilidade e marginalização, de discursos que não correspondem hegemonicamente à sociedade em geral. Se, antes, o fluído movimento de entendermos a história como um manual do passado, para possíveis manobras comportamentais de melhor eficácia no futuro e, posteriormente, a compreensão direta entre a produção de historiadores com a memória, em termos globais, era relativa ao senso comum, hoje já conseguimos encontrar o conceito de esquecimento impulsionando os novos trabalhos relativos às ciências sociais. Produções latino-americanas, que interferem na história cultural e revelam perspectivas decoloniais da história, se apresentam em consequência de lutas sociais que ultrapassam tempos e ganham potência em suas narrativas. Trabalhar a história das mulheres incorpora, assim, uma nova dimensão, a partir do momento em que questionamentos antes esquecidos, ou ignorados enquanto memória, no que tange os recortes de raça, classe, sexualidade e etnicidade, fomentam discursos acadêmicos de relevância e visibilidade. Ao estudar a história das mulheres, em especial a história de mulheres artistas na Europa do início do século XX, a partir dos questionamentos que se seguem, busca-se pôr ênfase em fundamentar lógicas e diálogos com outros tempos e outras culturas, enquanto possibilidade de debate com as problemáticas atuais, assim como, evidenciar o ponto de vista cultural e político de indagações latino-americanas, há muito mais alinhado ao esquecimento, do que à sua agência ativa.

Nesse sentido, o contexto cultural da sociedade contemporânea ocidental pode revelar-se como cenário de corroboração para os questionamentos acima levantados. A massificação de informações, midiaticamente estimuladas, que estão constantemente nos alcançando e transformando os teores de suas projeções políticas, para além da sua própria diversificação, gera a lógica percebida como uma aceleração do tempo, além da noção copiosa de um passado recente definitivamente acabado. O historiador francês Pierre Nora, ao debater sobre a temática

e as distâncias desproporcionais do passado recentemente vivido com a sua sensação de distância comportamental, traça os paradigmas de tal composição conceitual com o contexto de história e memória¹. Para o autor, os indivíduos da sociedade atual estão se remodelando constantemente, relegando apenas às instituições e regiões geográficas os processos de continuidade². As consequências presentes nesse comportamento podem incidir diretamente no prolongamento crível de uma memória, estabilizada e cristalizada em sociedades orais ou grupos periféricos, tornando-a questionável, se postas à prova. A história, por sua vez, corroborada pela análise crítica e mediada por profissionais, elenca verdades que estipulam os saberes dos povos, mesmo daqueles esquecidos por ela, secundarizando a memória enquanto experiência coletiva. Para o autor, assim, ao realizarmos essa função, no ofício da história, corremos constantemente o risco de arrancar memórias e trajetórias históricas de sujeitos, priorizando os comportamentos, valores e culturas de determinados grupos sociais e marginalizando aqueles que não estão inseridos em tais paradigmas³.

Haja vista os fatores acima citados, ao ponderarmos acerca da definição do conceito de História Social, especialmente enquanto crítica à sua associação direta com a ideia de memória, recaímos na procura de uma possível utilidade de sua produção, para que se legitime o seu conhecimento. O debate teórico, que parte não apenas da autocrítica dos próprios historiadores, mas de filósofos, antropólogos e cientistas sociais em geral, e que permeia tal discussão, oferta uma gama de novas indagações, estimulando interpretações e pesquisas em campos diversificados. Segundo o historiador alemão Reinhart Koselleck, para além desses campos de conhecimento, uma outra importante área que se alinha a tais indagações é a linguística, cuja qual expõe problemáticas epistemológicas em produções referentes à História Global e, de igual modo, à Micro História⁴. Para o autor, tais indagações teriam estimulado uma maior produção sobre a história da vida privada, a história da morte e de experiências pessoais, individualizando as lógicas de comportamento e destituindo estereótipos a partir de suas pesquisas⁵. Esse debate teórico, dessa forma, seria, para o autor, necessário para a reflexão diacrônica e sincrônica da história, levando-se em consideração a pulsação do que vem sendo discutido na sociedade.

¹ NORA, P.; AUN KHOURY, T. Y. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 10, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 3 nov. 2023.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ KESELLECK, Reinhart. Estratos do Tempo. Estudos sobre a História. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014.

⁵ Ibid.

Apesar disso, Koselleck se mostra reticente quanto à produção de uma História Global, que seria composta pela união de diversas micro histórias⁶. Segundo ele, a existência de uma História Global coesa, elaborada a partir do que se produz metodologicamente na Micro História, requereria uma teoria que alinhe as perspectivas do que se produz individualmente, para que haja um elo dentre o que está sendo produzido.

Apesar de vislumbrarmos produções historiográficas contrastantes com os discursos hegemônicos, distribuídos em massa pela sociedade, em termos epistemológicos os conhecimentos científicos ainda se encontram em comum diálogo com o conceito de canonicidade. Na História da Arte, conseguimos vislumbrar com mais facilidade os grandes mestres do ofício que compõem o que ficou considerado como o cânone da arte, o que amplia as nossas formas de debate sobre as condicionantes que os impuseram no mais alto degrau da hierarquia, assim como os fatores sociais e estruturais da sociedade que teriam marginalizado os demais artistas. Metodologicamente, porém, ao produzirmos saberes históricos a partir de conceitos, signos e vocabulários, invariavelmente sucumbimos a cânones linguísticos que imiscuem agentes da história, assim como revelam, em sua própria associação entre termo e significado, uma hierarquia de funções sociais excludentes. Debater a Teoria da História, para que se construa um diálogo em prol da fragilização dessa associação direta da percepção de um vocábulo que reúne conceitos que englobam e enaltecem grupos previamente definidos, suas atuações e os seus heroísmos, é fundamental para tornar a linguagem vulnerável, cedendo às significações a exclusão dessas hierarquias. Esse processo permite que seja possível incluir novos agentes na memória coletiva e na produção da história, não pela busca incansável de atuações pontuais de sujeitos históricos, mas para a ampliação do questionamento sobre o que de fato é relevante quando consideramos eventos sociais.

As problemáticas que envolvem a estabilização de uma narrativa arquetípica e exemplar envolvem o surgimento de parâmetros de verdades sociais que orientam discursos e legitimam ações. Segundo o antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot, verdades produzidas e estatizadas podem distorcer a história da vida, independentemente das experiências que presenciamos nas trajetórias individuais que confrontem os discursos oficiais⁷. Apesar de não ser o único parâmetro estabelecido como verdade social, a História pode, assim, funcionar como uma narrativa que pressupõe um intensão de verdade, mesmo que não clame por este ideal,

⁶ Ibid.

⁷ TROUILLOT, Michel-Rolph. Silenciando o passado. O poder e a produção do passado. Curitiba: Huya, 2016.

negando processos autônomos de construção biográfica, mediante às micro observações⁸. Para o autor, lógicas que também derivam de processos linguísticos, e que se afastam da forma de estabelecer coerências nos vocabulários de grupos hegemônicos, excluíram povos e sociedades, colocados como inferiores àqueles que as observavam e, logo, legitimaram as suas memórias⁹. Nesse sentido, Trouillot compreende que elencar a História como uma gama de experiências pessoais, no intuito de hierarquizar aquelas experiências dignas de serem repassadas ao longo do tempo, pode ser um processo enganoso. Para o autor, deveríamos passar por um exercício de recuperação da memória, onde a experiência consciente de indivíduos componha o armazenamento da história¹⁰. Trouillot, ainda, expõe que não podemos desvincular o passado do presente, tendo em vista o processo de produção historiográfica, especialmente quando pensamos que este se vincula à ideia de coletividade¹¹. O problema, apontado pelo próprio autor, consistiria em delimitar quando a história da coletividade começaria e os seus caminhos variantes, mais diversificados, para comporem uma História fixa, que se faça inclusiva, entendendo, principalmente, que a elaboração da sua escrita se perfaz mediante um contexto político e cultural, e que os seus sujeitos, assim como aqueles que escrevem as suas narrativas, estão inseridos em determinados contextos, não sendo necessariamente o mesmo, carregando consigo as particularidades concretas e abstratas que as instituições sociais os envolvem¹². Trouillot expõe, assim, que é fundamental reconhecer essas particularidades, apontá-las com distinção, para que se evidencie as lógicas de privilégios, opressões, marginalizações e hierarquias sociais, promovendo, com isso, um diálogo sobre o que está sendo produzido com o contexto de sua escrita¹³.

Concordando com o debate supracitado, o historiador francês François Hartog evidencia a máxima de que nós próprios somos o tempo¹⁴. Segundo o autor, e de acordo com a sua interpretação sobre considerações estabelecidas pelo filósofo alemão Walter Benjamin, o problema de impor uma hierarquia de fatos históricos e da aceleração de fundamentos que a legitima pode estar vinculado ao fato de absorvermos a ideia de história com o conceito de

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ HARTOG, F. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. **Revista de História**, [S. l.], n. 148, p. 9-34, 2003. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i148p9-34. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18952>. Acesso em: 4 nov. 2023.

progresso¹⁵. Pensar em progresso é elencar à história uma escala evolucionista de acontecimentos, indicando uma suposta melhoria das condicionantes sociais, mesmo que esses fatores não indiquem uma realidade para variados grupos sociais. Da mesma forma, ao entender o tempo como homogêneo e vazio, em vez de progressivo, o historiador corre o risco de instrumentalizá-lo¹⁶. Retornando ao debate anteriormente elaborado, sobre a busca por uma utilidade na produção da história, quando instrumentalizamos o tempo, ou buscamos nele uma utilidade para responder perguntas do presente, ausentamos fontes do passado que se fazem presentes e afunilamos as nossas perguntas de acordo com questionamentos que envolvem hierarquias verticalmente estabelecidas, tornando a história um mero instrumento superficial e limitado¹⁷. O autor, então, cita novamente Walter Benjamin, ao sugerir que o filósofo foi uma figura muito pertinente ao debate estabelecido, por tentar elaborar uma teoria sobre a história onde ela não estaria vinculada ao conceito de progresso ou ao tempo linear e homogêneo, mas à uma rememoração social, onde memórias e histórias, possivelmente silenciadas, levem as devidas atenções para produções historiográficas.

Concordando com o debate, a historiadora francesa Arlette Farge, ao tratar dos silêncios da história, relacionando o tema com a História das Mulheres, indica que os arquivos, em vez de comporem uma reserva de conhecimento total sobre o nosso passado, acaba por indicar sugestões de esquecimento¹⁸. Segundo a autora, o acolhimento literal das palavras disponíveis no arquivo não deve configurar sinônimos de conhecimento, em sua completude¹⁹. Para que o arquivo seja utilizado de forma coerente com a sociedade que o cerca, seria necessário, para Farge, que o historiador fosse capaz de traduzir o que não está sendo dito nas fontes²⁰. Esse exercício deve levar em consideração uma distância flexível do profissional com a fonte, onde este precisaria produzir um novo arquivo, de acordo com as perguntas pertinentes ao que se ausenta²¹. Escrever a História das Mulheres, especialmente quando levamos em consideração camadas da sociedade que configuram suas esferas oprimidas, tantas vezes à margem dos grupos privilegiados, é, permanentemente, se atentar para essas ausências, buscando, sobretudo, as adaptações das mulheres para se fazerem presentes enquanto sujeitos, na medida em que a

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ FARGE, Arlette; MURAD, Fátima. “Os *gestos da coleta*”. In: O sabor do arquivo. São Paulo: EDUSP, 2009.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

cultura, a política e economia as suprimiam, de diferentes formas e potências a depender de esferas relacionadas à classe, raça, sexualidade e etnia. Apesar dos vocábulos nos revelarem uma história que indica a sua ausência, ou pontual presença, partir da ampliação dos significados desses vocábulos, sem que tracemos hierarquias de comportamentos, como as relativas às formas de trabalho, arte, moral e sexualidade, é fundamental para que compreendamos as suas memórias e as suas contribuições para a sociedade.

No que tange, especificamente, a história das mulheres na arte, a historiadora da arte espanhola Patricia Mayayo revela os muitos obstáculos, não só práticos, mas psicológicos, que envolvem a falta do protagonismo das mulheres na produção artística, ou em elaborar as suas memórias para o registro de suas trajetórias biográficas²². Para Mayayo, fatores como insegurança, incômodo ou falta de motivação pairavam sobre as mulheres que acabavam se inibindo, ou se omitindo por completo, da esfera artística²³. A autora, assim como Arlette Farge, assegura que não há uma história neutra, onde certos grupos sociais desempenhariam uma representação universal da História, ou da memória, como supostamente somos levados a supor²⁴. Mayayo, então, assegura ser importante demarcar os pontos de vista parciais, que se expressam de forma dominante, que tem como consequência isolamentos sociais²⁵. Para que seja possível, porém, evidenciar o protagonismo das mulheres na história da arte, é preciso que seja debatido as relações de poder dentre o que se propõe como crítica sobre o que seria, de fato, uma boa arte, sugerindo uma releitura do que é tradicionalmente imposto pelas instituições, no que se refere à crítica da arte²⁶. A autora expõe que esse processo é importante para que não tentemos alocar protagonismos de mulheres em contextos em que as narrativas foram fabricadas por outrem, com o intuito de marginalizá-las, mas pensar em uma metodologia crítica que se adeque a uma interpretação coerente com a sua atuação na sociedade, formando, assim, as suas próprias histórias no ofício artístico²⁷.

Partindo do debate acima levantado, o trabalho apresentado tem como objetivo a exposição das particularidades de um movimento artístico europeu, o Dadaísmo, que tem início em 1916, em Zurique, Suíça. Entendendo as considerações sobre os silenciamentos historiográficos e as marginalização de memórias individuais e coletivas na esfera social, a pesquisa visa expor a participação das mulheres no movimento dadaísta, em especial as artistas

²² MAYAYO, Patricia. História de mujeres, historia del arte. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

Emmy Hennings e Sophie Taeuber, há muito omitida na historiografia, e as representações da figura feminina exposta, não só por elas, mas pelos seus colegas homens. Vale ressaltar que a escolha das artistas teve como intuito a delimitação regional, tendo em vista que ambas estavam em Zurique produzindo para o movimento dadaísta no período retratado, e ambas, além de produzirem poemas ou artes plásticas, respectivamente e como os seus colegas dadaístas homens, elas também foram reconhecidas por representarem o que ficou conhecido na história da arte como artes menores, como a atuação e a dança. Há, com isso, o intuito de formular uma lembrança, a partir de fontes históricas, sobre os seus papéis no movimento, evidenciando os seus pontos de vista sobre a sociedade, a partir do que estavam produzindo artisticamente. A exposição das obras de seus colegas homens, por sua vez, tem por objetivo a relativização de uma ideia universal do pensamento direcionado à figura feminina, encontrando, em semelhanças e divergências, as formas de discursos que permeavam o imaginário dos cidadãos europeus no início do século. Para isso, há de se apresentar um debate acerca do que é entendido como uma arte fina e aquela que poderia ser relegada ao esquecimento, assim como as justificativas utilizadas para que fosse legitimado a exclusão das mulheres dos processos decisórios sobre os conceitos estéticos do movimento, levando, inclusive, a seus banimentos dos livros biográficos produzidos por seus pares.

Para elaborar tal debate, a pesquisa foi dividida em três capítulos, com fim exclusivamente didático, no intuito de mitigar as discussões teóricas entendidas como necessárias para a elaboração da temática de forma mais plena. Dessa forma, o primeiro capítulo, nomeado “Men’s Club”, em referência à forma como era reconhecido popularmente o movimento dadaísta, é subdividido em três subtópicos, sendo eles: “Dadá é nada!”, “Cultura de trincheiras: a Primeira Grande Guerra”; e “A arte percebe a Guerra”. O primeiro subtópico, “Dadá é nada!”, visa expor as particularidades do movimento dadaísta, quanto as suas escolhas estéticas, estruturais e a sua delimitação regional. Também foi debatida as escolhas temáticas e estéticas de algumas artistas mulheres do movimento, em especial as que se propunham a debater sobre a representação da figura da mulher em suas obras, assim como exemplos dos seus colegas homens de omissão e subjugação sobre os seus trabalhos. Para elaborar tal debate os autores Gilberto Telles, Will Gompertz, Dante Tringale, Peter Burger, Artur Danto, Pierre Cabanne e Walter Benjamin foram utilizados para esmiuçar a temática. Para exemplificar as obras dos artistas do movimento foram utilizadas fontes de cunho autobiográfico e obras disponibilizadas online dos próprios artistas, sendo eles Hans Richter, Hans Arp, Tristan Tzara, Hugo Ball, Suzanne Duchamp, Marcel Duchamp, Hannah Höch, Emmy Hennings e Sophie Taeuber.

No subtópico “Cultura de trincheiras: a Primeira Grande Guerra”, foi realizada uma exposição do contexto cultural e político em que o movimento dadaísta estava inserido. Para isso, um debate acerca da Primeira Guerra Mundial, assim como a transformação da função social da mulher no decorrer do conflito, que atua diretamente na ideia de trabalho e no maior protagonismo das mulheres na vida pública, foi colocado em evidência. Para o debate sobre a Primeira Guerra Mundial, e a exposição de alguns dados factuais do conflito no continente europeu, foram utilizados os autores Jay Winter, Will Mott, Eric Hobsbawn, João Ribeiro Junior David Stevenson e Peter Gay. Para a discussão sobre as hierarquias sociais que foram intensificadas com a eclosão da Guerra, foram utilizados os autores Friedrich Engels, Marc Ferro, Edward Thompson, Hebert Marcuse, Antônio Gramsci, Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg. Para finalizar esse tópico, a exposição do debate sobre as mulheres na época contemporânea, sob as consequências culturais advindas com a Guerra, foram utilizadas as autoras Françoise Thébaud e Nancy F. Cott.

Para finalizar o primeiro capítulo, com o subtópico “A arte percebe a Guerra”, há um debate a partir da filosofia estética e Teoria da Arte, com o objetivo de realizar um aprofundamento sobre a questão das produções artísticas do movimento dadaísta, dentro de seu cenário histórico, cultural, político e econômico. Esse debate leva em consideração as críticas do movimento dadaísta em relação à ascensão da burguesia, o alto índice de mortos em consequência da Guerra, a lógica do luto impraticável e coletivo e o debate acerca de como esses fatores poderiam servir enquanto projeção artística. Para este subtópico foram utilizados os autores Jacques Lacan, Hebert Marcuse, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Maurice Merleau-Ponty, John Berger, Julio Plaza, Theodor Adorno, Walter Benjamin e Didi-Huberman.

O segundo capítulo, intitulado “Mulheres e a intelectualidade na arte europeia do século XX”, é dividido em três subtópicos, sendo eles: “A presença das mulheres na história da arte”; “O dadaísmo e as mulheres na vanguarda”; e “Emmy Hennings e Sophie Taeuber: uma breve história biográfica”. Tendo em vista a exposição teórico-histórica e o contexto histórico do movimento, assim como a supressão do papel das mulheres como protagonistas nos seus meios de circulação social, o primeiro subtópico, do segundo capítulo, visa à realização de uma breve digressão na História da Arte, para que se compreenda a ausência das mulheres na arte, enquanto ofício, de acordo com a formação do pensamento burguês e a sua consolidação na Europa do século XX. Essa análise é fundamental para que se compreenda o cenário em que as mulheres dadaístas se encontram, enquanto artistas de um movimento de vanguarda do início do século XX. Para este debate foram utilizadas as autoras Rozsika Parker, Patricia Mayayo, Linda Nochlin, Whitney Chadwick e Christine Battersby. O segundo subtópico, “O dadaísmo

e as mulheres na vanguarda”, tem como objetivo o debate específico sobre a atuação das mulheres no movimento dadaísta e os obstáculos que essas mulheres encontravam para se manterem em seus ofícios. O subtópico em questão também leva em consideração o debate aprofundado sobre a representação da mulher, exposta pelos integrantes do movimento dadaísta, que interage com estigmas sociais e estereótipos que refletem as lógicas de raça, classe, sexualidade e etnia, diferenciando as formas vê-las, a depender de suas particularidades. Para o debate foram utilizados os autores Sophie Doutreligne, Leticia Honorio, Simone de Beauvoir, Lluisa Faxedas, Linda Lappin, Violet Webster, Naomi Sawelson-Gorse, Margaret Morgan, Paul Franklin e Ruth Hemus. Para finalizar o segundo capítulo, o terceiro subtópico, “Emmy Hennings e Sophie Taeuber: uma breve história biográfica”, expõe uma breve trajetória biográfica das artistas selecionadas para o aprofundamento teórico do movimento dadaísta e para a exposição de suas obras e performances. Para isso foram analisados os autores Rugh Thomas, Ruth Hemus, Nicole Shea, Willy Rotzler e Hohl Salomé.

O terceiro capítulo, “Emmy Hennings e Sophie Taeuber”, por fim, é dividido em três subtópicos: “Artes menores”; “A dança de Sophie Taeuber”; e “A encenação de Emmy Hennings”. Para o primeiro subtópico, “Artes menores”, foi realizado um debate sobre a imposição de uma hierarquia na esfera artística, onde vislumbramos artes superiores a outras, sendo as inferiores, geralmente, compreendidas por trabalhos realizados por mulheres. Pretende-se nesse subtópico, portanto, analisar as justificativas históricas que inferiorizam a arte dita feminina, com o objetivo de fomentar uma crítica coerente com as produções artísticas das mulheres na história da arte e ceder a elas a visibilidade e legitimidade que se fazem ausentes na história. A ênfase do debate recai na dança e na atuação, tendo em vista as performances das artistas Sophie Taeuber e Emmy Hennings nas áreas em questão. Para o debate sobre a crítica às artes supostamente inferiores foram utilizados os autores Luana Saturnino Tvardovskas, Ludmila Castanheira, Theodor Adorno, Ana Paula Simioni, Rachel Fry e Lucy Lippard. Para os exemplos de artes femininas, como o artesanato, em suas diferentes formas, a moda, a dança e a atuação foram utilizados os autores Maria Isabel Gradim, Elizabeth Claire, Ann Daly, Eric Nicholson, Antonia Fraser e Laura Mulvey. O segundo subtópico “A dança de Sophie Taeuber”, tem por objetivo a exposição da arte de Sophie Taeuber, em especial um debate teórico sobre a sua performance na dança e a importância dessa expressão artística para o movimento dadaísta. As imagens apresentadas foram encontradas no *Art Journal*, e as autoras utilizadas para análise do tema foram Nell Andrew e Naima Prevots. O terceiro e último subtópico da pesquisa, “A encenação de Emmy Hennings”; se concentra na arte, em especial na atuação, de Emmy Hennings, indicando a importância do seu papel de atriz para a promoção

do movimento dadaísta e a complexidade de se encontrar fontes que revelem o seu destaque. Para o análise desse tema foram utilizados os autores Isabel Wünsche, Mirjam Berg, Judith Butler, John Berger, Georges Bataille e Corrigan. As discussões oferecidas pelos autores foram confrontadas com as obras da própria artista, que se encontram em domínio público na internet.

2 “MEN’S CLUB”

2.1 - Dadá é nada!

Preparamos a supressão do luto e substituímos as
lágrimas pelas sereias estendidas de outros
continente.²⁸

Sabendo das diferentes maneiras de interiorizar o que presenciamos dos diversos eventos sociais, assim como as possíveis formas de reação frente a eles, a percepção da Primeira Grande Guerra, dentre os sujeitos contemporâneos a ela, não foi diferente. A conformidade e a ruptura foram fatores que estiveram presentes em cada indivíduo, de forma complexa e não linear. Em meio aos conflitos ocasionados pela Primeira Guerra Mundial, perspectivas que defendiam a sua continuidade, seja por fatores políticos ou mesmo estéticos, colidiram com pensamentos frontalmente opostos, que levaram em consideração as atrocidades que testemunhamos com a sua extensão. Pensamentos singulares, que partem da concepção da história da arte, nos revelam um vislumbre sobre essas divergências nos ideais coletivos, alcançando, especialmente, elocubrações sobre as vivências no presente, em meio aos conflitos bélicos, o que se esperava do futuro e as críticas oferecidas aos campos intelectuais, reunidos no passado dos cidadãos europeus.

A eclosão de relatos sobre a Guerra, que se arrastava em escala mundial, atingiu pensadores de múltiplos meios intelectuais. Na arte, um grupo em especial, autoproclamado dadaísta, estava disposto a expor a sua negação frente aos conflitos bélicos, portando um pensamento que divergia do que comumente seria associado ao conceito de arte. Dentre os dadaístas, discutia-se formas de expressão artística, a função do artista, a estética, a beleza e os estilismos. Considerava-se a pergunta, que muito estimulou o movimento, sobre quem poderia, de fato, exercer tal função na sociedade e ser reconhecido por ela. Sobretudo, questionamentos sobre validade dos preceitos estéticos ligados a ideia de progresso eram postos em pauta, uma vez que se tratava da mesma lógica de formação, com origem no pensamento mecânico estimulado pela sociedade de consumo, ou intelectual, que teria levado os indivíduos às atrocidades da Guerra. Tendo em vista esses conceitos e o contexto cronológico de formação do movimento, a consideração de que qualquer um poderia ser artista se relacionava com as

²⁸ TZARA, Tristan. “Manifesto Dadá 1918”. In: TELES, Gilberto. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 até hoje. Petrópolis: Editora Vozes, 1978., p. 181, l, 4-5.

questões relativas ao tipo de produção, ou pré-produção, de suas obras e performances, que muito marcou a sociedade contemporânea por seu caráter inovador e surpreendente.

Mulheres, em geral, eram aceitas no movimento dadaísta para realizarem as suas performances e exporem as suas artes. Mesmo que tal aceitação fosse amplamente satisfeita, ainda percebemos a ausência pontual, ou completa omissão, de suas obras, visões políticas frente aos eventos que ocorriam em suas proximidades, assim como de críticas que recebiam do público em geral e dos próprios integrantes do movimento. A exposição que essas artistas mulheres recebem, ainda que pouca, prescreta uma história biográfica, no sentido de inscreverem seus nomes na história da vanguarda. Suas produções e percepções sociais e artísticas ainda se apresentam como uma lacuna dentro desse movimento entendido como revolucionário. Não por acaso, o movimento recebe a alcunha de “Men’s Club”, por, supostamente, evidenciar de forma exclusiva a presença de artistas homens, tendo em vista a falta de visibilidade relativa às mulheres artistas.

Para compreensão das particularidades do movimento dadaísta, portanto, é preciso que se vislumbre que o momento de impulso para as suas manifestações artísticas, no que tange ao cenário artístico da Europa, era de grandes transformações. Vivendo o auge do que ficou conhecido como *belle époque*, Paris se encontrava como centro de destaque na Europa ocidental, estimulada, por outro lado, pelo pessimismo decadentista do “*fin de siècle*”²⁹. Novos debates intelectuais e o desenvolvimento científico revigoravam o continente. O crítico literário Gilberto Mendonça Teles caracteriza o início do século XX como um “laboratório das mais avançadas concepções da arte e da literatura” (TELES, 1978. P. 42, l. 14-15). Com a Guerra, o dadaísmo aparece em destaque, se unindo a outros movimentos que ganhavam grande projeções no cenário internacional: o futurismo, o expressionismo e o cubismo.

O dadaísmo, porém, se separa da perspectiva de noção temporal do futurismo e do expressionismo, especialmente pela determinante da Guerra. Enquanto o futurismo renegava o passado, vislumbrando uma super literatura no futuro e exaltando a era da velocidade e do movimento, se aproximando positivamente dos interesses bélicos que o cercava; e o expressionismo entendia a necessidade de uma destruição dos tempos idos e do presente, para que o futuro se apresentasse, por mais obscuro que este pudesse ser; para os dadaístas, não há o passado, nem o futuro³⁰. O que os integrantes do movimento dadaísta enxergavam, e

²⁹ Ibid.

³⁰ TELES, Gilberto. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 até hoje. Petrópolis: Editora Vozes, 1978., p. 43, l. 26-29, p. 44, l. 3-8.

repudiavam, era apenas a Guerra³¹. A Guerra era, assim, o único tempo existente, estando, em oposição a ela, o nada. O artista, nesse sentido, nada poderia fazer além de construir uma antiarte ou uma antiliteratura, indo em contraposição à lógica e à racionalidade que, de igual forma, teriam guiado os indivíduos aos conflitos bélicos³².

Como um movimento que floresce em meio à Primeira Guerra Mundial, o dadaísmo, diferente do futurismo, repudiava o fato de que ela fora legitimada e amparada por grandes líderes e nações. O indiscutível dano causado pela Guerra abriu uma lacuna sobre o entendimento da sociedade e os seus caminhos subsequentes. A ordem, assegurada pela civilização, levava milhares de homens e mulheres a se renderem ao medo, sugerindo, para os dadaístas, a necessidade de uma mudança emergencial nas mentalidades das populações sujeitas a premissas até então legitimadas. Se os costumes asseguravam o conforto de uma identidade, eles, da mesma forma, teriam levado a população de diversas nações às trincheiras por afirmarem a validade de discursos hegemônicos³³. A inércia das ações no cotidiano, tradicionalmente imposta, colidindo com as expectativas de se modificar a realidade em que os indivíduos estão sujeitos, ocasionava a ascensão de movimentos que procuravam o ineditismo de sua laxidão. A mudança dessa projeção inercial, racionalmente lograda pela memória social, se impunha como inevitável para que se fosse possível encontrar outros caminhos que indicassem novos resultados, onde o fim não determinasse uma catástrofe contra a humanidade. O apreço pela ordem, pela manutenção do *status quo*, e pelo poder dos discursos, permeavam a fragilidade da razão. Sobre a magnitude da Guerra e os discursos hegemônicos que circundavam a sua legitimação, Hobsbawm expõe que:

O roteiro desse livro segue esse preceito. Ele começa com a Primeira Guerra Mundial, que assinalou o colapso da civilização (ocidental) do século XIX. Tratava-se de uma civilização capitalista na economia; liberal na estrutura legal e constitucional; burguesa na imagem de sua classe hegemônica característica; exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação e também com o progresso material e moral; e profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções das ciências, das artes, da política e da indústria e cuja economia prevalecera na maior parte do mundo, que seus soldados haviam conquistado e subjugado; uma Europa cuja população (incluindo o vasto e crescente fluxo de emigrantes europeus e seus descendentes) haviam crescido até formar um terço da raça humana; e cujos maiores Estados constituíam o sistema da política mundial.³⁴

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ HOBBSAWM, Eric. A era dos extremos. São Paulo: Companhia das Letras. 1995., p. 16, l. 10-21.

Nesse sentido, o movimento dadaísta revela sua denotação disruptiva, a partir do momento em que sugere que a racionalidade imposta pelo poder hegemônico vigente seria deletéria à sociedade³⁵. Trazendo à luz o absurdo, o incomum e a irracionalidade, o dadaísmo expõe na superfície o ridículo, pela estranheza de suas exposições, mas deixa na arte um legado crítico e conceitual que representa uma reação inexaurível à mentalidade de sua época³⁶. Dessa forma, o crítico da arte britânico Will Gompertz deixa claro que a “motivação [dos dadaístas] não era ridicularizar o mundo da arte, mas destruí-lo”³⁷ (GOMPERTZ, 2013. P. 239, l. 18) e acrescenta que o movimento deu origem “(...) ao surrealismo, influenciou a pop art, estimulou a geração beat, inspirou o punk e forneceu a base para a arte conceitual”³⁸ (GOMPERTZ, 2013. P. 240, l. 17-18).

Podemos perceber os indícios de suas projeções estéticas e performáticas quando analisamos a escolha do nome “Dada” para a vanguarda. A noção de passado, levando a ideia de pertencimento a uma comunidade, corrobora para formação de uma memória coletiva que formula identidades e tradições, indicando comportamentos sociais. Enquadramentos políticos, embasados em tais premissas, visam ao esclarecimento de medidas contextuais acerca de projeções socioculturais. Ainda assim, uma das definições creditadas ao nome do movimento é de que: “Dadá não significa nada” (TELLES, 1978., p. 177, l. 18). A sua pretensão em nada significar, porém, não incide no mero ineditismo de não encontrar conceitos elucidativos, mas sim pelo intenso desejo em rejeitar todos os signos sociais já existentes, formadores da ordem e racionalidade social. Outras atribuições são vinculadas ao termo Dadá, entretanto. No Manifesto Dadá 1918, Tristan Tzara enumera alguns dos significados que foram atribuídos ao termo:

O cubo é a mãe em uma certa região na Itália: Dadá. Um cavalo de madeira, ama de leite, dupla afirmação em russo: Dadá. Sábios jornalistas viram nela uma arte para bebês outros santos jesuschamandoascrianças do dia, o retorno ao primitivismo seco e barulhento, barulhento e monótono.³⁹

Além de tais significados, Hugo Ball propõe, em um verbete alemão, uma nova visão sobre o nome do movimento. Para ele, Dadá significaria também: “homem infantil, quixotesco,

³⁵ TELES, *Op. Cit.*

³⁶ GOMPERTZ, Will. Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2013.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ TELES, *Op. Cit.*, p. 177, l. 23-27, p. 178, l. 1.

ocupado com jogos de palavras e figuras gramaticais” (TELES, 1978. P. 168, l. 15-16). É notável, assim, que o jogo com as palavras, haja vista o próprio nome do movimento, é um dos fatores marcantes na expressão artística dos dadaístas. Tzara afirma: “a confusão é grande e poética” (TELES, 1978. P. 172, l. 23); Apollinaire declara: “a gramática de nenhum idioma tem nada a dizer” (TELES, 1978. P. 171, l. 27-28); e, em seu último manifesto, Tzara reforça: “o pensamento se dá na boca” (TELES, 1978. P. 171, l. 6). A simultaneidade da exposição das palavras não era meramente um apelo à eloquência, mas algo simbólico. Quando os dadaístas performavam no Cabaré Voltaire trajando fantasias e máscaras, tocando instrumentos, recitando poemas em variadas línguas, insultando a plateia, eles tinham um propósito: dialogavam com a confusão nos campos de batalha e as vidas que estavam sendo perdidas naquele exato momento⁴⁰. As apresentações, com a escolha de poemas diversos e a simultaneidade dos discursos, eram críticas diretas à Guerra, às fatalidades que ocorriam nos conflitos e ao massacre em massa. Dessa forma, uma das características estruturais predominante nos poemas e recitações dadaístas era baseada no automatismo psíquico. Em seu último manifesto, Tzara divulga uma receita sobre como fazer um poema dadaísta:

Pegue um jornal
 Pegue a tesoura
 Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema.
 Recorte o artigo.
 Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as em um saco.
 Agite suavemente.
 Tire em seguida cada pedaço após o outro.
 Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
 O poema se aparecerá para você.
 E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público⁴¹.

O acaso, portanto, se desenhava em sua metodologia artística e estética. A sua concepção se alinhava ao fato de que a estrutura de um poema tradicional era falsa, na medida em que fazia um perfeito sentido, seguindo uma lógica linear, que era contrária à imprevisibilidade da vida⁴². Segundo Gompertz, além do simbolismo que a confusão traria, em conformidade com as vidas perdidas na Guerra e à metodologia do acaso, esse comportamento também indicava uma busca pela infantilidade. “Os adultos tinham estragado as coisas, pior,

⁴⁰ GOMPERTZ, *Op. Cit.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 171, l. 8-19.

⁴² *Ibid.*

tinham mentido” (GOMPERTZ, 2013. P. 242, l. 31-32). A perspectiva de uma criança, então, confrontava a lógica dos adultos, além de perscrutar por uma alteração no sentido empregado à ordem internacional. É de se considerar que a descrença pelas regras era aparente, sendo, por isso, necessário o apelo ao irracional, à falta da lógica cartesiana e à desordem⁴³. O futuro, tal como se encaminhava, era entendido pelos dadaístas como um cenário ruim à população. A negação ao establishment, e desse futuro, deveria ser realizada⁴⁴. Por essa razão, Tzara expõe que: “Dadá é contra o futuro. Dadá é morte. Dada é idiota. Viva Dadá. Dadá não é escola literária, uive” (TELES, 1978. P. 43, l. 14-15).

A interpretação sobre o que era exposto, dentre aqueles que presenciaram as manifestações dadaístas, foi bastante diversa. Gompertz afirma a possibilidade de terem associado certas expressões dadaístas como atos de estupidez, devido ao caráter da aleatoriedade do grupo, mas relembra que este, em sua opinião, foi o mais intelectual dos movimentos artísticos⁴⁵. Teles concorda com Gompertz, expondo que o dadaísmo fora, além do mais intelectual movimento dos últimos tempos, também o mais radical⁴⁶, existindo como forma de um “terrorismo cultural” (TELES, 1978. P. 168, l. 4-5). O crítico de arte italiano Guillermo de Torre complementa: “Dadá é o dilúvio após o que tudo recomeça” (TELES, 1978. P. 170, l. 17) e o latinista italiano Dante Tringali reforça os autores acima, expondo que “No nível superficial, [o dadaísmo] se apresenta como o mais radical movimento na História da Arte”⁴⁷ e continua:

A contradição se desfaz num nível profundo, onde atrás de tanto desdém se esconde um indisfarçável idealismo, baseado numa visão fraternal e pacífica da humanidade e num acendrado respeito pela vida. O aparente terrorismo cultural que demonstra, de modo ostensivo, visa proteger estes valores supremos que, na época em que se vive, terceiro ano da guerra, parecem naufragar.⁴⁸

A mudança, a partir da exposição da desordem, se encontrava, dentre os dadaístas, na manifestação clara da irracionalidade frontalmente oposta ao exposto e normatizado até o momento, sendo este conceito o baluarte de suas obras. Dentre o sentido de ruptura, mediante ao conflito em que o movimento se enquadrava, novas formas de representações imagéticas

⁴³ TELES, *Op. Cit.*

⁴⁴ GOMPERTZ, *Op. Cit.*

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ TELES, *Op. Cit.*

⁴⁷ TRINGALI, Dante. Dadaísmo e surrealismo. Itinerários, n. 1, v. 1, p. 28,1990.

⁴⁸ TELES, *Op. Cit.*

figuravam suas manifestações artísticas. A simbologia conceitual se conecta, assim, com a linguagem social, revelando novas maneiras de interagir com significados individuais sobre determinados temas. O teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall elabora o tema sobre conceito e significado afirmando que:

Ao separar a parte social da linguagem (*langue*) do ato individual de comunicação (*parole*), Saussure quebrou com nossa noção senso-comum de como a linguagem funciona. Nossa intuição senso-comum é que a linguagem vem de dentro de nós – do interlocutor ou escritor individual; que é o sujeito que fala ou escreve que é o autor ou originador do sentido. Isso é o que nós chamamos, mais cedo, de modelo *intencional* da representação. Mas de acordo com o esquema de Saussure, cada afirmação autorada só se torna possível porque o ‘autor’ compartilha com outros usuários da linguagem as regras e códigos comuns do sistema de linguagem – a *langue* – que permite que eles se comuniquem um com o outro significativamente. A autora decide o que ela quer dizer. Mas ela não pode ‘decidir’ usar ou não as regras da linguagem, se ela quer ser compreendida. Nós nascemos em uma linguagem, seus códigos e seus sentidos. A linguagem para Saussure é, portanto, um fenômeno social. Ela não pode ser uma questão individual, porque não pode inventar as regras da linguagem individualmente, para nós mesmos. Sua fonte reside na sociedade, na cultura, nos nossos códigos culturais compartilhados, no sistema da linguagem – não na natureza ou no sujeito individual.⁴⁹

Negação, ataque ao presente, loucura, elementos antipoéticos, dúvida, desordem, improvisação, irracionalismo, automatismo psíquico, exploração do mundo pré-lógico, visão simultânea e sucessiva, destruição da linguagem e o desprezo pela participação do público eram características frequentes nas manifestações dadaístas. Outra característica muito presente, porém, e de igual importância às demais citadas, era a preocupação com a burguesia⁵⁰. A partir da paixão e comoção, os dadaístas veneravam o absurdismo e reprimiam a Guerra, ridicularizando o mercado da arte, e todos aqueles que pagavam para ver as suas manifestações⁵¹. Segundo Walter Benjamin, o dadaísmo buscou uma solução, no mundo da arte, a partir de uma demanda não claramente estabelecida pela população⁵². Para isso, eles sacrificaram os valores de suas obras no mercado, buscando um significado além do vislumbrado por ele. A inutilidade das obras era mais enaltecida para o grupo do que a seriedade com que elas eram vistas⁵³. O autor ainda expõe o comportamento muito específico do

⁴⁹ HALL, Stuart. Representação, sentido e linguagem. Tradução de “The work of representation” in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage: London, 1997., p. 24.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2022

⁵¹ GOMPERTZ, 2013.

⁵² BENJAMIN, *Op. Cit.*

⁵³ *Ibid.*

movimento para que essa condição de inutilidade fosse alcançada: a aniquilação dos objetos, entendida como uma forma de reprodução artística⁵⁴. Para Benjamin, a distração no vislumbre das obras de arte, que se torna frequente com a decadência da burguesia, tomou o lugar da plena imersão, no que reconheceu como “uma espécie de jogo com o comportamento social” (BENJAMIN, 2022. P. 93, l. 1-2). Os dadaístas então, segundo o autor, tentam inverter essa lógica fazendo da obra de arte “um centro de um escândalo” (BENJAMIN, 2022. P. 93, l. 4-5), se satisfazendo a partir da irritação do expectador. À luz desses fatos, a reação performática da plateia se tornava parte da manifestação dadaísta, como uma espécie de imersão às obras. Benjamin complementa o seu raciocínio indicando que “A obra de arte [para os dadaístas] se tornou um projétil. Ela golpeia o expectador” (BENJAMIN, 2022. P. 93, l. 7-8).

A preocupação dos dadaístas com a burguesia, porém, não se restringia apenas à lógica de promoção artística, ou exclusivamente ao mercado a arte. O filósofo alemão Peter Bürger escreve sobre os pontos em comum dos movimentos de vanguarda na Europa do século XX, sendo eles a luta contra a sociedade de classes, a ascensão da burguesia e a crítica à sociedade conformista e materialista, consequente do sistema capitalista⁵⁵. Para o autor, ao entender que a arte, simplesmente, não deve responder à lógica burguesa, ou servir ao mercado, faria com que os artistas continuassem reproduzindo as suas obras inseridos na práxis vital, modelada pelo sistemas de opressão⁵⁶. A produção artística, portanto, deveria promover diálogos, se fazendo como veículo de crítica a uma sociedade que impulsiona produções como unicamente utilitárias⁵⁷. Para que a arte se realize enquanto arte, nesse caso, ela precisaria se alienar da conformação burguesa e confrontar a práxis vital, além de criticar o mercado, para que se busque um mundo ideal, composto por uma ordem não opressiva⁵⁸.

Seguindo a lógica de aniquilação dos objetos para retirá-lo de sentido social, ou inutilizá-lo, Gompertz cita dois importantes exemplos que estão relacionados ao movimento dadaísta: a arte construtivista do alemão Kurt Schwitters e os readymades, popularmente conhecidos pelas produções do francês Marcel Duchamp. No caso de Schwitters, que defendia que “a arte poderia ser qualquer coisa e qualquer coisa poderia ser arte” (GOMPERTZ, 2013. P. 243, l. 29-30), o artista realizava as suas obras a partir de objetos aleatórios, que procurava nos próprios lixos, retirando o significado usualmente adotado pelo objeto e cedendo-lhe outra

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ BÜRGER, Peter. Teoria da Vanguarda. Tradução: José Pedro Antunes. Rio de Janeiro: Ubu, 2017.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

significação; já os readymades eram compostos por objetos também aleatórios, algumas vezes sem interferência do artista para a sua modificação, e colocados em uma galeria, inutilizando o seu uso no meio social e o cristalizando como obra de arte, ao expô-lo em uma galeria⁵⁹. Para o autor, quando Duchamp produzia os readymades ele não estava interessado na beleza da obra de arte, sendo esta subjetiva, mas no que ela causaria na mente do contemplador⁶⁰. Marcel Duchamp apelidava essas obras como antirretinianas, em oposição ao frenesi contemporâneo direcionado ao gosto e a beleza das obras de arte em geral, revelando a sua concepção de que o intelecto valeria mais que a percepção superficial do olho. O artista francês, ainda, insistia na quebra do comportamento relegado à arte, que era entendida por meio de uma exacerbada seriedade, criticando, com isso, a materialização da obra como uma espécie de vaidade do artista, tornando-a algo como um ícone religioso⁶¹. Duchamp, quando indagado pelo historiador da arte francês Pierre Cabanne de onde teria vindo a sua motivação para realização de obras antirretinianas, responde:

Da demasiada importância dada ao retiniano. Desde Coubert, acredita-se que a pintura é endereçada à retina. Este foi o erro de todo o mundo. O frisson retiniano. Antes, a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral. Se eu tivesse tido a oportunidade de poder tomar uma atitude anti-retiniana, infelizmente, não teria mudado grande coisa; todo o século é completamente retiniano.⁶²

Para ampliar o debate sobre as construções estéticas do movimento, o historiador da arte e pintor alemão Hans Richter, que participou ativamente da vanguarda dadaísta, escreve sobre as particularidades movimento que, segundo ele, em 1916 ainda não se apresentavam de forma consolidada⁶³. Em 1917, porém, segundo Richter, já poderíamos perceber a influência da arte abstrata em suas produções artísticas, que acompanhou o movimento durante um longo período⁶⁴. As colagens, os desenhos e as danças assumiam, cada vez mais, uma desmaterialização e descontração, que se vinculava à arte abstrata, tendo Kandinsky como referencial⁶⁵. Apesar do grande número de exposições do movimento, que partiam daqueles

⁵⁹ DANTO, Arthur C. “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea”. ARS (São Paulo) vol.6 no.12 São Paulo July/Dec. 2008.

