



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
Instituto de Letras - IL.
Departamento de Teoria Literária - TEL.

GABRIELA CRISTINA DE SOUZA LOPES

O SUICÍDIO E O ENCARCERAMENTO FEMININO

AS VIRGENS SUICIDAS, DE JEFFREY EUGENIDES

BRASÍLIA

2022

GABRIELA CRISTINA DE SOUZA LOPES

O SUICÍDIO E O ENCARCERAMENTO FEMININO

As Virgens Suicidas, de Jeffrey Eugenides

Monografia apresentada à Universidade de Brasília – UnB para
obtenção do título de Graduação em Letras.

Orientador: Professor Doutor Henryk Siewierski

Brasília

2022

The woman is perfect
Her dead
Body wears the smile of accomplishment
Sylvia Plath

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus pelo dom da vida e principalmente pela liberdade - Graças a Deus pela liberdade.

Agradeço ao meu orientador Henryk Siewierski, pela confiança, pela orientação cuidadosa e sincera e pelas aulas incríveis ministradas em um momento difícil do EAD.

Agradeço aos meus pais Luciano e Meire por me darem suporte incondicional e por sempre acreditarem nos meus sonhos. Agradeço a minha mãe por ter lido meu trabalho diversas vezes e por ter incentivado a minha vida acadêmica.

Agradeço a minhas amigas Ana Luiza Nogueira, Geovanna Helen Melo e Júlia Lacerda pela parceria e pelo carinho durante toda a graduação; e por terem me ouvido com uma paciência extrema sobre os livros e ideias que compuseram essa monografia.

SUMÁRIO

Jeffrey Eugenides e a construção do <i>inebriante caos feminino</i>, uma introdução.....	7
1. As Virgens Suicidas: Uma obra absurdista.....	10
1.1. Do desespero ao suicídio físico.....	11
1.2. A fuga pelo Suicídio Lógico.....	14
2. O corpo morto feminino e sua ressignificação no suicídio.....	16
2.1. Entre o encarceramento e a fuga.....	16
2.2. Entre a mulher real e a entidade fetichizada.....	19
3. Construindo uma virgem suicida.....	22
3.1. Cecília: pureza, loucura e castigo.....	22
3.2. Lux: da luxúria à corporeidade.....	25
4. Os narradores e autor masculinos.....	27
4.1. Como (e por que) representar mulheres mortas?.....	28
4.2. A voz e os olhos de muitos homens.....	29
5. Considerações finais.....	31
6. Referências bibliográficas.....	32

RESUMO:

O presente trabalho objetiva analisar a obra *As virgens suicidas* do autor Jeffrey Eugenides sob uma perspectiva existencialista, se pautando em filósofos e sociólogos, tais como Camus (2021), David Hume (2006), Durkheim, entre outros, que trabalham com o tema do suicídio e suas demais formas partindo da sociedade para o indivíduo. O trabalho objetiva ainda se aprofundar em análises sobre a representação do corpo feminino (Elisabeth Bronfen, 1996) tanto vivo, quanto morto - e como esse corpo é fetichizado e idealizado dentro da obra. Como método, foi utilizada a pesquisa bibliográfica, articulando as ideias de corporeidade feminina e suicídio.

Palavras-chaves: Suicídio; Absurdismo; Representação; Feminino; As virgens suicidas.

ABSTRACT:

This work aims to analyze the book *The suicidal virgins* by Jeffrey Eugenides from an existentialist perspective. The analysis is based on philosophers and sociologists such as Camus (2021), David Hume (2006), Durkheim, among others; their works considers the theme of suicide and theme of suicide and its other forms starting from society to the individual. This work also aims to analyze the representation of the female body (Elisabeth Bronfen, 1996) - alive and dead - and how this body is fetishized and idealized in this book. Bibliographic research was used as a method, articulating the ideas of female corporeity and suicide.

Keywords: Suicide; Absurdism; Representation; Female; The virgin suicides.

Jeffrey Eugenides e a construção do *inebriante caos feminino*, uma introdução.

O presente trabalho se baseia na análise da obra *As Virgens Suicidas* de Jeffrey Eugenides. Tal análise foi feita através de uma pesquisa comparativa, a partir da leitura e investigação de autores - como Barbagli (2020), Camus (2021), Durkheim (2000), Hume (2006), Schopenhauer (2018), entre outros - que buscam se aprofundar em temas existencialistas partindo da observação da interação entre sociedade e indivíduo. Eugenides, através de sua escrita intimista, suscita discussões não só sobre a questão do suicídio, mas sobre o significado social, isto é, *lógico*, que o suicídio ganha a partir do corpo da mulher morta.

