

Distopia e gênero em *Sueños*, de Grete Stern

Dystopia and gender in Grete Stern's *Sueños*

Ildney Cavalcanti¹

Resumo

Este estudo recontextualiza as fotomontagens produzidas por Grete Stern, que circularam na conservadora revista feminina *Idilio* entre os anos de 1948-1951, para traçar as aproximações entre esta produção icônica e midiática e o distopismo crítico feminista, ao apontar alinhamentos entre a imagística construída por Stern e certas metáforas de violência gendrada, recorrentes em distopias literárias de autoria feminina. São consideradas questões temáticas e formais em relação às representações de gênero e as implicações de lermos esta produção com as nossas lentes da segunda década do século XXI. Realça-se, por fim, o potencial utópico presente no distopismo de Stern.

Palavras-chave: fotomontagens; feminismo; Grete Stern; *Sueños*; dystopia

Abstract

This study recontextualizes the photomontages produced by Grete Stern, which circulated in the conservative feminine magazine *Idilio* between 1948 and 1951, aiming at tracing approximations between this iconic and mediatic production and feminist critical utopianism, by pointing out alignments between the images constructed by Stern and certain metaphors concerning gendered violence, which reccur in literary dystopias written by women. Thematic and formal issues are considered in relation to gender representation, as well as the implications of reading the photographer's production by resorting to lenses of the 21st century. The utopian potential presented in Stern's dystopianism is also highlighted.

Keywords: photomontages; feminism; Grete Stern; *Sueños*; dystopia

A percepção de um mosaico composto por fragmentos de um mundo distópico gendrado foi o que marcou, de forma imediata e impactante, minha visita à exposição *Mundo Propio, Fotografía Moderna Argentina 1927-1962*, realizada no Malba, em Buenos Aires, no último abril²: apreciadas em conjunto, as fotomontagens da série *Sueños*, da fotógrafa germano-argentina Grete Stern (1904-1999) me levaram ao universo das distopias gendradas, um tema de estudo a que venho me dedicando e que me é muito caro como leitora feminista. Aqui, recontextualizo as imagens produzidas pela fotógrafa para traçar as aproximações entre esta produção

¹ Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

² Exposição Mundo próprio – Fotografía moderna argentina 1927-1962, de 22 de março a 9 de junho de 2019, curadoria de Facundo de Zuviria, Malba, Buenos Aires.

icônica e midiática – apenas parcialmente exposta no Malba na referida exposição, o que vim a descobrir posteriormente – e o distopismo crítico feminista, apontando alinhamentos entre a imagística explorada por Stern e as metáforas de violência gendrada, recorrentes em distopias literárias de autoria feminina; e considerando as implicações de lermos esta produção com as lentes de agora, da segunda década do século XXI.

Em nosso percurso pelas obras de Stern, inicialmente apresento a fotógrafa e, em seguida, a peculiar série *Sueños*, sua mais conhecida produção. Na sequência, teço comentários sobre algumas das aproximações possíveis – as mais evidentes – entre as fotomontagens de Stern e o universo distópico-feminista, com ênfase na figuração do corpo feminino distópico reduzido, vigiado e confinado. Para finalizar, foco a discussão em torno da relevância de revisitarmos a obra dessa fotógrafa em nosso tempo, sublinhando a sua incrível atualidade.

As fotomontagens da série *Sueños*, na revista *Idilio*

As fotos de Grete Stern expostas naquele abril eram de dois gêneros. Um dos conjuntos exibia o trabalho inovador de Stern e de seu marido, o também fotógrafo Horacio Coppola, no âmbito da fotografia urbana que, por sua vez, foi dado marcante na consolidação da fotografia moderna na Argentina. De fato, Stern e Coppola participaram ativamente da primeira amostra de fotografia urbana na Argentina, montada em 1935, que alavancou a modernização nas artes visuais naquele país. Stern teve formação em artes gráficas, tipografia e fotografia. E nesta última arte fez carreira. Além das fotomontagens, obras pelas quais é mais conhecida, foi retratista, paisagista e fotógrafa comercial (LÉON, 2015). Nascida em Elberfeld, na Alemanha, em 1904, estudou em Londres e Stuttgart antes de frequentar a renomada escola Bauhaus, em Dessau, onde conheceu Coppola. Entre 1933 e 1935, residiu em Londres fugindo da perseguição nazista. Sua imigração para a Argentina ocorreu em 1935, quando já casada com Coppola, e lá permaneceu até 1999, ano de sua morte.

Assim como a também alemã Hannah Höch (1889-1978), artista dadaísta e uma das primeiras experimentadoras no gênero da fotomontagem – apesar de os homens serem geralmente mais destacados como os criadores³ –, Stern foi pioneira nesta arte na Argentina. Ambas apresentam, em suas montagens, traços marcadamente feministas, em contraponto aos estereótipos de gênero e aos papéis sociais das mulheres na primeira metade do século XX, ressaltando-se os diferenciados contextos de suas criações (uma vez que a produção feminista de Höch é anterior à de Stern, situada na Europa do pós I Guerra Mundial). O trabalho de ambas continua ecoando.

Tomada aqui de forma autônoma e recontextualizada, a série *Sueños* nasce, porém, de uma produção bastante específica, para a qual Stern fora contratada pela revista feminina ‘instigantemente’ intitulada *Idílio*: os ‘sonhos’ são, como veremos, pesadelos; e o ‘idílio’ é invadido pelo inferno nas páginas do periódico argentino. A revista, que era editada pelo grupo Abril, de tendência nitidamente liberal, tinha como alvo o público jovem feminino, de classe média e média baixa; e seu conteúdo incluía fotonovelas, seções contendo conselhos sentimentais, dicas de culinária, de beleza e de educação das crianças, propagandas de cosméticos e de eletrodomésticos. As imagens 1 e 2 nitidamente ilustram o perfil da publicação.⁴

³ Para uma discussão sobre a rejeição sofrida por Hoch, dentro do movimento dadaísta; e também sobre as nuances ideológicas do seu projeto estético e político, ver a análise da obra *The Beautiful Girl*, disponível em <https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/dada/hannah-hoch/the-beautiful-girl/>. Priamo (2019), por exemplo, refere-se a George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann. Hannah Höch não é sequer mencionada.