⁶⁰ GOMPERTZ, 2013.

⁶¹ Ibid.

⁶² CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva S.A., 1987.

⁶³ RICHTER, Hans. Dadá: arte e antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

jovens que se encontravam na Suíça, diversas obras eram demandadas para compor a exposições programadas por eles. Tzara descobre, em tempo, que os países envolvidos com a Guerra encontraram na Suíça um local de projeção artística e cultural que não poderiam conceder em suas próprias nações, em decorrência da Grande Guerra⁶⁶. Por esse motivo, facilidades para o transporte de obras transnacionais foram estimuladas por governantes de outras nações, estimulando as exposições do movimento dadaísta⁶⁷.

Para Richter, ainda, os valores estéticos atribuídos ao movimento dialogam diretamente com os valores éticos projetados nas obras. Promover um movimento de antiarte, para o artista, significava justamente expor esses valores éticos. Segundo o autor, os dadaístas acreditavam que qualquer arte, como empresa, se tornava, no momento em que se encontrava, imprestável⁶⁸. A busca pelo novo unia os artistas integrantes do movimento, que viam na selvageria uma forma de manifestar valores morais e psicológicos contrários aos reproduzidos na sociedade contemporânea. No diário do artista dadaísta Hugo Ball, encontramos a seguinte citação escrita no dia 5 de maio de 1917:

Discutimos a teoria da arte nos últimos decênios, sempre num sentido que concerte à essência duvidosa da arte, propriamente dita, sua anarquia total das conexões com o público, a raça e a cultura do momento. Pode-se afirmar, sem dúvida, que para nós a arte não é um fim em si mesmo, para tanto seria necessária uma ingenuidade mais vigorosa. Mas ela é, para nós, uma oportunidade de criticar e, realmente, sentir a época, coisas que, afinal, são pressupostos de um estilo típico. (...) Hoje, a arte se encontra em oposição a suas intenções éticas. O que devemos fazer? Por toda parte irrompem os apuros éticos da época, com uma veemência que nos permite supor que até mesmo a questão ‘temos o que comer?’ não está resolvida a partir de respostas materiais, e sim éticas.⁶⁹

Entre os valores estéticos e éticos, a composição do acaso estruturava a performance dos artistas, unindo a crítica social à uma moralidade normatizada e a composição dos elementos que figuravam as suas obras. Richter expõe que o acaso se apresentava na medida em que os artistas consideravam a necessidade de evidenciar a ausência do oportunismo na arte⁷⁰. Partindo da esfera imagética, por sua vez, o acaso se realizava como estimulante, no sentido de burlar o cognoscível, explorando o exagero, o atrevimento e a afronta⁷¹. Ele também

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid, p. 60, l. 14-27.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

se mostrava necessário para que fosse possível elencar o ridículo e o absurdo como elementos superiores ao cotidiano, considerado ilusoriamente sério⁷². Nesse sentido, não só o acaso, mas o riso e a zombaria, se tornam marcas registradas do movimento. Segundo Richter, os leigos eram capazes de reconhecer os artistas dadaístas muito mais por suas gargalhadas, do que por suas produções⁷³. Para o autor, igualmente, os dadaístas levavam a prática do riso como algo sério, que deveria ser praticado, para que se afirmasse a defesa da antiarte que desejavam elaborar. A partir da afirmação da zombaria, do riso e do acaso, então, os artistas conseguiam explorar diferentes formas estéticas em suas produções, apresentando não só a arte abstrata em suas obras, mas a misturando estilos como a montagem fotográfica, a imagem simbólica, o filme, o relevo, o *objet trouvé* e o ready-made⁷⁴.

Para Marcel Duchamp, desse modo, o dadaísmo se afastava de qualquer estilismo que ele conhecesse. O artista expõe que o movimento não se concentrava apenas na esfera da arte ou da literatura, mas ele cortava ligações, de forma violenta, com o passado anterior à Guerra, o conformismo e a burguesia⁷⁵. O movimento trazia, segundo ele, a noção de liberdade, buscando uma forma de expressão individual, esquivando-se da mecanicidade da arte, onde tudo era encontrado com repetição, especialmente se considerarmos os estilos técnicos⁷⁶. A produção dadaísta era, então, uma maneira de se começar de novo⁷⁷. Da mesma forma, para a diretora do programa de pesquisas do Museu de Arte Moderna de Nova York, Leah Dickeman, o legado do movimento dadaísta consiste no fazer, no produzir arte e em mudar as circunstâncias sociais⁷⁸. Dickeman expõe que o movimento resiste ao pensamento normatizado, com atividades difusas, criando uma rede itinerante, além de insistir que ele não é marcado por um estilo estético consistente⁷⁹. Sua perspicácia em ultrapassar limites na esfera da arte teria feito do movimento um fator de estímulo a outros artistas que procederam a vanguarda. A autora conclui que mesmo que hoje muito dos estudos sobre o tema associe diretamente o dadaísmo ao surrealismo, principalmente, conseguimos perceber as suas diferenças ao entender o

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ DUCHAMP, Marcel, et al. "TWO CONVERSATIONS: MARCEL DUCHAMP AND TRISTAN TZARA." *The Yale University Library Gazette*, vol. 60, no. 1/2, 1985, pp. 77–80. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40858878>. Accessed 22 Aug. 2023.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ DICKERMAN, Leah. "Dada Gambits." *October*, vol. 105, 2003, pp. 3–12. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3397679>. Accessed 22 Aug. 2023.

⁷⁹ Ibid.

pioneirismo do movimento ao lançar artistas que, a partir do movimento dadaísta, conseguiram extirpar as barreiras estilistas impostas à arte⁸⁰.

Concordando com as análises acima levantadas, o historiador da arte estadunidense T. J. Demos revela que o dadaísmo se apresenta em Zurique como um movimento dentro da esfera artística de resistência contra as estruturas de dominação de poder⁸¹. Para o autor, as condições sociais criadas em consequência do neocapitalismo, das conquistas imperialistas e do conformismo coercitivo geraram sintomas entendidos como traumas coletivos⁸². A superação do trauma, dessa maneira, mediante performance artística, foi realizada pelo movimento por meio da desconstrução, barulhos, histórias vazias, discursos políticos e descaracterização das bandeiras nacionais⁸³. A luta dos artistas contra o avanço tecnológico e o desenvolvimento capitalista era entendida como uma forma de negação à sua incorporação passiva e às possíveis consequências no meio social⁸⁴. Para Gompertz, porém, a respeitabilidade direcionada aos dadaístas se deu, em grande parte, por eles saberem negociar com a esfera que criticavam⁸⁵. Segundo o autor, as suas manifestações dificilmente teriam sido levadas à sério se fossem realizadas distantes de galerias ou museus, cujo ambiente permitira que o público concedesse um status de arte àquilo que não levariam à sério em outro lugar⁸⁶. Por conseguirem dialogar com esses espaços, mesmo que criticando-os negativamente, e utilizá-los para se projetarem enquanto artistas, eles conseguiram manter no movimento dadaísta com visibilidade e legitimidade⁸⁷.

As contradições sobre as formas de recepção da arte dadaísta, e dos discursos políticos apresentados pelos artistas alinhados ao movimento, podem ser vislumbradas a partir de suas obras, quando nos atentamos ao recorte de gênero. Os diferentes tipos de dominação e opressão, criticados pelo movimento, não englobavam, em sua constância e afirmação, as lógicas hierárquicas estabelecidas pela sociedade patriarcal, potencializadas pelos recortes de raça, classe e etnia, especialmente quando nos deparamos com as obras oferecidas pelos artistas homens. Relegadas à secundarização, as mulheres associadas ao dadaísmo esboçam em suas obras as suas preocupações políticas em diálogo com o seu gênero, para além das contribuições

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ DEMOS, T. J. "Circulations: In and around Zurich Dada." *October*, vol. 105, 2003, pp. 147–58. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3397690>. Accessed 22 Aug. 2023.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ GOMPERTZ, 2013.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid.

que versam com a estética do movimento. Ao estarem comumente vinculadas a suas relações afetivas com os seus pares homens, os artistas do movimento e a crítica externa legitimavam as suas permanências na vanguarda pela simpatia destes, que clamavam por suas companhias e menosprezavam as suas produções. Hannah Höch, artista expoente do movimento dadaísta sediado em Berlim, se envolve romanticamente com outro artista dadaísta, Raoul Hausmann, e descreve as consequências da sua aproximação com o artista para a sua atuação no movimento: “My personal relationships whith the Berlin Dadaists were determined by the authority of Hausmann’s boundaries” (HEMUS, 2009., p. 91, l. 28-30)⁸⁸. Em entrevista realizada em 1959, Höch complementa: “Thirty Years ago it was not easy for a woman to make it as a modern artist in Germany. Most of the male colleagues considered us for a long time as charming, gifted amateurs, without ever wanting to afford us professional status (...)” (HEMUS, 2009., p. 91, l. 6-9)⁸⁹. Apesar de Hausmann interferir favoravelmente para exposição de alguns trabalhos de Höch em galerias, ele é enfático ao escrever em sua autobiografia sobre a artista: “She was never a member of the Club (...)” (HEMUS, 2009., p. 91, l. 12-13.)⁹⁰.

Mesmo produzindo em diálogo com os colegas dadaístas, as mulheres alinhadas ao movimento também demonstravam as suas preocupações, de igual forma, com as condições estereotipadas em que eram frequentemente colocadas. Desde a eclosão do movimento, algumas artistas insinuaram as suas percepções sobre a temática, indicando que participar de um movimento que impunha a derrocada de lógicas de poder não significava romper as hierarquias de gênero, ainda que produzissem em prol desses valores. Embora muitas mulheres do movimento só viessem ganhar notoriedade, enquanto artistas, quando o dadaísmo terminara, elas estavam presentes desde sua criação. Hannah Höch, em especial, foi pioneira na produção das fotomontagens dadaístas. A produção de colagens, a partir da fotografia, que possuía um valor menor frente aos outros modos de produção artística, ganhou bastante relevância no movimento, caracterizando a sua formação. A partir de montagens aleatórias, Höch criava as suas obras e participava das maiores e mais importantes exposições dadaístas com o seu conteúdo⁹¹. Para além da personalização gerada ao movimento, alinhando-o às produções das fotomontagens, Höch foi uma das poucas integrantes do grupo que expõe de forma explícita a

⁸⁸ A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: A minha relação pessoal com os membros do movimento dadaísta em Berlim era determinada pelo limite autoritário de Hausmann.

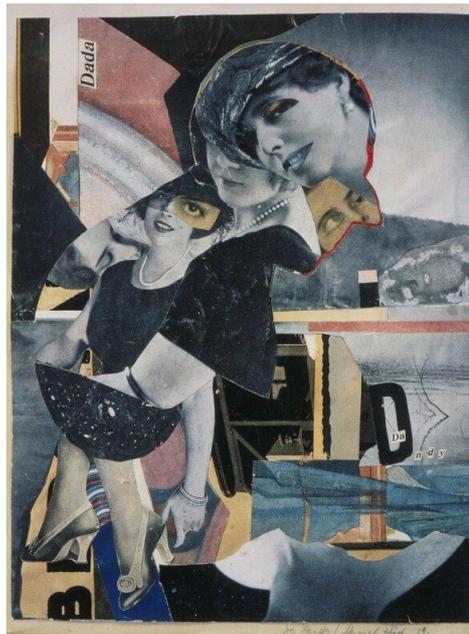
⁸⁹ A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Trinta anos atrás não era fácil para uma mulher se tornar uma artista moderna na Alemanha. Muitos dos artistas homens nos consideraram, por um longo tempo, charmosas, amadoras talentosas, sem nunca considerar nos conceder o status de artistas profissionais.

⁹⁰ A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Ela nunca foi um membro do grupo.

⁹¹ HEMUS, Ruth. *Dada’s Women*. Yale Universit Press: New Haven & London, 2009.

figura da mulher em suas obras. Visando propor um discurso de ruptura com a dominação masculina e ridicularizando, a partir da ironia, a condição imposta pelo homem sobre a mulher, Höch revela diversas colagens onde associa a sexualização da mulher com a condição de commodity, além de mecanizar a sua reprodução indicando a ritualização sexual desprendida a ela. Um quadro que ganha relevo em suas produções é o “Da-Dandy”, realizado em 1919. Se afastando das críticas binárias de diferenciação de gênero, no referido quadro Höch amplia o caráter da feminilização para o homem. Mesmo que o período estudo ainda se imponha como inflexível quanto aos conceitos de feminino e masculino, para os mulheres e homens respectivamente, Höch oferece uma alternativa ao demonstrar que gostos geralmente direcionados a mulheres, por serem identificados como femininos, podem satisfazer os homens na sociedade.

Da-Dandy



HÖCH, Hannah, Da-Dandy, 1919.
Fotomontagem, 30,5 cm x 24.
Coleção particular.

Na imagem vemos quatro rostos de mulheres, utilizando vestimentas pretas e adornos como colares e pulseiras de pérolas. Enfeites que estariam condicionados a rotinas e indumentárias femininas. Há, de igual forma, um rosto de um homem, recortado e colado entre as mulheres, com os olhos fechados, performando a esfera gestual em conjunto com essas mulheres. Segundo Ruth Hemus, a proposta da artista, assim, é repensar as condicionantes inflexíveis, e muitas vezes pejorativas, direcionadas às mulheres, naturalizando as suas atuações

na sociedades, que condiz com a aprovação do homem, e ampliando a sua esfera de comportamento para os gostos dos homens⁹².

Um outro exemplo nesse contexto é o da artista Suzanne Duchamp. Comumente associada aos seus irmãos, em especial Marcel Duchamp, e posteriormente ao seu marido, o também artista Jean Crotti, os trabalhos de Suzanne são pouco lembrados quando se trata da arte dadaísta. Apesar de participar de exposições vinculadas ao movimento já em sua fase final, Suzanne é considerada a primeira artista parisiense a utilizar em suas colagens elementos que eram mais frequentemente elaborados nos EUA, por Marcel Duchamp e Francis Picabia. Em contato frequente com o seu irmão, Suzanne elabora as suas críticas sobre o papel da aceleração dos adventos tecnológicos e da mecanização da sociedade, reduzindo o indivíduo à sua dependência. A utilização de elementos industriais, em associação com a pintura, inovaria o caráter do movimento dadaísta parisiense, colocando-a, dentre os críticos que compareceram em suas exposições, como uma das presidentes da vanguarda.

Em um trabalho não tão usual de sua autoria, “Give me the right right to life”, de 1919, Suzanne Duchamp apresenta parte do rosto de uma mulher, identificado pela crítica como um autorretrato, mesclando a sua face com outros elementos⁹³. Mesmo que muito tenha sido escrito, no intento de interpretar o item, o que mais vemos na crítica sobre o seu trabalho recai em sua vida pessoal, em especial sobre o seu relacionamento afetivo ou a suposta solidão sentida por Suzanne em seu relacionamento amoroso com Jean Crotti⁹⁴. Críticas recentes, porém, têm elaborado interpretações que adequam o item com o contexto político e cultural da obra, expandindo do debate da artista para a esfera coletiva. Para a historiadora da arte Sawelson-Gorse, o trabalho de Suzanne Duchamp pode ser associado à uma crítica política ao cenário parisiense do fim da segunda década do século XX⁹⁵. A autora revela que a França, no período citado, sofreu uma forte queda no índice de natalidade que, associada com as mortes ocasionadas pela Guerra, fez com que o país adotasse um discurso extremista pró-vida. Dentre as medidas tomadas pelo governo, a proibição do aborto e aos métodos contraceptivos foi implementada. Segundo a historiadora da arte, os elementos contidos no item, como o relógio associado ao relógio biológico, a tesoura representando um elemento hostil de ruptura, passando sobre a borboleta, que indicaria um signo de liberdade, assim como o fato da mulher estar

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ SAWELSON-GORSE, Naomi. “Preface”. In.: *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*. Edit by SAWELSON-GORSE, Naomi. MIT press: Londres e Cambridge, 1998.

representada somente com a sua face, sem o seu corpo, demonstrando um conflito intelectual e subjetivo, fariam com que essa associação, do que está sendo apresentado no quadro com uma crítica ao momento político vivido por Duchamp, fosse possível de ser assimilada⁹⁶.

Outro fator incomum neste item de Suzanne Duchamp foi a escolha da língua inglesa para compor a sua produção. A artista, que usualmente escrevia em seus trabalhos em sua língua materna, o francês, utiliza o inglês, provavelmente, para possibilitar a realização do jogo linguístico com o termo “right”, cedendo a ele um caráter ambíguo, o que não seria possível na língua francesa⁹⁷. “Give me the right right” indicaria, assim, a possibilidade de existir dois tipos de direitos, sendo um entendido como errado, pela artista, e outro como certo. O dilema que se propõe, após essa análise, é a suposta defesa da artista quanto ao direito ao aborto e ao uso de métodos contraceptivos. Apesar da ideia de “Give me the right” estar associada a políticas feministas, e humanitárias em geral, sobre o direito à natalidade como uma escolha da mulher, também há a possibilidade de Suzanne Duchamp expressar-se, com o item, em defesa dos atos governamentais de sua época, já que, em continuidade, vemos o “Give the right to life”, correspondendo ao slogan “pró-vida”, ou à própria ideia de ter o direito à vida, comumente associado a políticas contrárias ao aborto. Seja qual for a intenção de Suzanne Duchamp, ao seguirmos essa interpretação percebemos um posicionamento político da autora sobre os questionamentos concernentes às mulheres e as suas representações.

Give me the right right to life



DUCHAMP, Suzanne. Give me the right right to life, 1919. Aquarela, tinta e caneta sobre o papel, 9 3/8" x 7 1/8. ADAGP, Paris/ARS, New York 2017. Coleção privada.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid.

Dentre as artistas mulheres que produziram para o movimento dadaísta, Emmy Hennings e Sophie Taeuber estiveram presentes em seus momentos iniciais e marcaram as performances e exposições do dadaísmo na Suíça, ao lado de seus companheiros. Enquanto Emmy Hennings escrevia poemas dadaístas, somando às produções dos demais artistas, Sophie Taeuber produzia, a partir das artes plásticas, itens que revelavam uma grande influência com o movimento abstrato e marcaram, em cenário nacional e internacional, a estrutura estética da vanguarda. Além das composições literárias e plásticas das artistas, um fator que as diferenciava era o fato de que ambas performavam pelo meio de artes entendidas como menores, dentre os críticos da temática. Hennings era reconhecida por sua entrega emocional e completa na atuação, enquanto os dadaístas se exibiam em suas apresentações, e Taeuber marca a história da dança, ao representar a dança dadaísta nos palcos do Cabaré Voltaire⁹⁸. Apesar de serem reconhecidas por tais performances, julgamentos críticos externos e de seus pares inferiorizavam as suas manifestações artísticas, alinhando-as à ideia de arte feminina. A crítica que se perfaz acerca dessas considerações expõe a lógica de que ambas as artistas, além de produzirem nas artes consideradas superiores, também defendiam e sustentavam as suas manifestações artísticas em outras esferas, sendo elas a dança e atuação, buscando o aprofundamento no conhecimento dessas artes. Essa proposta, desse modo, revela, por si, os obstáculos que ambas sofriam para se equiparem aos homens na busca pela visibilidade daquilo que apresentavam.

No caso de Emmy Hennings, e sobre o debate que expõe o diálogo dessas artistas com a questão de gênero, um poema que pode ser levado como exemplo é o que se segue, sem título, encontrado no livro *Cárcel*, de 1917. No poema, Hennings explora as temáticas da dor, sofrimento e solidão, comuns em suas produções. Apesar de se conectar com o universo surreal, onde elementos que não configuram uma realidade crível dão forma ao enredo de seus versos, a artista aponta preocupações que invadem o seu imaginário e se aproximam diretamente com as representações de mulheres no cotidiano: o assédio e a maternidade. Ainda que, em seu início, percebamos um cenário de tranquilidade, ao longo do poema vemos uma transformação dessa sensação com o aparecimento da figura de um homem que expressa a sua brutalidade pela ação contra o eu-lírico e por sua estrutura corporal, assim como a sensibilidade refletida na figura de uma observadora da cena, uma mulher que diz ser mãe e sente piedade pelo que observa. Hennings também explora o silenciamento dos sofrimentos que essas dores podem causar, especialmente a pena dos que olham a cena que o eu-lírico está vivendo, ao indicar que

⁹⁸ HEMUS., *Op. Cit.*

não só sofrerá pelas ações expressadas isoladamente, mas por entender que não há uma motivação externa para que essas dores tenham fim, expondo que o seu sofrimento é um fator intencional promovido pela sociedade.

Por la noche de profunda oscuridad,
allá caen imágenes de las paredes,
y alguien se ríe tan fresco y tan amplio,
un hombre con largas manos intenta tomarme.
Y una mujer con pelo verde,
que me mira con tristeza,
dice, que fue madre una vez,
yo no puedo soportar la pena.
(clavo las espinas contra mi corazón
y me quedo tranquilamente en silencio,
y sufrir cada dolor quiero,
porque eso es lo que quieren de mi)⁹⁹

Já no caso de Sophie Taeuber, podemos analisar os itens reconhecidos pela alcunha de “Dada Head”, como elementos importantes para o debate sobre a temática. Segundo a curadora do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Anne Umland, os objetos compreendidos como “cabeças dadás”, na tradução literal, são essenciais para a caracterização estética do movimento dadaísta e podiam ser considerados tanto como esculturas, quanto como manequins, máscaras, algo para se olhar ou para brincar¹⁰⁰. Esses itens eram produzidos, no geral, por Hans Arp e Sophie Taeuber. Os três modelos que seguem nas imagens foram produzidos por Taeuber individualmente. Apesar de dificilmente alcançarmos uma noção de sexualidade sobre as cabeças produzidas pela artista, ela manifesta as suas posições sobre o referido tema. No item (1), Taeuber indica que se trata de uma cabeça que representa a feminilidade; no (2), a cabeça seria uma referência ao seu companheiro Hans Arp, logo representaria a ideia de masculino; em (3), a artista não especifica o gênero do item¹⁰¹. É importante termos em mente o distanciamento reproduzido por Taeuber em sua obra da ideia de mulher com os estereótipos de gênero comumente estipulados, associados à sexualização de seu corpo ou passividade de

⁹⁹ HENNINGS, Emmy. Cárcel. El Paseo Editorial: Sevilha, 2018. O poema pode ser traduzido da seguinte maneira: Na noite escura e profunda/Há imagens caindo das paredes/E alguém ri tão fresco e tão amplo/Um homem com mãos longas tenta me agarrar/E uma mulher com cabelos verdes/que me olha com tristeza/Ela diz que já foi mãe/Eu não suporto a dor/(Eu prego os espinhos contra o meu coração/E eu permaneço calmamente em silêncio/E sofrer toda a dor que eu quiser/ Porque é isso que eles querem de mim).

¹⁰⁰ UMLAND, Anne. Sophie Taeuber-Arp, Dada Head. Curadoria para o MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/318/4119>, acessado em 01/11/2023, às 14h33min.

¹⁰¹ HEMUS, 2009.

suas ações, apresentando um item fora dos padrões compreendidos no senso comum e proclamando-os como sendo uma mulher ou homem. Segundo a historiadora da arte Ruth Hemus, a artista claramente se esquivava da caracterização figurativa para a produção dos seus itens, o que dificulta a percepção relativa às ideias de mulher ou de homem em suas obras. Apesar do caráter andrógino que vislumbramos na configuração final das cabeças dadaístas, há uma sugestão de adornos enfeitando a cabeça supostamente feminina (1), que está ausente nas demais produções. Ainda que exista uma continuidade com a lógica da utilização de adornos direcionado à mulher, Taeuber, a partir de suas influências cubistas e abstratas, oferece a sua interpretação sobre a representação da figura da mulher e do homem que foge de parâmetros estimulados pela sociedade patriarcal.

Dada Head

(1)



(2)



- (1) TAEUBER, Sophie. Dada Head, 1918. Óleo sobre madeira com vidros quebrados e arame. 9 ¼” de peso, 23.5 cm. – Coleção de 2023, sob domínio de Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. Créditos: Mrs. John Hay Whitney Bequest e Committee on Painting and Sculpture Funds.
- (2) TAEUBER, Sophie, Dada Head - Portrait Jean Arp, 1918. Madeira torneada e pintada. 24 cm. Coleção privada.



(3)

TAEUBER, Sophie, Dada Head, 1920. Óleo e metal pintados na madeira. 11 9/16'' de peso, 29.4 cm de altura e 5 ½ de diâmetro. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris.

Haja vista, portanto, os princípios fundamentais do movimento dadaísta e as produções e preocupações de artistas mulheres alinhadas a ele, abre-se o espaço para as próximas ponderações que se fazem importantes para compreensão a temática de forma ampla. A realização do debate acerca do contexto histórico em que o movimento se insere, considerando a Guerra de extensões globais que se prolongava no período retratado e as suas consequências políticas, econômicas e culturais, é necessário para que se apreenda o direcionamento crítico do movimento dadaísta e as mudanças nas perspectivas esperadas sobre o comportamento das mulheres no meio social, especialmente no que tange à sua relação com o trabalho nas mais variadas esferas, e as suas possibilidades de inserção nas posições de tomada de decisão, que ocorriam, não só, de formas mais frequentes, como também começam a ser ensejadas. Mesmo que essas condicionantes tenham se apresentado de forma passageira, as mudanças estruturais que se fazem presentes surtem efeitos definitivos na sociedade em geral e, por conseguinte, no ofício da arte.

2.2 - Cultura de trincheiras: a Primeira Grande Guerra

If any question why we died
Tell them because our father lied.¹⁰²

Para entender as motivações dos indivíduos que iniciaram o movimento dadaísta é imprescindível que se exponha alguns dados factuais sobre a Primeira Guerra Mundial e um pequeno quadro teórico sobre as implicações dessa Guerra a partir de uma concepção da História Cultural. A análise desses fatores é essencial para que se tenha em perspectiva as formas de assimilação e recepção possíveis que esse evento gerou na história da arte, e no dadaísmo em específico. A partir dessas concepções, podemos debater sobre o conceito do luto generalizado na história contemporânea e a percepção da arte, dentre as formas de interiorização do mundo externo, que circundavam os artistas no período destacado. Dessa maneira, podemos, enfim, traçar um panorama sobre as mulheres que estiveram presentes no movimento e as suas críticas que circundam a história cultural e intelectual.

Nesse sentido, então, em 21 de fevereiro de 1916, teve início, na França, a mais longa batalha individual ocorrida durante Primeira Guerra Mundial¹⁰³. A batalha de Verdun, caracterizada pela ofensiva dos alemães contra os franceses, durou, aproximadamente, um ano e marcou a história com o seu elevado número de mortes. Entre a data em que se deu início a batalha e o final do mês de março, apenas um mês transcorrido o conflito, os alemães já contavam com 81.600 baixas e os franceses com 89 mil¹⁰⁴. No fim desse mesmo ano, já podíamos contabilizar um milhão de mortes de ambas as nações¹⁰⁵. O soldado francês Albert Joubaire, que esteve presente no conflito, escreve: “Que banho de sangue, que imagens horríveis, que massacre. Não consigo encontrar as palavras para me expressar. O inferno não pode ser tão terrível” (MOTT, 2008. P. 143, l. 1-3). Às vésperas da batalha, refugiado em Zurique, o pianista e escritor alemão Hugo Ball aluga uma pequena sala com a sua companheira, a artista também alemã Emmy Hennings, tendo por intuito transformá-la em um suposto clube de arte chamado Cabaré Voltaire, para que qualquer pessoa pudesse se expressar artisticamente, da forma que desejasse, independentemente de sua nacionalidade¹⁰⁶. O espaço, mais tarde, seria o local de encontro dos dadaístas para as suas manifestações contrárias à irracionalidade da

¹⁰² WINTER, Jay. Sites of memory, sites of mourning. The Great war in European cultural history. Cambridge: Cambridge University Press, 1995., p. 220, l. 37-38. “Se alguém perguntar por que nós morremos, diga que foi porque nossos pais mentiram”.

¹⁰³ MOTT, H. P. Will. Primeira Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ GOMPertz, Will, 2013.

Guerra, à batalha de Verdun e a qualquer outro espaço de legitimação para que ela ocorresse. Em seu diário, Hugo Ball relata o dia de abertura do clube:

O recinto estava superlotado; muitos não encontravam mais lugar. Por volta das seis da tarde, quando o pessoal ainda se encontrava martelando com afino e afixando cartazes futuristas, apareceu uma delegação de quatro homenzinhos, de aspecto oriental, com pastas e quadros debaixo do braço, fazendo mesuras discretas. Apresentaram-se: Marcel Janco, o pintor, Tristan Tzara, Georges Janco e um quarto senhor, cujo nome me escapou. Por acaso, Arp também estava lá, e todos se entenderam com poucas palavras. Logo em seguida, os generosos Arcanjos de Janco estavam pendurados ao lado de outras coisas bonitas, e na mesma noite, Tzara recitou versos em um estilo antigo, que foi tirando dos bolsos do paletó de uma maneira muito simpática.¹⁰⁷

Ainda que houvesse um espaço legitimado por esses artistas para que se pudesse fazer as suas críticas sobre os conflitos que se propagavam com a Primeira Guerra, o conflito seguia o seu percurso de forma intensa e trágica. Propulsora de revisitações metodológicas quanto à historiografia, a dimensão catastrófica da Primeira Guerra Mundial não é motivo de polêmica. O número total das mortes produzidas pelos conflitos bélicos e a destruição territorial que se estenderam ao longo da Guerra formaram, de tal modo, lutos generalizados e perguntas que precisavam ser sanadas. As perdas, porém, ultrapassam números fatalísticos. Quando observamos os danos psíquicos, desastres econômicos que desestruturaram condições micro e macrossociais, além de rupturas bruscas com o cotidiano dos indivíduos, esses números podem ser confrontados com o debate sobre a memória coletiva desses cidadãos e o estudo das mentalidades da sociedade contemporânea à Guerra. Eric Hobsbawm nos lembra alguns números que fazem do século XX um dos mais violentos da história da humanidade¹⁰⁸: “não muito mais de um terço dos franceses voltou da guerra incólume” (HOBSBAWM, 1995, p. 33, l. 35-36), a mesma nação teria perdido mais de 20% de homens em idade militar, com um total de 1,6 milhão de mortes; os britânicos perdem meio milhão de homens em idade militar, “um quarto dos alunos de Oxford (...) foi morto” (HOBSBAWM, 1995, p. 34, l. 4-6), totalizando uma média de 800 mil compatriotas; os alemães perderam 13% de seus homens, alcançando um total de 1,8 milhão de mortes; e os estadunidenses viram 116 mil cidadãos perdidos para guerra¹⁰⁹.

¹⁰⁷ RICHTER, 1993., p. 12, l. 15-27.

¹⁰⁸ HOBSBAWM, 1995.

¹⁰⁹ Ibid.

O historiador inglês Will Mott, porém, expõe um contexto de violência que antecede o que teria culminado em um conflito generalizado. Para Mott, o século XIX nos revela o que o autor apelidou como o “cultivo ao ódio”¹¹⁰. Segundo ele, “(...) fatores políticos, econômicos e sociais desenvolvidos desde a década de 1870 foram responsáveis pelo rompimento da paz da Europa em 1914” (MOTT, 2008. P. 10, l. 5-6). Mott acrescenta, ainda, que avizinhar-se com o inimigo teria sido um fator naturalizado na sociedade europeia oitocentista. Isso teria acontecido na medida em que o darwinismo social, vertente concebida a partir de interpretações das ideias propostas pelo naturalista inglês Charles Darwin, associado às ideias do filósofo, também inglês, Herbert Spencer, acompanhava o debate intelectual da população¹¹¹. A força que permitia a sobrevivência do indivíduo estava, assim, ligada à capacidade deste em se adaptar a transformações tecnológicas presentes na história. Nesse sentido, a teoria do positivismo, promovida pelo filósofo francês August Comte, associada a noção evolucionista estabelecida pelo darwinismo social, ainda indicava conceitos civilizatórios, especialmente quando relembramos seu debate acerca da teoria dos três estados, que proporcionava uma ideia de progresso e civilização, de acordo com as potências de cada nação para impor a ordem como um meio de atingir este progresso¹¹². A comparação de nações frente a outras, quanto a projeções tecnológicas, e as supostas noções de superioridade perante os vizinhos, podem ter exacerbado os sentimentos de hostilidade, realizando uma possível legitimação para o sacrifício humano, em prol desse ideal de progresso¹¹³. Para Mott:

A guerra que estourou em 1914 não foi, como afirmam algumas vezes, o produto de uma imprensa vulgar promovendo uma mistura de nacionalismo e militarismo. No entanto, o fêrvido nacionalismo que saudou o irromper da guerra foi amplamente o produto de anos de demonização e ridicularização dos estrangeiros, assim como da aceitação de ideias de superioridade nacional e racial pelas sociedades europeias¹¹⁴.

As questões sobre a legitimidade de rivalidades sociais, porém, nem sempre eram formalizadas e fixadas entre populações que ultrapassavam os limites fronteiriços de cada região. A busca pelo progresso, desse modo, não representava plenamente todas as questões hostis que eram apresentadas dentro de cada nação, levando-se em consideração hierarquias socialmente impostas em âmbitos nacionais. O industrialismo, que muito acompanhou o século

¹¹⁰ MOTT, 2008.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² RIBEIRO JR., JOÃO. O que é positivismo? São Paulo: Brasiliense, 1982.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid., p. 12, l. 53-60.

XIX, foi bastante debatido por intelectuais sensíveis ao tema e que demonstravam diferenças marcantes entre os indivíduos que usufruíam dos privilégios que o industrialismo poderia proporcionar, com os que participavam do processo de produção, sofrendo, assim, opressões de classe. Premissas teóricas que permeavam o âmbito territorial, e que indicavam uma diferença ampla entre como a cidade era no momento anterior à instalação das fábricas e após a sua consolidação, também eram elaboradas. Discrepâncias sociais, traduzidas em miséria e riqueza, eram facilmente percebidas, e sentidas, pelos indivíduos oitocentistas, a depender da localidade estudada e da época em que cada região vivenciou o avançar da indústria. O filósofo social alemão Friedrich Engels, ao visitar o Reino Unido na primeira metade do século XIX, expõe o seu parecer sobre o que vislumbrara:

As grandes cidades são habitadas principalmente por operários, já que, na melhor das hipóteses, há um burguês para dois, muitas vezes três e, em alguns lugares, quatro operários; esses operários nada possuem e vivem de seu salário, que, na maioria dos casos, garante apenas a sobrevivência cotidiana. A sociedade, inteiramente atomizada, não se preocupa com eles, atribuindo-lhes o encargo de prover suas necessidades e as de suas famílias, mas não lhes oferece os meios para que o façam de modo eficaz e permanente. Qualquer operário, mesmo o melhor, está constantemente exposto ao perigo do desemprego, que equivale a morrer de fome e são muitos os que sucumbem. Por regra geral, as casas dos operários estão mal localizadas, são mal construídas, malconservadas, mal arejadas, úmidas e insalubres; seus habitantes são confinados num espaço mínimo e, na maior parte dos casos, num único cômodo vive uma família inteira; o interior das casas é miserável: chega-se mesmo à ausência total dos móveis mais indispensáveis. O vestuário dos operários também é, por regra geral, muitíssimo pobre e, para uma grande maioria, as peças estão esfarrapadas. A comida é frequentemente ruim, muitas vezes imprópria, em muitos casos – pelo menos em certos períodos – insuficiente e, no limite, há mortes por fome¹¹⁵.

O debate que se expunha na Europa ocidental revelava questões pungentes de sociabilidade e diferenças em suas práticas. Se era perceptível a condição degradante em que muitos indivíduos sobreviviam em suas rotinas, era, por outro lado, discutida a legitimidade em que os privilégios eram distribuídos. Questões essas, inclusive, que não passam despercebidas pelos artistas dadaístas em suas manifestações artísticas. Conceitos que entrelaçam os significados de direitos e deveres dialogam com as medidas impostas por convenções sociais e com as leis que as configuram. Apesar do direcionamento do industrialismo expor tais discrepâncias, o debate acerca do estado natural do homem e sua capacidade de agir sem uma

¹¹⁵ ENGELS, Friedrich. A situação da classe trabalhadora na Inglaterra. São Paulo: Boitempo, 2010., p. 115, l. 13-31.

lógica disciplinar, como o Estado, confrontaram o espaço público de debate da Europa oitocentista, herdando a produção teórica consolidada por intelectuais iluministas. A dúvida na capacidade de um governo ser justo, prover os direitos de todos os cidadãos, a partir de ordens sociais, de acordo com os deveres de cada um perante a comunidade em que vive, era colocada em evidência.

Para o historiador inglês Peter Gay, entretanto, a noção de que a humanidade é má já circundava o imaginário da maioria dos católicos do século XIX¹¹⁶. O autor cita o dramaturgo alemão Georg Buchner, que, em uma carta datada de 1835, nos pergunta: “O que há em nós (...) que mente, rouba, mata?” (GAY, 1998. P. 11, l. 14-16). Segundo Gay, tendo em vista a naturalização dessa vertente de pensamento, mesmo que Hobbes, no século XVII, retratasse o estado natural do homem como algo ruim, poucas pessoas que o lessem no século XIX se mostrariam ofendidas com esse relato¹¹⁷. Para o autor, porém, nem toda agressão proporcionada pelos indivíduos seria estimulada por uma condição impulsiva, ou que retrate o estado natural do indivíduo¹¹⁸. Gay expõe que todas as sociedades apresentam álibis sociais, econômicos ou políticos, que legitimam ações agressivas¹¹⁹. Essas ações demonstrariam vantagens aos indivíduos que as proporcionam, embasando tal comportamento em um passado vislumbrado através do espectro nacionalista, além de uma ciência parcialmente elaborada¹²⁰. Desse modo, teorias racistas, classicistas e antifeministas seriam elucubradas por pseudointelectuais, mesmo que sua violência fosse perceptível e as vantagens adquiridas apenas por grupos previamente definidos¹²¹.

O historiador britânico David Stevenson salienta as possíveis motivações para que se entenda a Primeira Guerra Mundial como um momento decisivo para desdobramentos destrutivos na sociedade. O autor relembra que vivemos, em outros momentos da história, causas fatais que teriam reunido um número de mortes ainda maior do que o que presenciamos na Guerra¹²². Segundo ele, apesar de termos vislumbrados milhões de mortes em acidentes rodoviários, epidemia espanhola, entre outros momentos catastróficos na história da humanidade, a Primeira Grande Guerra teria sido o fator culminante para a eclosão de outros

¹¹⁶ GAY, Peter. O cultivo do ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

¹²² STEVENSON, David. 1014-1918. A História da Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Novo Século Editora, 2016.

conflitos bélicos que se estendem até os dias atuais, desencadeando uma frequência ininterrupta de violência entre os indivíduos¹²³. Stevenson, ainda, indica que as pretensões dos estadistas, quanto a reconstrução da paz ao fim da Guerra, não duraram muito tempo. Para o autor, demandar da população os esforços exigidos e viabilizados em Versalhes seria pedir para que os cidadãos esquecessem de seus dias de combate nas trincheiras¹²⁴. Para além das perdas e momentos traumáticos que a população presenciara nos conflitos, também teria ficado em evidência, em pouco tempo, a fragilidade dos aliados na Guerra em se reconhecerem como amigos legítimos e confiáveis¹²⁵, revelando, novamente, a interiorização dos discursos separatistas na Europa. A dificuldade das potências em sanarem os seus compromissos, tendo em vista a desconfiança na nação estrangeira, mesmo essa sendo a sua aliada, culminaria em uma série de desavenças percebidas durante o período entreguerras¹²⁶.

Não se esquecer das trincheiras, porém, parece algo mais compreensível no momento após a Guerra, do que no momento anterior a ela. Apesar da dificuldade em vislumbrar um fato ainda não ocorrido, perceber-se em uma Guerra, enfrentando inimigos, não poderia deixar de perscrutar o imaginário dos soldados que estavam se encaminhando para o conflito. Há de se fazer jus a uma pergunta que acompanha de perto a história da Primeira Guerra Mundial: o que teria levado os homens à Guerra? Essa pergunta leva em consideração, não só os altos números de mortes durante a Guerra, mas, também, retratos de homens fardados, que posam felizes para as câmeras, enquanto se encaminham para as trincheiras¹²⁷. Com o estudo teórico direcionando o distanciamento dos indivíduos entre fronteiras, além de divisões hierárquicas de privilégios dentro das próprias nações, voltamos para o questionamento da motivação de uma cultura inercial sobre o conflito bélico, que poderia ter servido de motor para um enfrentamento real.

Partindo do debate anteriormente elaborado, traçar as motivações que levaram os soldados à Guerra perpassa por um diálogo sobre a ideia de guerra justa, legitimidade de poder e progresso nacional. Apesar de conceitos que permeiam o debate teórico metodológico serem amplamente utilizados para a discussão do tema, o historiador francês Marc Ferro salienta a dimensão da Guerra ao citar como conseguimos, com o conflito, estreitar a posição dos hemisférios, se expressando metaforicamente, ao conclamar tantas nações para o mesmo

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

conflito¹²⁸. Ferro, ainda, analisa a naturalização da aceitação ao sacrifício humano demandado para a Primeira Grande Guerra. Segundo o autor:

Após 1918, transformados em antigos combatentes, nem uns nem outros puseram em dúvida a legitimidade de seu sacrifício: haviam combatido pela defesa da pátria e a guerra que tinham feito era uma guerra justa. (...) Em 1914, os convocados não fizeram perguntas: todos partiram e, quando desfilaram, os rostos deixavam transparecer o estado de espírito: estavam radiantes. Na verdade, a imagem é enganadora e uma análise mais aprofundada deixaria transparecer a mágoa de um pai, de um noivo, ou de um marido¹²⁹.

Pressupor o entendimento das vicissitudes que levaram os soldados à Guerra, porém, enquanto levantamento metodológico, também interage com a compreensão da flutuação concedida ao conceito de cultura que presenciamos ao longo da história. Para este debate, o historiador inglês Edward Thompson indica a importância da existência de um contraponto ao conceito de cultura, que vigorou na primeira metade do século XX¹³⁰. Ao analisar os comportamentos, tradições, valores e expressões que reivindicavam essas atribuições, a partir de plebeus e patrícios do século XVIII ao século XIX, Thompson expõe que este contraponto existente seria o conceito de costume¹³¹. Segundo o autor, enquanto era entendido que patrícios promoviam cultura, era considerado que os plebeus reproduziam costumes. Apesar da noção de costume, hoje, incorporar muito do sentido que entendemos como cultura, Thompson defende que o seu conceito, no século XIX, estava relacionado a ideia de direito, intimamente associado a práticas que uma determinada população executava em seu passado, sendo constantemente necessário, então, que houvesse uma defesa para a sua manutenção¹³². O autor continua a análise a partir dos estudos sobre Folclore, declarando que, citando Peter Burke, quando os historiadores percebem o surgimento de práticas folclóricas na sociedade europeia do século XVIII, elas já eram entendidas como antiguidades, que se expressavam em determinadas regiões, com um caráter linear, afirmando os costumes e tradições de uma população¹³³. Sendo assim, a reprodução de costume estava associada com o reforço de direitos consuetudinários¹³⁴.

¹²⁸ FERRO, Marc. A Grande Guerra 1914-1918. Lisboa: Edições 70, 2014

¹²⁹ Ibid., p. 13, l. 6-18.

¹³⁰ THOMPSON, E. P. Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ibid.