Essa ideia dialoga diretamente com a perspectiva de fuga. Não só o *fugir do próprio corpo*, mas como uma fuga ideológica, pautada em um motivo filosófico (Camus, 2021) que não se restringe à falta de sentido que a vida tem, mas que a completa :

As pessoas se matam porque a vida não vale a pena ser vivida, eis uma verdade incontestável - infecunda, entretanto, porque é truísmo. Mas será que esse insulto à existência, esse questionamento em que a mergulhamos, provém do fato de ela não ter sentido? Será que o absurdo exige que escapemos dela, pela esperança ou pelo suicídio? (p. 23-24).

Pensando nisso, é possível discutir motivações e causas do suicídio não ligadas unicamente a questões emocionais; mas causas que abrangem e permeiam diferentes contextos e realidades sociais. A obra de Jeffrey Eugenides segue nesta discussão: trazendo o contexto do *inebriante caos feminino* sob a ótica masculina tentando entender a causa do suicídio de cinco irmãs.

Ademais, a reação da sociedade frente à *automorte* e o tratamento que as pessoas dão ao suicida, bem como o estigma sofrido por este, é trabalhado ao longo da narrativa. Pode-se pensar, dessa forma, no papel que, tanto a família das meninas quanto a cidade na qual elas vivem, desempenham ao enfrentar e lidar com *a fuga da vida*.

Publicada em 1993, *As Virgens Suicidas* traz uma narrativa densa, embora fluida, ao narrar a história de cinco irmãs suicidas. As tragédias já anunciadas no primeiro parágrafo contrastam com o cenário pacífico do subúrbio na década de 1970: a população da pacata cidade na qual se ambienta a história vive numa espécie de *welfare state*, com problemas e preocupações cotidianas. As cinco meninas Lisbon Cecília, Lux, Bonnie, Mary e Therese, que têm entre 13 e 17 anos, se matam sequencialmente e sem um motivo explícito.

Os meninos da cidade, então, se reúnem - anos após essa situação - para discutir e tentar entender o ocorrido, afinal, essas meninas que viviam num bairro de classe média, com

uma família aparentemente feliz, não possuíam motivos plausíveis para deixar a vida. Narrada em primeira pessoa do plural, a história se assemelha a um documentário, pois a polifonia de vozes masculinas busca entender o que levou as irmãs ao suicídio através de entrevistas, apresentação de objetos - tratados por eles como “provas” e principalmente através da memória: revisitando momentos onde tiveram contato com essas garotas.

A cidade parece não sofrer muitas alterações após os suicídios. Depois de algumas semanas de comoção pública, ela volta aos eixos e se esquece dessas meninas. Tal cidade carrega alguns ranços de guerras e de crises econômicas, e não possui grandes preocupações, quanto aos novos problemas sociais que emergem, ou comoções por estes, como é possível notar no trecho onde os narradores falam sobre a reação dos adultos frente ao primeiro suicídio:

[...] e então percebemos como eles eram antigos, como estavam acostumados a traumas, depressões e guerras. Compreendemos que a versão do mundo que eles nos apresentavam não correspondia ao mundo em que realmente acreditavam, e que, apesar de todos os cuidados e reclamações sobre ervas daninhas, eles não davam a mínima para gramados (Eugenides, 2013, p. 55).

No entanto, nota-se o tratamento que é dado para as próximas suicidas: as quatro irmãs Lisbon, após o suicídio de Cecília, lidam com os olhares curiosos dos jornais, dos vizinhos, dos colegas de escola e até mesmo dos professores e família - que deveriam servir como suporte para elas. Essas meninas são estigmatizadas pelos moradores da cidade e - quando não são ignoradas - são reprimidas pela própria família.

Mesmo com essa reação dos adultos, os meninos continuam buscando o motivo que culminou nesses suicídios, ou pelo menos provas do que essas meninas fariam. No entanto, eles parecem andar em círculos nas suas tentativas de adentrar o universo feminino e explicá-lo tanto para eles mesmos quanto para o leitor. Jeffrey Eugenides consegue criar sinestésias e oscila equilibrando o mal estar e a linguagem poética-romântica que é utilizada com maestria ao longo da obra. Essa dualidade é trabalhada em momentos como o do trecho:

Sentimos o encarceramento de ser uma menina, como isso deixava a mente ativa e sonhadora, e como elas acabavam sabendo naturalmente quais cores combinam melhor. Ficamos sabendo que as meninas eram gêmeas nossas, que todos existiam no mesmo espaço como animais de peles idênticas (...). Ficamos sabendo que na verdade as meninas eram mulheres disfarçadas, que compreendiam o amor e também a morte, e que nosso trabalho era apenas gerar o ruído que parecia fasciná-las (Eugenides, 2013, p. 43-44).

Mesmo que muitas das falas pareçam, a princípio, construídas com base em um machismo estrutural, em fetiches e estereótipos, o autor consegue - utilizando recursos que

seguem este constructo na voz dos meninos - se aproximar o suficiente do *universo feminino*, de modo a entender as diferentes vivências e realidades sociais do homem e da mulher os aproximando como seres humanos “iguais”. Dessa forma, autor e narrador se separam (Bronfen, 1996) e constroem uma narrativa subjetiva, não por refletirem as sensações e impressões do autor, mas sim dos personagens, abordando seus sentimentos, desejos, medos mais íntimos. Elisabeth Bronfen (1996) fala que estes narradores são sempre homens e relatam a história unicamente sob seu próprio ponto de vista.