⁴ Todas as imagens aqui reproduzidas são retiradas de *Sueños – Grete Stern* (2015), catálogo de uma exposição realizada em Madrid, excetuando-se a Imagem 2, de Germani, 2017 (p. 144). Por isso, as legendas indicam apenas os números das páginas.



Imagem 1 (à esq): capa de uma das edições (p. 26)

Imagem 2 (à dir.): dicas de cuidados labiais

Idilio era um veículo midiático de grande circulação, baixo preço e ideologia conservadora, voltado às expectativas de mulheres brancas, heterossexuais e de classes mais populares, conforme as políticas de sua linha editorial. A revista consolidava uma atitude calcada no que a crítica feminista da segunda onda denomina “heterossexualidade compulsória” (RICH, 1980); ou “heterossexualidade normativa” (RUBIN, 1975)⁵, postura ainda dominante, e que por isso continua suscitando debates feministas contemporâneos, como nas teorizações de Judith Butler (1990, 1993, 2004).⁶

A série de fotomontagens de Stern integra um projeto editorial de *Idilio*. No abalo provocado pelo *boom* da cultura “psi”, de popularização da psicanálise, que marcou o pós-guerra na sociedade argentina, ocorre a invasão de temas e procedimentos oriundos da psicanálise na mídia argentina. A partir do ano de 1948, surge, então, nesta revista, a sessão *El psicoanálisis te ayudará*, composta por três textualidades distintas: as cartas enviadas à *Idilio*, em que leitoras descrevem seus sonhos; as respostas contendo interpretações desses sonhos, por Richard Rest – nome no qual ouço algum eco da *rest cure*, forma de tratamento criada por Silas Weir-Mitchell (1829-1914), neurologista norte-americano, e aplicada

⁵ Aqui referida em sua reedição por Linda Nicholson, em 1997.

⁶ Cf. *Gender Trouble, Bodies that Matter* e *Undoing gender*, respectivamente.

predominantemente em mulheres que apresentavam comportamento ‘desviante-’, pseudônimo que ocultava dois sujeitos históricos bastante conhecidos nos círculos acadêmico e editorial de Buenos Aires: o sociólogo Gino Germani e o psicólogo Enrique Butelman (KROCHMALNY; MARIASCH, 2017); e as fotomontagens de Grete Stern, ilustrativas dos textos das leitoras e de suas interpretações. Há, então, de 1948 a 1951, a publicação semanal, numa revista de fácil e barato acesso ao público feminino, de um conjunto formado pelas cartas das leitoras, com os relatos oníricos, as interpretações destes por Richard Rest e as curiosas imagens de autoria de Stern⁷. Apesar de às vezes concebidas sob as instruções de Germani, estas últimas extrapolaram o seu circuito original de circulação e alcançaram autonomia e reconhecimento artísticos.

A rebeldia da artista quebrou a moldura das palavras de Germani, muitas vezes condescendentes e paternalistas, sendo fato bastante perceptível – e já reconhecido – que as fotomontagens tratam mais diretamente da matéria dos sonhos. Dessa forma, o universo onírico das leitoras, transfigurado pelo fazer artístico de Stern, ganha contornos subversivos quando consideramos o contexto de *Idílio* e de seu público leitor, em contraponto às leituras mais conservadoras realizadas por ‘Richard Rest’.⁸

Para um/a colunista⁹ de *La Nacion*, comentarista da primeira exibição da série no Malba, em 2010,

[h]oje vale a pena ler estes textos, verdadeiros lamentos, invariavelmente tímidos, das leitoras de então. Prevaleciam queixas sentimentais, mas o conjunto revela repressões de toda ordem que Grete interpretou em suas

⁷ O conjunto total conta com 140 fotografias, das quais só se conservaram 46 negativos (STERN, 2015, p. 195). Destas, existem diferentes cópias positivadas.

⁸ Recentemente, as interpretações de Gino Germani foram colecionadas e editadas no volume *Los Sueños: Gino Germani en la revista Idilio con fotomontajes de Grete Stern*, Germani (2017). Responsáveis pela organização da edição, em sua introdução, Syd Krochmalni e Marina Mariasch ressaltam o valor estético da escritura de Germani, o que evidencia o início do reconhecimento de uma certa autonomia artística. Saliento, porém, um detalhe crucial para a presente leitura: a hermenêutica das cartas se configura muitas vezes de forma menos subversiva do que as imagens de Stern, tendendo a um efeito de aquiescência, reducionismo, ou ainda tangenciamento ao ponto crucial do conteúdo do sonho. Como exemplos, cf. as interpretações dos *Los Sueños de Peligro*, *Los Sueños de Barcos*, *Los Sueños de Muñecos* (GERMANI, 2017, pp. 43, 205, 87)

⁹ Infelizmente, sem registro de autoria.

fotomontagens surreais... O recurso era inédito no país e ainda mais no contexto massivo de uma revista sentimental [revista del corazón]. (LA NACION, 2010, grifo meu)¹⁰

“Repressões de toda ordem” sobre os corpos femininos, condensadas pelo filtro da arte e da literatura, são a matéria das distopias feministas, funcionando como seu traço estruturante. Voltemo-nos agora para uma análise mais minuciosa da série sob estas lentes.

A matéria dos *Sueños*: um mosaico distópico feminista

Em minha experiência pessoal, de visitante que desconhecia a obra de Stern, o estranhamento inicial suscitado pelas situações grotescas, violentas e abjetas protagonizadas pelas mulheres figuradas nas fotomontagens, perscrutadas uma a uma, vagorosamente, completamente atraída pelas inusitadas imagens montadas pela artista, foi gradualmente sendo substituído pelo reconhecimento de tropos bastante recorrentes nas distopias feministas.

