

## Resenha

Recebido: 18.03.2019

Aprovado: 14.05.2019

DOI <http://dx.doi.org/10.18316/REDES.v7i2.5562>

## Analisando “Suspiria”: uma reflexão fílmica sobre os direitos humanos das mulheres

Veyzon Campos Muniz

Universidade de Coimbra, Coimbra, Centro, Portugal.

<https://orcid.org/0000-0002-5324-3829>

Original: **Suspiria**. Luca Guadagnino (Direção). Marco Morabito, Brad Fischer, Luca Guadagnino, Silvia Venturini Fendi, Francesco Melzi d’EriL, William Sherak, Gabriele Moratti (Produção). Estados Unidos, Itália: Amazon Studios, VideA, 2018.

Dario Argento é um cineasta italiano que constituiu sua carreira com direções e roteiros marcantes, sobretudo no cinema de terror contemporâneo. De sua obra, destaca-se *Suspiria* (1977), filme marcante por sua qualidade técnica e design de produção, que iniciou uma trilogia original sobre “As Três Mães”, em uma livre referencia ao ensaio de Thomas De Quincey, *Suspiria de profundis*, que aborda a ideia de uma meditação sobre as camadas mais profundas da consciência e memória humanas, utilizando-se da alegoria de três bruxas antigas e de sua influência nas sociedades. *Suspiria* foi sucedido por *Inferno* (1980) e *La terza madre* (2007).

Quarenta anos após o lançamento do filme de Argento, David Kajganich revisitou o roteiro e entregou ao diretor Luca Guadagnino, uma narrativa que, de fato, enseja reflexões profundas sobre a natureza humana, como pretendia o ensaio originário. *Suspiria* (2018), além de explorar o oculto nas performances humanas, é uma história centrada na imagem feminina: é protagonizada por uma mulher (Susie Bannion, interpretada por Dakota Johnson), antagonizada por mulheres (Madame Blanc e Helena Markos, interpretadas por Tilda Swinton) e centrado na história de uma companhia de dança liderada por mulheres.

Lacan (2011, p. 81), pertinentemente, aduz que “a mulher” não existe para asseverar que não há uma definição universal do feminino, criticando a construção imagética da mulher realizada a partir da posição sexuada contraposta às masculinidades. Em diálogo com o pensamento psicanalítico lacaniano, o filme inscreve, desde seu primeiro ato (“1977”), uma

persona masculina (a única de destaque narrativo), Dr. Josef Klemperer (também interpretado por Tilda Swinton, sob o pseudônimo de Lutz Ebersdorf), lembrando a espectadoras e espectadores o impacto dessas masculinidades (comumente tóxicas) no debate público sobre as liberdades das mulheres.

Cumprir dizer que a década de 1970, pano de fundo do filme, abrigou demandas de igualdade material e direitos sexuais e reprodutivos que emergiram como pautas dos movimentos feministas. O que culminou em profícuos debates internacionais e, no âmbito das Nações Unidas, na celebração da *Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Contra a Mulher* (1979).

Situando a audiência nesse período na Alemanha Ocidental, o cenário político real de atuação do *Grupo Baader-Meinhof*, organização de ações diretas extremistas no pós-Segunda Guerra Mundial, propicia a reflexão sobre como mulheres e homens reagem aos métodos imediatos (e violentos) de mudanças supraindividuais. O elemento simbólico dessa força propulsora de mudanças radicais emerge, sutilmente ao longo da narrativa, a através da ascensão da “Mãe dos Suspiros”.

De um lado, se o contexto setentista europeu mostrava a violência decorrente da polarização política – algo não estranho à contemporaneidade brasileira –, de outro, o roteiro dá centralidade à (des) construção visceral do arquétipo da mulher-mãe. Consiga-se em placa afixada em uma parede: “*uma mãe pode assumir o lugar de qualquer um, mas ninguém pode assumir o seu*”. A afirmação de impacto traduz na tela tanto as capacidades dessas mulheres enquanto agentes de transformação social – que, em prisma político, devem se expressar na participação efetiva em escolhas públicas (cf. NUSSABAUM, 2003, p. 233) –, quanto as noções de *sororidade* posteriormente exploradas.