A cultura, por sua vez, promovida pelos patrícios, estava desligada do sentido religioso ou mágico¹³⁵. Dessa forma, o autor elabora a discussão de cultura com base no que era entendido com o poder de transformação e inovação, diferentemente de uma estabilização de uma cultura popular, ou tradicional. Thompson cita, ainda, o filósofo e historiador italiano Antônio Gramsci, quando este expõe o que seria entendido como o contraste entre moralidade popular, advinda do folclore, e a moralidade oficial, descrita como discurso hegemônico¹³⁶. Thompson entende que:

(...) Ao discutir ideologia nos seus cadernos da prisão, Gramsci a vê fundamentada na “filosofia espontânea comum a todas as pessoas”. Uma filosofia – conclui – que deriva de três fontes: a primeira é “a própria linguagem, que é um conjunto de determinadas noções e conceitos, e não apenas de palavras desprovidas gramaticalmente de conteúdo; a segunda é o “senso comum”; a terceira, o folclore e a religião popular. Das três, hoje a maioria dos intelectuais do Ocidente não hesitaria em conceder primazia teórica à primeira (a linguagem), não só por ser o veículo, mas a influência constitutiva sobre a consciência. Com efeito, embora a linguagem real – por exemplo o dialeto – tenha sido estudada, entrou na moda presumir que a plebe era em certo sentido determinada por sua herança linguística (...) mantidas em seu lugar pelas categorias patrícias¹³⁷.

A lógica de promoção cultural, consagrada, apenas, por alguns grupos sociais, elencou ao conceito de cultura uma hierarquia verticalmente imposta, racionalizando práticas sociais e inferiorizando aquelas que se afastavam de seus métodos. Estruturas metodológicas de pesquisa, nesse sentido, se veem direcionadas a histórias de grandes instituições, modelos factuais, noções de heróis ou discursos hegemônicos, fazendo com que objetos que começariam a ter relevância com a primeira geração da escola dos Annales, em 1927, fossem marginalizados. Vestígios que indicam vozes, ações, ritos ou crenças, de indivíduos que fugiam à norma estabelecida como legítima para transformações sociais, foram afastadas de sua importância.

Nesse sentido, o filósofo e sociólogo alemão Herbert Marcuse associa a estreita ligação entre linguagem, cultura e progresso, em sua crítica ao seu sentido civilizatório na sociedade capitalista. Para Marcuse, se a cultura hegemônica de uma determinada sociedade indicaria a superioridade daquele grupo, ou nação, seus fracassos, frente a outros grupos, a invalidaria¹³⁸.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid., p. 20, l. 12-24.

¹³⁸ MARCUSE, Herbert. A ideologia da sociedade industrial. O homem unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1964.

Partindo de uma lógica que busca debater o princípio de realidade de uma sociedade, Marcuse expõe que a cultura dominante, em nenhum aspecto, corresponde a essa esfera de forma plena. As orientações políticas e “artes livres” (MARCUSE, 1964. P. 70, L. 8), expostas por uma classe dominante, podem interagir com a sociedade em geral, mas o que consiste nessa interação não indica a verdade por ela disseminada, mas o poder de troca que ela poderia oferecer¹³⁹. A partir do momento, então, que a cultura pós-tecnológica expõe valores de comodismo para a população, na sociedade capitalista, a existência de arte surge como uma alienação a esses preceitos¹⁴⁰. Marcuse, então, completa: “A verdade da literatura e da arte sempre foi considerada (...) de uma ordem “superior”, que não deveria perturbar e de fato não perturbou a ordem dos negócios. O que mudou (...) foi a diferença entre as duas ordens (...)” (MARCUSE, 1964., p. 73, l. 18-23).

A lógica dicotômica entre os promotores de cultura e os reprodutores passivos desta, recebe, como percebemos, críticos contundentes. Antônio Gramsci, ao escrever os cadernos do cárcere, expõe que essa lógica parte de uma postura social, na medida em que elencamos aqueles que podem ser vistos como intelectuais e os que não o podem. Dessa forma, estabelecemos previamente quem teria a possibilidade de traçar conceitos teóricos frente às determinações acima colocadas. Apesar de todos os cidadãos exercerem práticas de colaboração com o desenvolvimento da sociedade, em termos de progressos técnicos e culturais, apenas alguns recebem a alcunha de intelectual, ou são reconhecidos como tais.

(...) Pode-se observar que os intelectuais “orgânicos” que cada nova classe cria consigo e elabora em seu desenvolvimento progressivo são, na maioria dos casos, “especializações” de aspectos parciais da atividade primitiva do tipo social novo que a nova classe deu a luz. (...) em qualquer trabalho físico, mesmo no mais mecânico e degradado, existe um mínimo de qualificação técnica, isto é, um mínimo de atividade intelectual criadora. (...) Por isso, seria possível dizer que todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectuais (...)¹⁴¹.

Partindo dessa discussão, o historiador e teórico russo da literatura Mikhail Bakhtin, analisando obras de autores como Fiódor Dostoiévski e François Rabelais, faz um estudo sobre linguística e cultura, elencando a sua concepção sobre a teoria da circularidade. Destoando, também, da ideia de uma promoção de cultura imposta por uma hierarquia verticalmente fixada,

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ GRAMSCI, Antônio. “Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo.” In.: Cadernos do cárcere. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2016. E-book, posição 121-165, l. 2-10.

a partir de uma relação de classe, Bakhtin se afasta da noção de cultura promovida de forma unidirecional, a partir de um discurso hegemônico e recebida de forma passiva pela população¹⁴². O autor postula que há um diálogo constante entre o que seria entendido como cultura popular e a suposta cultura oficial. Nesse diálogo, qualquer núcleo da sociedade, ou indivíduo, seria capaz de promover cultura, formando, em alguns casos, um sincronismo cultural¹⁴³.

A lógica generalizante que indica os motivos que levaram os soldados à Guerra, portanto, perpassa por problemáticas estruturais dentro da própria historiografia. O tema revela a importância de se prescrutar as vozes daqueles que vivenciaram a experiência da Guerra, além do cruzamento teórico que se estabelece entre os estudiosos do tema. O discurso que parte de propostas hegemônicas pode silenciar causas complexas da sociedade, nos afastando de uma compreensão mais ampla sobre as motivações que levaram esses soldados às trincheiras, ou da percepção da experiência por eles estabelecida por terem presenciado o conflito.

Nesse sentido, e concordando com a lógica teórica exposta por Mikhail Bakhtin e Antônio Gramsci, o historiador italiano Carlo Ginzburg desenvolve o conceito de história comparada. A partir da micro história, Ginzburg debate sobre a importância de se procurar os pequenos vestígios arquivísticos para uma plena investigação sobre o passado. Para isso, o autor expõe os problemas que observou ao escrever a sua obra “Os andarilhos do bem”, que comporta estudos sobre os processos por feitiçaria ocorridos do século XV ao final do século XVII, nos extremos da Europa¹⁴⁴. Ginzburg elenca que esses problemas eram oriundos de estruturas metodológicas presentes na própria historiografia¹⁴⁵. Para o autor, estereótipos estipulados pelos inquisidores da época estudada, a partir de uma visão entendida como racional e, por isso, supostamente superior, era reproduzida por estudiosos da área, que já estipulavam os ritos dos *benandanti*, descritos pelos inquisidores como indivíduos que realizavam o sabá, como alucinações ou fantasia¹⁴⁶. Segundo Ginzburg, essas postulações afastavam os estudiosos de recuperarem as motivações e inclinações desses indivíduos, impedindo-os de compreender as suas práticas e os seus discursos. Ginzburg, da mesma forma, expõe:

¹⁴² BAKHTIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo - Brasília: HUCITEC-EDUNB, 1999.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ GINZBURG, Carlo. Os andarilhos do bem. São Paulo: Companhia de bolso, 2012.

¹⁴⁵ Idem. História noturna. São Paulo: Companhia de bolso, 2012.

¹⁴⁶ Ibid.

(...) Pode-se ligar essa proposta com aquilo que já foi proposto, em termos semelhantes por Mikhail Bakhtin, e que é possível resumir no termo “circularidade”: entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo (exatamente o oposto, portanto, do “conceito de absoluta autonomia e continuidade da cultura camponesa”) que me foi atribuída por certo crítico¹⁴⁷.

Encontrar vestígios em fontes arquivísticas, porém, oferece outras problemáticas que se distanciam do debate teórico-historiográfico. Danos físicos, agravados pelo tempo e pela falta de cuidado profissional oferecido à fonte, são frequentemente encontrados, dificultando a análise do documento. Ater-se ao oferecido pelas palavras do documentado também pode nos levar a diferentes obstáculos. Em primeiro lugar, o silêncio das fontes pode ser delimitador, no que tange a fomentação das produções historiográficas. Sabendo disso, não compreender o silêncio como um indício de direcionamento teórico pode agravar o distanciamento das diferentes vozes sociais. A historiadora francesa Arlette Farge indica a ilusão que podemos recair ao determinar o protagonismo das palavras, incorporando, de forma plena, o que uma fonte pode passar ao historiador¹⁴⁸. A autora expõe que, para além dos danos materiais, a ausência de palavras nos revela caminhos importantes sobre a História. Da mesma forma, ao estudar a história da mulher na idade contemporânea, a historiadora Michelle Perrot cita que, caso se ativesse apenas nas palavras escritas de documentos historiográficos e fontes arquivísticas para realizar o seu trabalho, estaria mais propensa a um estudo sobre a história do homem, pois retrataria o que este pensa sobre a mulher¹⁴⁹.

Em segundo lugar, a abundância de fontes também poderia se revelar como um problema. A Primeira Guerra Mundial é um tema que sofre as consequências da multiplicidade de relatos historiográficos. As diversas produções sobre o conflito bélico esboçam direcionamentos variados. Para o historiador australiano Christopher Clark, muitos desses trabalhos buscam vilões, amostras de falhas de sistemas, promessas, ameaças ou futuras condutas que resolveriam as questões socioculturais e políticas¹⁵⁰. Nesse sentido, esses estudos visariam o enaltecimento de certas culturas, a visibilidade de questões nacionalistas, além do diálogo com ideias pertinentes a valorização de ações de líderes envolvidos com cada região.

¹⁴⁷ Idem. Queijos e vermes. São Paulo: Companhia de bolso, 2012. Ebook, posição 94-97, l. 8-10.

¹⁴⁸ FARGE, 2009.

¹⁴⁹ PERROT, Michelle. História das Mulheres no Ocidente. Dir. DUBY, Georges e PERROT, Michelle, vol. 3: Do Renascimento à Idade Moderna, Roma-Bari: Laterza & Figli Spa, 1991.

¹⁵⁰ CLARK, Christopher. Os sonâmbulos. Como eclodiu a Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Segundo o autor, essa abundância de fontes dificulta o trabalho do historiador, na busca pelos desdobramentos sobre a temática, indicando uma necessidade constante do cruzamento de dados durante a pesquisa e análise complexa do acervo arquivísticos¹⁵¹. Para Clark:

Sempre havia complexidade suficiente para alimentar continuamente a discussão. E além dos debates dos historiadores, que tendem a focar questões de culpabilidade ou de relação entre ação individual e restrição estrutural, temos um alentado conjunto de interpretações sobre relações internacionais, nas quais ocupam o centro do palco categorias como intimidação, détente e inadvertência, ou mecanismos universalizáveis como equilibrar, barganhar e aderir ao oportunismo. Embora o debate sobre esse tema agora beire um século de existência, não há razão para crer que ele esteja esgotado¹⁵².

Entendendo as múltiplas dificuldades encontradas para a realização do debate historiográfico, a busca por novas fontes para o diálogo com a temática esboçada, permeando a amplitude da discussão em diacronia com as vozes dos sujeitos que vivenciaram a Primeira Guerra Mundial, se faz presente. Na medida em que a História Oral ascende como método nos meandros acadêmicos e as diversificações dos objetos contemplam a multiplicidade de seu caráter, a utilização de fontes advindas, não só de relatos historiográficos, mas de testemunhos contemporâneos à época estudada, com o seu devido cruzamento e amparo nas produções realizadas por historiadores, faz com que o debate se amplie em consonância com a sua complexidade. A análise dos testemunhos da Guerra, no sentido de buscar, por fontes artísticas ou relatos pessoais, modos de ver o conflito bélico e expor a sua inconformidade decorrentes das catástrofes consequentes dos embates, pode nos auxiliar ao estudo de ambas as esferas, tanto na maior compreensão do próprio conflito, quanto nas extensões críticas dos objetos de observação. Compreende-se, assim, que os meios de se relacionar com o conflito demonstram, também, um cenário de transposição entre o que é percebido e observado, para as produções e performances artísticas.

Em relação ao movimento dadaísta, em especial, podemos traçar alguns parâmetros relacionais entre o que fora exposto sobre a Guerra e o apresentado pelos artistas vanguardistas durante o seu prolongamento. As discussões que norteavam a civilização europeia do início do século XX, sobre a busca pela superioridade tecnológica, mediante ao alcance do progresso, o fomento pela aceleração do industrialismo, que evidenciava as desigualdades sociais, e o debate sobre a legitimidade de um Estado centralizador, promotor da ordem e da paz, eram

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid., p. 24, l. 23-31.

questionamentos que estavam presentes de forma enfática na vanguarda dadaísta. Se, como citado pelo historiador Marc Ferro, a Guerra estreitou os hemisférios a partir dos conflitos, o dadaísmo buscava estreitá-los rompendo com os discursos que a assegurava, elencando todos os artistas, de qualquer nação, para performarem as suas artes. Dessa forma, os moldes que mantinham os conflitos, além das narrativas dos próprios líderes das nações, da ideia de cultura, de linguagem e do progresso, verticalmente hierarquizados e que sustentam a sociedade capitalista sob a manutenção de grupos privilegiados, eram confrontados e repudiados a partir da procura de uma nova forma de se expressar, especialmente evidenciado pela aniquilação da arte e pelo confronto ao avanço das tecnologias.

O debate sobre a Primeira Guerra Mundial também influencia as indagações pertinentes ao debate de gênero no século XX. É de se considerar a alta produção historiográfica sobre a História da vida privada e a História das Mulheres no período retratado. As transformações culturais vividas e sentidas no cotidiano do cidadão europeu, durante a Grande Guerra, tem implicações nas concepções das funções sociais relativas aos homens e mulheres, mesmo que após o conflito essas concepções tenham sofrido reveses potencializados para retomada dos paradigmas de gênero, que configuravam os moldes sociais no período anterior à 1914. A historiadora francesa Françoise Thébaud, ao escrever sobre as mulheres europeias no período da Primeira Guerra, expõe questionamentos sobre as formas de sentir a Guerra, a depender do gênero¹⁵³. De todo o modo, mesmo que a Guerra tenha afetado os homens e as mulheres de formas divergentes, em consideração às experiências discrepantes em que eram colocados, a principal indagação da historiadora se direciona para as redefinições dos papéis sociais que foram revelados durante o conflito. Focando, em primeiro lugar, no papel social relativo à mulher burguesa e branca, Thébaud elenca os discursos que norteavam a noção de dever social desse grupo em específico, sendo este direcionado, no período anterior à Guerra, ao modelo feminino conservador de dona de casa e mãe¹⁵⁴. Ao analisar as fontes advindas das cartas de soldados durante a Guerra, a autora expõe que os temas, em grande parte das vezes, versam sobre a piedade materna, ao amor por suas mulheres e, em menor frequência, a saudade sentida dos filhos¹⁵⁵. Apesar desse tema ser bastante abordado na historiografia, pouco se fala sobre as produções da época, especialmente em regiões mais conservadoras, como a França, abundantes

¹⁵³ THÉBAUD, Françoise. “La Primera Guerra Mundial: ¿LA ERA DE LA MUJER o EL TRIUNFO DE LA DIFERENCIA SEXUAL?”. In.: Historia de las mujeres en el occidente. Dir.: DUBY, Georges, PERROT, Michelle. Trad.: GALMARINI, Marco Aurelio. Grupo Santillana de Ediciones: Madrid, 2000.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

sobre temáticas antifeministas que revelam sua aversão à emancipação da mulher, colocando-a como um contraponto ao ideal de mulher purificada, personificada na concepção da mulher burguesa heterossexual novecentista¹⁵⁶. Em um poema intitulado “Non-Combattant”, citado por Thébaud, a poeta inglesa Cicely Hamilton expressa justamente a sua resposta à essa temática¹⁵⁷. Em seu poema, Hamilton expõe o medo que sente do sentimento de vingança dos homens sobre as mulheres, dentre outros fatores, por elas terem se mantido vivas e isoladas dos conflitos diretos. O poema, porém, não se refere exclusivamente à uma vingança física, mas advinda de discursos poderiam ofender as mulheres e excluí-las das esferas públicas, como vemos no verso em que ela se refere às “bocas ociosas”. Hamilton conclui o seu poema indicando que os homens sustentam tais narrativas pelo fato de não precisarem de sua existência.

BEFORE one drop of angry blood was shed
 I was sore hurt and beaten to my knee;
 Before one fighting man reeled back and died
 The War-Lords struck at me.
 They struck me down an idle, useless mouth,
 As cumbrous nay, more cumbrous than the dead,
 With life and heart afire to give and give
 I take a dole instead.
 With life and heart afire to give and give
 I take and eat the bread of charity...
 In all the length of all this eager land,
 No man has need of me.
 That is my hurt my burning, beating wound;
 That is the spear-thrust driven through my pride!
 With aimless hands, and mouth that must be fed,
 I wait and stand aside.
 Let me endure it, then, with stiffened lip:
 I, even I, have suffered in the strife!
 Let me endure it then I give my pride
 Where others give a life¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ HAMILTON, Cecily. Non Combattant. O poema está disponível on-line no site: <https://allpoetry.com/Non-Combatant>, acessado em: 03/11/2023, às 10h30min.

¹⁵⁸ O poema está disponibilizado no site: <https://allpoetry.com/Non-Combatant>, acessado em 03/11/2023, às 10h30min. A tradução pode ser entendida da seguinte forma: Antes que uma gota de sangue irado fosse derramada/ Fiquei muito machucada e espancada/ Antes que um lutador recuasse e morresse/ Os senhores da Guerra atacaram-me/ Eles me atacaram com uma boca ociosa e inútil/ Tão incômodo, não, mais incômodo do que os mortos/ Com a vida e o coração em chamas para dar e dar/ Em vez disso, aceito um subsídio/ Com a vida e o coração em chamas para dar e dar/ Tomo e como o pão da caridade.../ Em toda a extensão de toda essa terra ávida/ Nenhum homem precisa de mim/ Essa é a minha dor, minha ferida ardente e latejante/ Esse é o golpe de lança impulsionado pelo meu orgulho/ Com mãos sem rumo e boca que deve ser alimentada/ Eu espero e fico de lado/ Deixe-me suportá-lo, então, com os lábios rígidos:/ Eu, até eu, sofri na luta!/ Deixe-me aguentar, então eu dou o meu orgulho/ Onde outros dão uma vida.

A historiadora norte-americana Nancy F. Cott, por sua vez, ao analisar a representação da figura feminina oferecida por discursos oficiais no século XX, nos EUA, revela a disseminação de caráter global de tendências norte-americanas pela nova mulher que surgia com o prolongamento da Guerra¹⁵⁹. Segundo Cott, o novo modelo de mulher representado em notícias e nas mídias era a de promotora de uma emancipação política e sexual, independentemente do caráter da crítica apresentada¹⁶⁰. Cott relembra, porém, que discursos oficiais se dirigem a um grupo privilegiado de mulheres que possuem preocupações específicas, no que tange aos seus próprios cerceamentos e liberdades¹⁶¹. Mulheres pobres, por todo o ocidente, sempre foram parte ativa de empregos variados, apesar dos empregos não representarem retornos monetários representativos, buscando uma profissão de acordo com as suas ambições¹⁶². Thébaud salienta, também, as diferenças observadas entre os discursos referidos aos papéis das mulheres na sociedade, que era possível observar as lógicas de hierarquia entre as próprias mulheres ao nos atentarmos às distribuições de emprego, estimuladas de acordo com sexo e raça dos indivíduos. A autora revela que as discrepâncias eram claramente compreendidas quando comparadas ao índice de mortes dos homens brancos¹⁶³. Cada vez mais, mulheres brancas e homens negros eram contratados para empregos que geralmente eram ofertados aos homens brancos, enquanto mulheres negras costumavam substituir os trabalhos antes oferecidos às mulheres brancas e os homens negros¹⁶⁴.

A Guerra, então, possibilita a revisitação dos papéis tradicionais impostos na sociedade. Vemos, contudo, uma vasta produção de discursos que alinham a ideia da mulher, no período entreguerras, com a figura consoladora, materna, salvadora e, sobretudo, heterossexual. Trabalhos que asseguram essa narrativa, geralmente dão ênfase na atuação das mulheres como enfermeiras, damas de caridade ou madrinhas da Guerra, condições que eram relacionadas ao cuidado das mulheres com os homens¹⁶⁵. Ainda assim, mesmo que o período da Guerra tenha se realizado como um escape, limitado e provisório, de estipulações de gênero, sexualidade e raça, as mulheres têm um forte vislumbre de uma liberdade de circulação e ação que não

¹⁵⁹ COTT, Nancy, F. “Mujer Moderna, estilo norteamericano: los años veinte.”. In.: *Historia de las mujeres en el ocidente*. Dir.: DUBY, Georges, PERROT, Michelle. Trad.: GALMARINI, Marco Aurelio. Grupo Santillana de Ediciones: Madrid, 2000.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ THÉBAUD, 2000.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid.

possuíam, e demonstram esses estímulos em suas esferas de projeção política. Exemplos notórios sobre esse tema são as publicações mais frequentes de mulheres escrevendo romances eróticos lésbicos, como Gertrude Stein e Amy Lowell, a maior participação de mulheres em sindicatos trabalhistas¹⁶⁶ e as próprias artistas dadaístas citadas anteriormente, que reivindicam o papel das mulheres na sociedade no decorrer do conflito. Entendendo que as mulheres dadaístas estão inseridas nesse cenário, podemos compreender o contexto histórico em que as obras anteriormente demonstradas se apresentam e consolidar os seus discursos com a potência reivindicadora que o período cede às mulheres. Outros fatores porém, além da ideia de trabalho, sexualidade e livre circulação, também incidem diretamente na questão de gênero e podem estimular as vanguardistas do início do século em suas produções, como a questão do luto, que está relacionado à solidão, nostalgia e o medo do futuro.

2.3 - A arte percebe a Guerra

Os danos fatalísticos da Guerra e a percepção dessas perdas, durante a longa duração do conflito, fizeram com que aqueles que sobreviveram a ela tivessem a sua trajetória marcada pela lembrança dos que morreram de forma abrupta e violenta. Partindo desse princípio, é importante que entendamos a condicionante do luto entre os indivíduos contemporâneos à Guerra, para que possamos prescrutar a história das mentalidades e da memória coletiva do europeu do início do século XX, assim como a reação a essa condicionante, no que tange à história e a história da arte. Nesse sentido, ao buscarmos a definição da palavra “luto”, no minidicionário Aurélio, encontramos o seguinte significado: “sentimento de dor pela morte de alguém; os sinais exteriores desse sentimento; consternação; dó” (FERREIRA, 2020, P. 476, 1.48-52). O sentimento de luto também revela, quando associado a condições materiais, manifestações práticas e ritualísticas para consolidação de seu processo¹⁶⁷. Segundo o psicanalista francês Jacques Lacan, os rituais fúnebres teriam efeitos dentro de nossa esfera racional de conhecimento, interagindo com o mundo do desconhecido, que seria a morte, para que consigamos conectar signos cognoscíveis ao que não entendemos, além de relegar um efeito de honra à memória do falecido¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ LACAN, Jacques. O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação. Trad.: Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

¹⁶⁸ Ibid.

No decorrer da história, o conceito de morte acompanhou os mistérios de sua essência, fazendo com que indivíduos buscassem em teorias científicas, ou no misticismo, caminhos para que fosse possível encontrar um conforto, ao nos confrontarmos com a sua realização. Diferentes culturas, em tempos diversos, elaboram suas próprias personalidades ao enfrentar a morte, à sua maneira. O psiquiatra e psicólogo inglês John Bowlby, ao teorizar sobre a reação à perda de um ente próximo, expõe que este é um momento doloroso tanto para quem sobrevive a ele, quanto para quem o observa à distância¹⁶⁹. O autor expõe, assim, que persistimos por todo o ciclo vital na dicotomia entre a aproximação pelo afeto e a lamentação pela princípio oposto natural da vida: a morte¹⁷⁰.

Há, ainda, relações comportamentais entre a prática do luto e os motivos que poderiam ter causado a morte do indivíduo. Uma morte entendida como natural e uma por evento violento, podem ser interiorizadas de diferentes formas¹⁷¹. A existência da violência nesse processo é um fator definidor, especialmente quando há a tentativa de abstrairmos as formas de exteriorização à reação da morte. Realizando um estudo sobre a violência e as reações coletivas a ela, a partir da filosofia, Herbert Marcuse expõe suas interpretações sobre as obras de Sigmund Freud¹⁷². Para Marcuse, ainda que as formas comportamentais perversas se manifestem devido à mais-repressão¹⁷³ e se tornem suscetíveis à uma ordem libidinal, assim que a mais-repressão for removida, o instinto estaria situado para além do Bem e do Mal, possuindo autonomia própria quanto a seus estímulos¹⁷⁴. Segundo o autor “(...) o mero fato de que, na escolha de seus objetos, o instinto sexual não é guiado pela reciprocidade, constitui uma fonte inevitável de conflito entre os indivíduos (...)” (MARCUSE, 1975. P. 196, l. 10-12).

A partir da lógica conflitual esboçada por Marcuse, o autor debate acerca da interiorização desses conflitos, segundo uma perspectiva individualizada. Para o autor, a nossa

¹⁶⁹ MEIRELES, Iara Oliveira e LIMA, Francisca Flávia Loureiro Costa. O luto na fase adulta: um estudo sobre a relação apego e perda na teoria de John Bowlby. São Paulo: Revista de Ciências Humanas – educação e ciências humanas – UNITAU. V. 9, n. 1, edição 16, p. 92-105, junho/2016. Disponível em: <https://www.rchunitau.com.br/index.php/rch/article/view/274/188> . Acesso em 10/01/2023.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² MARCUSE, Hebert. Eros e a civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

¹⁷³ Ibid. O autor diferencia os conceitos de “repressão” e “mais-repressão”, segundo a lógica freudiana. Para Marcuse: “Se uma criança sente necessidade de atravessar a rua em qualquer momento que lhe apeteça, a repressão dessa necessidade não é repressiva das potencialidades humanas. Pode ser o oposto. A necessidade de relaxamento nos entretenimentos fornecidos pela cultura é em si mesma repressiva, e sua repressão significa um passo para a liberdade. Sempre que a repressão se tornou tão efetiva que, para o reprimido, assume a forma (ilusória) de liberdade, a abolição de tal liberdade prontamente se manifesta como um ato totalitário”. O fragmento está disponível em: p. 195, l. 2-13.

¹⁷⁴ Ibid.

capacidade de esquecer as experiências passadas, que seria maior do que a nossa capacidade de perdoá-las, configura um requisito humano relativo à higiene mental e física, mas sustentaria a nossa submissão¹⁷⁵. Dentro de uma sociedade onde há a mais-repressão, esquecer estaria vinculado ao perdão, que não seria alcançado caso a justiça e a liberdade não prevalecessem¹⁷⁶. Esquecer o sofrimento do passado, dessa maneira, estaria associado a perdoar as forças que o causaram, sem, de fato, derrotá-las.

Marcuse expõe, ainda, que, na medida em que o tempo retém o poder sobre Eros, a felicidade é essencialmente um fator vinculado ao passado¹⁷⁷. Vemos, desse modo, uma luta pela preservação do tempo no tempo, para a paralisação deste e pela conquista da morte. O conflito entre a vida e a morte, nesse sentido, é tanto mais reduzido na medida em que a vida se aproxima do estado de gratificação¹⁷⁸. Há, ainda, um sentimento coletivo que diferencia certas formas de morte e que poderia assegurar o controle, ou descontrole, sobre o estado de gratificação. Segundo Marcuse:

Não os que morrem, mas os que morrem antes de querer e dever morrer, os que morrem em agonia e dor, são a grande acusação lavrada contra a civilização. Também servem de testemunho para a culpa irremediável da sociedade. A morte deles suscita a dolorosa consciência de que foi desnecessária, de que poderia ter sido de outra maneira. São precisos todos os valores e instituições de uma ordem para pacificar a má consciência dessa culpa.¹⁷⁹

Ainda no sentido de diferenciar a recepção da morte, a depender da forma como ela ocorreu, e concordando com Marcuse, o psiquiatra americano Harold Kaplan expõe a sua tese sobre o caráter binário desta. Segundo ele, existem aquelas mortes oportunas e as mortes inoportunas. Para o primeiro tipo, Kaplan revela as mortes que esperamos, onde o período vivido pelo indivíduo é considerado natural e, por isso, o luto realizado por quem sobrevive a essa perda não é enfrentado de forma surpreendente, sem que seja, aqui, mensurado a magnitude do sofrimento que ela pode ocasionar¹⁸⁰. Para o segundo tipo, Kaplan expõe as mortes prematuras, que seriam aquelas não esperadas¹⁸¹. Essas estariam associadas a um momento pontual em que se ocasiona a morte de um indivíduo, como um acidente, sendo, assim,

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid. p. 202, l. 7-15.

¹⁸⁰ MEIRELES, Iara Oliveira e LIMA, Francisca Flávia Loureiro Costa, *Op. Cit.*

¹⁸¹ Ibid.

entendidas como inaceitáveis e inadmissíveis. O luto é, então, enfrentado como algo invasivo e involuntário¹⁸².

Partindo dos princípios elaborados acima e entendendo o luto como parte de um processo temporal, relacionado a práticas pessoais e sociais relativas à morte, os questionamentos que seguem expõem o limite cronológico estudado como um período caracterizado pelos lutos generalizados, a partir de práticas violentas, e indagações sobre as formas de vivê-lo. Viver um momento histórico onde enfrentamos um grande número de mortes, causado por ação humana, interfere no pensamento coletivo de invasão sobre sentimentos pessoais, interrupções de ciclos vitais generalizados, além de incompreensões práticas sobre as manifestações ritualísticas e a impossibilidade de honrar as múltiplas vidas perdidas a partir do luto. A incompreensão direcionada a essas mortes abruptas e violentas, intimamente ligada a irracionalidade do prolongamento cedido à Guerra, retomam as questões, acima elaboradas, sobre a própria legitimidade da Guerra.

Nesse sentido, alguns autores elaboraram debates teóricos sobre a projeção coletiva da população, na medida em que ela se encontra em um momento de desacordo com os acontecimentos ao redor, estipulando suas formas de reagir a eles. O filósofo prussiano Immanuel Kant, ao estabelecer o estudo sobre a faculdade de julgar, estipula formas de transformações cotidianas, na medida em que o transcender interfere diretamente as condições pessoais do indivíduo. Segundo o autor, o conhecimento sobre as leis naturais universais permite que o indivíduo relacione os seus julgamentos exteriores com a manutenção ou ruptura dos seus comportamentos¹⁸³. Explicações racionais, então, à respeito de ações sociais, podem naturalizar as leis transcendentais, enquanto a ausência desta implicaria no julgamento do indivíduo sobre tais circunstâncias em que se encontra e, logo, na necessidade de uma ruptura com o que fora estabelecido¹⁸⁴. Ações que determinam valores aos indivíduos, então, precisariam de respaldo racional para que funcionassem como significante na esfera coletiva.

As rupturas individuais com a realidade cotidiana também podem possuir um caráter idealizado. Segundo o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, a realidade onírica dos indivíduos poderia ser associada a um artista consumado¹⁸⁵. Em contraponto com a realidade brutal, a experiência onírica revelaria um teor de aparência ao indivíduo, que quando exposta ao homem

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2016.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

pré-disposto a indagação, essa experiência se realizaria com um aspecto de premonição sobre a realidade¹⁸⁶. O autor cita, ainda:

Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação, da mesma maneira, em meio ao mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no principium individuationis [princípio de individuação].¹⁸⁷

Para Nietzsche, reside no indivíduo a confiança no princípio de individuação¹⁸⁸. Esse princípio indica que, mesmo se encontrando no meio ao qual está preso, que poderia incidir grosseiramente em seu ser, ele permanece inalterado. Ao buscar coincidir o experimentado na realidade onírica, ou ideal, no meio social, em confronto com o que o meio apresenta para ele, o indivíduo deixa de ser um artista, capaz de produzir a arte no ato de sonhar, e se torna própria obra de arte¹⁸⁹. A externalização de mudanças sociais a partir de realidades adaptáveis e interpretáveis, advindas do interior do indivíduo, seriam, assim, segundo o autor, a sua própria arte em vida¹⁹⁰.

O estudo da filosofia estética, ainda, revela as complexidades de se exteriorizar sensações internas aos indivíduos, na medida em que se pensa na realização de uma obra de arte como um discurso sobre o que, e como, o próprio indivíduo se sente, expondo as dificuldades de desvincular de lógicas cartesianas sobre fatores perceptivos, além da própria indagação sobre o conceito de percepção. O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, em seu livro sobre a fenomenologia da percepção, esboça esse conflito no seguinte parágrafo:

Não há meio termo entre o em si e o para si, e já que os meus sentidos, sendo vários, não são eu mesmo, eles só podem ser objetos. Digo o que os meus olhos veem, que a minha mão toca, que meu pé dói, mas essas expressões ingênuas não traduzem minha experiência verdadeira. Eles já me dão dela uma experiência que a afasta de seu sujeito original. (...) Toda sensação comporta um germe de um sonho ou de despersonalização, como nós o experimentamos por essa espécie de estudo em que ela nos coloca quando vivemos verdadeiramente em seu plano.¹⁹¹

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid., p. 27, l.2-8.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018., p. 287, l. 3- 11, p. 290, l. 23-27.

Desse modo, para que se afaste de uma expressão lógica normatizada pela população, o autor indica a necessidade de entendermos a percepção como uma forma de consciência individualizada e interiorizada, mesmo que para isso seja relativa à prerrogativa de uma interpretação múltipla sobre os fatos que nos rodeiam¹⁹². O modo de ver e a relação simbiótica entre a percepção e a visão também são temas discutidos pelo crítico literário e escritor inglês John Berger. Berger, por sua vez, faz uma associação direta entre o debate exposto e obras de arte, apresentando uma mimese recorrente entre o artista, a obra apresentada por ele e o absorvido pelo expectador¹⁹³. Segundo o autor, construções culturais, que interagem com os indivíduos, são fatores cruciais para que se crie perspectiva a respeito de signos e símbolos sociais, fazendo com que interpretemos imagens de formas diferentes, na medida em que associamos as imagens com o que conhecemos previamente¹⁹⁴. Para Berger:

Aquilo que sabemos ou aquilo que julgamos afecta o modo como vemos as coisas. Na Idade Média, quando o homem acreditava na existência do inferno, a visão do fogo tinha certamente para eles um significado muito diferente do que tem hoje para nós. No entanto, a sua ideia de inferno dependia muito da visão do fogo que consome as cinzas que permanecem, bem como da experiência dolorosa das queimaduras. (...) Ainda assim, quando uma imagem é apresentada como obra de arte, o modo como as pessoas olham ela é condicionado por uma série de pressupostos adquiridos sobre a arte. Pressupostos que se ligam à beleza, verdade, gênio, civilização, forma, estatuto social, gosto etc...¹⁹⁵

À luz desses fatores, entende-se que as condicionantes culturais, psicossociais e estruturais da sociedade, que afetam as perspectivas dos indivíduos, são fundamentais para que se analise, não só os modos de ver do artista sobre a sociedade que o rodeia, mas as formas de interpretações que sucedem dessa ordem, levando-se em consideração premissas diacrônicas e sincrônicas de discursos imagéticos, especialmente quando pensamos em uma tradução intersemiótica¹⁹⁶. Segundo o artista e escritor espanhol Julio Plaza, a descrição sincrônica levaria como fundamento metodológico a produção e a tradição literária, e a produção diacrônica o tempo, o que cristalizaria a imagem do passado¹⁹⁷.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1972.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid., p. 12, l.1-7, p. 15, l.1-12.

¹⁹⁶ PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001. P. XI, l. 5-10. Julio Plaza, ao ler os escritos de Roman Jakobson, define tradução intersemiótica como uma “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” ou “de um sistemas de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa”.

¹⁹⁷ Ibid.

Apesar de nos atermos cuidadosamente a fatores sociais que dialogam com os sujeitos envolvidos manifestações artísticas, como forma de reações a premissas sociais, também é importante, como cita o filósofo italiano Umberto Eco, não elencar determinismos sociológicos na leitura das imagens¹⁹⁸. Para o autor, “(...) uma pesquisa histórico-sociológica ponderada deve se colocar diante da análise dos fenômenos de arte como método científico capaz de iluminar o fenômeno a fundo, desde que acrescido de uma explicação de caráter orgânico estrutural (...)” (ECO, p. 43, l.22-26). Da mesma forma, é importante ressaltar que a análise de manifestações artísticas, quando perpassada por diferentes interpretações, não recai no caráter passivo, do observador, ou secundário, a depender do intuito de quem vislumbra a obra. Desse modo, o historiador da arte alemão Erwin Panofsky, ao diferenciar o expectador da arte de forma binária, entre aqueles que estudam arte e os apreciadores leigos, revela que nenhum olhar seria totalmente ingênuo¹⁹⁹. Para o autor:

O observador ingênuo da Idade Média tinha muito o que aprender e algo a esquecer, até que pudesse apreciar a estatuária e arquitetura clássicas, e o observador ingênuo do período pós-renascentista tinha muito a esquecer a algo a aprender até que pudesse apreciar a arte medieval, para não falarmos da primitiva. Assim, o observador ingênuo não goza apenas, mas também, inconscientemente, avalia e interpreta a obra de arte; e ninguém pode culpá-lo se o faz sem se importar em saber se sua apreciação ou interpretação estão certas ou erradas, e sem compreender que a sua própria bagagem cultural contribui, na verdade, para o objeto de sua experiência.²⁰⁰

O filósofo e sociólogo alemão Theodor Adorno, entretanto, em seu ensaio sobre a lírica e a sociedade, expõe a necessidade de alcançarmos a crítica social nas expressões artísticas, em vez de separá-las por completo²⁰¹. Segundo o autor, essa premissa se realiza na medida em que a arte deve ter um reconhecimento universal sobre a sua mensagem, afastando-se de seu caráter individual²⁰². Suas considerações entram em confronto com os dogmas parnasianos que ascendem na sociedade europeia, no final do século XIX, e que ganham expoentes que defendem a arte pela arte²⁰³, assim como aqueles que acreditam que a arte deve ser algo

¹⁹⁸ ECO, Umberto. A definição da arte. Rio de Janeiro: Record LTDA, 2013.

¹⁹⁹ PANOFSKY, Erwin. Significados nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2017.

²⁰⁰ Ibid., p. 36, l. 8-20.

²⁰¹ ADORNO, Theodor. “Palestra sobre a lírica na sociedade”. Notas de Literatura 1. Tradução: Jorge Almeida (65-89). São Paulo: Editora 34, 2003.

²⁰² Ibid.

²⁰³ PEIXOTO, Sergio Alves. O Parnasianismo no Brasil: variações sobre um mesmo tema. O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira, [S.l.], v. 19, n. 2, p. 107-117, dez. 2010. ISSN 2358-9787. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/3355/3285>. Acesso

expressamente individual e objetiva²⁰⁴. Segundo o ponto de vista da recepção estética na arte parnasiana, a arte deveria se afastar de questões morais e sociais, encontrando a sua formulação e perfeição no enaltecimento da beleza e refinamento de suas produções. A visibilidade e protagonismo da classe popular, em detrimento à burguesia e aristocracia, são criticadas pelos artistas parnasianos, que encaram que este movimento prioriza o debate sobre os problemas sociais em detrimento à arte, enquanto estética²⁰⁵. Tal vertente ganhará uma crescente crítica no século XX, com o surgimento dos movimentos vanguardistas.

Nesse sentido, Adorno, diferente dos defensores da arte pela arte, compreende que a arte, puramente estética, se afasta do pensamento universal sobre a sociedade, na medida em que as concepções estéticas também necessitam do julgamento sociológico do indivíduo para se realizar²⁰⁶. Para analisar uma obra de arte, então, o filósofo entende que seria necessário julgar o seu caráter ideológico e a posição social da obra, e do artista, para entendermos a concepção universal de sua composição. Caso nos atentemos apenas para a estética da obra, segundo o autor, realizaríamos o falseamento do conceito de ideologia, onde revelaríamos algo limitado, que seria a arte de alguns artistas que seguem certos interesses particulares, a partir de determinados privilégios, e tomaríamos esta ideologia como universal, marginalizando os interesses dos demais grupos sociais²⁰⁷.

Partindo da lógica do estudo metodológico das obras de arte e entendendo a estética no seu sentido temporal, o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman nos atenta para a sobrevivência da memória, a partir da imagem e da reconstrução do passado, na medida em que a configuração da percepção sociológica do tempo presente está em constante alteração²⁰⁸. Segundo o autor, projeções sociais do tempo relegam às obras de arte diferentes importâncias, que podem confrontar, inclusive, a sua canonicidade. Para elaborar o debate, Didi-Huberman expõe o conceito de anacronismo e a complexidade de sua concepção, no que tange a percepção das imagens para elaboração da historiografia. Segundo o autor, apesar da esquivia do historiador em fazer-se anacrônico na produção historiográfica, ser anacrônico ao

em: 10 ago. 2023: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.19.2.107-117>. A expressão “arte pela arte” parte da lógica de defesa da arte puramente estética e erudita, em detrimento a obras de arte que diminuem a beleza de suas produções em prol de mensagem políticas. Artistas parnasianos acreditavam na concepção superior de uma arte elevada, refinada e inútil, enquanto objeto para uso social.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ ADORNO, *Op. Cit.*

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

interpretar as imagens pode ser importante para julgar as obras de arte do passado, promovendo importâncias a obras previamente marginalizadas por lógicas de opressão social²⁰⁹. Ceder a plasticidade às obras, em conformidade ao estilo e às épocas estudadas, pode gerar, como consequência, a fixação da hierarquização dos privilégios sociais, nos alienando das produções de diversos artistas e mantendo universalização das criações de indivíduos específicos²¹⁰. Utilizar-se da estatização da história da arte é, assim, segundo o autor, uma ferramenta cultural que fomenta a criação de entidades perpetuas e gênios ilusórios²¹¹. O anacronismo seria, então, necessário, quando a leitura da obra no passado se fez insuficiente para a compreensão, ou visibilidade, da mesma²¹². O autor cita que:

(...) que relação da história com o tempo a imagem nos impõe? E que consequência isso tem para a prática do historiador da arte? Não nos colocaremos essa questão inicial convocando os filósofos para quem o tempo simplesmente se oporia à história. Não questionaremos "o tempo da obra" como fizeram, com mais ou menos acuidade, os fenomenólogos da arte. Não questionaremos o tempo da imagem como um "tempo de leitura" semiológico, ainda que fosse prolongado no modelo do seméion - do túmulo - onde se apresentaria, interno à representação, "o limite da representação". Tampouco seguiremos os historiadores para quem o tempo se reduziria simplesmente ao da história. Esta é uma redução tipicamente positivista muito corrente: a de tratar as imagens como simples documentos para a história, uma forma de negar a perversidade daquelas assim como a complexidade desta. Mas não nos saímos melhor quando recusamos a história como tal: quando a decretamos finita, "acabada", ou quando pretendemos "acabar" com ela. Os atuais debates sobre o "fim da história" e - paralelamente - sobre "o fim da arte" são triviais, mal colocados, porque são fundados sobre modelos de tempo triviais e não dialéticos²¹³.

Ainda que se entenda os desdobramentos catastróficos da guerra, e conflitos bélicos em geral, em diferentes esferas da individualidade e da memória coletiva, as formas de percepção e reação a esses eventos são diversas, mesmo dentro do cenário artístico, assim como é diversa a forma de se abstrair o que se cria como arte para público em geral. O filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin, em seu ensaio sobre a reprodutividade técnica da obra de arte, cita como exemplo dessa temática o manifesto de Marinetti, com o futurismo, em favor da guerra colonial na Etiópia²¹⁴. No manifesto, Marinetti revela a beleza da guerra, a importância das

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid.

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid., p. 30, l. 10-29.

²¹⁴ BENJAMIN, Walter, 2022.

novas construções que advém dela e conclama aos artistas do futurismo a não se esquecerem desses princípios, para que se consolide, enfim, uma guerra estética²¹⁵. Sobre o manifesto, Benjamin expõe que:

Fiat ars – pereat mundos, diz o fascismo e espera, como reconhece Marinetti, da guerra a satisfação artística da percepção sensível alterada pela técnica. É esta claramente a última instância do l'art pour l'art. A humanidade, que em Homero fora um dia objeto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objeto de sua própria contemplação. Sua autoalienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem. Assim configura-se a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte²¹⁶.