Conforme já argumentei anteriormente, ao tratar especificamente deste subgênero narrativo especulativo, que floresceu mais notavelmente em países anglófonos na segunda metade do século XX, nas distopias feministas,

São figurados espaços imaginários passíveis de descrição por leitores/as sensíveis à dignidade humana, usando uma expressão cunhada por Mahoney¹¹, como “maus lugares” para mulheres (por serem caracterizados pela supressão do desejo feminino e pela instituição de ordens opressoras em termos de gênero). (CAVALCANTI, 2003, p.341)

Apontei acima que as composições das fotomontagens de Stern partem de duas camadas de textualidades verbais: os relatos dos sonhos, contidos nas cartas das leitoras, e as interpretações destes por Richard Rest (Germani e Butelman), um segundo texto. Esse trânsito intersemiótico frequentemente envolvia o repasse de

¹⁰ As traduções dos trechos citados são minhas, exceto nos casos em que o tradutor ou tradutora é referenciado/a ao final.

¹¹ Para um dos estudos pioneiros sobre as distopias feministas, cf. Mahoney, 1994. Para discussões sobre estratégias das distopias feministas, cf. Cavalcanti, 2000, 2003, 2005.

instruções à Stern por Germani que, por sua vez, já selecionara a carta contendo o relato onírico a ser trabalhado. Segundo a própria fotógrafa, a dinâmica carta/interpretação/imagem acontecia da seguinte forma:

Germani me entregava o texto do sonho, cópia fiel na maioria dos casos, de uma das tantas cartas que se haviam enviado à Editora Abril com pedido de interpretação. Às vezes, antes de começar o meu trabalho, conversava com Germani sobre a interpretação. De modo geral, ocorria que Germani me fazia pedidos referentes à diagramação: que deveria ser horizontal ou vertical, ou com um primeiro plano mais escuro que o de fundo, ou representando formas agitadas. Já em outras ocasiões, me orientava que tal figura deveria aparecer fazendo isto ou aquilo; ou insistia para que inserisse elementos formais ou animais. (STERN apud PRIAMO, 2019, p. 7)

Aos pedidos de Germani, num nível por vezes de acentuado detalhamento, como percebemos no depoimento acima, Stern estrategicamente se furtava. O comentário de Priamo sobre a transgressão da fotógrafa em relação ao segundo texto (e seus autores) é bastante esclarecedor:

A fotomontagem de Grete, em relação ao comentário, contrapõe conforto e complacência com opressão quase abjeta, configurando uma visão muito crítica e inequívoca do ideal feminino pequeno burguês e as consequências alienantes de seu abraço consentido. (PRIAMO, 2019, p. 9)

Ao transladar o conteúdo dos sonhos, materializando-os em imagens e desviando da hermenêutica de Germani e Butelman, Stern gera, por meio da técnica da fotomontagem, um tipo de efeito de refração do desejo do significado unívoco cristalizado pelas interpretações, ponto ao qual voltarei adiante.

Perscrutemos, em seguida, alguns dos tropos recorrentes nas distopias e perceptíveis nas fotomontagens. A presente discussão traceja pontos de aproximação temática entre as narrativas literárias distópicas e as montagens, seguindo seus repertórios imaginários. (Note-se, porém, que há, no conjunto imagístico concebido por Stern, vários entrecruzamentos temáticos possíveis, o que problematiza os agrupamentos ora propostos. Estes viabilizam apenas um modo de entrada, não o único.) Vislumbra-se, também, em certos traços composicionais percebidos nas brechas e frestas engendradas pelas montagens de Stern, algum transbordamento de sentidos, o que se mostra relevante para uma compreensão de dimensões utópicas presentes no predominate distopismo da série.

Lembra-nos Ruth Levitas, em seu clássico *The Concept of Utopia* (1990), que a utopia é a expressão do desejo por uma forma melhor de ser e de estar no mundo. Sendo o corpo o nosso meio de conexão com este mundo, é sobre ele que age a repressão: os corpos femininos vêm sendo enquadrados, emoldurados e apassivados – às vezes ‘docemente – ’pela cultura hegemônica e falocêntrica. Vemos, nas distopias feministas, composições que destilam os modos pelos quais esta repressão é engendrada, concentrando-os, para que ajam ao modo de um antídoto à banalidade do mal (usando a expressão em alusão a Hannah Arendt¹²), por tratá-la de forma hiperbólica, ambígua e satírica.

Uma das convenções mais pervasivas evidenciadas nas distopias feministas é “a redução das mulheres”. A expressão deriva da metáfora central contida no romance *Swastika Night* (1937), de Katharine Burdekin (que o publicou originalmente sob o pseudônimo masculino de Murray Constantine, recorrente estratégia utilizada por autoras em luta por sobrevivência e espaço de circulação no mercado editorial). Burdekin foi uma escritora pioneira no subgênero do distopismo literário no século XX. Vemos, em algumas das imagens de Stern, a nítida construção do encolhimento pela utilização de corpos de mulheres em proporção perceptivelmente apequenada em relação aos contextos privados e domésticos (ou de domesticação) em que figuram, em contraposição às demais personagens, como o rei/noivo; ou ainda aos objetos do lar, como a porta e a tábua de lavar. A redução das mulheres é exemplificada, abaixo, por *Los sueños de ambición*, *Los sueños de evasion*; *Los sueños de perfección* e *El sueño de la puerta cerrada*, reproduzidas nas imagens 3 a 6:

¹² Cf. *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal* (1963).