No segundo ato (“Palácio de Lágrimas”), a ideia da união e aliança entre mulheres, baseada na empatia e companheirismo, para o atingimento de objetivos comuns é pautada, igualmente, em perspectiva dúplice. De modo superficial é o grande objetivo da academia de dança: “*nessa companhia, entendemos a importância da autonomia financeira da mulher*”, afirma a diretora do estabelecimento, Miss Tanner (Angela Winkler), escondendo a intensa disputa política existente entre Madame Blanc e Helena Markos pelo controle do local, do direcionamento de suas atividades e do manejo dos corpos das bailarinas. Mas também, de modo bastante profundo, é o pacto fraternal que se observa entre Susie e Sara Simms (Mia Goth), desde que se conhecem.

Da mesma forma, é somente em um segundo momento histórico que se percebe a constitucionalização dos direitos da mulher na experiência brasileira. Em 1984, é ratificada a antes referida convenção internacional, submetendo o Brasil ao compromisso de adoção de providências efetivas no sentido de enfrentar todas as formas de discriminação contra a mulher. Em 1988, eleva-se a direito fundamental a igualdade de gênero e a objetivo fundamental o desenvolvimento sustentável e sustentado na vedação a distinções com base no sexo. Nos atos seguintes (“O Empréstimo” e “A Posse”), o filme é pedagógico ao demonstrar os aludidos direito e objetivo, a partir de suas violações.

“*Ilusões são mentiras que contam a verdade*”, afirma o psiquiatra Josef. Com efeito, uma narrativa sobre bruxas (seus anseios e suas práticas) é uma espécie de ilusão que desvela a lamentável realidade

de ignorância a garantias humanas fundamentais. Vê-se, no terceiro segmento, homens fisicamente subjugados a mulheres em nítida supressão de sua dignidade, e, no quarto ato, revela-se o balé – estilo de dança criado na Itália renascentista – como instrumento de aprisionamento do corpo feminino, ignorando o bem-estar das dançarinas. O médico, ao tentar denunciar o desaparecimento de Patricia Hingle (Chloë Grace Moretz), sua paciente e bailarina da companhia, à autoridade policial, é questionado: “*Você acredita em bruxas, doutor?*”. Ao que responde: “*Não, mas acredito que pessoas se organizam para cometer crimes e chamam de magia*”.

*Suspiria*, assim, magistralmente opera a subversão dos papéis sociais destinados à mulher, arraigados no imaginário cultural. Se as bruxas são sempre mulheres, a figura que tenta denunciar seus infortúnios e os crimes que conhece (ou com que sofre), por sua vez, não fica a cargo feminino, como poderia ser socialmente esperado. Quem padece com a descrença de autoridades públicas e se vê impotente em sua luta aqui é um homem.

Ao longo do filme há a desnudação de violações flagrantes ao direito humano a não violência. Como bem estabelece a *Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência Contra a Mulher* (1994), toda mulher tem direito a uma vida livre de violência, tanto no âmbito público como no privado. A peça a ser encenada pela companhia, com Susie como primeira bailarina, chama-se *Volk*, indicando ao espectador que a violação ao corpo da protagonista se dará diante das pessoas, do povo. Assevera-se que é a partir da denúncia e da intervenção social que as violências cotidianas contra as mulheres conseguem ser coibidas nas relações interpessoais, especialmente domésticas. Afinal, como pontua o médico: “*amor e manipulação muitas vezes moram juntos. São frequentes companheiros de cama*”.

Os atos finais do filme (“Na Casa das Mães: Todo Chão é Feito de Escuridão” e “*Suspiriorum*”) culminam na revelação do que de errado ocorria na companhia: é revelado à Susie o conciliábulo. Todavia, ela não mais se percebe como a estrangeira que chegou à Alemanha para aperfeiçoar suas capacidades artísticas. Após toda sorte de violência física e psicológica, coloca-se no covil de bruxas como a matriarca que decide limpar a sua casa. Nesse momento, com muito sangue em tela, as anteriores disputas políticas cessam para dar espaço a afirmação da *Mother Suspiriorum*. Afinal, entre lágrimas (*Mother Lacrymarum*) e trevas (*Mother Tenebrum*), emergem os (últimos) suspiros.