A partir da reflexão acima exposta, o grupo dadaísta se reúne em Zurique para expor sua recepção, interpretação e ojeriza sobre os conflitos que os rodeiam, visando repensar e confrontar a arte tal como ela se apresenta até o momento. Dentre as relações do exposto sobre a ideia de luto com a projeção artística no meio social, especialmente revelada a partir do confronto com a repressão e ausência de uma racionalidade nos discursos sociais, percebemos um apelo do movimento para a ênfase no domínio da narrativa social, que contrapunha o cenário contemporâneo ao seu tempo. No que diz respeito às mulheres dadaístas, além da percepção de uma arte que reflete a solidão e o medo do futuro, também encontramos os confrontos que interagem com repressões de gênero, especialmente no momento que em que elas possuem uma maior circulação social e se deparam com a irracionalidade escancarada percebida com as marginalizações que sofriam exclusivamente por serem mulheres, entendendo também o sucesso e a relevância que obtiveram nos trabalhos executados durante o período da Guerra.

Nesse sentido, portanto, Hugo Ball, no dia 5 de fevereiro de 1916, escreve sobre a sua primeira noite em seu novo clube de arte, cujo local foi escolhido e anunciado como receptivo para todos aqueles que se propunham contrários a Guerra. O nome que ele e sua companheira, Emmy Hennings, escolheram para o estabelecimento foi Cabaré Voltaire, em homenagem ao filósofo satírico iluminista, cujas obras influenciaram o movimento²¹⁷. Em pouco tempo, o local já viraria um centro de atração de artistas, reunindo grandes admiradores e pensadores de sua época²¹⁸. Com os encontros frequentes, à princípio pelo estímulo de demonstração literária²¹⁹,

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Ibid., p. 99, l. 13-23.

²¹⁷ GOMPERTZ, 2013.

²¹⁸ RICHER, 1993.

²¹⁹ Ibid.

seis jovens se uniram para refletir sobre a violência da Guerra, os lutos vividos em decorrência dela, as formas de reagir a esse embate e o repúdio à uma sociedade materialista, visando expor as suas manifestações artísticas em confronto à lógica capitalista vigente. Os primeiros membros lembrados por Ball foram, além do próprio, o alemão Richard Huelsebeck, o alsaciano Hans Arp e os romenos Tristan Tzara e Marcel Janco. Hugo Ball, entretanto, se esquece de incluir, na lista de fundadores do movimento vanguardista, o nome de sua esposa, Emmy Hennings, que participou do dadaísmo desde a sua criação.

3 MULHERES E A INTELLECTUALIDADE NA ARTE EUROPEIA DO SÉCULO XX

3.1 - A presença das mulheres na história da arte

Para que se possa entender a trajetória das artistas vinculadas ao movimento dadaísta, é preciso que se prescrite, não só o contexto social, no que tange a Guerra que eclodia em cenário mundial, mas também as formas de perceber as mulheres no meio da arte e as suas projeções enquanto profissionais na área. No capítulo anterior, foi realizada uma digressão cronológica na história, sendo este debate considerado fundamental para que pudéssemos entender as particularidades do movimento dadaísta e suas formas de confrontos diretos com a Primeira Guerra e àqueles que defendiam a sua continuidade. Ao repassar as particularidades do movimento, porém, mesmo quando voltamos para grandes nomes de historiadores da arte, entendidos como ícones do estudo sobre o tema, encontramos um silenciamento sobre a presença das mulheres e de suas produções artísticas. Quando vemos menções sobre elas, ou citações, sua atenção é muito inferior, quando comparada à de homens dadaístas, ou longas, quando se permitem ao enfoque de suas vidas privadas, em vez de sua relevância na arte e ao movimento em si, pois, em geral, suas biografias são postas e encaradas com uma valorização maior do que a sua própria arte. É preciso, portanto, após a exposição do contexto sociocultural na Europa do século XX e da caracterização do movimento dadaísta, realizados anteriormente, que seja apresentado o debate contemporâneo sobre a posição das mulheres na história da arte, enquanto pesquisadora, artista e mulher observada, para que, assim, possamos compreender as críticas e a trajetórias de Sophie Taeuber e Emmy Hennings de forma mais plena.

A escritora inglesa Rozsika Parker e a crítica da arte, também inglesa, Griselda Pollok são enfáticas ao exporem que a arte é estruturalmente sexista²²⁰. Para além das determinações que alcançam essa premissa, presenciemos, em grande potência, as marginalizações de produções artísticas consoantes à raça, classe e etnia dos artistas, fazendo com que os seus isolamentos se cristalizem no meio social e as afastem dos cânones da arte. Segundo as autoras, ainda, a história da arte é, quando nos atentamos para esses cânones, precisamente, uma história de nomes, em especial o de homens brancos, evidenciando alguns poucos nomes de mulheres, sendo estes, em grande parte, compostos por mulheres também brancas e que figuram classes

²²⁰ PARKER, Rozsika e POLLOK, Griselda. *Old Mistress: women, art and ideology*. Londres: Bloombury Academy, 2020.

altas da sociedade²²¹. É considerável, de igual forma, que as ideologias que predominam a composição desses cânones artísticos relegam à arte pura ao gênio masculino, vinculado ao homem branco europeu e norte americano, enquanto estipula às mulheres a sua infantilização e familiarização com o público, expondo, assim, uma maior relevância sobre a sua vida privada, seus traumas, suas tragédias e sexualidade, do que sobre as suas produções²²². O homem branco europeu e norte americano, artista, dessa forma, seria a referência para o que é produzido no mundo da arte, enquanto indivíduos que se afastam de suas características biológicas e étnicas figuram as suas contradições. No que tange às mulheres, Pollok e Parker as elencam como extensão das determinações sociais do homem, existindo, ao longo do século XX, um grande silêncio sobre o seu passado enquanto artistas, passando uma falsa impressão, não só de seu caráter não essencial, mas de sua nulidade na composição do mundo da arte, que vigora até a década de 70 do mesmo século²²³.

As produções teóricas que interferiam na crítica à arte também careciam de semelhantes ausências. Segundo a historiadora da arte Patricia Mayayo, até a década de 70, aproximadamente, era evidente as lacunas que se apresentavam sobre o protagonismo das mulheres na história da arte, enquanto artistas, mas também se compunha o mesmo para a produção teórica sobre a área, evidenciando a ausência de historiadoras da arte em bibliografias sobre a temática²²⁴. Para a autora, isso seria consequente de uma lógica cultural que imporia, ao longo da história, uma hipervisibilidade da mulher enquanto objeto e uma invisibilidade da mulher enquanto sujeito criador²²⁵. Essa análise, como expõe Mayayo, vem recebendo atenção desde a década de 70 do século XX, começando, principalmente, a partir de vertentes de estudos feministas²²⁶ e ganhando novas proporções com as perspectivas decoloniais mais recentes. Para analisar essa premissa, a autora cita a historiadora da arte estadunidense Linda Nochlin, que escrevera sobre a temática no período citado:

Si bien la respuesta que daba Nochlin a esta pregunta puede resultarnos hoy em día um tanto obvia, en su momento constituyó um auténtico revulsivo: si no han existido equivalentes femininos de Miguél Ángel, de Rembrandt o de Picasso – afirmaba – no es porque las mujeres carezcan naturalmente de talento artístico, sino porque a largo de la historia, todo um conjunto de

²²¹ Ibid.

²²² Ibid.

²²³ Ibid.

²²⁴ MAYAYO, 2003.

²²⁵ Ibid., p. 21, l. 11-13.

²²⁶ Ibid.

factores institucionales y sociales han impedido que ese talento se desarrolle libremente²²⁷.

Para Nochlin, os homens na sociedade patriarcal ocidental demandam a submissão e uma afeição desqualificada das mulheres²²⁸. Essas mulheres, para terem acesso aos bens e confortos de uma sociedade de classe, muitas vezes, precisariam internalizar a dominação masculina, em reflexo às lógicas de opressão institucional e estrutural da sociedade, de diferentes formas para diferentes mulheres²²⁹. A partir dessa ótica, a autora revela que a função social da arte acaba se tornando um tema complexo na história. Nochlin afirma que, em especial no período Vitoriano²³⁰, onde se expunha a ascendência de um ideal de feminilidade burguesa, ter diversas aptidões toleráveis era mais valioso para as mulheres do que se destacar em apenas uma²³¹. Esse paradigma, no século XIX, envolvia a lógica da fomentação de uma personalidade feminina, a preparação para o casamento e a necessidade de não esquivar a atenção desses afazeres. Mayayo indica que a mulher da alta classe, pertencente à burguesia e que poderia se familiarizar com o ofício da arte, mas não se profissionalizar como tal, era caracterizada como recatada e modesta²³². Quando, neste mesmo período, ainda segundo Mayayo, começam a aparecer nomes de mulheres como autoras de obras de arte, elas eram radicalmente separadas, no sentido da virtude do gênio, dos homens criadores da arte, surgindo, assim, a noção da arte feminina, delicada e, na maior parte das vezes, amadora²³³. Segundo Linda Nochlin sobre essa temática:

The question “Why have there been no great women artists?” has led us to the conclusion, so far, that art is not a free, autonomous activity of a super-endowed individual, “influenced” by previous artists, and, more vaguely and superficially, by “social forces,” but rather, that the total situation of art making, both in terms of the development of the art maker and in the nature and quality of the work of art itself, occur in a social situation, are integral elements of this social structure, and are mediated and determined by specific

²²⁷ Ibid., p. 22, l. 1-8. A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Embora a resposta que Nochlin deu para esta questão possa parecer-nos hoje um tanto óbvia, na época constituiu um verdadeiro choque: se não houve equivalentes femininos de Michelangelo, Rembrandt ou Picasso – afirmou ela – não é porque às mulheres naturalmente falta talento artístico, mas porque ao longo da história todo um conjunto de fatores institucionais e sociais impediram que esse talento se desenvolvesse livremente.

²²⁸ NOCHLIN, Linda, GRANT, Catherine. *Why have there been no great women artists?* Londres: Thames and Hudson Ltd, 2021.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Entende-se por Era Vitoriana o período que se estende do dia 20 de junho de 1837 até o dia 22 de janeiro de 1901, marcando o reinado da rainha Vitória no Reino Unido.

²³¹ Ibid.

²³² MAYAYO, *Op. Cit.*

²³³ Ibid.

and definable social institutions, be they art academies, systems of patronage, mythologies of the divine creator, artist as he-man or social outcast²³⁴.

Nochlin ainda especifica os benefícios do ofício da pintura para a mulher burguesa, que buscava o seu ideal de feminilidade. Diferente das outras manifestações artísticas, a pintura era considerada silenciosa e não afetava aqueles que estavam ao redor de quem a praticava²³⁵. Dessa forma, além possuir diversas qualidades que poderiam fazer parte de suas atribuições domésticas e sociais, a mulher poderia continuar se mantendo recatada e modesta, desde que mantivesse a pintura como hobby. Enquanto casada, segundo a autora, a mulher burguesa se mantinha aquém das expectativas técnicas no ofício das artes plásticas, por ter que focar em outros ofícios, permitindo ao homem, que poderia estar de fato comprometido com a pintura enquanto trabalho, pudesse se posicionar sobre a inferioridade da mulher no segmento²³⁶. A autora expõe, ainda, que mesmo dentre as mulheres que estavam seriamente comprometidas com a pintura, era esperado que elas largassem esse ofício para se comprometerem com o casamento²³⁷.

Griselda Pollok identifica na literatura inglesa algumas observações acerca das escolhas artísticas das mulheres, frente às suas preferências estéticas. Segundo ela, há poucas referências no período Vitoriano que indicam que fatores sociais, e não biológicos, estariam vinculados a essas escolhas, mas expõe que já conseguimos encontrar, neste período, alguns indicativos dessa corrente de pensamento²³⁸. A autora revela que críticos teóricos, do período em questão, alocam os retratos, paisagens, flores e fotos de animais como as escolhas naturais das mulheres, dentre aquelas que possuíam o privilégio de poder apreender as técnicas de pintura.²³⁹ Para a autora, porém, fatores sociais interferiam diretamente nessas escolhas, tendo em vista os anos

²³⁴ NOCHLIN; GRANT, *Op. Cit.*, p. 415, l. 3-13, p. 416, l. 1-3. A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: A pergunta “Por que não existiram grandes mulheres artistas?” nos levou à conclusão, até agora, de que a arte não é uma atividade livre e autônoma de um indivíduo superdotado, “influenciado” por artistas anteriores e, de forma mais vaga e superficial, por “forças sociais”, mas sim, que a situação total do fazer artístico, tanto em termos do desenvolvimento do criador de arte como da natureza e qualidade da própria obra de arte, ocorre dentro de uma condição social como elementos integrantes desta estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definíveis, sejam elas academias de arte, sistemas de patrocínio, mitologias do criador divino, artista como homem ou pária social.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Ibid.

²³⁸ POLLOK, Griselda. *Differencing the Canon (Revisions, Critical Studies in the History and Theory of Art)* Taylor and Francis. Edição do Kindle, 1999.

²³⁹ Ibid.

de estudos negligenciados, que seriam necessários para acompanhar as técnicas apresentadas pelos demais artistas²⁴⁰. A autora, então, cita Linda Nochlin que diz:

Delacroix, Courbet, Degas, Van Gogh and Toulouse-Lautrec as examples of great artists who gave up the distractions and obligations of family life, at least in part, so that they could pursue their artistic careers more single-mindedly. Yet none of them was automatically denied the pleasures of sex or companionship on account of this choice. Nor did they ever conceive that they had sacrificed their manhood or their sexual role on account of their singleness and single-mindedness in order to achieve professional fulfillment²⁴¹.

Concordando com fatos acima mencionados, a historiadora da arte estadunidense Whitney Chadwick expõe alguns fatores que fizeram com que as mulheres, mesmo aquelas que tinham o privilégio de aprender o ofício da arte, se mantivessem isoladas de atualizações técnicas no ofício. Um exemplo notório dessa exclusão, para a autora, foi o isolamento das mulheres na participação do estudo do nu, tendo em vista a interferência no pudor e moral que esta realização poderia conferir ao seu gênero²⁴². O estudo do nu, segundo Chadwick, era fundamental para a percepção do corpo humano e a produção de sua representação, principalmente entre os séculos XVI e XIX²⁴³. A narrativa social se desenrola a partir da concepção de que as mulheres seriam objetos das obras dos homens, logo, em permanente estado de observação, em vez de suas produtoras²⁴⁴. A noção da mulher enquanto representada, porém, também demonstrava um direcionamento mais específico. Chadwick indica que a mulher seria, em geral, representada segundo a visão do homem sobre a mulher branca, heterossexual e de classe média, exposta a partir de como ele a observa, mediante as técnicas apreendidas.

A autora, dessa forma, expõe a importância de se elencar essas identidades e o direcionamento das representações expostas nos cânones da arte. Para Chadwick, é preciso que se repense, não só a marginalização dos termos de gênero, mas as relações desses termos com

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid., p. 262, l. 2-12. A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Delacroix, Courbet, Degas, Van Gogh e Toulouse-Lautrec como exemplos de grandes artistas que abriram mão das distrações e obrigações da vida familiar, pelo menos em parte, para poderem prosseguir em suas carreiras artísticas com mais obstinação. No entanto, a nenhum deles foram automaticamente negados os prazeres do sexo ou do companheirismo por ocasião desta escolha. Nem nunca conceberam que tinham sacrificado a sua masculinidade ou o seu papel sexual por causa da sua condição de solteiro e obstinação, a fim de alcançarem a realização profissional.

²⁴² CHADWICK, Whitney. *Woman, Art, and Society*. New York: Thames & Hudson, 2002.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Ibid.

os conceitos de cultura, raça, etnia e classe social²⁴⁵. A autora afirma que a história das mulheres na arte é uma história de comparação com a história dos homens na arte, que esteve em posição privilegiada quanto à sua aprendizagem teórica e prática²⁴⁶, mas é necessário que se esquive da lógica binária de concepção de opressão, que parte da ideia de uma exclusão institucional e estrutural entre homens, em geral, sobre mulheres, também em geral. Essa ação é importante para que se compreenda as formas marginalização, no meio social, que atingem mulheres e homens, sem que se universalize, tanto este homem associado ao detentor do gênio da arte pura, ao longo da história, quanto a forma de opressão e exclusão destinada a diferentes mulheres.

Dentre homens e mulheres que participavam de produções artísticas, ao longo do século XIX, Chadwick afirma que os homens tinham a possibilidade de atingir a nobreza com o ofício, enquanto as mulheres só conseguiriam este status mediante casamento ou nascimento. Além de excluídas da prática como trabalho, elas também eram distanciadas do debate intelectual acerca do tema, onde grandes instituições, como as academias em Roma e em Paris, negavam suas presenças enquanto membras²⁴⁷. Para continuarem as suas práticas artísticas, mesmo que por hobby, as mulheres tinham que encontrar formas de atuação cuja estética fosse compatível com a sua classe social e ideologia patriarcal²⁴⁸. Ainda assim, os homens eram considerados os verdadeiros artistas, possuindo o gênio para as suas produções, enquanto era considerado que as mulheres possuíam gostos²⁴⁹. A autora também assinala a proveniência de classe em distinção de gênero. Segundo Chadwick, os artistas homens raramente pertenciam a uma aristocracia, figurando uma posição, em sua grande maioria, na pequena burguesia. Enquanto as mulheres, que desempenhavam papéis artísticos e que escrevem seus nomes na história da arte, comumente nasciam na nobreza²⁵⁰.

The noble birth, good education and deportment that Vasari identifies with women like Sofonisba Anguissola, however, are not merely female traits affirming sexual difference but are signs of class and of the newly elevated social status of the artist. Descriptions such as these reassured Vasari's readers that Women artists conformed to the social expectations and duties of noblewomen of the period removing them from the satiric barbs often directed at middle – and lower – class women. Praise for women's achievement is part

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid.

of a sexual control in which intellectual and artistic freedoms might be exchanged for rigid adherence to the demands of chastity²⁵¹.

Há de se considerar, então, uma fomentação que se pressupõe, em especial, ao longo do século XIX, de uma arte entendida como feminina e uma arte entendida como masculina. Em seus estudos, Griselda Pollock expõe que críticos e teóricos da arte elaboram uma narrativa que indica uma falta de talento nato das mulheres para a arte²⁵². A partir dessa falta de talento, mulheres seriam copiosamente excluídas dos cânones da arte, considerada “a espinha dorsal de uma cultura e identidade política” (POLLOCK, 1999, p. 403, l. 6-9), além de naturalizar os seus pressupostos na historiografia. Essa fixação de saberes, nesse sentido, é potencializada em decorrência do aumento significativo do número de universidades nos centros urbanos, que utilizam esses cânones como formas de exposição sobre o que seria a arte icônica ao longo da história da humanidade, tornando tais projeções balizares para o entendimento da temática²⁵³. Segundo a autora, qualquer indivíduo que desejasse aprender sobre a arte e suas técnicas, assim como os diferentes estilismos que presenciamos, deveria se apoiar nos estudos desses cânones, fazendo com estes se tornassem o senso comum de uma cultura de elite²⁵⁴. Os cânones da arte, assim, formalizados por seus protagonistas homens, brancos e europeus, se realizam como a estrutura da disciplina e universalizam o seu saber, justificando as seleções dos nomes indicados como icônicos, e negando aqueles que não estão representados em sua composição²⁵⁵.

Pollock ainda afirma que os cânones são importantes para determinar as nossas direções teóricas, além de formar uma aliança com os artistas indicados como legítimos dentro da história da arte²⁵⁶. Dessa forma, artistas que não estão em conformidade com as estruturas da canonicidade, excluídos das perspectivas críticas, são constantemente isolados da hierarquia elitista da arte, em cada geração observada²⁵⁷. Artistas que possuem a sua representação negada,

²⁵¹ Ibid., p. 40, l. 4-14. A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: O nascimento nobre, a boa educação e o comportamento que Vasari identifica com mulheres como Sofonisba Anguissola, no entanto, não são apenas traços de fama que afirmam a diferença sexual, mas são sinais de classe e do novo estatuto social elevado da artista. Descrições como essas tranquilizaram os leitores de Vasari de que as mulheres artistas se conformavam às expectativas e deveres sociais das mulheres nobres do período, removendo-as das farpas satíricas muitas vezes dirigidas às mulheres de classe média e baixa. O elogio às realizações das mulheres faz parte de um controle sexual em que as liberdades intelectuais e artísticas podem ser trocadas pela adesão rígida às exigências da castidade.

²⁵² POLLOCK, *Op. Cit.*

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Ibid.

seja por questões de gênero, raça ou valores ideológicos, dentro da lógica da canonicidade, apresentam, de acordo com essa conceitualização excludente, métodos de interpretação, ou gostos individuais, diferindo do gênio do artista de fato²⁵⁸.

Para que se entenda de forma mais ampla as condicionantes que legitimam os artistas homens, brancos, europeus e norte-americanos como detentores do gênio da arte, é importante que se exponha uma síntese sobre o conceito do termo gênio e a sua associação com a condição de ser homem. Linda Nochlin, na década de 70, já expunha que o gênio era algo misterioso, que somente os grandes artistas possuíam²⁵⁹. Para ampliar o debate, Patricia Mayayo e a filósofa inglesa Christine Battersby fazem um estudo sobre o tema, relacionando-o com a marginalização das mulheres nos cânones da arte. Patricia Mayayo expõe que a noção de gênio alimenta a retórica do mito do artista genial, e de sua obra mestra, e fomenta uma narrativa da história da arte composta por uma lista de nomes de artistas, legitimando suas grandezas em diferentes tempos e estruturando supostas hierarquias entre os sujeitos²⁶⁰. A partir dessa hierarquia, conseguimos perceber a formação dos gêneros literários, que cristaliza os cânones da arte, assim como determina os valores das obras em geral, partindo da comparação técnica entre o que é produzido, com o que foi produzido por esses mestres²⁶¹. A autora diz, ainda, que debater sobre a ideia de gênio é necessário para que se ponha em questão as suposições básicas, e teoricamente naturais, imposta na história da arte²⁶². Mayayo cita a crítica da arte estadunidense Eleanor Munro, ao afirmar que todos os artistas, sejam homens ou mulheres, fazem parte de uma minoria e estão sujeitos à marginalização²⁶³. Elencar cânones da arte é, por conseguinte, uma forma de determinação técnica que limita e exclui diferentes performances de artistas e suas obras. Além disso, a autora indica que, ao tentarem promover a visibilidade dos trabalhos de mulheres artistas, alguns críticos analisam as suas obras de acordo com o considerado como norma teórica, ou seja, partindo de ideias e valores que enaltecem as produções dos homens já estigmatizados dentre os detentores de gênio, em vez de analisá-las sob a ótica de suas próprias categorias, que são secundarizadas no viés hierárquico da história da arte²⁶⁴.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ NOCHLIN, 2021.

²⁶⁰ MAYAYO, 2016.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Ibid.

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Ibid.

Para além, Mayayo cita Parker, Pollok e Battersby, para determinar o momento que daria origem à noção moderna de gênio, sendo este ocorrido no Romantismo²⁶⁵. Segundo a autora, é neste momento que se fixa a concepção do artista saturniano, cujo qual teria como características a excentricidade, a melancolia, o exotismo, a diferença e a originalidade²⁶⁶. Além disso, ao analisar alguns escritores do século XVIII, Mayayo expõe a associação dessas qualidades com o enaltecimento do instinto sexual, naturalizado entre os homens e que começa a receber um viés romantizado entre os artistas. Para a autora, ainda, essa projeção de artista libidinoso teria raízes no Renascimento e se prolonga até a época das vanguardas²⁶⁷. As mulheres, por sua vez, possuiriam uma carência desse instinto e a incapacidade de resistir ao impulso do seu próprio sexo, ou seja, de controlá-lo²⁶⁸. A mulher criativa não seria considerada como algo natural e, caso se manifestasse tal qualidade a ela, restar-lhe-ia duas alternativas: “renunciar a su sexualidad (convirtiéndose em <hombre>) o seguir siendo <mujer> y, por lo tanto, abandonar el sueño de ser considerada un genio” (MAYAYO, 2016. p. 67, l. 24-27.)²⁶⁹.

Mayayo também expõe que a depreciação das mulheres não ocorrera apenas durante o Romantismo²⁷⁰. Segundo a autora, tal lógica de depreciação da mulher artista, de acordo com a ausência do gênio para as artes, ocorre desde o Renascimento, mas se redefine na época citada²⁷¹. A autora cita que:

La diferencia [...] es que la misoginia romántica se vio acompañada de un cambio de paradigma estético: el genio pasa a ser una figura dotada de una serie de características atribuidas tradicionalmente a lo <feminino> (intuición, emoción, imaginación, espontaneidad, etc.). Así, al mismo tiempo que se exaltan las cualidades <femeninas> del artista varón, se proclama con rotundidad que las mujeres no pueden (o no deben) dedicarse a la creación artística²⁷².

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: renunciar à sua sexualidade (convertendo-se em um homem) ou seguir sendo mulher e, para isso, abandonar o sonho de ser considerada um gênio.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid., p. 67, L. 33, p. 68, l. 7. A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: A diferença [...] é que a misoginia romântica foi acompanhada de uma mudança de paradigma estético: o gênio passou a ser uma figura dotada de uma série de características tradicionalmente atribuídas ao <feminino> (intuição, emoção, imaginação, espontaneidade, etc.). Assim, ao mesmo tempo que se exaltam as qualidades <femininas> do artista masculino, apregoa-se claramente que as mulheres não podem (ou não devem) dedicar-se à criação artística.

Christine Battersby, por sua vez, expõe que poucos críticos da arte, até a década de 70 do século XX, relacionavam a questão do gênio com as distinções de gênero. Segundo a autora, muito do que se indicava se relacionava com a ideia de gênio ruim e gênio bom, mas a temática não se alongava para além²⁷³. Battersby afirma que essa relação, entre gênio e gênero, é importante para que possamos compreender as concepções sociais da ideia de criatividade, e traçar as diferenças entre a ideia de mulher e feminilidade²⁷⁴. Para abordar o assunto, a autora faz uma retrospectiva ao século XVIII na Europa, caracterizando o que ficou conhecido como a época das Luzes, ou o Iluminismo. Dentre outros fatores, Battersby relembra que este foi um período marcado pelo enaltecimento da razão, pela dúvida sobre a imagem e semelhança do homem com Deus, além da busca, obsessiva, para se descobrir o que fazia do homem europeu um ser superior, e mais civilizado, do que os animais ou dos indivíduos julgados como primitivos²⁷⁵. Como resposta, a autora expõe que essa evolução vinha acompanhada da lógica de que o homem branco europeu tinha a capacidade de ter sentimentos, imaginação, sensibilidade e gênio, diferente dos outros indivíduos²⁷⁶. No final do século, o termo gênio já estava associado com a ideia de criatividade, e era ela que fazia do homem europeu algo além dos animais e dos demais homens²⁷⁷. A autora cita que:

It was a genius that was evoked to explain the difference between civilised man and both animals and savages. It was a genius that was supposed to make Art (with capital A) that European civilisation produced different from the 'crafts' (with a small c) produced by the primitives and the other lesser human types. [...] Even great political leaders and military men were credited with genius. [...] Through their reverence for genius, even those who rejected God kept the essentials of the old Christian framework. Inside the human frame Christian had hidden an immortal 'soul': nor 'genius' was concealed within the chest of European man.

But what does 'man' mean in the last sentence? Does it, or does it not, include woman?²⁷⁸

²⁷³ BATTERSBY, Christine. *Gender and Genius. Towards a feminist aesthetics*. London: Women Press Limited, 1989.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 3, l. 1-18. A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Foi o conceito de “gênio” que foi evocado para explicar a diferença entre o homem civilizado e os animais e selvagens. Foi o gênio que deveria fazer a Arte (com A maiúsculo) que a civilização europeia produzia diferente dos 'artesanatos' (com a minúsculo) produzidos pelos primitivos e outros tipos humanos inferiores. [...] Até mesmo grandes líderes políticos e militares foram considerados geniais. [...] Através de sua reverência pelo gênio, mesmo aqueles que rejeitaram a Deus mantiveram o essencial da antiga estrutura cristã. Dentro da estrutura cristã humana esconde-se uma 'alma' imortal: nenhum 'gênio' estava escondido dentro do peito do homem europeu.

As características desse gênio, entretanto, eram embasadas nos estereótipos femininos, que estavam, dentro do senso comum, associadas a ideia de ser fêmea²⁷⁹. Apesar disso, a retórica consagrava que os homens conseguiam, não só encontrar em si, mas administrar tais qualidades femininas, tornando-se, assim, indivíduos de gênio. Enquanto as mulheres, mesmo possuindo essas qualidades, não conseguiam, ou não podiam, ser criativas²⁸⁰. O gênio, nesse sentido, não só diferenciava os homens europeus dos animais, dos demais homens e das crianças, como também os diferenciavam das mulheres²⁸¹. Além disso, a autora expõe que, enquanto os homens domavam as suas características femininas, as mulheres não conseguiam alcançar a razão, conceito associado à masculinidade, mesmo que encontrassem em si tal qualidade²⁸². Apenas o homem, portanto, era capaz de ser sublime, alcançando e controlando sua feminilidade e masculinidade da melhor forma. Battersby afirma, assim, que a noção de gênio não se perfaz pela crítica à feminilidade, mas pela depreciação às mulheres, tendo em vista a necessidade da noção cultural de ser feminino para possuir o gênio da arte e a incapacidade da mulher de controlá-lo²⁸³. Segundo a autora, apenas a partir do final do século XX, quando estudos feministas conseguem desassociar os termos mulher e feminino, que podemos alcançar da melhor forma a magnitude da exclusão das mulheres na esfera da arte²⁸⁴.

Thus, the mind of male *benefits* from the emotion, the moodiness and love that Jung associated with his inner femininity. By contrast, the masculine Woman merely *parodies* the male Logos: a term that Jung glosses as ‘knowledge’, ‘clarifying light’, ‘discrimination’, ‘detachment’ – with that which makes a human being a sublime and god-like creator.²⁸⁵

Nesse sentido, Patricia Mayayo revela a historicidade dos termos *genius* e *ingenium*²⁸⁶ e o processo de congruência entre eles. Segundo a autora, nos finais do século XVIII, e

Mas o que significa ‘homem’ na última frase? Inclui ou não a mulher?

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Ibid., p. 8, l. 2-7. A citação pode ser traduzida da seguinte forma: Assim, a mente do homem se beneficia da emoção, do mau humor e do amor que Jung associou à sua feminilidade interior. Em contraste, a Mulher masculina apenas parodia o Logos masculino: um termo que Jung glosa como “conhecimento”, “luz esclarecedora”, “discriminação”, “desapego” – com aquilo que faz do ser humano um criador sublime e semelhante a um deus.

²⁸⁶ Hoje entendido como criatividade.

concordando com Battersby, já não conseguimos perceber a diferença entre os dois conceitos²⁸⁷. No Renascimento, porém, o termo gênio está associado à fertilidade masculina, repassada na ideia de poder patrilinear²⁸⁸. Um artista, assim, não se tornava, no momento citado, renomado por possuir um gênio artístico, mas por possuir um *ingenium* interior. Já as mulheres, que não eram dotadas de gênio, eram identificadas como incapazes de se tornarem grandes artistas por sua falta de *ingenium*²⁸⁹. A justificativa dessa ausência de *ingenium*, segundo Mayayo, traz influência do discurso aristotélico, da dismorfia sexual, e da medicina hipocrática²⁹⁰. Mulheres do Renascimento possuíam a falta de *ingenium* por figurarem o sexo imperfeito, órgãos disfuncionais (de acordo com o ponto de vista da anatomia do corpo do homem), um corpo frio e úmido, que atrapalhava as suas funções racionais e motoras²⁹¹.

Já no século XVIII, Mayayo aponta para as mudanças nos discursos sociais, onde a projeção do “eu”, da individualidade e da originalidade do homem, associados a capacidade de terem emoções, começam a aparecer²⁹². Os gêneros, porém, não se confundem. Às mulheres, lhes faltam a alma e o domínio do gênio²⁹³. Enquanto os homens conseguem se adequar às qualidades do feminino, controlando estas, para se tornarem sublimes enquanto artistas²⁹⁴. Segundo Mayayo, a ideologia do romantismo foi nociva, não por marginalizar a ideia de feminino, mas por depreciar, novamente, a mulher²⁹⁵. Mayayo, então, volta à Christine Battersby para fomentar a sua argumentação de que uma crítica feminista à estética da arte deve nos esquivar da reivindicação do que seria o gênio masculino, tendo em vista que a sua estrutura foi consolidada para enaltecer práticas e produções do homem. Ela, então, conclui a sua análise expondo que é preciso encontrar outras formas de avaliação e interpretação de produções artísticas na história, a partir da exposição do trabalho de diferentes mulheres, levando-se em consideração as suas trajetórias pessoais e os seus trabalhos criativos²⁹⁶.

O historiador e sociólogo francês Georges Vigarello, ao analisar as pinturas de Jean-Baptiste Greuze, os romances de Voltaire e as peças de Diderot, aponta para ausência das

²⁸⁷ MAYAYO, *Op. Cit.*

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Ibid.

²⁹² Ibid.

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Ibid.

mulheres no que tange as elaboração da ideia de feminino no período das Luzes²⁹⁷. Segundo o autor, o conceito de virilidade ganha aspectos diferenciados na época moderna, permitindo que o homem consiga dominar a sua força e racionalidade, que antes perfazia a exclusividade do ser viril, com a fragilidade e emoção, que se figuravam dentre as características das mulheres²⁹⁸. A virilidade, então, possui uma nova conotação, indicando a capacidade do homem de se fazer artista por dominar as qualidades dos gêneros, enquanto a mulher não. Para Vigarello, assim, esse elogio à feminilidade não se faz em diálogo com a mulher, que continua sendo depreciada por sua personalidade, seja se identificando com a noção de masculino ou feminino, enquanto o homem, branco, europeu e norte americano, se torna o sujeito universal, controlando o melhor dos aspectos²⁹⁹. Para o autor, portanto, enquanto a ideia de feminino não estiver em diálogo com as mulheres, e as interrogações sobre o tema não procederem, também, de suas experiências, o feminino seguirá como uma nova concepção da hierarquia de poder do homem, enquanto sujeito universal. Vigarello conclui que:

Esta virilidade no processo de formulação, não é buscada em diálogo com a mulher. As figuras femininas estão estranhamente ausentes nas pinturas de Greuze, nos romances de Voltaire e nas peças de Diderot. As reformulações não são ligas a suas presenças ou a suas reformulações. As interrogações não procedem delas, mas de uma visão nova de poder. A virilidade tradicional, dito de outra forma, é profundamente perturbada pela cultura das luzes³⁰⁰.

Apesar da sua ausência na historiografia, hoje entendemos que a presença das mulheres na arte vem de longa data. A historiadora da arte estadunidense Patricia Mainardi diz que as mulheres sempre produziram suas obras. Segundo ela, o bordado é um importante exemplo da arte produzida pelas mulheres, pois esta seria uma forma de arte que perpassa raça, classe e continentes, mesmo que tenha sido constantemente depreciada como uma produção artística³⁰¹. Pollock afirma que estudos feministas têm mostrado como os cânones têm hierarquizado a arte, secundarizando as obras das mulheres ao longo da história e cedendo importância geracional aos homens, a partir de nomes que passam de pais para filhos, legitimando as suas criatividades³⁰². A autora cita, ainda, Freud, ao revelar que o real interesse do público não

²⁹⁷ VIGARELLO, Georges. “Introdução – A virilidade, da Antiguidade à Modernidade”. In.: História da Virilidade. Dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. Vol. 1: A invenção da virilidade – Das Antiguidade às Luzes. Dir. Georges Vigarello. Rio de Janeiro: Vozes Ltda, 2013.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Ibid., p. 26, l. 11-17.

³⁰¹ POLLOCK, 1999.

³⁰² Ibid.

estaria vinculado ao que é produzido pelo artista, mas na imagem que o receptor da obra faz do artista como um grande nome e, enquanto este papel for distanciado das mulheres, seus trabalhos também serão marginalizados³⁰³. Nochlin, por sua vez, expõe que a questão geracional interfere também na projeção das mulheres enquanto artistas, onde percebemos que grande parte delas, que se envolveram com a arte, tiveram familiares no ramo artístico, especialmente para o lado paterno e entre os séculos XIX e XX, facilitando a sua inserção no meio da arte³⁰⁴. Para todas as mulheres e homens que fogem dessa prerrogativa, a instituição da arte pode ser opressiva e desencorajadora.³⁰⁵

Nochlin cita, ainda, John Stuart Mill, para formar a sua perspectiva sobre a condição das mulheres na história da arte. Segundo ela, Mill expõe que: “Everything wich is usual appears natural. The subjection of women to men being a universal custom, any departure from it quite naturally appears unnatural” (NOCHLIN, 2021., p. 312, l. 9-12)³⁰⁶. Dessa forma, a autora indica que não é porque algo parece natural, por ser reproduzido copiosamente no meio social, portanto, que de fato o é, e por isso podemos estimular novas formas de traçar os estudos sobre a história das mulheres na arte, mesmo que essa realização ainda seja encarada com estranheza pela crítica³⁰⁷. A pergunta, que ilustra o título de seu livro, “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, pode ser respondida, segundo a autora, pelo fato de percebermos um ofuscamento intelectual sobre elas, além de questões ideológicas e políticas envolvem diretamente a sujeição delas no meio social³⁰⁸.

A partir do debate acima exposto, que demonstra uma longa trajetória de marginalização da mulher do ofício da arte, portanto, podemos nos concentrar na trajetória das mulheres nas vanguardas, em especial no movimento dadaísta, compreendendo quem são essas mulheres que participavam desses movimentos, como elas eram recebidas pelos demais integrantes, quais eram as suas formas de expressão artística e como as críticas, que recebiam do meio artístico, eram elaboradas. Conseguimos perceber, de forma geral, uma maior participação das mulheres enquanto artistas, a partir do surgimento das vanguardas no século XX, mas ainda há a

³⁰³ Ibid.

³⁰⁴ NOCHLIN, 2021.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ A citação pode ser traduzida da seguinte forma: Tudo que comum parece natural. Sendo a sujeição das mulheres em relação aos homens algo comum, tudo o que se desvia deste comportamento tem a aparência de não ser natural.

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Ibid.

indagação sobre se, de fato, alcançamos nesse período uma valorização, inserção e visibilidade de seus trabalhos, ou não.

3.2 - O dadaísmo e as mulheres na vanguarda

Da montagem à desmontagem, distante da lógica concebida pelas leis racionais cartesianas, os artistas dadaístas se evidenciaram por seus barulhos simultâneos e por uma crítica intelectual constante que vigorava em suas obras de arte. Se por um lado, porém, os homens presentes no movimento ganham notoriedade e destaque em suas performances, poucas mulheres associadas ao movimento conseguem viver de sua arte, ou mesmo serem reconhecidas, a posteriori, por elas³⁰⁹. Da mesma forma, a representação das mulheres na arte, ou a crítica sobre as suas obras, permanece à margem do que se propõe como esperado por um discurso coeso e racional. A congruência entre o que se expõe e o que é refletido pelo exposto, então, se camufla na simbologia da linguagem, como uma espécie de prolongamento cultural. A identidade das mulheres, ainda no sentido de ruptura com o entendido por sua representação, permuta nos meandros artísticos mesmo que não se faça em consonância com o que é apresentado por todo o movimento. A respeito do que é comumente exposto sobre o tema, podemos entender, segundo John Berger, que:

Poder-se-ia simplificar tudo isto dizendo: os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres veem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias. O vigilante da mulher dentro de si própria é o masculino: a vigiada, feminina. Assim, a mulher transforma-se a si própria em objeto – e muito especialmente em um objeto visual: uma visão.³¹⁰

A invisibilidade de algumas mulheres no movimento dadaísta, especialmente quando levamos em consideração o caráter não binário da condição de gênero e a complexidade das manifestações sociais em que diversas mulheres se confrontam, de diferentes formas, pode

³⁰⁹ DOUTRELIGNE, Sophie. Do manifesto crítico ao gênero transformador: estratégias feministas futuristas e dadaístas contra a misoginia nas vanguardas históricas. Artigo disposto no blog oficial do Cabaret Voltaire, localizado em: <https://www.cabaretvoltaire.ch/blog/from-critical-manifesto-to-transformative-genderplay-feminist-futurist-and-dadaist-strategies-countering-the-misogyny-within-the-historical-avant-gardes>, acessado em 20/12/2022, às 12h05.

³¹⁰ BERGER, 1999., p. 51, l. 14-21.

retirá-las da função de protagonistas da própria história, ou seja, de detentora de agência própria, interferindo no que é exposto, na medida em que contemplamos obras onde o homem interfere no que é entendido como mulher. A representação é elaborada como verdade, a partir da visão do que alguns homens esboçam, ou mesmo projetam, sobre algumas mulheres. A história, porém, relega, em muitas vezes, o silêncio destinado a elaboração documental sobre protagonismos e visões que tentaram subverter tais preceitos. A história da arte, nesse sentido, compreende a lacuna existente entre aquelas que participaram de produções artísticas, seja como indivíduo visualizado ou como a própria artista, e busca elencar as críticas que permeiam essa problemática. Sobre o tema, a teórica da arte Leticia Honorio expõe que:

A história da arte esteve por muito tempo sobre o predomínio de artistas homens, que costumavam trazer para suas obras reflexos de um meio predominantemente masculinizado. Segundo Simioni (2008, p. 29) “durante o século XIX, a arte parecia ser uma profissão exclusivamente masculina... as poucas mulheres que ousaram ingressar nesse sistema dominado pela academia eram julgadas por seus pares de modo pejorativo, como amadora”. Com isso, a objetificação do feminino na arte não é algo incomum, até mesmo a partir da inclusão de algumas mulheres neste meio.³¹¹

O estudo sobre mulheres que retrataram outras mulheres, ou a si próprias, nesse sentido, deve prefigurar as condicionantes dos conceitos de representação, no que tange a sua projeção sociocultural, política e performática; a simbologia do que é apresentado; e o entendimento da condição da mulher na sociedade, sabendo das diferentes características que podemos absorver, na medida em que problemas estruturais se abstraem de formas divergentes a diferentes mulheres. A necessidade de ceder espaço para essas agências se faz relevante, na medida em que diversas artistas, que estiveram presentes nos movimentos históricos, são secundarizadas e a generalização das mulheres enquanto indivíduo único, e não diverso como de fato o são, se prolonga. A pesquisadora brasileira Carmem Regina Bauer Diniz atenta para o caso expondo que:

Embora todas as restrições impostas, inúmeras mulheres conseguiram romper barreiras manifestando-se como pintoras, escultoras, escritoras, desde muitos séculos, vencendo todas as dificuldades impostas por uma sociedade androcêntrica. Visão esta que distorce as informações fornecidas e as análises propostas pela História da Arte, ocultando o trabalho das mulheres. E somente as obras realizadas pelos homens são consideradas como arte, ignorando as produções femininas que não são sequer citadas nos livros de História da Arte,

³¹¹ HONORIO, Leticia. A utilização do corpo feminino como suporte de um discurso político nas artes visuais. Cadernos de Gênero e Diversidade, Vol 03, N. 03 - Set., 2017, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017., p. 34, l. 3-11.

como se suas realizações artísticas deveriam ser veladas, assim como suas cabeças e seus rostos.³¹²

No caso específico do dadaísmo, vemos mulheres que estiveram presentes desde a fundação do movimento, como Emmy Hennings, e que são marginalizadas da história da vanguarda. Segundo Sophie Doutreligne, pesquisadora e artista belga, as mulheres que participaram de movimentos vanguardistas, muitas vezes, eram relegadas a papéis passivos, como o de esposas, ou de meras coadjuvantes dos homens no movimento. Segundo a autora, esse processo incide, inclusive, na receptividade da artista enquanto profissional, fazendo com que muitas delas tivessem que encontrar formas alternativas de renda para manterem as suas performances na arte, além de fazerem com que elas permanecessem no anonimato. Doutreligne também expõe que essa receptividade pejorativa em relação às mulheres não era realizada, apenas, pelo público externo à vanguarda. Para a autora, os próprios membros do movimento dadaísta, homens, depreciavam a arte das mulheres, considerando-as estranhas ou infantis, sendo estimuladas a dançarem, pois estes acreditavam que a performance seria um “espetáculo visual prazeroso para os homens” (DOUTRELIGNE, 2021. P. 1, l. 244). Para a filósofa francesa Simone de Beauvoir, a descaracterização do sujeito no meio social, nesse caso as mulheres, interfere na conquista de sua liberdade, funcionando como uma falha moral na conduta social. A autora revela que:

A perspectiva que adotamos é a da moral existencialista. Todo sujeito coloca-se concretamente através de projetos como uma transcendência; só alcança sua liberdade pela sua constante superação em vista de outras liberdades; não há outra justificação da existência presente senão sua própria expansão para um futuro indefinidamente aberto. Cada vez que a transcendência cai na imanência, há degradação da existência em si, da liberdade em facticidade; essa queda é uma falha moral, se consentida pelo sujeito. Se lhe é infligida,³¹³ assume o aspecto de frustração e opressão.³¹⁴

Em publicação ao *Woman's Art Journal*, a historiadora da arte espanhola M. Lluisa Faxedas fala sobre o aumento do número de mulheres, em termos de produção artística, no período das vanguardas³¹⁵. Segundo ela, em 1926, o dono de galeria Leonce Rosenberg expõe

³¹² DINIZ, Carmen Regina Bauer. Arte e gênero: mentalidades e discursos manifestando-se na atuação de mulheres artistas na História da Arte Ocidental. XVII Seminário de História da Arte: Anacronias do tempo, 23 – 26 de setembro, vol. 2, n. 8. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019., p. 5.