Imagem 3 (à esq.): *Los sueños de ambición*, *Idilio* no 85 | 04.07.1950 (p. 123),
Imagem 4 (à dir.): *Los sueños de evasión*, *Idilio* no 84 | 27.06.1950 (p. 122)

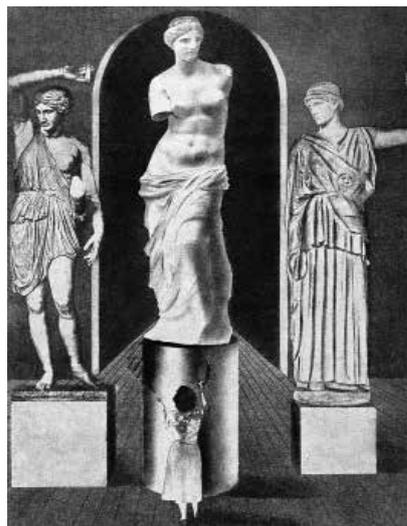


Imagem 5 (à esq.): *Los sueños de perfección*, *Idilio* no 75 | 25.04.1950 (p. 113)
Imagem 6 (à dir.): *El sueño de la puerta cerrada* (à esq.), *Idilio* no 9 | 21.12.1948 (p. 49)

A pequenez das mulheres habitantes destas fotomontagens nos faz lembrar a metáfora do nanismo, explorada em certos contos maravilhosos e narrativas fantásticas, em cujos enredos seres anões enfrentam o poder de gigantes, triunfando sobre os últimos. No caso da obra de Stern, porém, o que está em jogo são embates

de gênero: em sua diminuída dimensão, a protagonista não consegue vencer o embate com os obstáculos domésticos, submete-se à grandeza do homem, rende-se ao ideal de beleza da Vênus agigantada no pedestal, repetindo uma ordem pré-estabelecida e naturalizada.

A vigilância dos corpos, cuja tecnologia se acentua exatamente em meados do século XX¹³, e cujos objetos são tantas vezes os corpos femininos, é visualmente construída pelas fotomontagens *Los sueños de persecución*, *Los sueños de remembranzas* e *El ojo eterno*:



Imagem 7 (à esq.): *Los sueños de persecución*, *Idilio* no 46 | 04.10.1949 (p. 86)
Imagem 8 (meio): *Los sueños de remembranzas*, *Idilio* no 74 | 18.04.1950 (p. 112)
Imagem 9 (à dir.): *El ojo eterno* (p. 192)

Este grupo remete-nos de forma imediata à metáfora central da clássica distopia *Nineteen eighty-four* (1949), de George Orwell, que recebe especial atenção em nosso momento histórico pelo seu septuagésimo aniversário de publicação¹⁴ e pelas ideologias e políticas neo-fascistas que temos testemunhado. Porém, enquanto em Orwell o olhar vigilante e repressor do Big Brother é onisciente; conforme montado por Stern, salienta-se o seu foco específico, que recai, de modo geral, sobre o corpo feminino, como um lembrete da vigilância gendrada e inescapável, pois que

¹³ Data de 1785 a concepção do panóptico de Jeremy Bentham, ideia retomada por Michel Foucault em seu ensaio *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1975), que aborda exatamente a função social da vigilância em seu entrelaçamento ao poder.

¹⁴ Bastante significativa é a proximidade entre as datas de publicação do romance de Orwell e de circulação das fotomontagens de Stern.

ativada até pelos objetos de uso cotidiano na esfera doméstica: as cortinas, o quadro etc. Note-se que, neste conjunto, o elemento fantástico emerge inclusive na personificação dos objetos, o que inclui o retrato do homem, que reage ao movimento furtivo da protagonista com um gesto sugestivo de vigilância e punição.

As construções do olhar assim perspectivadas, ou seja, engendradas a partir do olhar masculino que recai sobre corpos femininos reificados, é uma das mais agudas expressões culturais da hegemonia patriarcal. Laura Mulvey, em seu clássico “Prazer visual e cinema narrativo” (1975)¹⁵ explora precisamente as figurações de uma escopofilia masculina e narcisista, predominante no cinema *mainstream*. Abundam exemplos dessa gramática do olhar fixada pela cultura patriarcal, num padrão sexista que perdura: a mulher como imagem e o homem como dono do olhar. Em diálogo direto com esta leitura, as distopias feministas muito frequentemente recorrem a tal *motif*, como é o caso do premiado romance de autora canadense Margaret Atwood, *The Handmaid’s Tale* (1985), em que o cumprimento “under his eye” é trocado entre as aias, numa teia metafórica extensiva a outros símbolos do romance, o que reforça ainda mais o panóptico gendrado.

Reduzidas, vigiadas e... confinadas. Vê-se, neste próximo conjunto de imagens, um tipo de “gaiola dourada da mística feminina” na qual se encontram as protagonistas, que sugestivamente retrata a impossibilidade de agência social para o sujeito feminino. A esta vertente pertencem *Los sueños de encarcelamiento*, *Los sueños de indecision* e *Los sueños de ambición*, abaixo reproduzidos:

¹⁵ A edição utilizada foi sua tradução por João Luiz Vieira, publicada em Brandão et al., 2016.

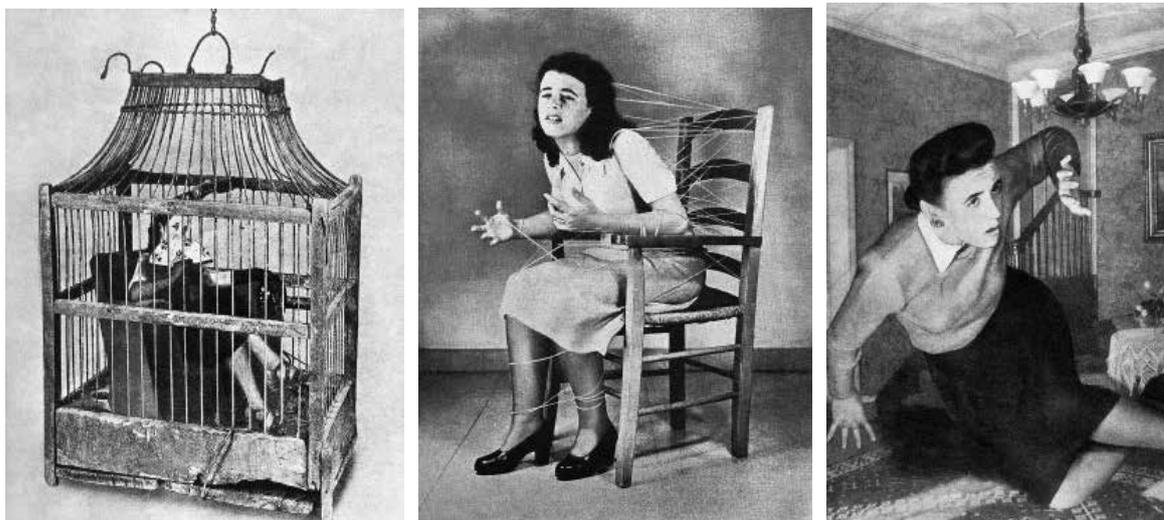


Imagem 10 (à esq.): *Los sueños de encarcelamiento*, *Idilio* no 47 | 11.10.1949 (p. 87)