Com dramaticidade análoga, em 2001, a Organização dos Estados Americanos responsabilizou o Estado brasileiro pela negligência, omissão e tolerância em relação à violência doméstica contra mulheres, afirmando a necessidade de adoção de medidas jurídicas e políticas públicas específicas de reação. Tal qual Susie, o Brasil foi chamado a responder com veemência à violência. Assim, em 2004, o Governo Federal, com o apoio técnico de ONGs feministas, apresentou ao Congresso Nacional projeto de lei que, em 2006, restou promulgado sob a alcunha de *Lei Maria da Penha*.

O filme vem lírica e metaforicamente expor a escuridão da violência que mancha os terrenos maternos, e, sem retirar em nenhum momento o protagonismo feminino, coloca na figura médica o peso das raízes patriarcais e do machismo estrutural que cotidianamente culpam mulheres-vítimas pelas agressões e violências que lhe acometem. Pontua-se a ele: “*quando mulheres lhe dizem a verdade, você não*

*demonstra compaixão. Você diz a elas que estão delirando”.*

Por fim, em epílogo, a obra faz alusão a um “pedaço de pera”, fruta que, em muitas culturas, remonta à efemeridade da vida. A “Mãe das Lágrimas”, já revelada, conversa com Josef. Da interlocução sobre a finitude da existência, registra-se que para que a vida de mulheres seja plena é cediço que a ausência de violência seja impositiva. Ou seja, na contemporaneidade e fora das telas, a revolução cultural e a articulação em rede são essenciais à efetividade dos direitos das mulheres.

De fato, na experiência brasileira, a *Lei Maria da Penha* estabelece mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, porém ora se advoga pela ideia de que medidas específicas de proteção aplicadas em casos concretos devem ser entendidas como verdadeiros instrumentos contra-misóginos de fomento à igualdade de gênero em sentido material. Assim, contrariando a conduta do Dr. Josef Klemperer, ao longo do filme, e tomando por base as *Regras de Brasília sobre Acesso à Justiça das Pessoas em Condição de Vulnerabilidade* (2008), vê-se a condição de vulnerabilidade da mulher como extra-pessoal e transitória, mas também de relevante reconhecimento para uma intervenção protetiva.

Por conseguinte, prestar assistência jurídica integral a mulheres em tais condições desdobra-se em: (a) *atendimento* com atenção e gentileza, tomando em consideração os fatos trazidos por elas, raciocinando tecnicamente sobre a situação, prestando informações e orientações pertinentes; e (b) *acolhimento* com escuta atenta, recebendo e comprometendo-se em responder às suas necessidades mediatas e imediatas, sem quaisquer julgamentos.

## Referências

AIAMP; AIDEF; FIO; UIBA. **Regras de Brasília sobre acesso à justiça das pessoas em condição de vulnerabilidade**, 2008. Disponível em: [<http://www.anadep.org.br/wtksite/100-Regras-de-Brasilia-versao-reduzida.pdf>]. Acesso em: 06 mar. 2019.

**Inferno**. Direção: Dario Argento. Produção: Claudio Argento. Itália: Produzioni Intersound, 1980.

**La terza madre**. Direção: Dario Argento. Produção: Claudio Argento, Dario Argento, Marina Berlusconi, Giulia Marletta. Itália: Medusa Distribuzione, 2007.

LACAN, Jacques. **Le Seminaire: Livre XIX... Ou Pire 1971-1972**. Paris: Editions du Seuil, 2011.

**Suspiria**. Direção: Dario Argento. Produção: Claudio Argento. Itália: Produzioni Atlas Consorziate, 1977.

NUSSBAUM, Martha. *Women and Social Justice*. **Journal of Human Development**, v. 1, n. 2, p. 219-247, 2003.

OEA. **Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência Contra a Mulher**, 1994. Disponível em: [<http://www.cidh.org/basicos/portugues/m.belem.do.para.htm>]. Acesso em: 06 mar. 2019.

ONU. **Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Contra a Mulher**, 1979. Disponível em: [<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139389>]. Acesso em: 06 mar. 2019.