³¹³ DOUTRELIGNE, 2021.

³¹⁴ BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo: fatos e mitos. Vol. 1, 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016., p. 26, l. 5-14.

³¹⁵ FAXEDAS, M. Lluisa. *Woman's Art Journal*. In.: *Cercle et carré*. Vol. 36, No. 1 (SPRING / SUMMER 2015), pp. 37-46.

abertamente a sua simpatia pelo aumento vislumbrado no número de mulheres expondo em galerias e o consequente enriquecimento que a arte recebe com os seus protagonismos³¹⁶. Para Rosenberg, a prova de que as mulheres estariam participando mais ativamente da arte era justamente a sua presença nas academias³¹⁷. Faxedas, porém, expõe que a suposta aparência de inclusão não refletia a realidade. A autora revela que, apesar das mulheres estarem mais presentes nas fotos ou textos publicados nos jornais de exibições das vanguardas, especialmente no dadaísmo, no movimento abstrato e no surrealismo, apenas um lugar pequeno era destinado a elas³¹⁸. É notável, sobre essa questão, que as críticas que interagem com a instituição da arte, mesmo que sejam direcionadas aos movimentos de vanguarda, continuam se moldando pela lógica patriarcal da sociedade, inferiorizando os trabalhos realizados pelas mulheres e dando visibilidade e prioridade aos trabalhos dos homens nos movimentos artísticos. Faxedas diz que esse papel secundarizado das mulheres na vanguarda era consequente da exclusão delas nos planos executivos e decisivos sobre a estética do movimento³¹⁹. A entrada das mulheres nos movimentos, diferente de estar associada ao seu desenvolvimento profissional, era exposta como a aliança que essas mulheres mantinham, no campo pessoal, com os homens artistas³²⁰. As críticas aos trabalhos também se propunha de forma dessemelhante. Enquanto discussões teóricas eram estabelecidas sobre os trabalhos dos homens, as mulheres recebiam pouca, ou nenhuma, atenção³²¹. Em consequência desses atos, as mulheres, que recebiam o seu reconhecimento pelo entretenimento e afinidade com os homens, estavam suscetíveis a serem apenas rostos, sendo, por isso, lembradas apenas por eles, e não por suas produções.

A escritora estadunidense Linda Lappin, por sua vez, revela a dicotomia do movimento dadaísta, no que tange a sua constância nas críticas sobre as estruturas opressivas sociais e o total descomprometimento com a questão das mulheres, sugerindo, inclusive, um comportamento sexista³²². Dentre as características comuns dos movimentos de vanguarda, como o repúdio à lógica de classe e à burguesia, especificamente, que figuram na unicidade de suas críticas³²³, podemos citar igualmente o local destinado às mulheres, perante os olhos dos

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Ibid.

³²¹ Ibid.

³²² LAPPIN, Linda. "Dada Queen in the Bad Boys' Club: Baroness Elsa Von Freytag-Loringhoven." *Southwest Review*, vol. 89, no. 2/3, 2004, pp. 307–19. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43472537>. Accessed 23 Aug. 2023.

³²³ Ibid,

próprios integrantes do movimento. Segundo Lappin, elas eram entendidas como musas, modelos ou objetos sexuais³²⁴. Para complementar o debate, a autora cita o historiador da arte e artista Paul Franklin, que entende o movimento dadaísta como um local propício para os homens, sendo, por isso, comumente chamados de *bad boys*, ou, ao se referir ao movimento como um todo, como *Men's Club*³²⁵.

A conjuntura do movimento de vanguarda que interage com o protagonismo relegado aos homens do movimento, quanto à visibilidade do que era produzido, nos direciona ao modo de ver as performances e as obras dadaístas. Para a artista Violet Webster, é preciso analisar com cautela a associação do enaltecimento das obras dadaístas que temos acesso, com o reconhecimento mais evidente que os homens recebem da crítica³²⁶. Para que se entenda esse fato, é necessário que tenhamos em mente a importância dos objetos de uso cotidiano e a metafísica de sua compreensão para os artistas dadaístas. Se víamos os objetos de uma certa maneira, antes da eclosão do movimento dadaísta, essa forma se altera com as críticas e produções dos integrantes do movimento. Segundo Webster, dessa forma, o movimento dadaísta foi responsável pela transformação da visão das pessoas sobre os objetos que nos cercam, gerando uma conseqüente alteração na maneira de entendermos os seus propósitos³²⁷. De igual forma, essa mudança de percepção sobre os objetos é ocasionada em um momento em que presenciamos um amplo desenvolvimento industrial, estimulado pelas demandas da Primeira Guerra Mundial, que introduz uma superprodução de máquinas e uma conseqüente urbanização da sociedade em parâmetros inegualáveis na história da humanidade, até aquele momento³²⁸. Com o florescimento da mecanização e urbanização, o cotidiano dos indivíduos se altera. Novas formas de socialização são estimuladas, além da nova paisagem que se expõe na rotina dos cidadãos. Quanto aos trabalhadores, com a demanda de força militar nos conflitos bélicos, o número de homens no mercado de trabalho sofre uma grande queda, enquanto as mulheres se encontram cada vez mais presentes nas execuções de tarefas³²⁹. Há, nesse sentido, uma ruptura com a lógica naturalizada da estrutura social, onde a presença das mulheres se faz cada vez mais comum nas cidades e nos trabalhos. Apesar da possibilidade do debate acerca

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Ibid.

³²⁶ WEBSTER, Violet E., "Women and Dada: Reimagining Dada Through the Work of Beatrice Wood and Sophie Taeuber-Arp" (2022). *CUNY Academic Works*. Acessado em: https://academicworks.cuny.edu/bb_etds/135.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Ibid.

³²⁹ Ibid.

dos papéis de homens e mulheres no cotidiano do cidadão europeu, assim como a exposição da lógica misógina que encontrávamos ao marginalizar as mulheres, de diferentes formas, do mercado de trabalho, o dadaísmo se apropria desse debate e expõe as suas críticas exclusivamente à maquinaria e à urbanização, confrontando a sociedade de classe e mantendo a inferioridade da mulher na posição sociocultural e econômica da sociedade.³³⁰

Uma das maneiras de manter a posição inferior das mulheres na sociedade, nesse sentido, foi a aproximação que os integrantes do movimento dadaísta fizeram do corpo das mulheres com as máquinas, para indicar o caráter frágil da sociedade contemporânea a eles³³¹. Para citar alguns exemplos, Lappin relembra o quadro “A mulher máquina”, de Francis Picabia. Segundo a autora, o quadro pode ser interpretado como uma alegoria sexual, que aparecia como uma crítica à sociedade de classes e a mecanização das tarefas cotidianas, reproduzindo, de igual forma, uma visão pejorativa quanto à mobilidade social que a mulher alcançava no período da Guerra³³². A autora cita, também, o item “Bicycle Wheel”, produzido por Marcel Duchamp. Neste caso, para que se entenda a crítica na esfera de gênero, oferecida pelo artista, é necessário que se reconheça o simbolismo do advento da bicicleta, para a noção de valores e comportamentos das mulheres na Europa do século XX. Segundo a autora, a bicicleta está intimamente ligada à noção de liberdade e a moda entre as mulheres, que mudam as suas formas de agir para poderem acompanhar o desenvolvimento tecnológico que invade as suas vidas³³³. Lappin revela que, em fins do século XX, com o advento da bicicleta e a sua circulação em massa, as mulheres burguesas puderam, pela primeira vez, dispensar o acompanhante, ou tutor, em suas caminhadas para fora de casa, pois o veículo individual não suportava a presença de duas pessoas³³⁴. Para além, as roupas muito fechadas dificultavam a locomoção no veículo, atingindo a forma de se vestir das mulheres, que procuram por novas vestimentas menos restritivas que não as atrapalhassem e que, assim, estivessem de acordo com a sua segurança³³⁵.

As transformações sociais e comportamentais advindas com a bicicleta, no que tange às mulheres modernas burguesas da Era Vitoriana, eram reconhecidas no senso comum e debatidas no cotidiano do indivíduo do século XX, alcançando as formas de socialização das mulheres provenientes todas as esferas sociais. Desse modo, podemos compreender de maneira mais plena, o debate sobre o item de Marcel Duchamp, “Bicycle Wheel”, a partir da lógica de

³³⁰ Ibid.

³³¹ Ibid.

³³² Ibid.

³³³ Ibid.

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Ibid.

gênero. Segundo a autora, o seu item possui um caráter provocativo, sobre as transformações sociais que se veem como consequências de produções materiais³³⁶. Para Marcel Duchamp, os indivíduos estariam à mercê da tecnologia e dos bens materiais, a ponto de transformarem o seu cotidiano para se adaptarem às novas tecnologias, e não o contrário. Podemos perceber, no item em questão, um banco de madeira com uma roda de bicicleta fixada em seu assento, de cabeça para baixo. Segundo Lappin, a crítica se realiza na media em que, ao manusearmos a roda para fazê-la girar, possuímos uma falsa sensação de movimento, que é confrontada com a sua imobilidade³³⁷. O fato de a roda não fazer o item se locomover, apenas girar enquanto permanece imóvel em cima do banco, demonstra a sua inutilidade e, por fim, infantiliza a sua criação, produzindo a sensação de absurdo³³⁸. Duchamp, então, ignora os processos relativos às mulheres, com o advento da bicicleta, e produz uma crítica jocosa, diminuindo a posição da mulher na sociedade, em conjunto com as formas materiais e industriais.

Bicycle Wheel



DUCHAMP, Marcel, Bicycle Wheel, 1951. 129,5 x 63,5 x 51,9cm. O item é uma reprodução do original, de 1913, Nova York. Ele está localizado no departamento de Pintura e Escultura, do Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova York, disponibilizado a partir da coleção de Sidney e Harriet Janis.

³³⁶ Ibid.

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Ibid.

A autora, ainda, cita a historiadora Amelia Jones, que afirma que:

As Jones states in “Irrational Modernism”, Duchamp’s ready-mades are often riddled with underlying societal commentary and critique. Bicycle Wheel, much like The Traveler’s Folding Item, is also a comment on a 19th-century invention and the proliferation of industrial materialism and its effects on society. The bicycle was a vessel of women’s newfound personal freedoms of unrestricted travel and how it was literally turning the social hegemony on its head: just like the inverted wheel itself.³³⁹

As contradições críticas entre o que era produzido pelos homens do movimento dadaísta e pelas mulheres também seguem outros rumos. Além da maior visibilidade que os trabalhos dos homens alcançavam, e a permanência de críticas de caráter misógino que se mantêm no curso do movimento, a lógica da moral e costumes redirecionado às mulheres também influenciava na forma de recepção da arte produzida por elas. Para Webster, apesar dos homens artistas utilizarem os corpos das mulheres para produzirem as suas obras, quando as mulheres realizavam o mesmo ato, ou utilizavam os seus próprios corpos como manifestação artísticas, elas eram mais criticadas do que os homens e, inclusive, censuradas³⁴⁰. Segundo a autora, até mesmo homens predecessores, figurando tempos na história que antecedem debates sobre a posição da mulher na sociedade, não recebiam tantas críticas quanto as mulheres no período vanguardista³⁴¹.

Ampliando o debate acima exposto, a curadora estadunidense Naomi Sawelson-Gorse realiza uma análise traçando as diferenças entre as atuações dos homens e a das mulheres nos movimentos artísticos, expondo as visibilidades e críticas que os trabalhos em questão recebem. Segundo a autora, após analisar os comentários de Tristan Tzara sobre as produções das mulheres no movimento dadaísta, ela conclui que a dominação masculina se evidencia em contraponto com a condição das mulheres, onde os homens ocupam a parte intelectual do movimento e as mulheres aparecem na superfície³⁴². Para Sawelson-Gorse, então, mesmo que o movimento vanguardista esteja disposto a debater as lógicas opressivas da sociedade, ele

³³⁹ Ibid., p. 9, l. 19-21, p. 10, l. 1-3. A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Como Jones afirma em “Modernismo Irracional”, os ready-mades de Duchamp são frequentemente repletos de comentários e críticas sociais subjacentes. A roda da bicicleta, assim como o item dobrável do viajante, também é um comentário sobre uma invenção do século XIX e a proliferação do materialismo industrial e seus efeitos na sociedade. A bicicleta era um veículo para as novas liberdades pessoais das mulheres de viagens irrestritas e como estava literalmente virando a hegemonia social de cabeça para baixo: assim como a própria roda invertida.

³⁴⁰ Ibid.

³⁴¹ Ibid.

³⁴² SAWELSON-GORSE, Naomi, 1998.

também reproduzia, frequentemente, repressões cotidianas³⁴³. A realização dessas ações, entretanto, não ocorria de forma pontual. A misoginia e marginalização das mulheres na esfera intelectual de visibilidade das produções artísticas era consistente e dinâmica, fazendo com que as mulheres estivessem sujeitas a aparecerem como meros objetos, sem que fosse necessário que emitissem opiniões sobre o movimento artístico³⁴⁴. A autora, assim como Webster, também faz uma relação da marginalização e silenciamento das mulheres dentro do movimento dadaísta com a fomentação das máquinas e a urbanização da sociedade europeia. Sawelson-Gorse, então, expõe uma citação de Francis Picabia, onde o artista apresenta a máquina como um objeto que possui um caráter sexual e indica a sua incapacidade de ser algo além de uma bela imagem, além da necessidade do objeto de ter um homem por perto para torná-lo, enfim, útil³⁴⁵. A lógica imagética, portanto, criada por Picabia é associada à condição da mulher que, expondo a dependência das máquinas pela figura do homem e o seu rebaixamento nas capacidades sociais, em detrimento à sua qualidade única, e exclusivamente, estética, ele vislumbra a posição da mulher de forma pejorativa e associativa³⁴⁶.

He has made the machine superior to himself. That is why he admires her. ... But the machine is yet at a dependent stage. Man gave her every qualification except thought. She submits to his will but he must direct her activities. Without him she remains a wonderful being, but without aim or anatomy. Through their mating they complete one another. She brings forth according to his conceptions³⁴⁷.

A escritora e historiadora da arte holandesa Margaret Morgan, nesse sentido, propõe uma provocação sobre a real necessidade das mulheres no movimento dadaísta³⁴⁸. Se, segundo as premissas até agora identificadas, as mulheres eram excluídas, ou omitidas, dos debates intelectuais sobre o movimento, assim como as suas obras, além de infantilizadas e, em alguns momentos, ridicularizadas, a autora se pergunta sobre a importância de tê-las presentes no

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ Ibid.

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ Ibid., p. 12, l. 3-8. A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Ele tornou a máquina superior a si mesmo. É por isso que ele a admira. ... Mas a máquina ainda está numa fase dependente. O homem deu-lhe todas as qualificações, exceto pensamento. Ela se submete à vontade dele, mas ele deve dirigir suas atividades. Sem ele ela continua sendo um ser maravilhoso, mas sem objetivo nem anatomia. Através do acasalamento eles se completam. Ela produz de acordo com suas concepções.

³⁴⁸ MORGAN, Margaret A. "A box, a pipe and a piece of pumpling". In.: *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*. Edit by SAWELSON-GORSE, Naomi. MIT press: Londres e Cambridge, 1998.

movimento. Para a autora, respondendo à pergunta retórica, não há como negar que os papéis de gênero, nos movimentos de vanguarda, atuavam de formas fluídas, permitindo que as mulheres performassem e produzissem as suas obras³⁴⁹. Apesar disso, mesmo com a maleabilidade e acessibilidade concedida às mulheres, podemos perceber a confluência desses desdobramentos com a imposição de hierarquias rígidas, principalmente no que tange à dominação masculina³⁵⁰. De todo o modo, ainda que essas mulheres tivessem a possibilidade de produzir a sua arte, a identificação delas como musa, objetos de decoração e corporificação erótica, seguia os parâmetros hierárquicos estabelecidos a partir do lugar comum das mulheres, diminuindo o que se firmava como ideia de feminino³⁵¹. Nesse sentido, ao reduzir as mulheres a suas imagens e sexualidade, seus trabalhos são secundarizados. Enfatizando essa temática, o artista e historiador da arte Paul Franklin revela que essa condição, que dialoga com o comportamento dos integrantes do movimento dadaísta e a estrutura social patriarcal, fez com que as críticas que as mulheres associadas ao movimento recebiam se dirigissem, em grande parte das vezes, para a forma como elas apareciam e a sexualização de seus corpos e poucas vezes para os seus trabalhos³⁵². Franklin conclui essa análise demonstrando que essa condição exposta na esfera de gênero do movimento vanguardista se realiza como uma patologia social que marca a história moderna e direciona os horizontes comportamentais dos artistas europeus³⁵³.

Apesar da omissão das mulheres associadas ao movimento dadaísta estabelecer um debate complexo, para que se produza uma nova leitura sobre o passado dessas mulheres e o seu papel no movimento, há outras esferas de estudo em que podemos vislumbrar as formas como a mulher era entendida para os integrantes do movimento dadaísta. As representações das mulheres, fornecidas por homens, partiam de sua sexualização, infantilização e, muitas vezes, da sua incapacidade de se tornar um ser independente, como percebemos no item “Bicycle Wheel”, de Duchamp, e “A mulher máquina”, de Picabia. Outros fatores também se demonstram polêmicos, ao analisarmos as obras desses artistas. Segundo Whitney Chadwick, a extensão desse debate pode interferir na discussão sobre apropriação cultural e na ideia de

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ Ibid.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² FRANKLIN, Paul. “Beatrice Wood, her Dada... and her Mama”. In.: *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*. Edit by SAWELSON-GORSE, Naomi. MIT press: Londres e Cambridge, 1998.

³⁵³ Ibid.

evolucionismo³⁵⁴. Para comentar sobre essa temática, a historiadora da arte analisa a fotografia de Man Ray, denominada “Noire et blanche”. Na imagem, conseguimos perceber uma máscara, originária do continente africano, cujo local exato se perde dentre as fontes, utilizada como alegoria pela modelo Alice Prin, que se deita, aparentemente nua e adormecida, enquanto a segura. Ao defender o retorno ao início dos tempos e ao primitivismo, os dadaístas utilizam máscaras de origens africanas, para caracterizar as sociedades que consideram primitivas, interagindo com as modelos europeias³⁵⁵. Os dadaístas, de igual forma, criticavam a civilização racional europeia e apelavam para o que chamavam de exótico, vendo no exotismo uma forma de subversão e superioridade ao racionalismo europeu³⁵⁶. Ao fazer isso, porém, o movimento determinava aos povos de origem africanas categorias estereotipadas, naturalizando essa narrativa. Segundo Chadwick, Man Ray utiliza a justaposição dos elementos, sendo eles a mulher branca europeia com a máscara de uma mulher negra africana, para produzir um efeito positivo em sua promoção enquanto artista, o que consegue a partir da crítica³⁵⁷. Para a autora, porém, no que tange à coerência e debate social, esses elementos não dialogam entre si, pelo contrário, eles carregam significados socialmente simbólicos, sexuais e culturais, que interagem com hierarquias culturais, gerando narrativas conflitantes com as ideias de raça, gênero e etnia³⁵⁸.

Noire et blanche



RAY, Man. Noire et blanche, 1926. Fotografia, 40 x 40,1cm. A obra está localizada no museu Stedelijk, em Amsterdam

³⁵⁴ CHADWICK, Whitney. “Fetishizing fashion/ fetishizing culture: Man Ray’s Noire et blanche. In.: Women in Dada. Essays on sex, gender and identity. Edit by SAWELSON-GORSE, Naomi. MIT press: Londres e Cambridge, 1998.

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ Ibid.

Para Chadwick:

To circulate a mask, which has a complex ritual content at its point of origin, as a studio prop, and to reduce a model's head to an abstract shape so that it, too, may function as an inanimate object, may be as much an ideological function of a European cult of male individuality and control over the bodies of others as it is a result of individual aesthetic judgment. Moreover, the fact that the photograph was originally published in Paris Vogue raises other questions about the intersection of the discourses of modernist "primitivism" and those of fashion photography, and about concepts of the fetish that originated in Western Europe and encouraged the deployment of bodily fragments, the displacement of meaning from one image or object to another, and the replacing of natural objects with fabricated ones to mute the realities of difference³⁵⁹

A utilização desses elementos, segundo Chadwick, encontra, ainda, outras esferas de debate. Para a autora, é importante salientar o conceito de fetichismo na Europa ocidental, especificamente nos anos 20 do século XX. Chadwick expõe que as narrativas europeias à respeito do fetichismo se originam como proposta de explicação para fatores associados ao misticismo e objetos inanimados das culturas africanas³⁶⁰. O fetichismo, dessa forma, alcança o mundo da arte atingindo, primeiramente, a moda, na medida em que são utilizados como alegorias publicitárias³⁶¹. Um dos problemas que a autora revela, como resultado dessa ação, é a redução dos objetos de representação cultural ao estranhamento estrangeiro, especialmente por serem retirados de seu contexto sociopolítico e cultural³⁶². Levando-se em consideração a fotografia "Noire et blanche", de Man Ray, Chadwick indica que há a possibilidade de percebermos uma afinidade visual estabelecendo um lugar superior, em escala de hierarquias, sobre os valores socioculturais que os elementos da obra poderiam conter³⁶³. Nesse sentido, podemos apreender que, por diversas vezes, as escolhas dos elementos para compor as

³⁵⁹ Ibid., p. 296, l. 5-16. A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Fazer circular uma máscara, que tem um conteúdo ritual complexo na sua origem, como adereço de estúdio, e reduzir a cabeça de um modelo a uma forma abstrata para que também ela possa funcionar como um objeto inanimado, pode ser uma função ideológica de um culto europeu da individualidade masculina e do controle sobre os corpos dos outros, pois é resultado do julgamento estético individual. Além disso, o fato de a fotografia ter sido originalmente publicada na Vogue de Paris levanta outras questões sobre a interseção dos discursos do "primitivismo" modernista e os da fotografia de moda, e sobre conceitos de fetiche que se originaram na Europa Ocidental e encorajaram a utilização de técnicas corporais. fragmentos, o deslocamento de significado de uma imagem ou objeto para outro, e a substituição de objetos naturais por objetos fabricados para silenciar as realidades da diferença.

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Ibid.

³⁶² Ibid.

³⁶³ Ibid.

performances e produções artísticas dos integrantes do movimento dadaístas se blindaram a discussões sobre formas de opressão, para sustentar valores estéticos. Por essas razões, a autora revela que, em consequência, vemos a formalização de uma história da arte que descontextualiza a estética dos elementos, oriundos principalmente do continente africano, americano e da Oceania, para que indivíduos do continente europeu possa incorporá-lo a sua cultura, destituindo o sentido simbólico relegado a ele, a priori, e projetando o que acredita ter uma afinidade estética para o público³⁶⁴.

Apesar dos fatos supracitados, Chadwick afirma, ainda, que as críticas a respeito da fotografia produzida por Man Ray são positivas, inclusive nos dias atuais, enaltecendo, principalmente, o seu caráter inventivo³⁶⁵. Ainda que atualmente o debate sobre apropriação cultural seja amplamente elaborado e, certamente, mais elaborado do que em princípios do século XX, críticos contemporâneos ainda esboçam as suas manifestações indicando que as esculturas latino-americanas e africanas podem figurar, meramente, como alegorias, em regiões desconectadas de seu contexto histórico-social³⁶⁶. Ainda que possamos reconhecer a apropriação cultural em diversos momentos da história, o advento do movimento dadaísta é um exemplo que precisa ser analisado, para que se compreenda a extensão dessa temática. Chadwick revela que, por muito tempo, máscaras oriundas do continente africano, produzidas a partir de diversas culturas com significados variados, já compunham as casas dos indivíduos europeus como objetos decorativos e passivos³⁶⁷. Os integrantes do movimento dadaísta, porém, retiram as máscaras de suas casas e as utilizam em suas performances, especialmente para se mostrarem selvagens e distantes da racionalidade europeia³⁶⁸. O objetivo dos artistas, nesse sentido, era a busca pela emoção, daqueles que os assistiam, e pelo horror, pois eles acreditavam que existia um caráter de insanidade, irracionalidade e violência que irrompia no momento em que eles vestiam as suas máscaras³⁶⁹.

Além de se considerar a apropriação cultural e a discussão sobre os significados simbólicos descontextualizados que reduzem diversas culturas ao estranhamento, Chadwick analisa as consequências dessas performances especificamente para as mulheres de origens africanas e para visão do cidadão europeu sobre elas, entendendo que máscaras femininas de mulheres africanas eram colocadas justapostas a mulheres europeias brancas. Segundo a autora,

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Ibid.

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ Ibid.

quando a máscara é utilizada como alegoria produzida pelo homem branco europeu, de forma massiva, recorrente e amplamente disseminada, há a possibilidade dele moldar, ou naturalizar narrativas estereotipadas, sobre a forma pela qual se percebe o corpo feminino negro na Europa ocidental³⁷⁰. Ao contrário da sexualidade e erotismo glamuroso e sensual, comumente direcionado à representação da mulher branca europeia, no próprio continente europeu, a autora diz que é possível perceber a especificidades e os desdobramentos que essas ações ocasionam para o corpo da mulher negra de origem africana, produzido por artistas dadaístas. Chadwick, então, se indaga sobre os efeitos que as performances dadaístas, que representavam simbolicamente os rostos de mulheres africanas em papéis passivos, irracionais, selvagens, ditos primitivos, e de cunho sexual, desdobrando os seus direcionamentos imagéticos para leituras descontextualizadas, poderia ter causado, a longo prazo, no sentido de intervir nos valores culturais e ideológicos das hierarquias dominantes³⁷¹.

Para a conclusão do debate, retomaremos a questão levantada por Linda Nochlin, exposta acima. Parafraseando a Historiadora da arte, a professora de artes visuais britânica Ruth Hemus nos indaga onde estariam, então, as grandes artistas dadaístas³⁷². Da mesma forma que Nochlin revela que dificilmente encontraremos as grandes artistas nos cânones da arte, por fatores socioculturais e políticos que as impediram de se profissionalizarem na área, e por nos limitarmos a interpretações que valorizam a obra de homens brancos europeus e norte-americanos já consagrados, Hemus entende que possuímos uma maior dificuldade em encontrar fontes de mulheres dadaístas, pois elas tem sido omitidas da história do movimento, que fora criada pelos próprios parceiros do grupo³⁷³. Para a autora, existe uma noção estabelecida no senso comum, de que o dadaísmo é composto predominantemente por homens, ou simplesmente desprovido de mulheres por completo³⁷⁴. A partir dessas premissas, Hemus revela que a obscuridade dos trabalhos das mulheres do movimento dadaísta acontece, em grande parte, por conta da fonte de disseminação em que as obras dadaístas se encontram³⁷⁵. A autora expõe que muito do que conhecemos hoje, sobre o dadaísmo, vem de autobiografias produzidas pelos próprios artistas homens do movimento³⁷⁶. A lógica de produção dessas biografias partia, assim, do princípio de enaltecimento do autor, e protagonista da obra, como

³⁷⁰ Ibid.

³⁷¹ Ibid.

³⁷² HEMUS, 2009.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Ibid.

³⁷⁵ Ibid.

³⁷⁶ Ibid.

parte importante e significativa da vanguarda e a omissão do trabalho das mulheres. Nesse caso, a autora também aponta para o fato de que não vemos, de forma geral, as mulheres associadas ao movimento realizando tais autobiografias, que poderiam facilitar o acesso às suas obras³⁷⁷. Dentre as hipóteses que autora revela para esse fato, Hemus expõe a possibilidade de que as mulheres podem ter tido uma falta de desejo em olhar para os seus passados, a modéstia, ou uma falta de confiança³⁷⁸. Para além das justificativas individualizadas, a autora também aponta fatores sociopolíticos que podem ter influenciado na decisão dessas mulheres. Segundo Hemus, apesar das mulheres conseguirem mais espaço nos meios artísticos para expor os seus trabalhos, com os movimentos de vanguarda, ainda conseguíamos vislumbrar obstáculos para que ela obtivesse sucesso e reconhecimento profissional³⁷⁹. Apesar das oportunidades que as mulheres viam em se projetar profissionalmente, dificilmente, como vimos acima, os integrantes do movimento e os críticos das obras escapavam dos contextos estruturais da sociedade, deixando pouca margem para que elas obtivessem, também, apoio na condução literária de uma escrita sobre os seus trabalhos e a segurança para fazê-lo³⁸⁰.

Entendendo os fatos acima mencionados, no que tange os obstáculos encontrados pelas mulheres dadaístas, não só aqueles percebidos imediatamente no movimento em que estão inseridas, mas que se consolidam ao longo da história da arte, o diálogo entre as obras de mulheres artistas com a história cultural, intelectual e teoria da história nos permite compreender as suas ausências, assim como as suas potências. Dessa forma, o cruzamento do debate anteriormente elaborado com a análise das trajetórias biográficas das artistas Emmy Hennings e Sophie Taeuber, que se segue, nos auxiliará na imersão mais plena nas obras de ambas.

3.3 - Emmy Hennings e Sophie Taeuber: uma breve trajetória biográfica

Muito do que se encontra sobre os aspectos biográficos de Emmy Hennings e Sophie Taeuber, do período em que estiveram presentes no movimento dadaísta, está nos relatos de seus colegas do movimento. Cartas de seus familiares deixam alguma margem sobre as suas

³⁷⁷ Ibid.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ Ibid.

personalidades, mesmo que, coincidentemente, ambas tenham se relacionado com artistas do mesmo movimento. Hugo Ball e Hans Arp, que se casaram com Hennings e Taeuber, respectivamente, traçam relatos positivos sobre as suas esposas, mas, em certos momentos, deixam prevalecer a naturalização do sexismo social e relegam os trabalhos produzidos por elas à obscuridade da memória.

Para melhor entender os trabalhos de ambas se faz necessário um levantamento sobre as suas trajetórias e aspirações profissionais, no intento de delimitar quem são as artistas que nos referimos. Nesse sentido, Emmy Hennings nasce em 1885, no norte da Alemanha³⁸¹. A artista mantém a sua educação formal até os quatorze anos, quando larga os estudos para conseguir empregos informais e se sustentar³⁸². Dos diversos trabalhos que ela encontra para prover o seu sustento, a performance artística itinerante figurava entre os principais, pois Hennings ambicionava se tornar uma atriz de sucesso³⁸³. Ainda na Alemanha, Hennings conhece o seu primeiro marido, Joseph Paul Hennings, e gera um filho homem em 1905, que deixa aos cuidados de sua mãe³⁸⁴. Com não mais que um ano, seu filho falece em decorrência de uma doença³⁸⁵. Hennings, então, parte para uma turnê com um grupo de teatro, em 1906, viajando para variados locais, como Moscou, Budapeste e Colônia³⁸⁶. Quando nasce a sua segunda filha, Annamarie, Hennings retorna para a Alemanha, para deixá-la com a mãe e, logo após, volta para a sua vida de artista itinerante³⁸⁷. As suas performances artísticas variavam entre os shows de rua, operetas e apresentações em boates. Após a sua separação, Hennings realiza uma apresentação em Munique, em 1913, onde ela conhece Hugo Ball, com quem viverá um novo romance³⁸⁸. Somente quando a mãe de Hennings falece, que a sua filha, já com nove anos de idade, deixa a Alemanha e vai viver com Emmy e Hugo Ball em Zurique³⁸⁹.

Apesar de se demonstrar contrária a qualquer tipo de “ismos”, por acreditar na trivialidade dos estilos artísticos³⁹⁰, Hennings se aproxima dos expressionistas e marca as suas

³⁸¹ RUGH, Thomas F. “Emmy Hennings and the Emergence of Zurich Dada.” In.: *Woman’s Art Journal*, vol. 2, no. 1, 1981, pp. 1–6. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1357892>. Accessed 26 Aug. 2023.

³⁸² HEMUS, *Op. Cit.*

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ RUGH, *Op. Cit.*

³⁸⁵ HEMUS, *Op. Cit.*

³⁸⁶ RUGH, *Op. Cit.*

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ HEMUS, *Op. Cit.*

³⁹⁰ SHEA, Nicole. “Emmy Hennings: The Human Being as Woman.” *Women in German Expressionism: Gender, Sexuality, Activism*, edited by ANKE FINGER and JULIE SHOULTS, University of Michigan Press, 2023, pp. 232–49. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.12298135.14>. Accessed 27 Aug. 2023.

obras com a tendência estética e ideológica do movimento³⁹¹. Mesmo que se identificasse, em alguns aspectos, com os membros do movimento, Hennings mantinha as suas opiniões sólidas, garantindo a sua personalidade e visões políticas claramente expostas, ainda que elas fossem de encontro ao defendido pelo movimento que se aproximava. Um dos motivos que a fez repensar sobre os ideias do expressionismo teve ligação direta com a forma que os membros do movimento entendiam a Guerra e a posição da artista sobre a mesma temática. Os expressionistas, em sua maioria, entendiam a Guerra como um fator positivo para a sociedade e a estimulavam, pois acreditavam que este conflito poderia acelerar a queda da sociedade materialista, resultando em um cenário mais igualitário para a sociedade, quando este chegasse ao fim³⁹². Do ponto de vista de Hennings, porém, a Guerra não possuía pontos positivos. A artista acreditava que a violência decorrente do conflito deveria cessar imediatamente³⁹³. Dessa forma, a artista se aproximava mais dos ideais pacifistas do que de seus pares expressionistas³⁹⁴.

Os movimentos expressionista e dadaísta são frequentemente associados às suas críticas contra a burguesia, à complacência e ao complexo de inferioridade cedido aos homens, como consequência da urbanização e mecanização do mundo³⁹⁵. Esses movimentos, porém, e como citado anteriormente, mantém a tradicional lógica patriarcal, marginalizando as contribuições femininas e excluindo as suas demandas para serem entendidas como cofundadoras dos movimento, ou, pelo menos, inspiradoras³⁹⁶. Como uma continuação da estrutura patriarcal, que mantém narrativas e privilégios masculinos como dominantes, eles categorizavam as mulheres como organizadoras, ou meras coadjuvantes, que permaneciam ao lado dos pais fundadores. O expressionismo, particularmente, exibiu a sua fascinação e repulsa contra o corpo em geral, e do feminino em específico, vislumbrado na personificação da prostituta³⁹⁷. Hennings desafiou a representação feminina exposta pelo movimento expressionista e o desejo erótico e performático naturalizado por eles, elaborando uma intervenção no que acreditava se encaixar mais com a ideia de corpos femininos³⁹⁸. Mesmo para os expressionistas, que retratavam as prostitutas com frequência em suas pinturas, elas eram entendidas apenas figuras para serem representadas nas telas, indicando, assim, um sintoma de repressão da sexualidade,

³⁹¹ RUGH, 2023.

³⁹² Ibid.

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ SHEA, *Op. Cit.*

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Ibid.

³⁹⁸ Ibid.

que deveria ser expresso³⁹⁹. A consequência disso era a criação de um contexto que sugeria que o corpo da mulher deveria ser entendido como uma mercadoria.

Muitos aspectos da vida de Emmy Hennings são controversos, no que diz respeito tanto à história como a descrevem, quanto aos fatos apresentados por instituições contemporâneas a seu tempo. Dois fatos marcantes em suas biografias recebem bastante relevo, quando retomamos os escritos sobre ela. Esses fatos estão relacionados ao vício de Hennings em drogas, principalmente a morfina⁴⁰⁰, e, também, sobre a prostituição da artista para conseguir arcar com os seus custos de vida⁴⁰¹. De todo o modo, Hennings produz alguns de seus trabalhos imbuídos de críticas sociais e externalizações de sensações e emoções pessoais, para falar sobre a morfina e sobre a opressão sexista e classicista direcionada às prostitutas, especificamente⁴⁰². Outro ponto marcante em suas biografias está na atenção dirigida ao período em que foi presa, fato que também é comentado pela própria artista. Em 1914, logo antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial, Emmy Hennings foi presa por falsificação de passaporte⁴⁰³. Esse é um dos delitos ligados a suas contravenções, cujo qual ela sempre se dirá inocente⁴⁰⁴. Apesar das circunstâncias da prisão nunca terem sido claramente reveladas, o historiador da arte estadunidense Thomas Rugh expõe que ela ocorre concomitante a suas afrontas contra o Kaiser sobre a Guerra⁴⁰⁵. Emmy Hennings é presa e, quando solta, decide fixar as suas performances no Café Simplizissimus, onde performava esporadicamente em Berlim⁴⁰⁶. No mesmo ano, Hennings se separa, se junta a Hugo Ball e retorna para a sua vida itinerante⁴⁰⁷.

Em 1915, por conta das negações de Hennings sobre a Guerra, ela e Ball se mudam para a Suíça. Quando Hugo Ball descobre que a polícia suíça estava querendo extraditá-lo do país, ele se junta à Hennings em suas performances, para legitimar a sua estadia no país revelando um afazer, e os dois começam as suas apresentações em conjunto⁴⁰⁸. Ball tocava piano enquanto Hennings cantava. Em 1916, então, os dois resolvem abrir o próprio negócio, chamado Cabaré Voltaire, local de origem do movimento dadaísta. Mesmo que algumas biografias deem visibilidade para o papel de Ball como único fundador do estabelecimento, Hennings esteve

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ HEMUS, 2009.

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ RUGH, *Op. Cit.*

⁴⁰⁴ Ibid.

⁴⁰⁵ Ibid.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ Ibid.

com ele desde a fundação deste. O objetivo de Hennings, ao se juntar aos dadaístas, era atacar veementemente a sociedade e a violência consequente da Guerra⁴⁰⁹. Dentre as características sublinhadas por seus colegas, do movimento, sobre a sua personalidade, encontramos os seguintes adjetivos: impulsiva, enigmática, criativa, agitada e complexa⁴¹⁰. Em alguns casos, também encontramos artistas que se referem à Hennings como uma pessoa não intelectual, desligada da realidade, infantil, ingênua e constantemente necessitando fugir dos ambientes em que se encontra⁴¹¹. De todo o modo, a participação de Hennings no movimento, que se dá desde a sua criação, é inegável. Mesmo que as suas obras ainda precisem de uma extensa análise, para que a sua contribuição ao movimento seja, de fato, reconhecida, a sua atuação, performance e produção literária estão eternizadas na história do dadaísmo. Rugh expõe, sobre essa temática, que conseguimos perceber a marginalização de seu trabalho, e a pouca atenção da crítica direcionada a ele, ao nos atentarmos para o fato de que grande parte de sua produção se mantém na língua em que fora escrito, sem ter sido traduzido para outras línguas, como o inglês⁴¹².

Quanto àqueles que escreveram sobre Hennings e a excluíram do processo criativo que alavancou o movimento e a sua visibilidade, Hugo Ball foi um dos seus colegas, além de marido, que falhou ao contá-la como participante. Quando o artista escreve sobre quem estaria presente na criação do movimento dadaísta, ele cita, apenas, que eram cinco amigos, excluindo, assim, a sua esposa⁴¹³. Hugo Ball, que possui a educação formal completa, se especializando em literatura e filosofia, além de obter experiência em teatro, publica os seus diários com detalhes estéticos e filosóficos sobre o pensamento por trás do movimento de vanguarda, se colocando, inclusive, em sua autobiografia, como um dos gênios criadores dessas facetas⁴¹⁴. Emmy Hennings, ao contrário de Ball, que só estudou até os quatorze anos e que possuía a ambição de ser uma atriz famosa, em vez de gerar comentários assertivos sobre o movimento, ela foca no estudo de uma variedade de expressões e performances que poderia realizar para se tornar uma artista completa e contribuir para os ideais do movimento, mesmo que este fato seja diminuído pelos demais participantes do grupo⁴¹⁵. Embora Ball, portanto, tenha introduzido à Hennings uma nova ótica filosófica de pensamento, ela o iniciou para uma diferente esfera de

⁴⁰⁹ Ibid.

⁴¹⁰ Ibid.

⁴¹¹ Ibid.

⁴¹² Ibid.

⁴¹³ HEMUS, 2009.

⁴¹⁴ Ibid.

⁴¹⁵ Ibid.

performances e interseções artísticas, que os levariam para experimentos literários, fundamentais no movimento dadaísta⁴¹⁶.

Ainda que descrita como indiferente às demais pessoas a sua volta, os trabalhos literários de Hennings demonstram o contrário⁴¹⁷. Seus poemas, com frequência, revelam a sua empatia por aqueles que a rodeiam, especialmente pelas pessoas que ela considera como sendo *outsiders*⁴¹⁸. Seus trabalhos vão de atuação no palco, poemas, romances, criação de fantoches e bonecas para encenação⁴¹⁹. As bonecas de Hennings são produzidas com o objetivo de lembrar a fragilidade do homem quanto a seus relacionamentos, assim como as suas performances apontavam para a morte como o único caminho da liberdade, tendo em vista a tristeza, solidão e o esquecimento que se acumulavam na sociedade, demonstrando, assim, uma preocupação por aqueles que a rodeiam⁴²⁰. Os seus trabalhos, portanto, devem ser entendidos e lembrados como engajamentos importantes para o pensamento artístico da modernidade. Apesar disso, a Emmy Hennings escritora, ou poeta, era desconhecida no círculo de escritores europeus, enquanto a Hennings que cantava e performava nos palcos fazia o seu nome circular⁴²¹. Hennings, porém, nunca participou das produções retrospectivas que muitos homens do movimento dadaísta produziram⁴²². Um constante interesse por ela, que aparece a partir de 1990, porém, começa a relativizar a obscuridade da artista no movimento e a omissão dos seus colegas homens sobre o seu trabalho⁴²³. Esse interesse, entretanto, continua sendo acentuado em direção à sua vida pessoal e pouco se vê sobre uma crítica coesa direcionada ao seu trabalho. As lembranças que se referem à artista ainda enaltecem o seu caráter de musa, amante e esposa. Mesmo quando lembrada quando atriz, sua presença corporal é evidenciada⁴²⁴.

Como artista de performance, que requeria as viagens frequentes que realizava antes de fixar moradia em Zurique, Hennings necessitava de dinheiro, o que a levou para a prostituição, traçando os limites descritos por outros autores entre a sua performance e a prostituição como indefinidos⁴²⁵. As dúvidas que tinha sobre o seu trabalho, levadas em conformação devido também a falta de atenção cedida a ele, fizeram com que ela se tornasse insegura em suas

⁴¹⁶ Ibid.

⁴¹⁷ RUGH, *Op. Cit.*

⁴¹⁸ RUGH, *Op. Cit.*

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ Ibid.

⁴²² HEMUS, 2009.

⁴²³ Ibid.

⁴²⁴ Ibid.

⁴²⁵ SHEA, 2023..

criações, exaltando, inclusive, o desejo de apagar o seu passado da memória: “I wanted to forget, to bury all that had been” (SHEA, 2023., p. 235, l. 3)⁴²⁶. Para entender a sua própria personalidade, Hennings reconstrói os seus encarceramentos, três no total, e os entende como centrais no problema, levando-se em consideração o sistema patriarcal legal: a acusação da prostituição, partindo do princípio de que apenas a mulher era encarcerada, enquanto o homem que procurava pela prostituta poderia permanecer no anonimato⁴²⁷. Hennings, assim, reconhece um paradoxo fundamental em suas críticas, onde a sociedade moderna existira criando e moldando personalidades, através de vigilância e discursos, porém concede à mulher, de fato, apenas o corpo⁴²⁸. Como exemplo, ela fala sobre as prostitutas, que viram objeto de estudo dos artistas, mas têm as suas vozes silenciadas. Hennings, entretanto, diz que há nas prostitutas uma vantagem perante os homens. Apesar da lei e dos tribunais estarem nas mãos dos homens e atuarem usando o seu poder contra o sexo mais fraco, as prostitutas vagariam pelas ruas em busca de saídas para os seus impulsos, e escutariam os segredos dos homens sobre seus desejos não realizados. Essa escuta seria a sua vantagem⁴²⁹.