Imagem 11 (meio): *Los sueños de indecisión*, *Idilio* no 83 | 20.06.1950 (p. 121)

Imagem 12 (à dir.): *Los sueños de ambición*, *Idilio* no 79 | 23.05.1950 (p. 117)

Mais uma vez, as cenas de interiores do lar metaforizam a redução das mulheres no tocante ao cerceamento do trânsito entre os âmbitos público e privado, com o impedimento de sua mobilidade. Seja por meio da substituição das paredes da sala de estar pelas grades de uma gaiola; do encolhimento do interior da casa, com o emparedamento de sua residente; ou, mais obviamente, das cordas que imobilizam o corpo da protagonista (na imagem mais violenta do trio acima), Stern nos faz confrontar cruamente a domesticação do sujeito feminino e sua limitação ao âmbito do privado.

Temos aí um apavorante contraste entre, por exemplo, o tipo de educação e vivência experimentadas pela própria Grete Stern, fotógrafa reconhecida, com formação em artes visuais em instituição de vanguarda e figura de trânsito internacional, e a situação das donas de casa e empregadas domésticas argentinas de meados do século XX, público leitor alvo de *Idilio*, adequadas às determinações do falocentrismo à época. Para mulheres com um *background* intelectual como o de Stern, o papel de dona de casa só poderia ser encarado como severamente cerceador e confinante. E é exatamente o que se desenha nas imagens que convergem nesta temática, conforme se evidencia ao nos depararmos com as grades, as cordas e o encolhimento dos cômodos residências. Note-se que, mesmo quando

há alguma tentativa de mobilidade e agenciamento por parte da protagonista para além dos limites do lugar doméstico, a interdição logo se impõe, como percebemos em *Los sueños de obstáculos* e *Los sueños de reminiscencias*, em que pregos e redes simbolicamente impõem o retorno:



Imagem 13: Los sueños de obstáculos, Idilio no 21 | 12.04.1949 (p. 61)
Imagem 14: Los sueños de reminiscencias, Idilio no 22 | 19.04.1949 (p. 62)

Data de mais de uma década após a circulação das imagens de Stern em *Idilio* o renomado levantamento feito por Betty Friedan sobre a condição da dona de casa nos Estados Unidos, publicado na obra *The Feminine Mystique* (1963), popularmente tida como um dos mais importantes fatores responsáveis pelo surgimento da segunda onda do feminismo na América do Norte. Partindo de um estudo realizado com jovens universitárias e especialistas estadunidenses, em que explora o *problema sem nome* da dona de casa com formação acadêmica, a crítica aborda exatamente o mal estar sentido por mulheres que enfrentavam a silenciosa ditadura da domesticidade no hemisfério norte. Friedan sublinha, também, o papel das revistas na consolidação desta imagem, conforme avalia em relação a *McCall's*, revista feminina popular na sociedade norte-americana em todo o século XX:

A figura de mulher que emerge dessas bonitas revistas é frívola, jovem, quase infantil; fofa e feminina; passiva, satisfeita num universo constituído de

quarto, cozinha, sexo e bebês. A revista não deixaria, com certeza, de falar em sexo, a única paixão, o único objetivo que se permite à mulher em busca do homem. Está atulhada de receitas culinárias, modas, cosméticos, móveis e corpos de mulheres jovens, mas onde estaria o mundo do pensamento e das ideias, a vida da mente e do espírito? Na imagem da revista as mulheres só trabalham em casa e no sentido de manter o corpo belo para conquistar e conservar o homem. (1971, p. 34)

A investigação de Friedan salienta o incremento, no Estados Unidos do pós-guerra, das frustrações e opressão das mulheres ao lar. E as fotomontagens de Stern são indicadoras de que tal incremento é pervasivo, multifacetado e translocal.

O panorama acima esboçado, com a análise de uma seleção das imagens da série¹⁶ e o cotejo destas com alguns dos traços estruturantes das narrativas feministas distópicas, apontando diálogos com ideias fundantes da agenda feminista nas décadas de 50 a 70 do século XX, permite-nos inferir que a expiação encenada pelas mulheres retratadas por Stern, às vezes materializada em versões explicitamente sacrificiais, expõe o processo de outrização, de construção da alteridade, do sujeito feminino, enquanto “segundo sexo”, expressão famosamente utilizada por De Beauvoir em seu clássico estudo de título homônimo, sobre a construção social da feminilidade pelo patriarcado, cuja publicação original data exatamente do final dos anos 40 – precisamente 1949 –, segundo ano de circulação de *Idílio*. Nas fotomontagens abaixo, *Los sueños de sacrificio* e *Los sueños de fuego*, evidencia-se que o sacrifício feminino exposto por Stern não é o de mulheres queimadas em praça pública, mas a aniquilação não menos dolorosa, apesar dos ares de consentimento assumidos por algumas das protagonistas, traços estéticos que provocam um *pathos* adicional.

¹⁶ Saliente-se que o extenso repertório de frustrações se alastra no sentido de abranger outras temáticas, como, por exemplo, o silenciamento, a manifestação do duplo como sintoma de esquizofrenia, a maternidade como servidão etc., também estilizadas por Stern. Para imagens emblemáticas destes temas, cf. Stern 2015, pp. 57, 70, 73, 79 e 105. Por questões de espaço, essas fotomontagens não são aqui exploradas.



Imagem 15 (à esq.): *Los sueños de sacrificio*. *Idílio* no 118 | 20.02.1951 (p. 155)

Imagem 16 (à dir.): *Los sueños de fuego*. *Idílio* no 55 | 06.12.1949 (p. 95)

Reitera-se, assim, o papel da mulher enquanto bode expiatório do sistema patriarcal, em fotomontagens explicitamente compostas na contramão do fluxo das imagens utópicas de conforto, beleza e proteção do lar projetadas pela equipe editorial de *Idílio* (e ilustradas pelas imagens 1 e 2 acima). Parece não haver saídas face à repetição deste inferno sexista que, (re)criado pelas lentes e montagens artísticas de Stern, sob variados ângulos, dimensões e metáforas, expõem o aprisionamento do corpo feminino. Na próxima seção, este distopismo feminista é perscrutado em seu viés crítico e hiperbólico, considerando-se detalhes formais deste gênero fotográfico específico: a fotomontagem.

Quando gênero, distopia e fotomontagem se entrecruzam

Para Judith Butler,

Gênero é a repetida estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos dentro de uma moldura altamente reguladora e rígida que se congela no decorrer do tempo para produzir a aparência de substância, de um tipo natural de ser. (BUTLER, 1990, p. 33)

Perpassa as fotomontagens de Stern uma lógica visual que contrasta radicalmente com a naturalização dos papéis de gênero no tocante à matriz heterossexual. As fábulas de gênero figuradas pela imagística de *Sueños* compõem distopias gendradas que evidenciam o equívoco do “fato natural”. E o fazem por meio da hipérbole e da ambiguidade, tal como acontece nas distopias literárias. No que concerne ao modo representacional, contudo, as dinâmicas de composição das fotomontagens recorrem a um repertório diferenciado de estratégias em comparação ao que é observado nos romances distópicos. O exagero hiperbólico, lido no plano satírico das fabulações literárias distópico-feministas, é trabalhado por Stern, por exemplo, por meio da distorção nas dimensões no tocante à justaposição entre as imagens de objetos e sujeitos em interação (como foi apontado acima, no contexto da discussão sobre a redução das mulheres); e também da exploração de contextos e perspectivas inusitadas, com tão bem ilustra *Los sueños de persecuciones* (ou *Angústia*, conforme renomeada pela artista), fotomontagem reproduzida abaixo, na qual, ao caminhar por uma rua aparentemente comum, pavimentada por paralelepípedos, nossa protagonista se vê assombrada como se atravessasse um túnel formado por imagens assombrosas (algumas fálicas, como as que lembram monstros marinhos e, até mesmo, um espermatozóide gigante, no lado direito), sugestivas de um filme de horror.



Imagem 17: *Los sueños de persecuciones*. *Idilio* no 20 | 05.04.1949 *Angústia* (p. 60)

Se em *Angústia*, acima, bem como em *Los sueños de indecisión* (imagem 11), evidencia-se o desespero da heroína, é de muito maior predominância, na série, que ela revele um semblante e gestual expressivos de consentimento, às vezes de perplexidade, relevante detalhe que adiciona mais um elemento insólito às composições. Nesse contexto da discussão, examinemos as imagens abaixo:



Imagem 18 (à esq.): *Los sueños de dependencia. Idilio no 89* | 01.08.1950 (p. 127)

Imagem 19 (à dir.): *Artículos eléctricos para el hogar*¹⁷ 1950 (p. 189)

O mordaz humor de *Artículos eléctricos* é, num certo grau, atravessado pela passividade da personagem, que evoca completa aquiescência com a sua própria reificação. E a imóvel perplexidade da heroína em *Los sueños de dependencia* indubitavelmente contrasta com a canibalização do seu corpo. Esses contrastes contribuem para a construção da aura enigmática perceptível nas construções imagéticas meticulosamente montadas por Stern, o que, por sua vez, provoca um efeito de acentuado estranhamento, capaz de desestabilizar as expectativas das apreciadoras. Perguntamo-nos: por que motivo essa mulher que nos olha não pula da boca que a irá devorar? O que justifica essa inércia feminina em face à tamanha reificação?

¹⁷ Sem referência quanto ao número ou à data exata de publicação.

Em minha leitura, esse traço contribui para a construção de significados ambíguos, que complexificam a recepção feminista das obras: se, por um lado, enquanto apreciadoras, somos expostas às repressões cotidianas que perpassam as vidas das mulheres; por outro, também encaramos a convivência das protagonistas em face às situações de sua própria sujeição. Podemos ainda interpretar essa identificação com o opressor como uma mascarada da feminilidade, com função estratégica de sobrevivência, outro traço recorrente nas narrativas romanescas distópicas (CAVALCANTI, 1999). Diferentemente do que acontece naquelas, porém, em Stern não temos acesso direto à mente das personagens (o que nos é permitido numa narração em primeira pessoa, ou ainda por meio da voz narrativa onisciente em terceira pessoa). Contudo, o sentimento de inquietação evocado pelas fotomontagens é suficiente para, no mínimo, por em xeque o processo de construção da feminilidade conforme padronizado por *Idílio* e por tantas outras expressões culturais que re-encenam o mito do “anjo da casa”¹⁸.

Retomando o pensamento de Butler, e dele me apropriando para iluminar a obra de Stern, sublinho a ênfase dada pela filósofa aos processos de construir e desconstruir, fazer e desfazer gênero, ao especular sobre a relevância da “questão do que pode significar desfazer concepções restritivamente normativas da vida sexual e gendrada” (2004), para que possamos abrir espaço para ontologias emergentes. Uma das ideias mais caras para Butler associa-se ao traço performativo de gênero: “Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; aquela identidade é performativamente constituída pelas próprias ‘expressões’ que são tidas como seus resultados” (BUTLER, 1990, p. 25). Fazer e desfazer gênero são, portanto, tarefas indissociáveis e contínuas. É nessa perspectiva que proponho a releitura das fotomontagens da artista argentina. Em grau exponencialmente mais elevado do que em fotografias convencionais, a fotomontagem desvela aos nossos olhares o seu protocolo enquanto constructo, uma vez que as imagens que compõem

¹⁸ O estereótipo feminino do ‘anjo da casa’ vem sendo alvo da crítica feminista há séculos. “Professions for Women” (1985), de Virginia Woolf, palestra proferida em 1931 para uma plateia de mulheres profissionais e publicada postumamente sob o formato de ensaio, é a obra que mais explicitamente o desafia.

cada uma delas são perceptivelmente *coladas*, sem que haja a preocupação com a criação de um efeito de real, como acontece nas artes mais miméticas.