Em junho de 1917, Emmy Hennings e Hugo Ball deixam o movimento dadaísta⁴³⁰. Hennings revela que não acredita na prática artística do movimento como forma de acabar com os problemas do mundo⁴³¹. A saída de Hennings do movimento se deu com a sua aproximação ao catolicismo, onde tentava buscar as soluções para as problemáticas não resolvidas através da arte⁴³². Ela indica, em sua biografia, que busca a fé e a justiça em Deus, pois teria perdido a fé nos homens, ‘Love for justice, penetrate me’ (RUGH, Thomas, 1981., p. 5, l. 25)⁴³³. Em 1920 ela se batiza e, a partir desse momento, suas produções escritas passam a reproduzir as conversas que tem com Deus. Logo antes de morrer, em 1948, Hennings expõe a sua descrença quanto ao movimento dadaísta, considerando-o inofensivo contra os problemas socioculturais e políticos⁴³⁴. Além disso, Hennings expunha as suas experiências como uma mulher moderna, que luta contra a sociedade burguesa, em particular os padrões sociais, implementando a forma

⁴²⁶ A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Eu queria esquecer, enterrar tudo o que eu tinha sido.

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ Ibid.

⁴²⁹ Ibid.

⁴³⁰ RUGH, *Op. Cit.*

⁴³¹ Ibid.

⁴³² Ibid.

⁴³³ A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Amor pela justiça, penetre-me.

⁴³⁴ Ibid.

literária de confissão religiosa⁴³⁵. Apesar do legado e das contribuições da artista para a fundação do movimento dadaísta e para o seu prolongamento, entretanto, o estudo crítico sobre as suas performances e obras literárias ainda são largamente desconhecidos⁴³⁶.

A trajetória biográfica Sophie Taeuber, porém, se diferencia, em muito, da trajetória de Emmy Hennings. Taeuber nasce em 1889, em Davos, na Suíça⁴³⁷. Enquanto Emmy Hennings tem sido associada a seu corpo, voz e sensualidade, pelos seus colegas do movimento dadaísta, Sophie Taeuber é descrita como uma pessoa gentil, calma e tranquila⁴³⁸. Sophie começa a sua vida inserida na burguesia e desfrutando dos privilégios de classe, podendo, assim, se educar finamente, durante a sua infância, em cursos direcionados a fomentar a sua vida artísticas⁴³⁹. Taeuber tinha três irmãos mais velhos para lhe fazer companhia: Erika Katherina, Paul Emil e Hans Werner⁴⁴⁰. Ela tinha apenas dois anos quando o seu pai faleceu, em 1891⁴⁴¹. Os seus irmãos, em alguns momentos, falam sobre ele em cartas, mas Sophie não possuía memórias afetivas com o pai, tendo em vista a sua pouca idade no momento de seu falecimento. Quando a família viajou para St. Gallen, para passar um tempo perto de seus parentes paternos, em 1895 ou 1896, Sophie decidiu estabelecer moradia por lá, provavelmente por se sentir bem perto de seus familiares, e é nesse momento que ela decide iniciar os seus estudos artísticos⁴⁴². A sua mãe era interessada em política, principalmente nos problemas relacionados a mulheres, o que facilitava a compreensão familiar da jovem no que se referia às suas ambições. Sophie costumava assistir a sua mãe pintando flores no cavalete e admirava a sua delicadeza⁴⁴³. Sua mãe lhe dava a liberdade para escolher as suas aptidões, e Sophie dividia a sua atenção entre pintar e fazer artesanato. Ela, desde tenra idade, já sabia o que queria realizar em sua vida, se envolvendo no mundo artístico⁴⁴⁴. Tanto Sophie, quanto Erika, participavam do círculo social do chá das jovens mulheres e se mostravam trajadas elegantemente em seus retratos de família⁴⁴⁵.

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ HEMUS, 2009.

⁴³⁸ Ibid.

⁴³⁹ ROTZLER, Willy, and Maureen Oberli-Turner. "Sophie Taeuber-Arp and the Interrelation of the Arts." *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 19, 1993, pp. 85–97. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1504106>. Accessed 27 Aug. 2023., p. 85, l. 14-23.

⁴⁴⁰ ROSWITHA, Mair. *Sophie Taeuber-Arp and the avant-garde, a biografia*. Universidade de Chicago Press: Chicago e Londres, 2018.

⁴⁴¹ Ibid.

⁴⁴² Ibid.

⁴⁴³ Ibid.

⁴⁴⁴ Ibid.

⁴⁴⁵ Ibid.

Em 1912, Taeuber inicia os seus estudos em Arte Aplicadas em Hamburgo⁴⁴⁶. Nesse momento, ela começa a se interessar pela produção de móveis, por design e fotografia. A artista rejeita, desde o princípio, as técnicas de pintura tradicional, buscando alternativas para tornar o seu trabalho autêntico⁴⁴⁷. Somente em 1929, porém, em Paris, Taeuber exhibe pela primeira vez obras autônomas em uma exposição de arte⁴⁴⁸. Uma de suas primeiras exposições, em conjunto com outros artistas, se deu em fevereiro de 1916, na Escola de Artes Aplicadas de Zurique⁴⁴⁹. O seu marido, também integrante do movimento dadaísta, Hans Arp, enaltece a sua graça, reverência e o seu sorriso⁴⁵⁰. As memórias de Hans Richter não fogem à regra⁴⁵¹. Ele a descreve como uma pessoa de sorriso delicado e discurso sutil. É alarmante, porém, a forma como as características de Taeuber, como pessoa, influenciam de maneira negativa na recepção de seu trabalho, enquanto artista⁴⁵². Sua descrição perpassa por essa persona calma e serena, para se render a uma assertividade não feminina, porém aceitável, associando a sua personalidade alegre e calma com a passividade de seus trabalhos⁴⁵³.

Apesar das opiniões sobre Taeuber serem variadas, mesmo que em geral haja uma concordância sobre a singularidade de sua produção artística, a artista se apresenta como uma pessoa modesta. Quando se mudou para Zurique, com a sua irmã Erika, ela começou a trabalhar incansavelmente para conseguir dinheiro e alugar um apartamento próprio⁴⁵⁴. Ela focava o seu tempo bordando tapetes, pintando paisagens e retratos, que, inclusive, destruiu com o tempo por não gostar dos resultados⁴⁵⁵. Segundo Taeuber, eram apenas exercícios, e nada além disso. Em fevereiro de 1915, ela consegue alugar o seu apartamento, com ajuda do seu irmão Hans, que vende a casa de família em Davos e providencia o dinheiro necessário para que Taeuber pudesse completar os seus estudos em artes⁴⁵⁶. Apesar da ajuda momentânea, Sophie se preocupada com o seu futuro incerto, mas estava em direção à uma independência familiar, que

⁴⁴⁶ ROTZLER, *Op. Cit.*

⁴⁴⁷ Ibid.

⁴⁴⁸ HOHL, Salomé. “Eu moro aqui nas artes e nos ofícios suíços.” Exposição de 1916 de Sophie Taeuber na Escola de Artes Aplicadas de Zurique. Artigo disposto no blog oficial do Cabaret Voltaire, localizado em: <https://www.cabaretvoltaire.ch/blog/ich-lebe-hier-im-schweizer-kunstgewerbe>, acessado em 27/08/2023, às 20h.

⁴⁴⁹ Ibid.

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ HEMUS, 2009.

⁴⁵² Ibid.

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ ROSWITHA, 2018.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Ibid.

tanto almejava⁴⁵⁷. No curso de dança em Laban, ela aprendeu como ser autônoma e viver com amigos, além de usar o seu corpo de forma plena, se tornando especialista no jogo da improvisação. Ela, assim, rapidamente consegue se encontrar na dança⁴⁵⁸.

Sophie Taeuber conhece Hans Arp em uma galeria em Zurique⁴⁵⁹. Para muitas pessoas, a Suíça poderia ser uma zona neutra, mas não se podia fugir completamente dos efeitos da Guerra que rodeava o país. Zurique, rapidamente, se tornou um local de refugiados, desertores, pacifistas e do encontro de variados artistas internacionais e vanguardistas⁴⁶⁰. A política suíça sofreu com o aumento populacional, gerando uma escassez de alimentos e um aumento na inflação, o que estimulou o florescimento do mercado ilegal⁴⁶¹. Sophie Taeuber, certamente, percebe as mudanças em Zurique, conforme caminhava pelas ruas da cidade e se sentava nos cafés, onde sempre se deparava com turistas. Os cafés favoritos de Taeuber e de seus colegas da Escola de Artes era o Café de La Terrasse e o Café Odéon⁴⁶². Taeuber escreve, em um dos raros momentos em que expõe a sua vida emocional, que percebia que as pessoas pareciam estar fugindo, não só da guerra, mas delas próprias⁴⁶³. Mesmo nos cafés, existia algo fugaz nas pessoas, como se eles estivessem em uma estação, esperando para deixar o local⁴⁶⁴.

Taeuber raramente comentava sobre o fato, mas quando o fazia, dizia estar interessada em discutir com as pessoas sobre a Guerra, a arte e a dança e, geralmente, o fazia com sorriso e simpatia⁴⁶⁵. Nenhum dos jovens, com quem dialogava sobre a guerra e performava artisticamente nos cafés que frequentava, tinha mais de trinta anos. Sua juventude, porém, foi descartada pela eclosão da Guerra e das notícias que chegavam sobre o conflito. Para somar à violência já exposta com os conflitos em si, a câmara de gás começou a ser utilizada em 1915⁴⁶⁶. Os artistas alemães, que antes tinham se alistado no exército com entusiasmo, como George Grosz, Otto Dix e Max Beckmann, voltaram para as suas casas devastados⁴⁶⁷. O alemão Hugo Ball, acompanhando as notícias, se frustra com o mundo ao redor e, inclusive, com a própria arte, que não vê sentido quando comparado às atrocidades da Guerra⁴⁶⁸. De todo o modo, os

⁴⁵⁷ Ibid.

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ ROTZLER, 2023.

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² Ibid.

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ Ibid.

⁴⁶⁵ Ibid.

⁴⁶⁶ Ibid.

⁴⁶⁷ Ibid.

⁴⁶⁸ Ibid.

jovens revolucionários que frequentavam os cafés, logo chegaram ao Cabaré Voltaire⁴⁶⁹. Era possível perceber, porém, o caráter transitório daqueles que frequentavam o ambiente. A constante mudança de participantes no movimento fazia com que ficasse confuso saber, até mesmo, de quem era a criação das obras apresentadas. Os pensamentos aleatórios, os poemas, a diversidade de sons, sumiam tão rápido quanto apareciam⁴⁷⁰.

Taeuber foi aluna da escola de dança Rudolf Laban, designer de figurinos, professora da Escola de Artes aplicadas, em Zurique, pintora e criadora de fantoches⁴⁷¹. Ela era descrita como uma artista prolifera, produtiva e autêntica⁴⁷². Alguns membros do movimento dadaísta, entretanto, sugerem que a artista tinha uma personalidade passiva, tornando-se quase inexistente para contribuições no movimento, demonstrando, assim, a incapacidade de seus colegas de compreenderem a dança e a coreografia como parte de atividades do movimento vanguardista e a sua importância⁴⁷³. A parceria entre Arp e Taeuber, porém, é descrita como fértil, no que tange a produções artísticas, e de rica contribuição⁴⁷⁴.

Em termos pragmáticos, o seu trabalho como professora, por mais de trinta anos, que se estendem entre os anos de 1916 e 1929, lhe manteve financeiramente estável, assim como Arp, que era financiado por ela⁴⁷⁵. Tanto no caso de Hennings, como de Taeuber, as mulheres providenciavam a estabilidade financeira necessária para que os casais pudessem se manter nas atividades artísticas, invertendo a ordem patriarcal de composição familiar financeira⁴⁷⁶. Embora muitos amigos de Sophie estivessem vivendo precariamente, ela tinha uma renda segura⁴⁷⁷. Muitos se entregaram ao acaso, mas ela se planeja com antecedência, inclusive nas temáticas de suas pinturas. Apesar de seu entusiasmo com o dadaísmo, Sophie manteve as suas produções de acordo com o seu próprio tempo. Para ela, tudo acontecia quando tinha que acontecer, e a pressa dos demais para alcançar produções para as apresentações não alterou o seu modo de ver a arte, fato que, inclusive, fomentava as opiniões dos demais artistas sobre a sua forma passiva de se manifestar artisticamente⁴⁷⁸. O objetivo de Sophie Taeuber era se posicionar contra os horrores do mundo, dos quais não podia modificar. Apesar de ter o seu

⁴⁶⁹ Ibid.

⁴⁷⁰ Ibid.

⁴⁷¹ Ibid.

⁴⁷² HEMUS, *Op. Cit.*

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Ibid.

⁴⁷⁶ Ibid.

⁴⁷⁷ Ibid.

⁴⁷⁸ Ibid.

próprio trabalho para elaborar discursos sobre a temática, isso não lhe bastou, então ajudou a criar partidos antiguerra⁴⁷⁹.

Sophie Taeuber é menos mencionada do que Hennings, quando nos atentamos para as produções biográficas acerca dos integrantes do movimento, especialmente no que tange a sua participação no movimento dadaísta em Zurique⁴⁸⁰. Em geral, a artista aparece como figura periférica nesse contexto, ganhando mais relevância em períodos posteriores⁴⁸¹. A extensão e o alcance das contribuições de Taeuber para o movimento não foram muito bem analisados, sendo, por isso, mantidas as opiniões cedidas por seus colegas e omitidas as críticas válidas sobre o seu trabalho, durante a sua permanência na vanguarda. Além disso, embora as suas pinturas e esculturas sejam amplamente conhecidas, há pouco reconhecimento de seu trabalho com têxteis, performance, dança e produção de marionetes⁴⁸². O seu temperamento tranquilo, ainda que pareça uma crítica positiva sobre a sua personalidade, muitas vezes a relega à invisibilidade no movimento, justificando a passividade de suas obras e de suas contribuições em geral⁴⁸³. Apesar desses fatores, Emmy Hennings a descreve da seguinte forma:

When I first met her she was a Young girl in her prime, but she already had a slim, fairly tall figure, and her Walk and her movements were full of natural grace and charm. A pupil of the Laban school dance, there was nothing stiff or rigid about her. But even her almost playfully confident control of her limbs was surpassed by her control of her spiritual being, which had no trace of anything exaggerated or overdone. The impression of strength and greatness engendered by her delight in beauty, her kindness, and her participation in the fate of others was a piece of life which seemed to blossom from her of its own accord⁴⁸⁴.

De acordo com a citação exposta, podemos perceber que, diferente dos comentários acima, de integrantes homens do movimento dadaísta, sobre o reflexo da personalidade de Taeuber nos seus trabalhos, Emmy Hennings enxerga em Taeuber a potência, tanto de suas

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ Ibid.

⁴⁸² Ibid.

⁴⁸³ Ibid.

⁴⁸⁴ ROTZLER, 1993., p. 85, l. 14-23. A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Quando a conheci, ela era uma jovem no auge, mas já tinha uma figura esbelta e bastante alta, e seu andar e seus movimentos eram cheios de graça e charme naturais. Aluna da escola de dança Laban, não havia nada rígido nela. Mas mesmo o controle quase brincalhão e confiante dos seus membros foi superado pelo controle do seu ser espiritual, que não tinha vestígios de nada exagerado. A impressão de força e grandeza gerada por seu deleite pela beleza, sua bondade e sua participação no destino dos outros era um pedaço de vida que parecia brotar dela de acordo com sua vontade.

produções e performances artísticas, como de sua personalidade. Hennings coloca em evidência o trabalho de Taeuber, enaltecendo a dança, a fluidez e a força da artista.

Haja vista os debates acima elaborados e a breve exposição das trajetórias biográficas de Emmy Hennings e Sophie Taeuber, o debate que se segue terá o seu foco nas produções artísticas dessas duas mulheres, levando-se em consideração o contexto social, político e cultural em que estavam inseridas, assim como as adversidades que encontravam para produzirem os seus trabalhos e serem reconhecidas por eles.

4 EMMY HENNINGS E SOPHIE TAEUBER

4.1 – Artes menores

O desenrolar dos discursos binários para estabilização de uma arte elevada e uma inferior, que predominaram a crítica da arte no período em questão e que atualmente já se encontra em desuso, influenciaram diretamente a perspectiva de gênero e a atuação das mulheres no ofício da arte. Se, por um lado, a aceitação das mulheres nas ditas artes menores era amplamente concedida, por outro lado, a perspectiva vinculante das suas manifestações com o amadorismo era exposta. Em produções autobiográficas de artistas homens dadaístas, quando as mulheres eram pontualmente lembradas por seus pares, a evidência que temos estava mais direcionada a performances das artistas nas artes inferiores, ou femininas, como a dança de Sophie Taeuber e a atuação de Emmy Hennings, do que nas recordações de seus trabalhos elaborados nas ditas artes superiores, sem que, para isso, realizassem uma perspectiva técnica e elaborada sobre essas manifestações artísticas. Ainda que o debate acima exposto tenha sugerido condições socioculturais para a exclusão total ou marginalização das mulheres nesses setores, a análise sobre a imposição de uma arte menor, associada às artes promovidas por mulheres, é essencial para que percebamos a atuação das mulheres no meio artístico, e para que promovamos novos estímulos interpretativos sobre a canonicidade da arte, a estética hegemônica e as políticas de secundarização de formas específicas de arte. Desse modo, longe de legitimar discursos que expõem tais hierarquias e tentar situar as artistas em local de igualdade com os homens, sustentando a lógica de existência de uma arte superior à outra, o debate que se segue busca pôr ênfase na importância das artes entendidas como menores, para promoção do movimento dadaísta, e fragilizar as justificativas de possíveis vertentes teóricas que ausentem tais manifestações do status de arte.

Nesse sentido, a historiadora brasileira Luana Tvardovskas expõe algumas considerações sobre a temática. Segundo a autora, podemos perceber os jogos de poder que interagem com as narrativas que circundam a ideia de arte e, especificamente, de arte feminina, a partir da análise sobre subordinação e violência estipuladas pelo filósofo francês Michel Foucault⁴⁸⁵. Tvardovskas, concordando com Foucault, indica que considerações sobre a

⁴⁸⁵ TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH: São Paulo, julho 2011.

sexualidade e o feminino, criadas culturalmente, permitem que comportamentos opressivos se prolonguem no meio social e criem estratégias para se realizarem enquanto legítimas⁴⁸⁶. Para a autora, ao longo da história da arte, podemos perceber que as produções das mulheres artistas não pode ser nada além de uma contracultura, muitas vezes compreendidas por sua forma radical e lúdica, que se realiza como oposta ao que comumente está associado à arte⁴⁸⁷. As lógicas de poder, porém, também se encontram nas formas analíticas do que é apresentado como contracultura por essas mulheres, atingindo o empirismo crítico produzido no campo interpretativo do fazer artístico. Tvardovskas se refere à linguística e à ausência de vocabulário coerente para indicar o que está sendo produzido pelas mulheres⁴⁸⁸. Enquanto possuímos uma gama de conceitos e significados críticos que interagem com as produções dos mestres da arte, que compõem o cânone histórico do ofício, a falta de credibilidade cedida às artes ditas femininas desconectam a necessidade de conceitualizações críveis para uma crítica institucional dos fazeres artísticos das mulheres, relegando-as a eterna condição de amadoras que expõem hobbies.

Tvardovskas, porém, expõe que novas interpretações vêm contrariando a metodologia acima elaborada. Apesar de críticas feministas sobre o tema, que têm início na década de 70 do século XX, elencarem uma interpretação negativa sobre o fazer artístico feminino, especialmente por desejarem alavancar as mulheres à equidade em relação aos homens e entenderem tais artes como artes domésticas, críticas feministas recentes buscam novas interpretações sobre o conceito de criatividade⁴⁸⁹. Essa movimentação metodológica tem como principal estímulo a desvinculação dos vocábulos “arte” e “artista” do sujeito criador homem, branco e europeu. Para que se tenha sucesso nesse novo método de análise, porém, é necessário que se esquive do raciocínio que impõe a mulher em oposição ao homem e, fundamentalmente, a arte feminina, ou arte menor, como o contraponto da arte do homem, ou arte superior⁴⁹⁰. Ceder continuidade a esse nexos de pensamento hegemônico acaba por criar uma função específica ao trabalho da mulher, que não só se vê inferiorizada, quanto às suas produções artísticas, como também se entende como um meio para valorizar o seu lado oposto, que seria a obra dos homens⁴⁹¹. Colocadas as obras em comparação, desse modo, entendendo que as formas de inclusão e interpretação são sujeitas à uma intelectualidade que privilegia os homens brancos

⁴⁸⁶ Ibid.

⁴⁸⁷ Ibid.

⁴⁸⁸ Ibid.

⁴⁸⁹ Ibid.

⁴⁹⁰ Ibid.

⁴⁹¹ Ibid.

européus e norte-americanos na sociedade, serve como uma reafirmação da canonicidade da arte⁴⁹². Dessa forma, compreende-se que a análise do que as mulheres estão produzindo na arte, não só nas artes supostamente entendidas como superiores, mas em todas as esferas, auxilia o estudo sobre os processos criativos na história da arte, e amplia o debate sobre gênero na temática em questão, fragilizando imposições canônicas e marginalizantes.

Para a historiadora brasileira, portanto, um dos meios de alcançar as produções artísticas das mulheres e enfraquecer a lógica de canonicidade, seria abstrair o conceito atrelado ao homem, especialmente ao homem branco e europeu, do referencial universal de comportamento e da ideia de que este seria o grande artista⁴⁹³. Ao estudarmos as artes das mulheres, muitas vezes vinculamos tais produções a expressões pessoais, regionais e que não se referem a um coletivo. Enquanto narrativas oficiais entendem que o homem possui a capacidade de transcender ao seu gênero, classe e raça dialogando com todas as esferas da sociedade. Nesse sentido, para sanar prejuízos históricos, a mulher precisa ser vinculada, de igual forma, a modelos referenciais. Para isso, precisamos nos esquivar da lógica que comumente se aplica ao apontarmos mulheres como excepcionalidades, ou artistas pontuais na história, e compreendemos os processos de exclusão, potencializando as suas obras e cedendo a elas a sua própria história, crítica e coesa, de acordo com cada trajetória. Para a autora, entender a história como fonte da verdade, hoje, é rejeitar a história das mulheres na arte⁴⁹⁴. Esse fator não só incide sobre o capital, entendido como remuneração prática de seus trabalhos, mas assinala nomes na história que não compreendem uma valorização ampla dos nossos processos históricos⁴⁹⁵.

Segundo o filósofo Theodor Adorno, por sua vez, o que antes se entendia como uma ideia de transcendência pela arte, fica-se estabelecido a partir um conservadorismo alinhado a um tabu, onde artistas buscam cada vez mais fixar uma ordem sólida, em vez de inovadora⁴⁹⁶. A solidez encontrada por esses artistas, assim, constitui na prática uma manutenção de estigmas sociais que legitima a própria canonicidade da arte, mantendo grupos privilegiados no poder, excluindo visões contrárias a tais preceitos. Dentre os estigmas reforçados, o autor revela que ideais burgueses acabam se consolidando na arte como materiais reconfortantes para os indivíduos que já compreendem tais discursos como naturalizados em seus meios comuns⁴⁹⁷. O

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ Ibid.

⁴⁹⁴ Ibid.

⁴⁹⁵ Ibid.

⁴⁹⁶ ADORNO, Theodor. Teoria estética. Edições 70: Lisboa, 1970.

⁴⁹⁷ Ibid.

conceito de universalização cedido por apenas um grupo social ainda intensifica tal discurso. Para Adorno, a ideia de pretender-se uma totalidade, quando o grupo ou o indivíduo representa apenas uma parte, faz com que manifestações projetem imagens fechadas a cenários externos, não só lançando as suas visões, mas projetando a sua superioridade, invisibilizando as demais obras por suas visões entendidas como inferiores⁴⁹⁸. A conclusão do autor sobre a temática, nesse sentido, parte da ideia de que é preciso que se entenda a arte, tal qual ela se apresenta hoje, como uma indicação do que seria o oposto da sociedade, em vez de tratá-la como uma representação universalizante desta⁴⁹⁹. A sua representação configura-se, apenas, a um pequeno grupo que amplia o seu espaço pela legitimação dada a ele no foro externo, precisando, com isso, não só uma autocrítica teórica sobre a definição de arte, mas um estudo sobre o psiquismo do ofício. O autor, ainda, expõe que:

Tocam igualmente nas feridas da própria arte. Pela sua ruptura inevitável com a teologia, com a pretensão absoluta à verdade da redenção, secularização sem a qual ela jamais se teria desenvolvido, a arte condena-se a outorgar ao ente e ao existente uma promessa, que, privada da esperança num Outro, reforça o sortilégio de que se quis libertar a autonomia da arte⁵⁰⁰.

Concordando com os fatos acima levantados, a teórica da arte Ludmila Castanheira revela que concepções feministas acerca da crítica da arte, que confrontam discursos hegemônicos, podem parecer estranhas quando expostas⁵⁰¹. Segundo a autora, esse fato se revela pela necessidade de elaborar novos conceitos e significados, antes de se expor as críticas de fato⁵⁰². Se deparar com uma nova gama de percepções, porém, ainda se mostra uma tarefa árdua. De todo o modo, Castanheira indica que uma das mais urgentes críticas feministas nesta temática está no caráter particular, que se direciona à uma metodologia racista e sexista de concepção da história e da arte⁵⁰³. Tais concepções, ainda, podem interagir com modos de explorar identidades, unificando e naturalizando certos comportamentos e valores em detrimento a outros. As experiências das mulheres, para autora, seguem caminhos variados nas

⁴⁹⁸ Ibid.

⁴⁹⁹ Ibid.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 12, l. 5-13.

⁵⁰¹ CASTANHEIRA, Ludmila. Discursos menores: feminismos e performance arte. Revista do LUME: Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais. ILINX #10: Artes presenciais, ação crítica e poéticas de descolonização. Unicamp, jun. 2019. Acessado em: https://issuu.com/lumeteatro/docs/ilinx-010_integra, no dia 20/11/2023, às 18h.

⁵⁰² Ibid.

⁵⁰³ Ibid.

lógicas de exposição, que não interagem com a identidade unificada revelada como superior⁵⁰⁴. Um exemplo notório, exposto pela teórica da arte, é o fato de a mulher utilizar o seu próprio corpo para promover uma contracultura radical e reflexiva⁵⁰⁵. Para a autora, é a partir do corpo da mulher, observado e exposto de forma sexualizada, que ela geralmente consegue indicar as suas posições políticas, reafirmar os seus valores, questionar a sociedade e transformar pontos de vista, processos pelos quais os homens pertencentes a grupos privilegiados não tem a necessidade de passar⁵⁰⁶. Ao tornar o seu corpo como uma matéria de sua consciência e expressão, a partir da performance artística, a mulher cria uma autonomia desvinculante do aval do homem, produzindo significados que confrontam identidades supostamente universais sobre os seus próprios comportamentos⁵⁰⁷. A autora, porém, revela que tal análise ainda necessita de uma crítica reflexiva das próprias artistas, para que estas não recaiam no caráter limitador condicionado pelos homens em direção às mulheres, ocasionado em consequência de lógicas de opressão patriarcais⁵⁰⁸. Segundo Castanheira, portanto, é preciso que se esquive dessa diferenciação regrada entre fazeres de femininos e fazeres de masculinos, para que não se dê continuidade às restrições segmentadas que vemos atualmente a partir de separações sexuais nas diferentes esferas da sociedade⁵⁰⁹.

A historiadora da arte Ana Paula Simioni, ao discorrer sobre a temática, indica ser necessário um diálogo coerente com as novas produções sobre as críticas da arte, para que se exponha percepções interpretativas em diacronia com as produções de gênero⁵¹⁰. Para isso, a autora discorre sobre a importância da autonomia da artista no ato de fazer arte, que incide em qualquer esfera, e no estímulo sobre a extinção do caráter de subordinação imposto a ela⁵¹¹. Tal processo, mesmo que se demonstre lento, irá destituir a conotação masculina da arte e relegar o papel da mulher como profissional da esfera, esquivando-se de seu caráter amador. Ainda sobre o mesmo debate, a crítica da arte norte-americana Lucy Rowland Lippard compreende que esse tema influencia diretamente as formas como a mulher projeta a sua arte no meio social,

⁵⁰⁴ Ibid.

⁵⁰⁵ Ibid.

⁵⁰⁶ Ibid.

⁵⁰⁷ Ibid.

⁵⁰⁸ Ibid.

⁵⁰⁹ Ibid.

⁵¹⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Os gêneros da arte: auto-retratos femininos e a condição da mulher artista em finais do século XIX. Caxambu; s.n. out. 2005 [21] p. ilus. Monografia em português, BVSPS, FIOCRUZ, ID: bps-1243.

⁵¹¹ Ibid.

com a intenção de ganhar visibilidade⁵¹². Enquanto algumas artistas tentam rejeitar por completo os movimentos de vanguarda, ou as técnicas elaboradas no passado, formando uma arte que se oponha a tudo que é corroborado pela canonicidade artística, outras ignoram essas críticas e continuam a realizar os seus trabalhos de acordo com as suas ambições, em diálogo ativo com as técnicas que antes as marginalizavam⁵¹³. Para Lippard, porém, as produções artísticas das mulheres parecem estar constantemente em inadequação às formas válidas de percepção e aceitação de uma crítica legitimadora dos trabalhos dos homens⁵¹⁴. Dessa forma, ainda que as mulheres estejam ou não de acordo com a promoção arte superior, que teoricamente as segregam, suas obras se associam ao fomento de uma cultura particularista, ou feminina⁵¹⁵. Segundo a autora, e concordando com o exposto anteriormente por Nochlin, o maior obstáculo da criação de uma nova forma de interpretação artística que não segmente os trabalhos das mulheres, então, seria justamente a composição de uma análise que nos permita compreender a estética da arte produzida pelas mulheres e as suas formas de diálogo com a sociedade, mediante as suas obras⁵¹⁶. Para que isso ocorra, Lippard afirma que deveríamos repensar os nossos próprios gostos, os nossos estímulos psicossociais para direcionar as nossas preferências artísticas e as nossas formas de percepção da arte⁵¹⁷.

Alguns exemplos são fundamentais para que tenhamos a dimensão do que seria entendido como uma arte fina e uma arte inferior, ou feminina. Castanheira, dessa forma, realiza um longo debate sobre o papel secundarizado da moda no ofício artístico⁵¹⁸. Segundo ela, a moda estaria sujeita a uma inferiorização no ofício da arte em consequência da indústria capitalista, que sujeita as criações aos preços do mercado e à formação de estoques⁵¹⁹. O apelo às grandes grifes, que forma uma corporificação de comportamento universal, para homens e para mulheres, oferece uma mecanização do trabalho que submete o esforço intelectual às práticas materialistas⁵²⁰. Em conformidade com o discutido, a ideia de uma teoria crítica da arte em submissão ao mercado, assim como o fato do adorno está associado ao comportamento da mulher, acabam elencando as produções da esfera da moda como práticas não só femininas, como também reforça o direcionamento da lógica de consumo para a condição segmentada de

⁵¹² LIPPARD, Lucy Rowland. Projecting a feminist criticism. *Art Journal*, vol. 35, no 4 (summer, 1976), pp. 337-339, acessado em: <https://doi.org/10.2307/776224>, no dia 19/11/2023, às 11h.

⁵¹³ Ibid.

⁵¹⁴ Ibid.

⁵¹⁵ Ibid.

⁵¹⁶ Ibid.

⁵¹⁷ Ibid.

⁵¹⁸ CASTANHEIRA, 2019.

⁵¹⁹ Ibid.

⁵²⁰ Ibid.

gênero, sem que haja, de fato, uma crítica mais elaborada e racional sobre a importância da moda na sociedade.

Para além da moda, a teórica da arte Rachel Fry, por sua vez, explora a lógica do artesanato e a sua associação com a arte feminina⁵²¹. O artesanato, ou *craft art*, segundo a autora, revela uma íntima ligação das produções artísticas da mulher com a ideia de arte menor⁵²². A teórica da arte revela que, mesmo que haja uma associação direta do artesanato com as mulheres, nem sempre esta divisão foi claramente estabelecida⁵²³. A autora cita que nos séculos anteriores ao XX, homens de classes altas aprendiam a prática do tricô, além de outras formas de artesanato⁵²⁴. Com a aceleração da industrialização, porém, trabalhos artesanais com uso de fibras começaram a ser associados a trabalhos não assalariados, sendo, assim, uma instituição menos neutra, no que tange ao gênero de quem a produzia, e relacionados a trabalhos femininos, mostrando, de forma mais intensa, o papel menosprezado dos ofícios das mulheres no campo da arte e de suas produções⁵²⁵. Discursos feministas do início do século, porém, não vincularam o fazer artístico com as fibras à noção de criatividade. Suas críticas estavam pautadas na posição coercitiva que se impunha à mulher, desligada dos ofícios da arte superior, direcionando-as às artes domesticadas e relegando ao tricô o seu papel de legitimador de uma mulher submissa⁵²⁶.

Apesar dessas contradições gerarem exclusões generalizadas, ao elencarmos um direcionamento do artesanato com as artes menores e vislumbrarmos uma crítica constante para que essa prática seja reconhecida como uma arte superior, a autora diz que esse movimento também é complexo para os processos de compreensão do próprio artesanato, de forma plena⁵²⁷. Segundo Fry, há, dentre a lógica de percepção artística dos artesãos, onde percebemos artesanatos que são considerados superiores e aqueles que são considerados inferiores⁵²⁸. É preciso que se repense o artesanato de uma maneira crítica e coerente, para que ele receba o respeito e o retorno financeiro concernente à sua projeção artística, alcançando meios de divulgações, como a ocupação de museus e galerias, sem que, para isso, releguemos a crítica à

⁵²¹ FRY, Rachel. *Craftivism: The role of feminism in Craft activism*. Saint Mary's University, Halifax: Nova Scotia, 2014, acessado em: https://library2.smu.ca/bitstream/handle/01/26228/Fry_Rachel_MASTERS_2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y, no dia 19/11/2023, às 13h.

⁵²² Ibid.

⁵²³ Ibid.

⁵²⁴ Ibid.

⁵²⁵ Ibid.

⁵²⁶ Ibid.

⁵²⁷ Ibid.

⁵²⁸ Ibid.

falta de atenção interpretativa da arte em si. A autora cita, então, o artista visual Douglas Coupland, para exemplificar como o artesanato ainda pode ser visto de forma pejorativa, distante da ideia de arte, dentre a crítica artística:

Craft? Spit take. Craft is not art. Craft is skill based. Craft is sentimental. Craft has no theoretical rigour. Craft means that a (one must grudgingly admit) creative person has chosen to limit his or her expression to one medium – one medium – in a post-medium world where it’s only the idea that is permitted to generate form⁵²⁹.

Ao nos aprofundarmos das variadas formas de artesanato que encontramos na história e a sua marginalização enquanto fazer artístico, podemos explorar a temática sob a perspectiva das tecelãs da escola Bauhaus, na Alemanha da década de 20 do século XX. A historiadora brasileira Maria Isabel de Souza Gradim, ao discorrer sobre o tema, nos revela a trajetória das mulheres que eram aceitas para o estudo de artes na renomada instituição⁵³⁰. Segundo a autora, todas as mulheres artistas, ao ingressarem na escola, passavam por um curso preparatório, para serem de fato admitidas, e depois eram direcionadas para as oficinas de cerâmica, encadernação e tecelagem⁵³¹. A oficina de arquitetura, por sua vez, na década de 20, ainda não admitia a presença de mulheres. Quanto à pintura, segundo a autora, raras exceções tinham o direito de acompanhar as aulas, sem que estivessem inscritas na oficina de tecelagem⁵³². Gradim especifica que a tecelagem, na Bauhaus, funcionava como uma espécie de “gueto feminino” (GRADIM, 2015., p. 4, l. 8.), sendo inferiorizada das demais produções artísticas apreendidas na escola. A autora ainda indica que a instituição associava as mulheres diretamente à tecelagem por acreditarem no ofício como sendo menor do que as demais artes, e por entenderem a incapacidade das mulheres de produzirem em artes superiores⁵³³. Apesar dessa ideologia de inferiorização do artesanato na escola Bauhaus, que não se propunha ao menos em oferecer, a priori, uma organização elaborada para este fazer artístico, percebemos que o primeiro plano

⁵²⁹ Ibid., p. 38, l. 2-6. A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Arte? Algo cuspidito. Artesanato não é arte. O artesanato é baseado em habilidades. O artesanato é sentimental. Artesanato não tem rigor teórico. Artesanato significa que uma pessoa criativa (deve-se admitir a contragosto) escolheu limitar sua expressão a um meio – um meio – em um mundo pós-midiático onde é apenas a ideia que tem permissão para gerar forma.

⁵³⁰ GRADIM, Maria Isabel de Souza. Mulheres e a oficina de tecelagem da Bauhaus. Artigo publicado no XXVIII simpósio nacional de História: Lugares de Historiadores, velhos e novos desafios. Florianópolis, SC, 27-31 de julho, 2015. Acessado em: https://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434398001_ARQUIVO_MulhereseaOficinadeTecelagemdaBauhaus2.pdf, no dia 10/11/2023, às 15h.

⁵³¹ Ibid.

⁵³² Ibid.

⁵³³ Ibid.

de estudo da oficina, realizado somente na década em questão, foi oferecido e dirigido por uma mulher, a professora Helena Borner⁵³⁴. A autora expõe que no plano continha fazeres artísticos como: tecer, realizar tapetes de nó, bordar, crochê, costura e macramê⁵³⁵. Gradim conclui, então, revelando que, já em 1922, o sucesso do curso se deu de tal forma, que reivindicava mais alunos do que qualquer outro curso da escola.

Discorrendo sobre as artes femininas, a partir do vislumbrado pela escola Bauhaus, Gradim entende que há um desafio claramente entendido, onde se buscava quebrar marginalizações sustentadas pela lógica de classe, vislumbradas na ideia do artista e do tecelão⁵³⁶. Porém, percebemos também um receio de que, com essa mistura, em vez de vermos o artesanato se transformar em uma arte superior, invertermos os papéis, e algumas artes que ganhavam espaço recentemente na crítica, como a arte abstrata, ser confundida com objetos decorativos. A autora diz que as Belas Artes, de forma geral, no período estudado, negavam que as artes decorativas tivessem habilidade de comunicar ideias ou emoções, expressando, assim, o receio dos mestres da instituição em mudar suas críticas sobre o artesanato e, com isso, desvalorizar as artes aplicadas⁵³⁷.

Considerando os fatos acima elaborados, podemos compreender que Sophie Taeuber e Emmy Hennings realizam as artes consideradas finas, mesmo que não recebam visibilidade ao longo das suas atuações no movimento dadaísta, mas também manifestam as suas artes reconhecidas como menores, pelos críticos da área. As suas performances, entretanto, não apenas dizem respeito à uma arte renegada pela grande crítica, mas utilizam como ênfase um importante elemento que move as atenções dos críticos: os seus corpos. Seja na dança, no caso de Taeuber, ou na atuação, no caso de Hennings, a evidência de suas performances recai na estigmatização dos corpos femininos, sendo ambas mulheres brancas e europeias, fazendo com que as críticas não só recaiam na secundarização de suas apresentações enquanto arte, mas na atenção direcionada à sexualização, glamourização e espetacularização do apresentado, em detrimento a suas técnicas.

Especificamente no caso da dança, paralelos com o debate acima realizado podem ser analisados de acordo com a sua performance e as críticas sobre o seu caráter inferiorizado na arte. Elementos teóricos, como a falta de protagonismo cedido a dançarinos, e a não associação da dança enquanto arte superior, corroboravam com estruturas formação de identidade sobre as

⁵³⁴ Ibid.

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ Ibid.

⁵³⁷ Ibid.

mulheres. A historiadora Elizabeth Claire aponta como essencial a compreensão da história da dança para o entendimento mais pleno sobre o corpo feminino⁵³⁸. Para além da compreensão do senso comum que exclui a dança da esfera da arte de gênio, a autora expõe que pouco se vê entre a relação da performance artística como algo que sugere um diálogo com a sociedade⁵³⁹. Problemáticas também interferem na formação de protagonismo entre as artistas, a partir da ideia de que a dança está mais condicionada a ser identificada por categorias, excluindo a necessidade da exposição de nomes bem definidos para as suas representações⁵⁴⁰. Quanto aos estudos feministas sobre a temática, a historiadora expõe que em um primeiro momento, apontando a década de 70 como marco inicial, as produções científicas focam os seus trabalhos na exploração do corpo da mulher, no fazer artístico, proclamando a complexidade das interpretações críticas dos homens sujeitas a lógicas patriarcais de compreensão⁵⁴¹. Já na década de 90, novos trabalhos começam os seus estímulos em prol da busca desses protagonismos, relegando o respaldo técnico e artístico a mulheres que promoviam as suas performances⁵⁴².

De todo o modo, Claire expõe a possibilidade do debate sobre a questão da sexualidade na história da dança, sendo este um campo fecundo para a análise do tema, justamente por vislumbrarmos, com mais frequência, o que se é dito sobre as mulheres dançarinas a partir da observação do crítico homem⁵⁴³. As consequências dessas críticas, que reduzem as apresentações das mulheres para a sexualização de seus corpos, é a esquiwa de protagonismos históricos e a distorção da dança enquanto performance artística superior, sendo, assim, compreendida como uma performance efêmera, tanto em sua prática, quanto nas produções acadêmicas que discorrem sobre o assunto⁵⁴⁴. A autora, ainda, cita as pesquisas acadêmicas que refletem as buscas em prol de elencar representações queers e as figuras do dançarino homem, que acaba, de mesma forma, tendo o seu corpo feminilizado, desde o século XIX, por manifestar-se na dança⁵⁴⁵.

Para a autora, o debate sobre a dança enquanto manifestação artística interage com as questões de gênero e de raça, redefinindo identidades e auxiliando teorias que ligam os papéis

⁵³⁸ CLAIRE, Elizabeth. “Dance Studies, Gender and the Question of History.” *Clio. Women, Gender, History*, no. 46, 2017, pp. 157–85. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/26795731>. Accessed 23 Nov. 2023.

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ *Ibid.*

dos corpos em expressão com os traumas sofridos na sociedade⁵⁴⁶. Dessa forma, Claire afirma que a dança pode ser um importante veículo para se compreender identidades de gênero, especialmente partindo de lógicas recentes decoloniais⁵⁴⁷. Entendendo dança como uma arte não verbal, a sua expressão aparece como uma resposta potente a discursos irracionais e dão margem para respostas advindas de grupos subalternas, que geralmente são silenciadas⁵⁴⁸. Os impactos gerados pela performance, assim, são aplicados nas esferas sociopolíticas, especialmente no século XX, a partir da ideia de fantasia e libertação, entendida pela autora como uma espécie de discurso abstrato e psíquico, expressando representações de gênero à sua forma⁵⁴⁹. Para a historiadora, porém, os estudos sobre a expressão artística da dança precisam ter continuidade, para que hierarquias intelectuais sejam fragilizadas e questionamentos que interagem com a sua real importância sejam, de fato, elaborados⁵⁵⁰.

Em um outro artigo de Elizabeth Claire, sobre a prática da dança e a produção historiográfica, a autora revela as formas com que a dança interage com o imaginário do indivíduo europeu ao longo da história⁵⁵¹. Para a autora, a dança está associada com a história da loucura, assim como podemos ver exemplos de possessão demoníaca, ou vínculos que atrelam povos vistos como selvagens pelos conquistadores europeus, alinhados ao misticismo⁵⁵². Os estereótipos criados pela visão pejorativa da performance artística, quando vinculado ao misticismo ou à loucura, permite com que discursos moralizantes sejam destinados a mulheres em geral, quando estas realizam danças entendidas como não conformativas com as éticas sociais⁵⁵³. Quando críticos não são capazes de entender os discursos elaborados a partir das performances, comumente conjuram estigmas depreciativos sobre populações diversas, ou atrelam a sexualidade, sensualidade, erotismo ou exotismo aos seus movimentos, como o único fim de suas performances⁵⁵⁴. A autora relembra, porém, que a dança não possui o mesmo significado ao longo do tempo e, principalmente, para diferentes culturas⁵⁵⁵. Definir a dança, nesse sentido, parte da necessidade de se entender aspectos

⁵⁴⁶ Ibid.

⁵⁴⁷ Ibid.

⁵⁴⁸ Ibid.

⁵⁴⁹ Ibid.

⁵⁵⁰ Ibid.

⁵⁵¹ Idem. "Dance Practice and Gendered Discourse: A Connected History." *Clio. Women, Gender, History*, no. 46, 2017, pp. 7–19. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/26795723>. Accessed 23 Nov. 2023.