Em sua obra *Erbschaft dieser Zeit* (1962)¹⁹, o filósofo que restaurou o conceito de utopia para além da ortodoxia marxista, Ernst Bloch explora o potencial criativo e revolucionário das fotomontagens: elas “roubam o inimigo” ao “fragmentar[em] as partes de um contexto [...] que entrou em colapso para combiná-las em novas figuras” (1991, p. 3). Observando um certo improviso ativado nas montagens por meio da reutilização de conteúdos *fraturados*, e considerando que, nelas, “as partes não mais se encaixam, tornaram-se solúveis, podem ser montadas sob uma nova forma” (1991, p. 202), Bloch reconhece o potencial subversivo desta técnica: “Na montagem *técnica* e *cultural*, [...] o contexto da antiga superfície é decomposto, um outro é formado. Ele pode ser moldado como novo porque o velho contexto é exponencialmente revelado como ilusório, quebradiço e de superfície” (1991, p. 202). Desta forma, pode-se gerar um efeito anti-essencializante e desestabilizador, pois as arestas presentes entre os conteúdos colados – muitas vezes incongruentes – são capazes de fazer refratar os significados associados às imagens originais e de gerar novos significados, daí seu potencial utópico. Esta associação entre a técnica da montagem e a dimensão utópica da cultura, proposta pelo filósofo alemão, nos interessa pivotalmente, uma vez que pode ser aproximada às oscilações duais e ambíguas, situadas entre o fazer e desfazer gênero, que destaco na obra de Stern. Considerar a perceptível artificialidade do arranjo e da sobreposição de imagens que caracterizam este gênero fotográfico – recursos que, em Stern, simbolicamente evidenciam as imbricações entre o projeto estético e o projeto político – implica uma provável conscientização, por parte de quem as examina, no que concerne à desnaturalização das hierarquias, dos binarismos e das violências de gênero.

Diz o verso do poeta que havia uma pedra no meio do caminho. “Na vida de minhas retinas tão fatigadas”, o acontecimento/pedra foi provocado pelo mosaico composto pelas imagens distópicas e gendradas expostas no Malba naquele abril: lá

¹⁹ Consultada em sua tradução para o inglês, intitulada *Heritage of Our Times*, em edição de 1991.

havia os *Sueños*, de Grete Stern, que continuam nos assombrando. E também seguem ativando o potencial de despertar, em quem os aprecia, um profundo sentido feminista.

Sobre os pesadelos do presente e os sonhos do futuro: relendo os *Sueños*

Conforme constatamos em nossa mirada transtemporal sobre o conjunto analisado, o trabalho de Stern indubitavelmente antecipa questões – da redução das mulheres na cultura, de seu encarceramento no âmbito doméstico, da hegemonia de uma gramática do olhar flexionada no masculino – que se tornariam cruciais para o feminismo da segunda onda. Além disso, nosso olhar voltado para o passado permite também tracejar uma genealogia feminista no território das fotomontagens - à medida em que há continuidades entre as obras feministas de Hoch, de Stern e de artistas que surgiriam depois, como Martha Rosler –, que são, reconhecidamente, como uma estética impactante nas artes feministas (RAABERG, 1998).²⁰

Nesse contexto, Stern ocupa espaço feminista pioneiro no país que a acolheu²¹, a Argentina. Para Luis Priamo,

A série das fotomontagens para *Idilio* [...] constitui a primeira e mais importante obra fotográfica argentina que aborda o tema da opressão e manipulação da mulher na sociedade da época, e as consequências alienantes da submissão consentida. Que estes trabalhos tenham sido publicados pela revista sentimental mais popular daqueles tempos agrega um matiz irônico suplementar ao humor de Grete, mordaz e cortante. (2015, p. 37)

Para além do seu contexto original de produção, cujo processo de desvinculação foi iniciado pela própria Stern, qual tem sido a sua força e função político-feminista deste elaborado e imenso conjunto de fotomontagens após os anos

²⁰ Para uma exploração, também informada por questões de gênero, da convergência entre arte e cultura de massa a partir da leitura das fotomontagens de Stern, cf. Bertúa 2008.

²¹ Cf. Bertúa, 2008, e Dossin, 2013, para outras apreciações feministas da obra de Stern. Bertúa estuda principalmente questões relacionadas às técnicas das montagens, com o pano de fundo das vanguardas modernistas, principalmente o surrealismo; e Dossin enfoca o choque ideológico entre as obras de Stern e as capas de *Idilio*.

50? Com uma sobrevida evidenciada por seu reconhecimento e recontextualização em várias exposições e em obras impressas que circulam internacionalmente, e também em estudos que sobre elas se debruçam, as obras continuam exercendo uma forte função crítica aos ideais femininos, ainda servindo de denúncia da opressão gênero.