⁵⁵² Ibid.

⁵⁵³ Ibid.

⁵⁵⁴ Ibid.

⁵⁵⁵ Ibid.

culturais, políticos e sociais de tempos e regiões, e, assim, formular pretensas noções de identidades e narrativas, que questionem estruturas míticas de dominação.

A historiadora Ann Daly, por sua vez, indica que o estudo de gênero nos auxilia na compreensão da história da dança por duas vertentes: em primeiro lugar, nós conseguimos compreender o seu processo de feminilização; e em segundo, é possível que percebamos a representação da estrutura patriarcal nas esferas artísticas e na criação e manutenção de hierarquias na arte⁵⁵⁶. Segundo a autora, com o Pré-Romantismo e a elaboração de mitos clássicos, a partir da ideia de heróis, especialmente associados à uma virilidade bruta e violenta, em simultâneo trajeto de exploração da virtuosidade da técnica, a dança acaba por se vincular mais a um espetáculo relacionado à beleza do que a um paradigma artístico⁵⁵⁷. A dançarina, nesse sentido, recebe a identidade estética projetada para a noção de erotismo, vislumbrada a partir do olhar do homem. Esse papel de observação sobrepõe a atividade prática da artista, que tem o seu discurso, mediante a sua arte, sucumbido pelo papel passivo e interpretação de quem observa, sobre o que é observado⁵⁵⁸. A partir dessa lógica, a autora revela que há um controle ideológico masculino sobre a feminilização da dança, indicando críticos da arte que revelam o seu prazer em vislumbrar belas moças, mais do que sua arte⁵⁵⁹. Para a autora, mesmo que encontremos na história homens dançarinos, comumente, especialmente quando estamos nos referindo à crítica artística do início do século XX, eles são associados a coreógrafos, gerente e diretores, envolvidos em ações autônomas, enquanto as mulheres estão associadas ao espetáculo de beleza⁵⁶⁰.

Já no que tange à atuação, a dança ainda interage, na construção da narrativa, com aspectos que permeiam as apresentações teatrais artísticas. Elizabeth Claire, ao explorar o debate sobre a história da dança, revela que recentemente as críticas historiográficas feministas tem se aproximado das apresentações teatralizadas da dança⁵⁶¹. Segundo a autora, mulheres que trabalhavam em contextos teatrais, com a dança e a atuação, estavam sujeitas a críticas que supunham um tendência moralizante que estipulavam normas de gênero, raça e classe⁵⁶². A atuação teatralizada, porém, também incide em outras determinantes, tendo em vista o caráter verbal que muitas vezes se realiza para a criação de enredos e diálogos em cena. A história da

⁵⁵⁶ DALY, Ann, et al. "At Issue: Gender in Dance." *The Drama Review: TDR*, vol. 31, no. 2, 1987, pp. 22–26. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1145810>. Accessed 23 Nov. 2023.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ CLAIRE, *Op. Cit.*

⁵⁶² *Ibid.*

atuação, em associação com a história das mulheres, revela desde o século XVI vestígios de vínculo do ofício artístico com a prática da prostituição⁵⁶³. Sobre essa temática, o historiador Eric A. Nicholson indica que as mulheres atrizes geralmente eram entendidas como promíscuas e acusadas de profanar figuras religiosas sempre que pisavam em palcos⁵⁶⁴. Ainda que a condição dos artistas não garantisse um futuro seguro aos profissionais, algumas mulheres conseguem assegurar o seu ofício se tornando reconhecidas na profissão. A opinião moralizante, porém, no que diz respeito a seus comportamentos na sociedade, dificilmente variava⁵⁶⁵. Artistas famosas e reconhecidas ainda eram alvo de difamação dentre o público. O autor continua o raciocínio indicando que, em casos extremos, vemos fontes expondo a perseguição sexual do público por tais artistas⁵⁶⁶. Nicholson relata que a associação dessas artistas com a exposição de uma vida imoral, o recebimento de propostas sexuais indevidas, além dos revezes da população que se indignavam com as relações de homens nobres com atrizes mulheres de baixa renda, eram atos frequentes na época moderna. Quanto às mulheres que conseguiam participar dos processos executivos da peça, como promotoras das próprios roteiros, elas muitas vezes eram ridicularizadas pelo público. O autor cita a atriz e roteirista Aphra Behn, primeira escritora de peças profissional da história, que, em 1678 na Inglaterra, escreve o seu prefácio, declamado pela atriz Mrs. Gwin:

Aqui e ali ouvi casualmente um peralvilho gritar,
 <Ah, que parvoíce, é uma comédia de mulher,
 Que pode ter tido ultimamente a sorte de nos agradar
 Com a sua maldita peça, nunca mais deixará de nos importunar>
 O que fez então a pobre mulher para lhe
 Serem negadas a razão e a sagrada poesia?
 Por que razão vos concedeu o Céu, nesta época, mais
 E às mulheres menos inteligência do que antes?
 Nós já fomos famosas na arte da narrativa, e escrevíamos
 Ao mesmo nível que os homens; sabíamos governar, e também
 [sabíamos lutar.
 Ainda temos coragem passiva e podíamos mostrar,
 Se os costumes nos permitissem, a coragem activa, também...
 Deixar-vos-emos ver o que mais fizemos,
 Com quanto talento imitamos alguns de vós:
 E se vos retratamos como sois, então, suplico, dizei-me
 Por que razão não hão-de as mulheres escrever tão bem como

⁵⁶³ NICHOLSON, Eric. A. “As mulheres e o teatro, 1500-1800: Imagens e representações”. In.: História das Mulheres no Ocidente. Dir.: DUBY, Georges, PERROT, Michelle. Trad.: COELHO, Maria Helena da Cruz, VAQUINHAS, Irene Maria. Edições Afrontamento: Porto, 1991.

⁵⁶⁴ Ibid.

⁵⁶⁵ Ibid.

⁵⁶⁶ Ibid.

[os homens⁵⁶⁷.

A historiadora Antonia Fraser também salienta as associações das performances artísticas das atrizes com a percepção do público sobre a sua manutenção de uma vida desregrada⁵⁶⁸. A historiadora afirma que, na época moderna, condicionantes relacionadas à idade e beleza, no caso a admissão de mulheres jovens e entendidas como belas, asseguravam a sua carreira, tendo em vista as expectativas do público quanto ao que gostariam de presenciar nos espetáculos⁵⁶⁹. Segundo Fraser, as despesas relativas às cortes, para a contratação de atrizes belas, estavam no mesmo rol daquelas dispensadas às finas roupas e cavalos de porte, revelando, assim, o caráter de embelezamento e poder que a sua presença sustentava⁵⁷⁰. A autora ainda indica que a conotação pejorativa que cerceava as atrizes, quanto ao seu estilo de vida, teve início no século XVII e perdura até meados do século XIX⁵⁷¹. Os estereótipos que circundavam a sua postura eram mantidos, ainda, pela escolha dos trajes elaborados pelos produtores da peça. Trajes que expunham seus corpos eram requeridos, enaltecendo e evidenciando o que os diretores acreditavam que as atrizes possuíam de mais belo⁵⁷². Quanto ao retorno financeiro, Fraser indica que mesmo para aquelas atrizes já reconhecidas, as recompensas não dispensavam a necessidade de uma renda extra⁵⁷³. Além da pouca retribuição pelo seu trabalho, elas tinham que, geralmente, arcar com os próprios trajes e ornamentos exigidos pela companhia do teatro⁵⁷⁴. Fraser expõe, a partir do estudo sobre diversas artistas na época moderna, que a atriz que possuísse a sua própria casa e se mantivesse solteira conseguiria mais vantagens que as demais, em termos financeiros, pela possibilidade de angariar patronos que enviavam rendas extras para os seus sustentos⁵⁷⁵.

Em uma perspectiva mais recente sobre a atuação das mulheres enquanto atrizes, a crítica cinematográfica britânica Laura Mulvey expõe a continuidade das performances artísticas condicionadas à lógica do expectador homem sobre o papel das mulheres em cena⁵⁷⁶.

⁵⁶⁷ Ibid., p. 362, l. 27-44.

⁵⁶⁸ FRASER, Antonia. *The Weaker Vessel. Woman's lot in seventeenth-century England*. Phoenix Press: London, 2014.

⁵⁶⁹ Ibid.

⁵⁷⁰ Ibid.

⁵⁷¹ Ibid.

⁵⁷² Ibid.

⁵⁷³ Ibid.

⁵⁷⁴ Ibid.

⁵⁷⁵ Ibid.

⁵⁷⁶ MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Ebook Kindle Edition, 2023.

Segundo Mulvey, ainda há questionamentos sobre a capacidade de combatermos estruturas de dominação do inconsciente, estando este envolto em lógicas patriarcais de linguagem⁵⁷⁷. Essa dificuldade se apresenta, segundo a autora, pois formamos uma estrutura linguística que nos aproxima intimamente de conceitos que interagem com a sociedade falocêntrica e nos distanciam do inconsciente idealizado para comportamentos femininos⁵⁷⁸. A atuação, nesse caso, entendido por Mulvey em sua extrema capacidade de disseminação visual advinda com a promoção do cinema, apoiado pela lógica capitalista, ganha amplitudes que se acentuam na época contemporânea, especialmente no que tange às representações⁵⁷⁹. Para a autora, estruturas embasadas nas formas de ver, e fundamentalmente no prazer sobre o que está vendo, são aprimoradas, refletindo o sistema ideológico de dominação⁵⁸⁰. A partir da manipulação sobre o que o filme deseja mostrar como algo satisfatório, Mulvey indica duas consequências evidentes: a escopofilia e a promoção do narcisismo, promovido pelo ego libidinal⁵⁸¹. A escopofilia, que seria o ato de olhar para o outro como um objeto erótico, ou, no sentido inverso, no prazer em ser visto, entraria em contraste com a formação do ego libidinal, no que tange aos processos de identificação com a pessoa que está sendo vista⁵⁸². A autora diz que esse debate vem do fato de que filmes dão o seu foco nas formas humanas⁵⁸³. Processos de reconhecimento, então, passam pelo falseamento do reflexo. Vendo as personagens como o próprio ser refletido, os indivíduos formariam a ideia do seu corpo, projetando-o para fora de si, na concepção de um ego ideal, alienado da própria compreensão do eu⁵⁸⁴. Ao conjurar tais projeções imagéticas com a lógica do *star system*, esse confronto entre o ego ideal, projeção narcisística e impossibilidade uma identificação real acabam por se realizar⁵⁸⁵.

No que tange especificamente às artistas mulheres, Mulvey revela que há um paradoxo exposto sobre a sua imagem como algo prazeroso de ser vislumbrado, enquanto observamos as atuações das artistas⁵⁸⁶. Apesar de aparecer como reflexo, a representação da mulher enquanto artista sucumbe a lógicas patriarcais, onde o erotismo e sexualidade ganham um primeiro plano. Mais do que desejar ser a mulher, percebemos o desejo em torná-la vista⁵⁸⁷. A importância que

⁵⁷⁷ Ibid.

⁵⁷⁸ Ibid.

⁵⁷⁹ Ibid.

⁵⁸⁰ Ibid.

⁵⁸¹ Ibid.

⁵⁸² Ibid.

⁵⁸³ Ibid.

⁵⁸⁴ Ibid.

⁵⁸⁵ Ibid.

⁵⁸⁶ Ibid.

⁵⁸⁷ Ibid.

se dá, então, para as suas atuações, perpassa o que teria que ser representado para o que ela pode provocar no espectador⁵⁸⁸. O papel da atuação da mulher em cenas, segundo a autora, acaba por formar duas funções: a de objeto erótico para os personagens na tela e a de objeto erótico para o telespectador⁵⁸⁹. A partir do momento em que a dominação dos aparelhos fomentação artística, tanto do cinema contemporâneo, quanto dos teatros no início do século XX, se apoia em uma estrutura dicotômica entre o ativo, que se manifesta no olhar do homem heterossexual, para o passivo, o da mulher representada, a lógica do espelho, novamente é retomada. Enquanto os personagens homens são expostos da forma como os telespectadores supostamente, no sentido universalizante de comportamentos de um grupo específico de homens, gostariam de ser, explorando a virilidade e vigorando em seus ensejos heterossexuais, a mulher é representada como um ícone que este homem gostaria de possuir⁵⁹⁰.

A partir do debate acima elaborado, nesse sentido, e entendendo a importância das obras e performances artísticas que as mulheres dadaístas produziram, enquanto inseridas no movimento, em todas as esferas da arte, a análise que se segue tem como estímulo o debate sobre a dança de Sophie Taeuber e a atuação de Emmy Hennings. Compreendendo a complexidade que essas duas formas de manifestação artística expõem para a teoria crítica, assim como os vínculos diretos que podemos perceber entre a realização destas performances com as ideias sobre a representação da figura da mulher, a discussão busca traçar diálogos entre as possíveis exclusões dessas mulheres dos debates críticos sobre a arte dadaísta, por conta de suas expressões artísticas, assim como ceder relevo a essas formas de arte, no que tange às suas técnicas, estéticas e importância para a promoção do próprio movimento.

4.2 – A dança de Sophie Taeuber.

Pensar separadamente a arte de Sophie Taeuber, quanto às artes plásticas e a dança, é fragmentar lógicas de uma mesma esfera. Taeuber se inspirava na arte abstrata e no cubismo para dançar e na dança para as suas produções plásticas. A artista compreendia as necessidades do grupo dadaísta em utilizar o corpo como símbolo de transformação e a linguagem como ruptura. A partir da performance não verbal e experimental da dança de Taeuber, conseguimos perceber o seu diálogo com o coletivo, seus posicionamentos políticos e a sua capacidade de

⁵⁸⁸ Ibid.

⁵⁸⁹ Ibid.

⁵⁹⁰ Ibid.

inovação na esfera artística. A artista cede à dança a descontração e o ocultismo do abstratismo e cede à arte abstrata e cubista o movimento e o ritmo da dança.

Segundo a teórica da arte Nell Andrew, a dança de Sophie Taeuber combinava elementos incomuns e heterogêneos, fazendo com que a sua performance fosse híbrida⁵⁹¹. Estando presente desde os primeiros momentos do surgimento da vanguarda dadaísta em Zurique, Taeuber consolida a dança como um fator marcante da estrutura estética do movimento, ainda que desempenhasse um importante papel com o manuseio dos têxteis, pintura, escultura e o design. Ao longo de sua permanência no movimento, eventos dadaístas começaram a incorporar a dança em as suas apresentações⁵⁹². A dança cubista, ou dadaísta, estava presente nas galerias e saraus do grupo, onde Taeuber complementa a apresentação esboçando trajes cubistas e o uso de máscaras para compor a performance⁵⁹³. Apesar da sua importância, Andrew revela que pouco vemos nas críticas a sua performance na dança em si, deixando como único marco na história as fotografias, cujas legendas não fazem referência a ela⁵⁹⁴. As fotos elaboradas nas apresentações dadaístas são bastante contempladas, por exibirem elementos que dialogam ao inédito e diferenciado, mas a ideia defendida por Taeuber sobre o corpo que se move, nos palcos e nas artes plásticas, foi relegada ao esquecimento.

Para complementar caráter inferior cedido à dança dadaísta de Taeuber, Andrew expõe o ensaio do historiador da arte Hal Foster, intitulado “Dada Mime”⁵⁹⁵. A autora indica que Foster elenca a importância da mímica trágica e da expressão masoquista nos trabalhos dadaístas, mas Taeuber é omitida das considerações do historiador da arte⁵⁹⁶. A única menção que vemos sobre ela é imposta através de sua foto, onde o leitor precisa saber, a priori, que se trata da artista, tendo em vista os adereços que Taeuber está utilizando, que cobrem tanto o seu corpo, quanto seu rosto⁵⁹⁷. No ensaio, ainda, a foto é apresentada para enfatizar o trabalho realizado por Marcel Janco, artista que produziu a máscara que Taeuber está utilizando⁵⁹⁸. Segundo a autora, Taeuber, que estava realizando a dança dadaísta, quando trajada para a foto, pode se realizar, na crítica, como um suporte para as obras de outros artistas, podendo ser

⁵⁹¹ ANDREW, Nell. “Dada Dance: Sophie Taeuber’s Visceral Abstraction.” *Art Journal*, vol. 73, no. 1, 2014, pp. 12–29. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43967597>. Acessado no dia 20/11/2023, às 10h.

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ *Ibid.*

substituída por qualquer outra pessoa⁵⁹⁹. Para Andrew, ainda, todo o trabalho de uma artista dançarina passa-se, assim, excluído de uma necessidade de atenção⁶⁰⁰.

Sophie Taeuber



Autor desconhecido. Fotografia de Sophie Taeuber no Cabaré Voltaire, utilizando trajes e máscaras dadaístas durante a sua performance na dança. A foto está disponível no *Art Journal*, vol. 74, n. 1, 2014

O diálogo com o debate de gênero, a partir da imagem de Sophie Taeuber, pode ser realizado sobre diversos aspectos. É notável, porém, que não conseguimos nem ao menos identificar a pessoa em questão, se só olharmos para a foto. Conseguimos perceber, apenas, alguns traços de seu cabelo e um pouco de seu pescoço⁶⁰¹. Nell Andrew indica que algumas partes do corpo, que são expressivas nas bailarinas, como os membros inferiores, são disfarçados pelos trajes geométricos⁶⁰². A autora, então, expõe que a imagem, não só, é provocativa para o debate sobre a sexualidade e a exposição do corpo da mulher, como também se mostra um campo fecundo para entender a estética e a escolha de materiais que estruturavam o movimento dadaísta⁶⁰³. Para a autora, há também a necessidade de darmos ênfase para a pose da artista, onde percebemos o corpo de Taeuber caindo para a esquerda e a movimentação dos braços, que não estariam dessa forma por acaso, mas sim indicando uma intervenção cultural,

⁵⁹⁹ Ibid.

⁶⁰⁰ Ibid.

⁶⁰¹ Ibid.

⁶⁰² Ibid.

⁶⁰³ Ibid.

dentro do discurso dadaísta⁶⁰⁴. A autora expõe, de igual forma, a importância da reivindicação dessa fotografia para compor o acervo do Cabaré Voltaire⁶⁰⁵. Essa atitude legitima a atuação de Taeuber no grupo, gerando visibilidade, não só para a máscara de Janco, mas para as escolhas estéticas da artista e a sua performance na dança.

A partir do diálogo exposto acima, Andrew realiza um paralelo entre a importância direcionada exclusivamente à produção de Marcel Janco e a ausência de referência à Taeuber, com a insistente manutenção da exclusão da artista, ou das artistas mulheres em geral, no movimento dadaísta. A invisibilidade de Taeuber se manifestaria, segundo a autora, a partir do momento que em não alcançamos o seu protagonismo, esboçado na imagem e na legenda que a acompanha no livro de Hal Foster⁶⁰⁶. Andrew indica assim, a possibilidade de percebermos novos experimentos com os trabalhos de Sophie Taeuber, na medida em que compreendemos a extensão de seus trabalhos para além da incorporação que a artista fazia com os trabalhos de seus colegas, e podemos, enfim, perceber a sua aproximação estética com o imediatismo e a irracionalidade, comuns em obras dadaístas, mas que, a partir dela, quebra valores estigmatizados no senso comum que conversam com estruturas de poder patriarcais⁶⁰⁷.

Concordando com o debate realizado por Andrew, a teórica da arte Naima Prevots indica que a nossa percepção não pode se limitar à performance rítmica e abstrata, realizada por Taeuber, mas sim observarmos as sensações que tais movimentos provocavam na audiência⁶⁰⁸. Ao realizarmos essas críticas, não só compreenderemos a importância da dança para o movimento dadaísta, como poderemos confrontar tal manifestação artística com o contexto histórico, sociopolítico e com as esferas de poder que interagem com a sociedade⁶⁰⁹. Para a autora, a dificuldade em traçar esses diálogos se perfaz pela escassez de material disponibilizado sobre a dança de Taeuber⁶¹⁰. A única forma que possuímos, hoje, para fazer essa crítica, se encontra evidenciado em imagens estáticas. A autora revela que estas ausências nos afastam da crítica sobre o caráter radical da artista e silencia o seu diálogo com a audiência que cercava o público dadaísta, citando a teórica da arte Bibiana Obler, que corrobora com tal análise⁶¹¹. Prevots, ainda, expõe que a radicalização da arte de Taeuber se encontra, justamente,

⁶⁰⁴ Ibid.

⁶⁰⁵ Ibid.

⁶⁰⁶ Ibid.

⁶⁰⁷ Ibid.

⁶⁰⁸ PREVOTS, Naima. “Zurich Dada and Dance: Formative Ferment.” *Dance Research Journal*, vol. 17, no. 1, 1985, pp. 3–8. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1478215>. Accessed 25 Nov. 2023.

⁶⁰⁹ Ibid.

⁶¹⁰ Ibid.

⁶¹¹ Ibid.

no movimento que a artista produz à uma lógica de arte estática, que se encontrava estagnada, quando conjura a arte plástica com a dança⁶¹². A dança, segundo a autora, estabelece uma identidade que dialoga com a liberdade, no modo de fazer arte da Sophie Taeuber, além de atentar para a possibilidade da utilização do corpo e da mecânica enquanto questionamento, o que geraria novas respostas sociais⁶¹³.

Andrew, por sua vez, expõe que a artista dadaísta potencializa a noção de movimento, ao associá-lo com traços e formas geométricos⁶¹⁴. A autora diz que esse fator é importante para considerarmos a concepção escolhida dos seus trajes para a dança⁶¹⁵. Em debate com o exposto anteriormente sobre a sexualização do corpo da mulher nas performances da dança, a escolha do traje interage com a percepção do espectador, anulando a condição que abriria margem para tal crítica, e envolvendo as ideologias de dominação patriarcal no discurso não verbal conferido por sua roupa e os seus movimentos, buscando a ênfase na própria dança, nas técnicas inovadoras da artista e na projeção da estética escolhida como característica do grupo dadaísta⁶¹⁶. Na dança dadaísta, assim, observamos a quebra de discursos institucionais, movidas por esferas hegemônicas da sociedade, que dialogam com a cultura e a moralidade⁶¹⁷. Essa ruptura se faz tanto visualmente, com as artes plástica, quanto linguisticamente, com a dança e a partir da quebra do discurso verbal racionalizado, se potencializando no prazer, que é direcionado para o caráter surpreendente da exposição, em vez do caráter erótico. Taeuber, desse modo, foca o seu diálogo em foro interno, demonstrando suas emoções de forma profunda e por meios variados⁶¹⁸.

Para além da técnica extremamente pensada e elaborada por Taeuber, a sua dança também era percebida como intensa e penetrante⁶¹⁹. Andrew relembra o discurso de Hugo Ball sobre a colega dadaísta, que menciona essas duas características sobre a performance da artista, quando esta se apresentava durante a leitura de um de seus poemas sonoros⁶²⁰. Ball aponta a sua performance como um elemento inovador e bem representado, o que direcionava o ambiente em que estavam inseridos para uma outra esfera, esquivando-os do discurso oferecido

⁶¹² Ibid.

⁶¹³ Ibid.

⁶¹⁴ ANDREW, *Op. Cit.*

⁶¹⁵ Ibid.

⁶¹⁶ Ibid.

⁶¹⁷ Ibid.

⁶¹⁸ Ibid.

⁶¹⁹ Ibid.

⁶²⁰ Ibid.

pelo senso comum⁶²¹. Ball também comenta sobre a técnica da artista, ao revelar que os seus movimentos eram precisos e angulares, expondo a sua percepção sobre a dança da artista⁶²²:

All around her is the radiance of the sun... She is full of invention, caprice, fantasy... It was a dance full of flashes and fishbones, of dazzling lights, a dance of penetrating intensity The lines of her body break, every gesture decomposes into a hundred precise, angular, incisive movements. The buffoonery of perspective, lighting, and atmosphere is for her hypersensitive nervous system the pretext for drollery full of irony and wit. The figures of her dance are at once mysterious, grotesque, and ecstatic.⁶²³

Para Andrew, então, é exatamente por misturar a técnica da dança com a estética do movimento dadaísta, exibindo-o como uma narrativa contra as instituições de opressão, que a dança dadaísta, apresentada por Sophie Taeuber, gera um caráter de esperança aos vanguardistas, que veem a sua manutenção enquanto movimento e visibilidade concretizada⁶²⁴. As escolhas do acaso, a estética das colagens, o traje escolhido, a utilização de máscaras, todos esses fatores são imprescindíveis para que se compreenda o diálogo proposto por Taeuber, com a dança, a partir do hibridismo conceitual oferecido⁶²⁵.

Entendendo os fatores supracitados, a autora conclui a sua análise sobre a estética da dança de Taeuber indicando a importância do corpo como aspecto dominante na dança dadaísta. Para Andrew, é a partir dele que Taeuber consegue confrontar lógicas de opressão de gênero e oferecer a sua reação a elas⁶²⁶. A autora também relembra Hugo Ball, que critica o uso de teorias estéticas quando estas não estão sendo utilizadas na prática. Ball diz que “we are dealing with men, not with art” (ANDREW, 2014., pp. 24-25, l. 20, l. 1)⁶²⁷. A movimentação corporal e a exposição das necessidades dos indivíduos, nesse caso, se mostravam mais necessárias do que a adequação aos conceitos de arte que se supunham até aquele momento⁶²⁸. Taeuber poderia, com a utilização dos seus trajes e máscaras, performar publicamente de formas abstratas e

⁶²¹ Ibid.

⁶²² Ibid.

⁶²³ Ibid., pp. 18-19, l. 45-48; l. 1-3. A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Ao seu redor está o brilho do sol... Ela é cheia de invenção, capricho, fantasia... Foi uma dança cheia de flashes e espinhas de peixe, de luzes ofuscantes, uma dança de intensidade penetrante. As linhas de seu corpo se quebram, cada gesto se decompõe em cem movimentos precisos, angulares e incisivos. A bufonaria da perspectiva, da iluminação e da atmosfera é, para seu sistema nervoso hipersensível, o pretexto para brincadeiras cheias de ironia e humor. As figuras de sua dança são misteriosas, grotescas e extasiadas.

⁶²⁴ Ibid.

⁶²⁵ Ibid.

⁶²⁶ Ibid.

⁶²⁷ A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Nós estamos lidando com homens, não com a arte.

⁶²⁸ Ibid.

cubistas, demonstrando que a dança está, de fato, se conectando com o coletivo, e dialogando, à sua maneira⁶²⁹. Andrew expõe que os movimentos abstratos conferiram à dança o desequilíbrio do gesto corporal normativo, causando a sensação de estranheza positiva ao público, não sendo, por isso, uma performance, mas a obra de arte em si⁶³⁰.

Segundo Prevots, ainda, a dança de Taeuber não só influenciou o movimento dadaísta, mas teve um forte impacto na arte ao longo do século XX⁶³¹. A sua capacidade de dialogar de forma disruptiva com a sociedade, fez com que a dança conseguisse a sua inserção em diversos meios artísticos, se adequando a diferentes categorias. Segundo a autora, Sophie Taeuber já era reconhecida em 1916 como uma grande artista visual e dançarina, retomando Emmy Hennings, que expõe a forma marcante que a dança da colega dadaísta se apresentava, ainda na data em questão, para afirmar as suas considerações⁶³². Apesar de ser compreendida como talentosa em seu círculo social, a autora expõe que a Escola de Arte Aplicada desaprovava as suas performances, fazendo com que Taeuber tivesse que utilizar, frequentemente, um pseudônimo em suas apresentações⁶³³. Para a autora, a artista, ao dançar, não estava demonstrando a sua aproximação com técnicas institucionais ou o estado emocional daquilo que a rodeava, mas nos ritmos e energia do que encontrava no público, especialmente àqueles que estavam presentes nas apresentações dadaístas⁶³⁴.

Prevots, porém, indica que os elementos da dança dadaísta não causaram grande impacto na arte até a década de 1950⁶³⁵. Entre 1960 e 1970, porém, eles tornam-se importantes na categoria, especialmente se levarmos em consideração o surgimento de movimentos que se autodeclaravam neodadaístas⁶³⁶. As apresentações desses movimentos se realizavam por meio de peças, danças e artes plásticas e ganharam espaço no cenário artístico até a década de 80⁶³⁷. A partir da década de 80, o interesse se volta para uma maior análise das atividades performáticas, visando a compreensão sobre o imediatismo irracional⁶³⁸. Prevots afirma que a dança abstrata, a partir dos movimentos neodadaístas, se tornam um fim em si mesmas, buscando no conjunto do som e da dança o efeito visível de confronto com o esperado,

⁶²⁹ Ibid.

⁶³⁰ Ibid.

⁶³¹ PREVOTS, *Op. Cit.*

⁶³² Ibid.

⁶³³ Ibid.

⁶³⁴ Ibid.

⁶³⁵ Ibid.

⁶³⁶ Ibid.

⁶³⁷ Ibid.

⁶³⁸ Ibid.

produzindo o fator surpresa e inovador para os expectadores⁶³⁹. Em sua essência, portanto, percebemos a ênfase nas sensações provocadas pela dança.

No que tange às artes visuais de Sophie Taeuber, conseguimos vislumbrar as suas conexões com a dança em sua composição. Segundo Andrew, se analisarmos as obras “Free Vertical Horizontal Rhythms”, de 1919, e “Elementary Forms in a Vertical-Horizontal Composition”, de 1917, percebemos os detalhes em ação e as formas abstratas ganhando movimento⁶⁴⁰. Para a autora, a assimetria das composições auxilia na percepção dos movimentos, fazendo com que tenhamos a impressão de que eles estão avançando ou retrocedendo⁶⁴¹. Ambas as obras estariam sugerindo, a partir da sobreposição dos elementos, que estão sendo tocadas⁶⁴². Para a autora, é difícil evitar a referência à dança nas obras de Taeuber, pois a percepção do ritmo, espaço e o equilíbrio, fatores que estão presentes na dança, são facilmente assimilados⁶⁴³.

Elementary Forms in a Vertical-Horizontal Composition



TAEUBER, Sophie. Elementary Forms in a Vertical-Horizontal Composition, 1917. Guache, 11 7/16 x 9 7/16 in. (29 x 24 cm.). Fundação Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp.

⁶³⁹ Ibid.

⁶⁴⁰ ANDREW, *Op. Cit.*

⁶⁴¹ Ibid.

⁶⁴² Ibid.

⁶⁴³ Ibid.

Free Vertical-Horizontal Rhythms



TAEUBER, Sophie. Free Vertical-Horizontal Rhythms, 1919. Guache, 11 15/16 x 8 9/16 in. (30.3 x 21.8 cm.). Fundação Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp.

Um outro exemplo que demonstra a influência da dança nas obras de Sophie Taeuber é o quadro “Composition in Dense”, de 1921. Segundo Andrew, o quadro que apresenta quadrados policromados em diferentes posições, revela elementos em ação e que também dão a sensação de uma arte em movimento⁶⁴⁴. Os formatos das figuras geométricas, em diferentes dimensões, passam a percepção de um esticamento, ou encolhimento, libertando-os da lógica sólida de estagnação⁶⁴⁵. Para a autora, podemos fazer uma associação com o próprio corpo que se move, apenas ao olharmos para a obra, trazendo a arte plástica para o campo da realidade visível e prática⁶⁴⁶. As formas escolhidas para compor a obra estariam, assim, em estado de dança⁶⁴⁷.

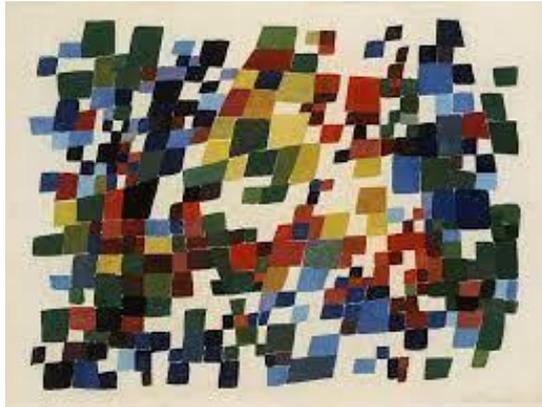
⁶⁴⁴ Ibid.

⁶⁴⁵ Ibid.

⁶⁴⁶ Ibid.

⁶⁴⁷ Ibid.

Composition in Dense



TAEUBER, Sophie. *Composition in Dense*, Sophie Taeuber, 1921. Pontos quadriculares policromáticos, guache sobre tela, 10 ¼ x 13 ¾ in. (26 x 25 cm). Fundação Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp.

Segundo o debate acima exposto, portanto, podemos perceber a incongruência do ato de separar as obras oferecidas por Sophie Taeuber, nos campos da dança e das artes plásticas, que ocorre frequentemente na crítica artística, e que segue direcionando importâncias a determinados tipos de arte e secundarizando outros. No que tange, em especial, a prática da dança, ainda vemos uma associação da performance com a prática das artes sendo elaboradas simultaneamente, por todos os artistas do grupo, de igual forma, fazendo com que Sophie Taeuber se iguale aos demais membros do movimento vanguardista, enquanto técnica, ou falta dela, e o diálogo com o público. A ampla análise da dança de Taeuber nos permite compreender a sua importância para o movimento dadaísta, assim como perceber de maneira mais elaborada as suas obras em outras esferas de manifestação artística. Essa análise, em conjunto, pode nos afastar das lógicas hierárquicas condicionadas aos diferentes tipos de arte, e que comumente relega a artes ditas femininas à inferioridade, e nos aproximaria do diálogo mais coeso sobre as produções artísticas elaboradas ao longo da história, promovendo um diálogo com a produção acadêmica sobre o debate de gênero, que se compreende pela fluidez de seu termo.

4.3 – A encenação de Emmy Hennings.

Diferentemente de Sophie Taeuber, dificilmente conseguimos encontrar estudos sobre a importância e uma análise técnica das performances de Emmy Hennings a partir de sua atuação nas apresentações dadaístas. Emmy Hennings não deixa um legado na história da encenação, que permita com que olhemos as transformações decorrentes de sua manifestação artística como um estímulo para o seu estudo, nos afastando da arte promovida pela atriz e poeta. Se em Sophie Taeuber vemos um diálogo que promove a continuidade das artes plásticas para a dança, frequentemente nos deparamos com fontes que demonstram a indagação dos artistas sobre quem seria, de fato, Emmy Hennings: aquela que se apresenta eroticamente nos palcos, ou aquela que se mostra inconformada com a sujeição das mulheres a lógicas patriarcais em seus poemas? Os dois discursos parecem se afrontar, *a priori*, em vez de se complementarem. Apesar da aparente descontinuidade entre as suas formas de expressão, Hennings revela a sua atenção para as diferentes demandas dos críticos sobre o seu corpo e, como uma espécie de experimentalismo do que vive na prática, promove as suas observações sobre as percepções alheias à respeito dela mesma, no que tange à sexualidade e ao erotismo.

Para a historiadora da arte norte-americana Isabel Wünsche, Emmy Hennings vive uma vida boêmia desde a sua juventude, explorando a condição erótica nos palcos de suas apresentações artísticas⁶⁴⁸. A autora aponta as suas múltiplas formas de interagir com o público no palco, revelando o seu papel de cantora, artista performática, atriz, dançarina e poeta, a partir da sua especialização no teatro itinerante, enquanto atravessa inúmeros países para realizar as suas apresentações⁶⁴⁹. Wünsche expõe que, já na estreia das performances no Cabaré Voltaire, Hennings é entendida de forma diferenciada, se destacando como a estrela das atrações⁶⁵⁰. Para a autora, porém, o seu sucesso em suas performances é, muitas vezes, atrelado à sua beleza e domínio corporal, o que podemos conferir na produção autobiográfica de Hans Richter, onde o autor associa o prazer do público em vê-la justamente por ela possuir o que considera um rosto bonito⁶⁵¹. Apesar de frequentemente reduzida à sensualização e ao erotismo, a autora relembra que as performances da artista continham um amplo repertório, com músicas oriundas da Dinamarca, Paris, Berlim, além de baladas chinesas, músicas folk, seus próprios poemas e os poemas dos outros artistas dadaístas⁶⁵². Seu carisma e experiência contribuíram de tal modo

⁶⁴⁸ WÜNSCHE, Isabel. "Exile, the Avant-Garde, and Dada: Women Artists Active in Switzerland during the First World War." *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*, edited by Isabel Wünsche and Tanja Malycheva, Brill, 2017, pp. 48–68. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h0q1.10>. Accessed 21 Nov. 2023.

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ *Ibid.*

⁶⁵² *Ibid.*

para visibilidade do movimento que artistas declaravam a sua ida às apresentações do grupo exclusivamente para vê-la performar⁶⁵³. Wünsche revela, ainda, que em uma publicação no Zurich Post, de 1916, jornalistas apontam para a artista como uma estrela, que performa de maneira natural, dizendo, inclusive, que ela teria nascido para os palcos de cabarés⁶⁵⁴.

Sobre os aspectos contidos nas apresentações de Hennings, a historiadora da arte Nicole Shea expõe que suas performances representavam a ansiedade e alienação da vida urbana, assim como uma fascinação e repulsa com o corpo feminino, o que ela compreende que estava vinculado à prostituição⁶⁵⁵. Hennings, a partir de sua arte performática, dessa maneira, desafia a repulsa que percebia contra as mulheres, explorando a brutalidade que se estendia a elas⁶⁵⁶. Apesar do amplo estudo sobre as apresentações teatralizadas do movimento dadaísta, refletido em seu repertório, a artista era reconhecida positivamente pela atuação, ainda que fugazmente, e pouco entendida como poeta, local onde se abre exatamente contra o menosprezo de suas criações, quando não envolvidas com a demanda erótica do público. Wünsche indica, sobretudo, que Hennings possuía uma identidade corporal própria, meio pelo qual ela expressava a sua sexualidade e que fazia com que a audiência a conectasse diretamente com este caráter⁶⁵⁷. Citando Ruth Hemus, ainda, a autora expõe que Hennings utilizava o seu corpo para conseguir vantagens no meio profissional, estando ou não consciente do fato⁶⁵⁸. Apesar disso, a autora acredita que Hennings se afasta da figura da Femme Fatale, por ser mais descrita como frágil e ingênua, mas, por ser identificada como tendo um gênio erótico, percebemos o afastamento de Hennings enquanto artista, justamente pela aproximação de sua atuação com o fim na erotização⁶⁵⁹. A autora, então, cita a própria artista que diz: “Nobody wants a literary work by me – Only I wish that for me. They Only want me as a person” (SHEA, 2023., p. 234, l. 33-34.)⁶⁶⁰.

A historiadora da arte Caitlin Corrigan, por sua vez, discorre sobre como se davam as peças dadaístas, protagonizadas por Emmy Hennings⁶⁶¹. Segundo ela, em primeiro lugar, vale ressaltar o caráter feminino da linguagem teatral dadaísta, expressada pela simultaneidade

⁶⁵³ Ibid.

⁶⁵⁴ Ibid.

⁶⁵⁵ Ibid.

⁶⁵⁶ Ibid.

⁶⁵⁷ Ibid.

⁶⁵⁸ Ibid.

⁶⁵⁹ Ibid.

⁶⁶⁰ A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: Ninguém demandou uma obra literária realizada por mim – Eu gostaria que tivesse ocorrido. Eles só me queriam enquanto pessoa.

⁶⁶¹ CORRIGAN, 2004.

holística⁶⁶². A prática do total era encarnada na encenação onde os artistas recitavam, cantavam ou gritavam o poema, ao mesmo tempo, revelando um aspecto que poderia se aproximar desde o humor até o bizarro⁶⁶³. A autora destaca, assim, a complexidade dessa utilização do total para o debate de gênero. Segundo Corrigan, a combinação entre os elementos estéticos, que nos retoma à ideia anarquista sobre a linguagem, é interpretada, supostamente, por personagens desprovidos de gênero, disfarçados em seus trajes e máscaras dadaístas⁶⁶⁴. O objetivo da encenação, ao que tudo indica, é o de rejeição a hierarquias linguísticas, se afastando da erudição, e sociais, inclusive no que tange à marginalização de artistas, por justificativas que incidiam em suas etnias e ao gênero dos indivíduos⁶⁶⁵. Quando analisado dessa forma, podemos considerar um elogio à feminilidade e o afastamento de lógicas de dominação de grupos de homens sobre mulheres. A autora, ainda, faz uma análise sobre vínculo exposto pelos membros do movimento, que aproximava a arte popular da arte considerada superior, expondo que era de desejo dos dadaístas a aproximação de ambas. Entendendo, porém, a arte popular como feminina, no senso comum, os artistas, ao elogiar o feminino em certas apresentações teatrais, reafirmam a lógica da superioridade da arte exercida pelo homem, quando estes mantêm a marginalização de mulheres das produções artísticas⁶⁶⁶.

A autora, desse modo, expõe a sua visão sobre a apropriação dos artistas pelo considerado feminino, como foi debatido anteriormente, sem que esse diálogo seja realizado em conjunto com as mulheres dadaístas⁶⁶⁷. A ideia da internacionalização do dadaísmo, com o fim da exclusão de indivíduos mediante a sua bandeira, assim como a noção de que todos podem ser artistas, e a arte é para todos, se veem blindadas da própria condição de ser mulher⁶⁶⁸. Em seu artigo, Corrigan rotula Hennings como uma outsider do movimento, citando que a própria nunca teria se considerado aceita como uma integrante do grupo, nem pelo viés da atuação e, muito menos, por sua arte literária⁶⁶⁹. Apesar disso, a artista mantêm as suas apresentações no Cabaré, indicando a sua visão sobre as suas performances alinhada com a ideia de trabalho e a sua necessidade de retorno financeiro a partir da sua realização⁶⁷⁰. Sobre a suposta liberdade que os integrantes do dadaísmo relegavam aos participantes do movimento, Hennings escreve

⁶⁶² Ibid.

⁶⁶³ Ibid.

⁶⁶⁴ Ibid.

⁶⁶⁵ Ibid.

⁶⁶⁶ Ibid.

⁶⁶⁷ Ibid.

⁶⁶⁸ Ibid.

⁶⁶⁹ Ibid.

⁶⁷⁰ Ibid.

sobre Tzara, à respeito de sua incompreensão sobre o que era discursado como objetivo nos manifestos dadaístas e o que se via na prática:

[He] insists upon finding some way of circumventing the mind's tyranny of organization, the categorical cages of reason...the spontaneous moment when all exists in a state of chaos, untouched by the mind's inevitable imposition of order, is the instant that Tzara tries to perpetuate in the work of art.⁶⁷¹

Segundo a historiadora da arte Mirjam Berg percebemos constantemente o fato de que a artista vive um conflito entre a sua vida devotada ao catolicismo e o estilo boêmio, que procura uma liberdade artística e sexual, e expressava esses conflitos atuando no movimento, enquanto discordava de certos valores expressados por ele⁶⁷². Em todas as esferas, entretanto, Hennings demonstra a sua autoconfiança e determinação. A autora cita Thomas Rugh, ao revelar que a artista tivera um papel central na performance do movimento⁶⁷³. Para Rugh, Hennings teria dado voz ao desespero, a partir de seus poemas, bonecos, marionetes e atuações⁶⁷⁴. Ele acrescenta, ainda, que as performances da artistas eram compreendidas como “dionisíacas” (BERG, 2023., p. 252, l. 37), sendo essencial para o movimento⁶⁷⁵. A autora expõe que o seu caráter radical, porém, se realiza mais em sua atitude contra a moral burguesa, que vem de suas performances e de sua aproximação com a prostituição, do que de suas expressões poéticas⁶⁷⁶. A autora também cita Ruth Hemus, que indica que o papel de Hennings corporal supera a sua criatividade literária⁶⁷⁷. Berg, por fim, retoma Paula Kamenish, em seu estudo *Mamas of Dada*, de 2015, ao expor que Hennings representava uma batalha entre o mundo rebelde do artista e o mundo piedoso e pacífico⁶⁷⁸.

Tendo em vista os fatos supracitados, segue-se a ponderação do porquê estudar nomes como Sophie Taeuber e Emmy Hennings, no sentido de estender determinantes que configuram a legitimidade sobre o olhar direcionados a pessoas específicas na história. Se em Sophie

⁶⁷¹ Ibid., p. 2-3, l. 20-21, l. 1-2. A citação pode ser traduzida da seguinte maneira: [Ele] insiste em encontrar alguma maneira de contornar a tirania da organização da mente, as gaiolas categóricas da razão... o momento espontâneo quando tudo existe em um estado de caos, intocado pela inevitável imposição da ordem, é o instante que Tzara tenta perpetuar na obra de arte.

⁶⁷² BERG, Mirjam. *Writing the Inner Strife: Emmy Hennings's Das Brandmal: Ein Tagebuch (1920). Women in German Expressionism. Gender, Sexuality, Activism.* University of Michigan Press, 2023.

⁶⁷³ Ibid.