Temos testemunhado, nestas primeiras décadas do século XXI, a crescente circulação de obras distópico-feministas surgidas paralelamente ao avanço assustador das dinâmicas da neo-colonialidade de gênero acentuadas pelo neoliberalismo e pelo capitalismo que, crescentes e desgovernados, oferecem risco não apenas às mulheres, mas a todas as espécies, humanas e não humanas, pondo em risco a nossa sobrevivência e a do planeta. Ao invadir o presente, a distopia toma conta dos cenários históricos e artísticos ao nosso redor, num nexo que, em se tratando de uma estética distópica, se evidencia por meio de estratégias específicas, conforme apontei acima ao examinar o conjunto composto por *Sueños*. A partir de um olhar originado em nosso presente, em que o sistema opressor do patriarcado se mantém firme sob forma de neocolonialismos concretizados por ações e políticas misóginas, sexistas e violentamente repressoras do feminino (como, para citar alguns exemplos em território brasileiro, o *impeachment*, ou melhor o golpe perpetrado contra a então presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, em 2016; a imediata propagação, posteriormente ao *impeachment*, da imagem da mulher como “bela, recatada e do lar”²²; o assassinato de Marielle Franco, socióloga, vereadora, feminista e defensora dos direitos humanos, em 2018), percebemos o crescimento, em escala mundial, de uma onda reacionária antifeminista. Nesse ambiente hostil às mulheres, fazer circular as potentes fotomontagens de Stern pode, retomando Arendt, continuar agindo como antídoto à banalidade do mal, desnaturalizando os binarismos de gênero e os seus consequentes males.

²² Sobre o assunto, cf. matéria intitulada “Michele Temer: bela, recatada e ‘do lar’”, publicada na *Revista Veja*, também do grupo Abril, em 18 de abril de 2016: “A quase primeira-dama, 43 anos mais jovem que o marido, aparece pouco, gosta de vestidos na altura dos joelhos e sonha em ter mais um filho com o vice” (LINHARES, 2016).

Estilizada pela fotomontagem, técnica que, por si, já ativa a desnaturalização do olhar; e materializada a partir da repetição dos aparatos de regulação, a identidade de gênero da protagonista feminina é construída e ao mesmo tempo desconstruída diante dos nossos olhos em cada obra da série. Isso se realiza ora explicitamente, como se a imagem fosse o instantâneo de um sonho; ora implicitamente, quando a câmera coincide com o olhar da sonhadora. Em ambos os casos, o princípio crítico distópico é acionado, em agudo contraste com o padrão de submissão e passividade das mulheres retratadas em *Idílio*²³ e, possivelmente, de grande parte do público alvo da revista. Que das frestas e arestas abertas pelas montagens, possamos vislumbrar alguma centelha de esperança, algum sonho de futuro. E que os corpos femininos, como fulcros utópicos (FOUCAULT, 2013), busquem o outro, o bom lugar, como sugere a imagem abaixo, uma das poucas montagens de Stern em que a utopia se faz explícita:



Imagem 20: Los sueños de triunfo y dominación. Idilio no 31 | 21.06.1949 Sin título

Referências

ALEMÁN, Jorge. *El dispositivo Grete Stern*. In: STERN, Grete. *Sueños*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2015. [Catálogo]

²³ Como aponta Dossin, 2008.

BERTÚA, Paula. *Sueños de Idilio: los fotomontajes surrealistas de Grete Stern*. Boletín de estética n. 6 (agosto 2008).

BRANDÃO et al. *Traduções da cultura – Perspectivas Críticas Feministas*. Maceió: Edufal / Florianópolis: Editora Mulheres & EdUFSC, 2017.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. New York & London: Routledge, 1993.

_____. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York & London: Routledge,

_____. *Undoing gender*. New York & London: Routledge, 2004.

CAVALCANTI, Ildney. *Articulating the elsewhere: utopia in contemporary feminist dystopias*. Tese de Doutorado. University of Strathclyde. 1999.

_____. "You've been framed": o corpo da mulher nas distopias feministas. In: BRANDÃO, Izabel org. *O corpo em revista: olhares interdisciplinares*. Maceió: Edufal, 2005.

DE BEAUVOIR, Simone. *The Second Sex*. Translated by Constance Borde & Sheila M. Chevallier. New York: Knopf, 2010.

DOSSIN, Francielly. *Os diferentes "Sonhos" femininos: as fotomontagens de Grete Stern e as fantasias de capa na revista Idilio*. In: Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10: Desafios Atuais dos Feminismos. Disponível em: <http://www.en.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br//?lang=en-us>. Acesso em: 26 de agosto de 2019.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Tradução Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. *Vigiar e Punir: O nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987.

GERMANI, Gino. *Los sueños: Gino Germani en la revista Idilio con fotomontajes de Grete Stern*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

KROCHMALNY, Syd; MARIASCH, Marina. *El psicoanálisis te ayudará. La escritura de los sueños de Gino Germani*. In: GERMANI, Gino. *Los sueños: Gino Germani en la revista Idilio con fotomontajes de Grete Stern*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

LA NACION. *Sueños propios y ajenos*. 3 de abril de 2010. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/suenos-propios-y-ajenos-nid1249032>. Acesso em: 26 de agosto de 2019.

LEVITAS, Ruth. *The Concept of Utopia*. Hempstead: Philip Allan, 1990.

LINHARES, Juliana. *Michele Temer: bela, recatada e 'do lar'*. *Revista Veja*. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 10 de julho de 2018.

MAHONEY, Elisabeth. *Writing so to speak: the feminist dystopia*. Tese de Doutorado, University of Glasgow, 1994.

PRIAMO, LUIS. *Grete Stern, Sueños 1948-1951*. In: *Mundo propio. Fotografia moderna argentina 1927-1962*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Malba, 2019.

_____. *Notas sobre los Sueños de Grete Stern*. In: STERN, Grete. *Sueños*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2015.

RAABERG, Gwen. *Beyond fragmentation: collage as feminist strategy in the arts*. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 31, No. 3 (September, 1998).

RICH, Adrienne. *Compulsory heterosexuality and lesbian existence*. *Signs*, Vol. 5, No. 4, *Women: Sex and Sexuality*. (Summer, 1980).

RUBIN, Gayle. *The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex*. In: NICHOLSON, Linda ed. *The second wave: a reader in feminist theory*. London & New York: Routledge, 1997.

STERN, Grete. *Sueños*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2015. [Catálogo]

WOOLF, Virginia. "Professions for Women". In: GILBERT, M. & GUBAR, M. (Eds.) *The Norton Anthology by Women*. New York & London: W.W. Norton & Company, 1985.