⁶⁷⁴ Ibid.

⁶⁷⁵ Ibid.

⁶⁷⁶ Ibid.

⁶⁷⁷ Ibid.

⁶⁷⁸ Ibid.

Taeuber nós vemos o esforço em anular o erotismo de suas performances, excluindo o seu próprio corpo em detrimento a roupas pensadas por ela, em Emmy Hennings vemos o seu domínio completo pela condição erótica, confrontando a personalidade tantas vezes repetidas de seu caráter frágil e infantil. Apesar de vislumbrarmos fontes que indicam a multiplicidade de personalidades contida na artista, assim como em Taeuber dificilmente conseguiríamos separá-la em personas distintas enquanto performa, escreve, professa a sua fé, ou pratica a prostituição. Pensando exclusivamente pela ótica do erotismo, já salientado por Mulvey sob a vertente da escopofilia e da criação do ego libidinoso idealizado, também podemos traçar caminhos que justifiquem a necessidade que ainda existe em buscar fatores legitimadores para o estudo dessas mulheres no movimento dadaísta, mesmo que não percebamos estes valores sendo aplicados aos seus pares homens dadaístas.

Um dos fatores marcantes, quando pensamos exclusivamente em Emmy Hennings, é a copiosa menção do caráter erótico evidente de suas performances. Pensando pelo viés da exclusão da artista do meio da crítica e a aceitação de suas performances no palco, o estudo sobre a história do erotismo pode ser eficaz na análise sobre a artista. O escritor francês Georges Bataille, ao realizar uma análise sobre a prostituição e o erotismo, revela a dicotomia entre o erotismo como uma forma de pecado, ou transgressão, e o alcance do objeto de desejo, sendo este o limite da ação dos seres humanos, só comparável com a morte⁶⁷⁹. Para Bataille, com a aplicação da moral como um rol de desprezos contra os seres humanos, oferecidos pelos próprios indivíduos, comportamentos que se encaixavam em rebaixamentos sociais acabam ganhando um vocabulário próprio no meio comum, como um indício de segregação social⁶⁸⁰. Apesar da aparente aceitação daquele que infringe às condicionantes moralizantes, ou aquela que se realiza como prostituta, pelo motivo único do interesse visceral em seu corpo como um objeto de desejo, há a contraposição exposta pela repulsa àqueles que não estão de acordo com as regras éticas da sociedade⁶⁸¹. Bataille indica que:

O mal, ele só o é na medida em que leva à abjeção da escória, ou da baixa prostituição. Essa mulher é estranha a esse mundo, ela odeia a sua abjeção moral. Ela admite do órgão designado que ele não é em si mesmo abjeto. Mas toma emprestado daqueles que se mantêm, hediondamente, do lado do Mal, a palavra que lhe revela a verdade: que o órgão que adora é maldito, que ele é conhecido por ela na medida em

⁶⁷⁹ BATAILLE, Georges. O erotismo. Trad.: SCHEIBE, Fernando. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

⁶⁸⁰ Ibid.

⁶⁸¹ Ibid.

que o horror que inspira se lhe torna sensível, no momento em que, entretanto ela supera esse horror.⁶⁸²

Nesse sentido, segundo Bataille, que se refere especificamente às mulheres, a prostituição acaba se realizando como uma forma de repúdio a regras sociais, onde o menosprezo passa da sociedade sobre determinados indivíduos, perante os seus atos, para a mulher enquanto sujeito que menospreza as regras sociais⁶⁸³. Essa mulher, erótica e objeto de desejo, perfaz a recusa do que lhe imposto, seja pela situação de vulnerabilidade em detrimento a condições socioeconômicas ou pela sujeição social que muitas vezes são submetidas, utilizando o seu corpo como instrumento de repúdio àqueles que estão à sua volta⁶⁸⁴. O autor, então, faz um contraponto entre a prostituição, que seria realização do pecado, com a prática religiosa. A abnegação dos comportamentos morais e o rebaixamento social fazem com que aquele indivíduo negue o profano, ofendendo o próximo, como vimos acima na história das mulheres enquanto atrizes e a crítica social que o público direcionava as atrizes pelo simples fato de que o ato delas estarem performando indicava a sua profanação, sendo, portanto, menosprezadas quando se permitem realizar ações dentro da lógica racional e moralizante do meio comum⁶⁸⁵.

Quando aplicamos tais questionamentos ao comportamento de Emmy Hennings, no início do século XX, porém, encontramos a figura da prostituta que também é católica. Da mesma forma, vemos em seus textos e poemas a figura da escritora que repudia a brutalidade do homem que sujeita as mulheres à sua dominação e a sua impunidade nas práticas da prostituição da mulher, e, pelo mesmo meio, que repudia a figura do padre, que representa as moralidades impositoras da Igreja, cuja qual ela deposita as suas crenças. A contradição também se perfaz, segundo a crítica, sobre o papel da mulher que vive intensamente a boemia, enquanto artista, e da reclusão total e apatia, enquanto devota. A consequência dessas simultaneidade de figuras de representação geram conflitos que esbarram na incompreensão e descontinuidade dos comportamentos da artista. A partir disso, conferimos a necessidade de definir qual era a sua personalidade e quem, de fato, ela era. Enquanto as dúvidas sobre a sua personalidades se prolongam, o seu trabalho é esquecido pela crítica artística. Para John Berger, a necessidade de se buscar uma característica única para a mulher vem do histórico de que ela se realiza na sociedade enquanto o ser observado e passageiro, enquanto o homem, que a

⁶⁸² Ibid., p. 163, l. 19-27.

⁶⁸³ Ibid.

⁶⁸⁴ Ibid.

⁶⁸⁵ Ibid.

observa, é o sujeito universal⁶⁸⁶. Os homens, vale acrescentar o recorte de raça, classe, sexualidade e etnia, que não está presente no texto, poderiam conter muitas provações, humores e comportamentos, mesmo que conflitantes, sem que isso admirasse quem o observa⁶⁸⁷. A mulher, porém, se estagnaria em uma única personalidade. Para Berger:

A aparência de qualquer mulher define o que é ou não é <<permitted>> na sua presença. Cada uma das suas ações – quaisquer que sejam os objetivos ou as motivações – é lida como uma indicação de como ela gostaria de ser tratada. Se uma mulher atira um copo no chão, é esse um exemplo de como trata as suas próprias emoções de raiva e, portanto, de como deseja que essas emoções sejam tratadas pelos outros. Se um homem faz o mesmo, a sua ação é interpretada apenas como expressão de sua zanga. Se uma mulher diz uma boa graça, esse é um exemplo de como trata a humorista que existe em si e, portanto, o modo como ela, enquanto humorista, gostaria de ser tratada. Só os homens podem dizer uma graça pelo simples prazer de dizer.

A busca por entender a personalidade de Hennings, portanto, também poderia esboçar a necessidade de se compreender como ela gostaria de ser tratada, se como artista, devota ou prostituta. Na sociedade patriarcal, porém, lógicas de dominação fazem com que certos elementos, já direcionados a ela naturalmente, sobreponham a outros. A incompreensão da mulher erótica e prostituta, que também é poeta, devota e atriz, apenas se manifesta como um elemento surpresa, que gera a curiosidade sobre a sua vida, mas não se prolonga para a visibilidade de seus trabalhos, pela incongruência dos seus comportamentos com o protagonismo artístico.

A busca pelo encontro de um comportamento que protagonize os estímulos de Emmy Hennings também interage com a ideia de se querer entender se ela corrobora com as lógicas de opressão patriarcal, ao dominar e performar de forma erótica nos palcos, ou se ela confronta diretamente esses valores, como vemos exemplos em seus poemas. A necessidade de encontrar o agente estimulante das ações de Emmy Hennings retira dela o papel de fluidez do domínio das próprias representações. Em seu livro sobre os problemas de gênero, Judith Butler elenca as complexidades de se considerar categorias definidas de mulheres, a partir de condições preestabelecidas na sociedade. Segundo a autora, atualmente, com as diversas produções sobre a temática, já não seria mais possível compreender as mulheres a partir de uma linearidade

⁶⁸⁶ BERGER, 1972.

⁶⁸⁷ Ibid., p. 51, l. 1-13.

limitada⁶⁸⁸. Criar uma lógica de representação que enquadre mulheres seria, dessa forma, não compreender a mulher enquanto sujeito complexo e mutável⁶⁸⁹. Segundo a autora:

As noções jurídicas de poder parecem regular a vida política em termos puramente negativos – isto é, por meio da limitação, proibição, regulamentação, controle e mesmo “proteção” dos indivíduos relacionados àquela estrutura política, mediante uma ação contingente e retratável de escolha. Porém, em virtude de a elas estarem condicionados, os sujeitos regulados por tais estruturas são formados, definidos e reproduzidos de acordo com as exigências delas⁶⁹⁰.

Para analisar a visão da artista sobre a sua encenação nos palcos do movimento dadaísta, podemos, inclusive, traçar um diálogo sobre o que ela estava escrevendo na literatura com a sua percepção em ser observada como atriz. No poema retirado do seu livro “Prison”, de 1916, Hennings demonstra a impunidade e liberdade direcionada aos homens, indicando o poder que possuem de movimento sem a indagação alheia, e o seu medo de ser esquecida por sua arte, manifestando a solidão sentida pela falta de visibilidade, ao mesmo tempo que parece elogiar e desejar estar em solidão. Hennings, ainda, disserta sobre o caráter de pertencimento que as mulheres são submetidas aos homens, indicando a realização do sentimento de posse destinado à lógica de gênero, e atrela a condição de liberdade da mulher à uma fonte única, idealizada na morte. Mesmo que o poema seja uma obra fictícia, o que sugere a sua fantasia frente à realidade, ao confrontarmos os versos com a trajetória biográfica da autora, a falta de visibilidade que ela frequentemente relata sobre as suas obras e o seu descontentamento com o comportamento dos homens em relação às mulheres, percebemos um diálogo íntimo entre o que é produzido como obra literária e o que é vivido em sua prática.

On the cable of hope we pull ourselves towards death.
 Envious of prison yards are the ravens.
 Often quiver our unkissed lips.
 Swooning loneliness, you are supreme.
 There outside lies the world, there roars life.
 There men may go where they will. Once we also belonged to them.
 And now we are forgotten and sunk into oblivion.
 At night we dream miracles on narrow beds.
 By day we go around like frightened animals.
 We peep out sadly through the iron grating.
 And have nothing more to lose But our life, which God gave us.
 Only death lies in our hand.

⁶⁸⁸ BUTLER, Judith. Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade. Trad.: AGUIAR, Renata. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

⁶⁸⁹ Ibid.

⁶⁹⁰ Ibid., p. 18, l. 31-32, p. 19, l. 1-6.

The freedom no one can take from us:
To go into the unknown land⁶⁹¹.

Depois do Cabaré
Eu vou para casa logo pela manhã
O relógio marca às cinco, já é dia
Mas ainda está acesa a luz no hotel
O cabaré por fim fechado
Em uma esquina meninos aconchegando-se
Já vão ao mercado os trabalhadores
À igreja vão em silêncio
Os sinos tocam nas torres
E uma puta com cachos selvagens,
Perambula ainda por ali, “pernoitada” e gelada
Ama-me de maneira pura por todos os meus pecados.
Olha, eu estou acordada há mais de uma noite.

Já no poema intitulado “Depois do Cabaret”, de 1916, Emmy Hennings relata o que parece ser o cotidiano de um indivíduo que está saindo do Cabaré Voltaire. Elementos que demonstram a sua intimidade com a religião, o erotismo e a vida boêmia se fazem presentes nos versos. Hennings expõe, a partir da ficção, e como estaria indicado no próprio título, como seria a sua volta para casa, após uma noite no Cabaré Voltaire. Um elemento importante, na composição dos versos, é a figura de uma prostituta que a observa, em sua volta para casa, após estar há mais de uma noite sem dormir, assim como a mulher que a acompanha. Hennings, no poema, traça similaridades entre ela e essa mulher, personificada na figura da prostituta, e expõe as sensações que ambas provocam, uma à outra, pelo processo de identificação. Entendendo a prática da prostituição como o contrário do conceito de sagrado, a artista revela a pureza dos sentimentos dessa mulher, indicando que ela não só a compreende, como a ama por tudo o que ela é, inclusive por seus pecados. Aos homens e à Igreja, a artista atrela o silêncio de suas ações em relação à sua rotina.

Eu vou para casa logo pela manhã
O relógio marca às cinco, já é dia

⁶⁹¹ CORRIGAN, 2014., p. 15, l. 3-18. O poema pode ser traduzido para o português da seguinte forma: No cabo da esperança nos puxamos para a morte/ Invejados nos jardins da prisão são os corvos/ Frequentemente tremem os nossos lábios não beijados/ Desmaiando de solidão, você é supremo/ Lá fora está o mundo, lá ruge a vida/ Lá os homens podem ir para onde quiserem. Uma vez que nós pertencemos a eles./ E agora estamos esquecidos e mergulhados no esquecimento/ À noite nós sonhamos com milagres em camas estreitas/ Durante o dia andamos por aí como animais assustados./ Espiamos tristemente pela grade de ferro./ E não temos mais nada a perder, a não ser a nossa vida, que Deus nos deu./ Somente a morte está em nossas mãos./ A liberdade que ninguém pode tirar de nós:/ Para ir para a terra desconhecida.

Mas ainda está acesa a luz no hotel
O cabaré por fim fechado
Em uma esquina meninos aconchegando-se
Já vão ao mercado os trabalhadores
À igreja vão em silêncio
Os sinos tocam nas torres
E uma puta com cachos selvagens,
Perambula ainda por ali, “pernoitada” e gelada
Ama-me de maneira pura por todos os meus pecados.
Olha, eu estou acordada há mais de uma noite⁶⁹².

A partir do debate acima elaborado, portanto, conseguimos compreender a complexidade que envolve o estudo sobre a encenação de Emmy Hennings no Cabaré Voltaire, enquanto artista dadaísta, no que tange à falta de fontes sobre a temática e a ausência de estímulo acadêmico para a sua produção, e a própria problemática que envolve a metodologia crítica sobre o seu trabalho, quando levamos em consideração o seu comportamento no meio social. A necessidade de uma exposição una, e limitada, sobre a personalidade da artista, disfarça a falta de visibilidade concedida ao seu trabalho, mesmo que este se demonstre imprescindível para a composição estética e performática do movimento de vanguarda. Ao cedermos espaços críticos para a análise de sua atuação, em conformidade com as suas obras literárias, assim como as manifestações artísticas de Sophie Taeuber, começamos o processo de compreensão do dadaísmo em sua essência e alcance, enquanto um movimento de vanguarda europeu.

⁶⁹² HENNINGS, Emmy. Depois do Cabaret. Poema encontrado no site: <https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/alemanha-3/emmy-hennings/>, acessado no dia 20/11/2023, às 15h.

5 CONCLUSÃO

A partir da realização dos debates historiográficos apresentados sobre o movimento dadaísta, com o direcionamento da pesquisa vinculado ao papel das mulheres enquanto artistas do movimento, conseguimos compreender alguns fatores que se colocam como evidentes. Em primeiro lugar, é importante ressaltar a falta de fontes produzidas sobre o movimento como um todo, sendo muitas vezes confundido, em críticas teóricas, com movimentos de vanguarda que se localizam cronologicamente próximos a sua realização e prolongamento, como o expressionismo e o surrealismo. Fica evidente, assim, que a própria ideia de um conjunto de obras para o dadaísmo é, antes de tudo, uma contradição. O movimento não se propunha como um agente promotor de obras para produção e vislumbre a posteriori, logo o seu acervo é limitado, fazendo com que o que nos encontra, nos dias atuais, chegue como vestígios, registros de algo perece que foi destruído logo após o seu nascimento. Se, por um lado, há a escassez de fontes sobre o movimento, por outro, a omissão da participação de mulheres como suas integrantes se demonstra de forma dramática, tendo em vista os fatores que justificam as suas ausências na história enquanto protagonistas, corroborados pelos seus próprios parceiros do movimento, que também se encontravam na condição de seus companheiros românticos ou familiares. Dessa forma, para melhor exemplificar os processos de secundarização, ou completa exclusão, relegada às mulheres do grupo, duas artistas foram escolhidas para o aprofundamento da pesquisa, sendo elas Sophie Taeuber e Emmy Hennings, tendo em vista os diálogos excludentes intimamente relacionados com as artes promovidas por essas artistas e as suas identificações como eternas amadoras no ramo.

Nesse sentido, alguns caminhos teóricos se demonstraram fundamentais para o embasamento da pesquisa e análise do objeto estudado. A apresentação sobre as estruturas estéticas e conceituais do movimento dadaísta abre, assim, o primeiro capítulo da dissertação, com intuito situar a leitura e apontar as condicionantes sociopolíticas que estavam sendo criticadas e defendidas pelos artistas que são mencionados ao longo da pesquisa. Algumas características manifestadas pelos dadaístas são, então, ressaltadas para que os debates posteriores se façam coerentes. No estudo promovido pelo tema encontra-se, assim, um movimento de vanguarda europeu, que tem início em 1916, em Zurique, na Suíça, em meio aos conflitos decorrentes da Primeira Guerra Mundial, nos limites fronteiriços da região em questão. No local de encontro dos artistas dadaístas, o Cabaré Voltaire, indivíduos de diversas nacionalidades, sendo estes artistas ou curiosos, formavam a audiência que se surpreendia com o que via nos palcos, podendo esta surpresa variar para algo positivo ou negativo. Se realizando

como um local de passagem, por aqueles que se mantinham distantes da Guerra, o Cabaré permitia uma interação pacífica entre indivíduos de diferentes nacionalidades e se mostrava receptivo na aceitação de qualquer artista que se interessasse em participar do movimento enquanto membro, ainda que essa recepção não se aparentasse de igual forma quando dirigida ao público presente em suas apresentações.

A principal característica do movimento dadaísta para o debate exposto, e que insere o movimento na história como o mais intelectual e radical grupo de vanguarda europeu, é a sua proposta de ruptura com as instituições sociais, que promoviam e asseguravam lógicas de opressão social a partir de discursos hegemônicos, incluindo, dentre elas, a própria instituição da arte. O movimento, entendido como *antiarte*, busca aniquilar os conceitos que legitimam a arte enquanto empresa e que se manifestam em colaboração com a práxis vital do sistema capitalista. Para os dadaístas, desse modo, essa mesma arte, admirada pelo público, teria sustentado as narrativas racionalizadas que impulsionaram os homens à Guerra, e, por isso, deveria ser banida. Para realizar tal ação, então, os artistas dadaístas invertem os valores moralmente cedidos ao que comumente seria aceito como racional e exploram o absurdo, o acaso, a zombaria, o riso, a irracionalidade, a infantilidade e a selvageria, demonstrando a sua superioridade sobre os discursos sociais que seriam, para eles, deletérios à sociedade. O retorno ao primitivo, e à infância, para os dadaístas, e a proposta de uma expressão contra a ideia de arte, seria a única forma de expor as suas indignações contra a violência e opressão promovidas pelos Estados ditos racionais.

Se a princípio, porém, pensamos que as suas movimentações para a ruptura com as lógicas de opressão social se direcionaria a todas as instituições promotoras de exclusão e marginalização, logo percebemos a continuidade das ações dos membros homens do grupo na realização de comportamentos que isolam e inferiorizam as mulheres de seus protagonismos. Há, assim, um paradoxo apresentado entre os próprios dadaístas, que, por um lado, revelam a capacidade de que qualquer indivíduo poderia se tornar um artista e a necessidade de se começar a vida novamente, para que não legitimássemos práticas de opressão, e, por outro, deixam claro suas visões sobre a condição inferior das mulheres na sociedade e enquanto artistas. O discurso, conseqüentemente, tinha projeções de gênero bem definidas. Em exemplos expostos no trabalho, a partir de fontes que retomam as visões das mulheres, que não são encontradas em fontes como dadaístas, mas como associadas ao movimento, percebemos as suas indagações sobre o assunto e as suas frustrações por não serem aceitas plenamente enquanto integrantes do grupo. Artistas mulheres, que em alguns casos estão produzindo e performando no movimento dadaísta desde a sua formação, revelam as suas artes em conformidade com a ética defendida

pelo grupo, marcam as características estéticas do movimento com as suas inovações artísticas, se apresentam em saraus e importantes exposições do movimento, e, ainda assim, são negligenciadas pelos seus pares homens, ou, até mesmo, abertamente negadas enquanto artistas.

A percepção dessas mulheres quanto ao comportamento de segregação promovido pelos seus colegas homens é mencionada em entrevistas, mas também pode ser observada em suas obras. Artistas como Hannah Höch, Suzanne Duchamp, Emmy Hennings e Sophie Taeuber estão produzindo no movimento dadaísta, marcando as formas estéticas do grupo, e confrontando, de diferentes maneiras, a representação da figura estereotipada das mulheres na sociedade. Ao longo da pesquisa, dessa forma, alguns fatores foram apontados como importantes agentes impulsionadores da exposição dos discursos dessas artistas, sobre a representação da figura da mulher, em suas obras, sendo eles encontrados, principalmente, nas consequências culturais e políticas da própria Guerra. Dentre as consequências mais relevantes, está o maior acesso cedido às mulheres aos espaços públicos, não só permitido como estimulado, que vem a ser concedido com o prolongamento da Guerra, escancarando a irracionalidade compreendida por suas exclusões anteriores, tendo em vista o sucesso que estas promovem em seus espaços de trabalho. Além disso, há também a consequência marcante da imposição de lutos generalizados, que dialoga com a repressão e violência dos Estados, que supostamente deveriam promover a segurança, e fazem com que essas mulheres vejam na arte um meio sólido para contrariar nexos repressivos, expondo emoções como solidão, medo e nostalgia, além da possibilidade de ruptura com a irracionalidade promovida com a própria questão de gênero, fazendo com que o momento em questão se torne, assim, um cenário fecundo para que essas mulheres se expressem politicamente de forma potencializada.

Apesar da pesquisa apresentar fatores que estimulam a produção artística dessas mulheres no movimento de vanguarda, porém, há de se levar em consideração os elementos que se concretizam como obstáculos em seus caminhos no ofício da arte. Se percebemos o caráter efêmero da abertura do diálogo para as mulheres, sobre o seu posicionamento político frente aos eventos sociais, obstáculos contra a manutenção desse diálogo são tradicionalmente impostos e de difícil ruptura. Marginalizadas, historicamente, da arte enquanto ofício, por justificativas que circulam desde as suas formações fisiológicas até às práticas idealizadas como moralizantes na sociedade, as mulheres se veem afastadas do aprendizado de novas técnicas, se mantendo à margem do estudo artístico. A imposição de uma estrutura canônica da arte, de igual modo, que relega aos homens brancos, europeus e norte-americanos como os detentores do gênio da arte, e, conseqüentemente, impõe a expressão particularista de gostos estéticos para os demais grupos sociais que tentam se expressar artisticamente, intensificadas as exclusões em

conformidade com os recortes de raça, sexualidade, gênero e etnia, confirma tais barreiras e sugere o caráter não essencial destes grupos na história da arte. No que tange ao século XX, especificamente, o estudo apresentado entende que há uma maior inserção das mulheres como promotora de obras de arte, mas que essa percepção não pode ser compreendida de maneira superficial. Mesmo que elas estejam participando de movimentos artísticos, como ocorre no próprio movimento dadaísta, e figurando nos registros das exposições em galerias, o seu papel ainda é entendido como secundário e limitado na esfera em questão.

Entendendo as particularidades do movimento dadaísta e de seu contexto histórico, assim como os processos de exclusão das mulheres da arte, enquanto ofício, e as suas possibilidades de diálogo a partir de suas obras, a pesquisa apresenta as formas como os membros do movimento dadaísta compreendem a figura da mulher na sociedade, para que seja possível fomentar uma análise sobre as possíveis justificativas que teriam circundado as suas exclusões direcionadas às suas parceiras do movimento. Após a apresentação de exemplos de obras dos artistas, especificamente as obras de Man Ray, Marcel Duchamp e Frances Picabia, além de relatos em textos autobiográficos de outros artistas dadaístas, conseguimos alcançar alguns aspectos importantes que formalizam as suas visões sobre a representação da figura das mulheres. As fontes encontradas, nesse sentido, esboçam um direcionamento da espetacularização da beleza, esperada com a presença da mulher, que condiciona a passividade, a sensualidade e a erotização à mulher branca e europeia, reduzindo essas mulheres a esses estereótipos, geralmente associados à visão pejorativa que os artistas possuíam sobre o avanço da industrialização. Discursos que associavam essas as mulher às máquinas, no sentido de evidenciar as suas dependências ao homem e a sua incapacidade de agir intelectualmente sem que, para isso, o homem precisasse lhe indicar as direções, eram frequentemente elaborados. Quanto à representação da figura da mulher negra de origem africana, porém, é evidenciada a sua associação com aspectos como o fetichismo, exotismo, selvageria e irracionalidade. Suas representações são substituídas pelo uso de máscaras, de origem africanas, que, ao serem utilizadas pelos membros do grupo, tanto homens, quanto mulheres, estes sucumbiam às suas determinações estereotipadas. Vale acrescentar que o apagamento do sentido sociológico e político de produção artística das máscaras invisibiliza as narrativas de culturas africanas, de tal modo, que não conseguimos encontrar em fontes, ao menos, a origem específica dessas máscaras. Dessa forma, além da apropriação cultural de elementos africanos, com a anulação de seus significados para a imposição de uma linguagem estética para o público europeu, a criação de uma narrativa civilizatória, positivista, racista e sexista elenca discursos sociais

incoerentes com processos de identificação e reconhecimento, podendo agir de forma nociva na sociedade.

Os momentos finais da pesquisa, assim, visam explorar a trajetória de duas mulheres dadaístas, Sophie Taeuber e Emmy Hennings, em especial, para o aprofundamento da temática em questão. Haja vista a crítica que perfaz ao longo do estudo, sobre a necessidade de se buscar uma análise que se esquive das postulações que confirmam a canonicidade da arte, que em si mesma já se compreende como excludente, este momento da pesquisa tem como objetivo focar, não só na trajetória dessas mulheres no movimento dadaísta, mas nas suas manifestações artísticas entendidas, a priori, como inferiores, justamente por serem reconhecidas como artes femininas: a dança e a atuação. É importante que se identifique, primeiramente, quem são essas mulheres. As duas artistas, de origem europeia, estão em Zurique, produzindo as suas obras em conformidade estética ao grupo dadaísta. Ambas as mulheres são brancas, de classes sociais distintas, que se relacionam romanticamente com outros dois membros do movimento, sendo eles Hans Arp e Hugo Ball. A apresentação dessas mulheres em artes não consideradas como superiores, como a arquitetura, a pintura e a escultura, fez com que os seus pares e a crítica externa não ofereçam uma atenção a suas performances coerente com a sua importância para a promoção do movimento em cenário internacional. Além disso, o fato de essas duas artes não serem, apenas, entendidas como inferiores, mas se relacionarem de forma evidente com os seus corpos, interagindo com a lógica de sexualização cuja qual eram submetidas, fez com que ambas as artistas tivessem que buscar os seus próprios métodos para confrontar os discursos que as reduziam ao seu sexo e poderem, assim, serem reconhecidas enquanto artistas.

Vemos, desse modo, com a exposição do debate em questão, a anulação de qualquer possibilidade oferecida à sexualidade ou erotismo, no caso da dança de Sophie Taeuber, a partir da utilização de trajes cubistas, para que ela conseguisse provocar a atenção da audiência em sua técnica performática de influência abstrata. Os trajes, indicados nas imagens no decorrer do texto, englobam o corpo da artista em sua totalidade, fazendo com que não consigamos distinguir, de todo o modo, quem estaria performando a sua arte. Da mesma maneira, percebemos a incoerência que persiste, nos estudos críticos, em separar os trabalhos de Taeuber, no que tange às artes plásticas e à dança. Com o estudo sobre as suas manifestações artísticas, conseguimos entender como a artista traça um diálogo entre essas duas manifestações, promovendo, exatamente por isso, a inovação que propõe com o seu trabalho. Mesmo marcando a estética do movimento com a sua dança e a sua produção no meio das artes plásticas, seus trabalhos ainda são postos à margem do movimento. No caso da atuação performática de Emmy Hennings, porém, vemos o domínio e a clara exposição da poeta e atriz dadaísta sobre a sua

sensualidade e o erotismo. Hennings demonstra um amplo estudo sobre a atuação, performando diferentes tipos de peça, oriundas de culturas diversas. Ainda que considerada a estrela do movimento, por jornalistas contemporâneos ao seu tempo, assim como indicada como o motivo de artistas em se mobilizarem para ver as apresentações dadaístas, a sua técnica é menosprezada em detrimento ao caráter erótico de suas apresentações. Os trabalhos que oferecem atenção à arte de Emmy Hennings seguem priorizando a sua vida privada, que busca incessantemente impor uma lógica comportamental que resuma a artista em uma característica limitadora, confrontando as suas aproximações em diferentes instituições da sociedade: a arte, a igreja e a prostituição.

A pesquisa, portanto, se insere no contínuo processo de aprofundamento nos trabalhos sobre as mulheres dadaístas, tendo em vista as evidências que se colocam quanto às suas marginalizações no decorrer da história do movimento e as suas importâncias para a construção e validade deste em cenário internacional. Lógicas conflitantes, que excluíam essas mulheres dos cenários críticos e coerentes de promoção artística, geraram uma memória cerceada, sendo, por isso, necessário uma rememoração de suas produções. A análise sugerida auxilia na compreensão, não só do movimento em si, mas no estudo sobre a história das mulheres e as suas projeções nos meios sociais. Esse trabalho soma ao debate sobre a temática, que ainda se encontra em sua fase inicial, tendo em vista a escassez de fontes relativas ao tema, vinculando o estudo da História Cultural, Intelectual e Social com a História das Mulheres na arte contemporânea.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre a lírica na sociedade”. In.: Notas de Literatura 1. Tradução: Jorge Almeida (65-89). São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. Teoria estética. Edições 70: Lisboa, 1970.

ANDREW, Nell. “Dada Dance: Sophie Taeuber’s Visceral Abstraction.” *Art Journal*, vol. 73, no. 1, 2014, pp. 12–29. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43967597>. Acessado no dia 20/11/2023, às 10h.

BAKHTIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo - Brasília: HUCITEC-EDUNB, 1999.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Trad.: SCHEIBE, Fernando. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BATTERSBY, Christine. Gender and Genius. Towards a feminist aesthetics. London: Women Press Limited, 1989.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo: fatos e mitos. Vol. 1, 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica. Porto Alegre: L&PM, 2022.

BERG, Mirjam. Writing the Inner Strife: Emmy Hennings’s Das Brandmal: Ein Tagebuch (1920). Women in German Expressionism. Gender, Sexuality, Activism. University of Michigan Press, 2023.

BERGER, John. Modos de ver. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1972.

BÜRGER, Peter. Teoria da Vanguarda. Tradução: José Pedro Antunes. Rio de Janeiro: Ubu, 2017.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade. Trad.: AGUIAR, Renata. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva S.A., 1987.

CASTANHEIRA, Ludmila. Discursos menores: feminismos e performance arte. Revista do LUME: Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais. ILINX #10: Artes presenciais, ação crítica e poéticas de descolonização. Unicamp, jun. 2019. Acessado em: https://issuu.com/lumeteatro/docs/ilinx-010_integra, no dia 20/11/2023, às 18h.

CHADWICK, Whitney. “Fetishizing fashion/ fetishizing culture: Man Ray’s Noire et blanche. In.: Women in Dada. Essays on sex, gender and identity. Edit by SAWELSON-GORSE, Naomi. MIT press: Londres e Cambridge, 1998.

_____, Woman, Art, and Society. New York: Thames & Hudson, 2002.

CLAIRE, Elizabeth. “Dance Studies, Gender and the Question of History.” *Clio. Women, Gender, History*, no. 46, 2017, pp. 157–85. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/26795731>. Accessed 23 Nov. 2023.

_____. “Dance Practice and Gendered Discourse: A Connected History.” *Clio. Women, Gender, History*, no. 46, 2017, pp. 7–19. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/26795723>. Accessed 23 Nov. 2023.

CLARK, Christopher. Os sonâmbulos. Como eclodiu a Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CORRIGAN, C. (2004). The “Mama of Dada”: Emmy Hennings and the Gender of Poetic Rebellion. Maryland Shared Open Access Repository Home. URL: <https://tinyurl.com/y4z7yvqp> [pristup: 19.12.2020].

COTT, Nancy, F. “Mujer Moderna, estilo norteamericano: los años veinte.”. In.: Historia de las mujeres en el ocidente. Dir.: DUBY, Georges, PERROT, Michelle. Trad.: GALMARINI, Marco Aurelio. Grupo Santillana de Ediciones: Madrid, 2000.

DALY, Ann, et al. “At Issue: Gender in Dance.” *The Drama Review: TDR*, vol. 31, no. 2, 1987, pp. 22–26. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1145810>. Accessed 23 Nov. 2023.

DANTO, Arthur C. “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea”. *ARS (São Paulo)* vol.6 no.12 São Paulo July/Dec. 2008.

DEMOS, T. J. “Circulations: In and around Zurich Dada.” *October*, vol. 105, 2003, pp. 147–58. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3397690>. Accessed 22 Aug. 2023.

DICKERMAN, Leah. “Dada Gambits.” *October*, vol. 105, 2003, pp. 3–12. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3397679>. Accessed 22 Aug. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. Arte e gênero: mentalidades e discursos manifestando-se na atuação de mulheres artistas na História da Arte Ocidental. XVII Seminário de História da Arte: Anacronias do tempo, 23 – 26 de setembro, vol. 2, n. 8. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

DOUTRELIGNE, Sophie. Do manifesto crítico ao gênero transformador: estratégias feministas futuristas e dadaístas contra a misoginia nas vanguardas históricas. Artigo disposto

no blog oficial do Cabaret Voltaire, localizado em: <https://www.cabaretvoltaire.ch/blog/from-critical-manifesto-to-transformative-genderplay-feminist-futurist-and-dadaist-strategies-countering-the-misogyny-within-the-historical-avant-gardes>, acessado em 20/12/2022, às 12h05.

DUCHAMP, MARCEL, et al. “TWO CONVERSATIONS: MARCEL DUCHAMP AND TRISTAN TZARA.” *The Yale University Library Gazette*, vol. 60, no. 1/2, 1985, pp. 77–80. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40858878>. Accessed 22 Aug. 2023.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Rio de Janeiro: Record LTDA, 2013.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Boitempo, 2010.

FARGE, Arlette. “Os gestos da coleta”. In. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.

FAXEDAS, M. Lluisa. *Woman's Art Journal*. In.: *Cercle et carré*. Vol. 36, No. 1 (SPRING / SUMMER 2015), pp. 37-46.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: PSD Educação, 2020.

FERRO, Marc. *A Grande Guerra 1914-1918*. Lisboa: Edições 70, 2014.

FRANKLIN, Paul. “Beatrice Wood, her Dada... and her Mama”. In.: *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*. Edit by SAWELSON-GORSE, Naomi. MIT press: Londres e Cambridge, 1998.

FRASER, Antonia. *The Weaker Vessel. Woman's lot in seventeenth-century England*. Phoenix Press: London, 2014.

FRY, Rachel. *Craftivism: The role of feminism in Craft activism*. Saint Mary's University, Halifax: Nova Scotia, 2014, acessado em: https://library2.smu.ca/bitstream/handle/01/26228/Fry_Rachel_MASTERS_2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y, no dia 19/11/2023, às 13h.

GAY, Peter. *O cultivo do ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GINZBURG, Carlo. *História noturna*. São Paulo: Companhia de bolso, 2012.

_____. *Os andarilhos do bem*. São Paulo: Companhia de bolso, 2012.

_____. *Queijos e vermes*. São Paulo: Companhia de bolso, 2012.

GOMPERTZ, Will. *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2013.

GRADIM, Maria Isabel de Souza. *Mulheres e a oficina de tecelagem da Bauhaus*. Artigo publico no XXVIII simpósio nacional de História: Lugares de Historiadores, velhos e novos desafios. Florianópolis, SC, 27-31 de julho, 2015. Acessado em:

https://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434398001_ARQUIVO_MulhereseaOficinadeTecelagemdaBauhaus2.pdf, no dia 10/11/2023, às 15h.

GRAMSCI, Antônio. “Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo.” In.: Cadernos do cárcere. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2016.

HALL, Stuart. Representação, sentido e linguagem. Tradução de “The work of representation” in Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Sage: London, 1997.

HAMILTON, Cecily. Non Combatant. O poema está disponível on-line no site: <https://allpoetry.com/Non-Combatant>, acessado em: 03/11/2023, às 10h30min.

HARTOG, F. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. **Revista de História**, [S. l.], n. 148, p. 9-34, 2003. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i148p9-34. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18952>. Acesso em: 4 nov. 2023.

HEMUS, Ruth. Dada’s Women. Yale Universit Press: New Haven & London, 2009.

_____. Emmy Hennings. In.: Dada’s Women. Yale Universit Press: New Haven & London, 2009.

_____. Sophie Taeuber. In.: Dada’s Women. Yale Universit Press: New Haven & London, 2009.

HENNINGS, Emmy. Cárcel. El Paseo Editorial: Sevilha, 2018.

_____. Depois do Cabaret. Poema encontrado no site: <https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/alemanha-3/emmy-hennings/>, acessado no dia 20/11/2023, às 15h.

HOBWBAM, Eric, A era dos extremos. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

HOHL, Salomé. “Eu moro aqui nas artes e nos ofícios suíços.” Exposição de 1916 de Sophie Taeuber na Escola de Artes Aplicadas de Zurique. Artigo disposto no blog oficial do Cabaret Voltaire, localizado em: <https://www.cabaretvoltaire.ch/blog/ich-lebe-hier-im-schweizer-kunstgewerbe>, acessado em 27/08/2023, às 20h.

HONORIO, Leticia. A utilização do corpo feminino como suporte de um discurso político nas artes visuais. Cadernos de Gênero e Diversidade, Vol 03, N. 03 - Set., 2017, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade de julgar. São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2016.

KOSELLECK, Reinhart. Estratos do Tempo. Estudos sobre a História. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014.

LACAN, Jacques. O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação. Trad.: Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LAPPIN, Linda. “Dada Queen in the Bad Boys’ Club: Baroness Elsa Von Freytag-Loringhoven.” *Southwest Review*, vol. 89, no. 2/3, 2004, pp. 307–19. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43472537>. Accessed 23 Aug. 2023.

LIPPARD, Lucy Rowland. Projecting a feminist criticism. *Art Journal*, vol. 35, no 4 (summer, 1976), pp. 337-339, acessado em: <https://doi.org/10.2307/776224>, no dia 19/11/2023, às 11h.

MARCUSE, Herbert. A ideologia da sociedade industrial. O homem unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1964.

_____, Hebert. Eros e a civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MAYAYO, Patricia. História de mujeres, historia del arte. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

MEIRELES, Iara Oliveira e LIMA, Francisca Flávia Loureiro Costa. O luto na fase adulta: um estudo sobre a relação apego e perda na teoria de John Bowlby. São Paulo: Revista de Ciências Humanas – educação e ciências humanas – UNITAU. V. 9, n. 1, edição 16, p. 92-105, junho/2016. Disponível em: <https://www.rchunitau.com.br/index.php/rch/article/view/274/188> . Acesso em 10/01/2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MORGAN, Margaret A. “A box, a pipe and a piece of pumbling”. In.: *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*. Edit by SAWELSON-GORSE, Naomi. MIT press: Londres e Cambridge, 1998.

MOTT, H. P. Will. Primeira Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MULVEY, Laura. Visual and other pleasures. Ebook Kindle Edition, 2023.

NICHOLSON, Eric. A. “As mulheres e o teatro, 1500-1800: Imagens e representações”. In.: *História das Mulheres no Ocidente*. Dir.: DUBY, Georges, PERROT, Michelle. Trad.: COELHO, Maria Helena da Cruz, VAQUINHAS, Irene Maria. Edições Afrontamento: Porto, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOCHLIN, Linda, GRANT, Catherine. Why have there been no great women artists? Londres: Thames and Hudson Ltd, 2021.

NORA, P.; AUN KHOURY, T. Y. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 10, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 3 nov. 2023.

PANOFSKY, Erwin. Significados nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PARKER, Rozsika e POLLOK, Griselda. Old Mistress: women, art and ideology. Londres: Bloombury Academy, 2020.

PEIXOTO, Sergio Alves. O Parnasianismo no Brasil: variações sobre um mesmo tema. O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira, [S.l.], v. 19, n. 2, p. 107-117, dez. 2010. ISSN 2358-9787. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3355/3285. Acesso em: 10 ago. 2023: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.19.2.107-117>.

PERROT, Michelle. História das Mulheres no Ocidente. Dir. DUBY, Georges e PERROT, Michelle, vol. 3: Do Renascimento à Idade Moderna, Roma-Bari: Laterza & Figli Spa, 1991.

PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POLLOCK, Griselda. Differencing the Canon (Revisions, Critical Studies in the History and Theory of Art) Taylor and Francis. Edição do Kindle.

PREVOTS, Naima. “Zurich Dada and Dance: Formative Ferment.” *Dance Research Journal*, vol. 17, no. 1, 1985, pp. 3–8. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1478215>. Accessed 25 Nov. 2023.

RIBEIRO JR., JOÃO. O que é positivismo? São Paulo: Brasiliense, 1982.

RICHTER, Hans. Dadá: arte e antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ROSWITHA, Mair. Sophie Taeuber-Arp and the avant-garde, a biografia. Universidade de Chicago Press: Chicago e Londres, 2018.

ROTZLER, Willy, and Maureen Oberli-Turner. “Sophie Taeuber-Arp and the Interrelation of the Arts.” *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 19, 1993, pp. 85–97. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1504106>. Accessed 27 Aug. 2023.

RUGH, Thomas F. “Emmy Hennings and the Emergence of Zurich Dada.” In.: *Woman’s Art Journal*, vol. 2, no. 1, 1981, pp. 1–6. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1357892>. Accessed 26 Aug. 2023.

SAWELSON-GORSE, Naomi. “Preface”. In.: *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*. Edit by SAWELSON-GORSE, Naomi. MIT press: Londres e Cambridge, 1998.

SHEA, Nicole. “Emmy Hennings: The Human Being as Woman.” *Women in German Expressionism: Gender, Sexuality, Activism*, edited by ANKE FINGER and JULIE SHOULTS, University of Michigan Press, 2023, pp. 232–49. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.12298135.14>. Accessed 27 Aug. 2023.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Os gêneros da arte: auto-retratos femininos e a condição da mulher artista em finais do século XIX. Caxambu; s.n. out. 2005 [21] p. ilus. Monografia em português, BVSPS, FIOCRUZ, ID: bps-1243.

STEVENSON, David. 1014-1918. A História da Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Novo Século Editora, 2016.

TELES, Gilberto. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 até hoje. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

THÉBAUD, Françoise. “La Primera Guerra Mundial: ¿LA ERA DE LA MUJER o EL TRIUNFO DE LA DIFERENCIA SEXUAL?”. In.: *Historia de las mujeres en el occidente*. Dir.: DUBY, Georges, PERROT, Michelle. Trad.: GALMARINI, Marco Aurelio. Grupo Santillana de Ediciones: Madrid, 2000.

THOMPSON, E. P. Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TRINGALI, Dante. Dadaísmo e surrealismo. *Itinerários*, n. 1, v. 1, p. 28, 1990.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH: São Paulo, julho 2011.

TROUILLOT, Michel-Rolph. Silenciando o passado. O poder e a produção do passado. Curitiba: Huya, 2016.

TZARA, Tristan. “Manifesto Dadá 1918”. In: TELES, Gilberto. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 até hoje. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

UMLAND, Anne. Sophie Taeuber-Arp, Dada Head. Curadoria para o MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/318/4119>, acessado em 01/11/2023, às 14h33min.

VIGARELLO, Georges. “Introdução – A virilidade, da Antiguidade à Modernidade”. In.: *História da Virilidade*. Dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. Vol. 1: A invenção da virilidade – Das Antiguidade às Luzes. Dir. Georges Vigarello. Rio de Janeiro: Vozes Ltda, 2013.

WEBSTER, Violet E., "Women and Dada: Reimagining Dada Through the Work of Beatrice Wood and Sophie Taeuber-Arp" (2022). *CUNY Academic Works*. Acessado em: https://academicworks.cuny.edu/bb_etds/135.

WINTER, Jay. Sites of memory, sites of mourning. The Great war in European cultural history. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

WÜNSCHE, Isabel. "Exile, the Avant-Garde, and Dada: Women Artists Active in Switzerland during the First World War." *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*, edited by Isabel Wünsche and Tanja Malycheva, Brill, 2017, pp. 48–68. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h0q1.10>. Accessed 21 Nov. 2023.