A narrativa de Eugenides carrega uma espécie de “visão única” por ser narrada em primeira pessoa, no entanto, o autor se articula de maneira irônica, com comentários ácidos dando voz aos meninos da história: não há apenas um narrador, mas um grupo de narradores se comunicando sempre na primeira pessoa do plural. Através de diálogos sarcásticos, Eugenides consegue suscitar questionamentos sobre a sociedade; além disso, mesmo sem dar voz às figuras femininas, para que estas relatem seus pontos de vista ou mesmo se defendam, Eugenides consegue dar profundidade e originalidade para as personagens.

Neste trabalho, além da análise dos recursos escolhidos pelo autor para criar a narrativa e dar voz às meninas, são questionadas as formas de suicídio, dando ênfase tanto para a representação do corpo feminino (BRONFEN, 1996) quanto para as questões existencialistas levantadas pelos autores supracitados. A discussão acerca do suicídio não se manifesta somente como uma ação de desespero e depressão, estas ganham um papel secundário ao longo da história e dão lugar para a discussão de papéis sociais e para a corporeidade feminina no decorrer da narrativa.

A figura do corpo feminino - tanto morto, quanto vivo - é representada durante toda a obra suscitando amplas reflexões, tendo em vista que este não sai nem do campo de fetiche e nem da idealização de uma ótica masculina, sendo trabalhada com estereótipos e carregando ranços de uma sociedade doente. O corpo morto feminino traz debates quanto à forma como é representado e quanto ao motivo da representação. Bronfen (1996) questiona a estética da mulher morta dentro da arte e da literatura e reflete sobre os artistas e autores masculinos.

Esse processo de fetiche cria uma *prisão*. As meninas não conseguem sair desse estereótipo e não conseguem ter voz para mostrarem quem realmente são ou o que estão sentindo. Ademais, esse processo se soma com a pressão social de desempenhar os devidos papéis dentro da sociedade pacata apresentada na história.

1. As Virgens Suicidas: Uma obra absurdista

Muitas são as causas do suicídio. Em nossa contemporaneidade há maior visibilidade apesar da pouca divulgação sobre as taxas de pessoas que tiram a própria vida. No entanto, a discussão sobre as diversas formas de suicídio vem de longa data: Camus, Durkheim já discutiam a respeito das causas que levavam uma pessoa a se matar e já defendiam que não se tratava unicamente de um estado de espírito individual ou de loucura, mas tratava-se de um processo estrutural. Além disso, tais autores pensavam em como a sociedade recebia a ação do suicida trazendo para o debate a religião, a fuga do sofrimento e a punição que este suicida receberia por estar transgredindo *normas sociais através da morte*.

O processo do suicídio parte da sociedade para chegar ao indivíduo, dessa forma, trata-se de um fenômeno social. Para Durkheim (2000) a análise seria feita com base na integração (laço social) e regulação (poder coercitivo da lei) do indivíduo em relação ao grupo social que pertencia. Dessa forma, as relações sociais com o indivíduo seriam o centro do debate e regulamentariam as causas do suicídio. Nesse caso, o mais importante de ser analisado seria o significado social por detrás do ato, e não propriamente o ato em si.

Tendo isso em vista, é possível dizer que “ninguém se suicida sozinho, nunca ninguém esteve só ao nascer. Ninguém está só ao morrer. Mas no caso do suicídio, precisa-se de um exército de seres maléficos para que o corpo decida-se pelo ato *contra natura* de privar-se da própria vida.” (ARTAUD, sd, p. 58)

Além dos fatores de interação social, isto é, a relação entre indivíduo e sociedade, é necessário analisar como se dá a relação do sofrimento humano, individual, frente ao *caos da vida* apresentado constantemente pela sociedade:

A história mostra-nos a vida dos povos e não encontra nada além de guerras e rebeliões para narrar: os anos pacíficos aparecem apenas de vez em quando, como breves pausas, entreatos. E, igualmente, a vida do indivíduo é uma luta constante, e não apenas metaforicamente, com a necessidade ou com o tédio, mas também realmente, com outros indivíduos. Ele encontra por toda parte seu antagonista, vive em luta constante e morre com armas à mão’ (Schopenhauer, 2018 p. 72).

Partindo do *caos* e do *absurdo de estar vivo*, surge a questão: como entender e interpretar o mundo no qual se está inserido? Quanto a isso, Camus (2021) propõe dois caminhos para o ser que se vê preso em uma vida maquinal: o suicídio ou o reestabelecimento. Para ele o suicídio evitaria o sofrimento físico e a estranheza perante a sociedade. Essa estranheza ou *náusea* também seria o absurdo:

Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa “náusea”, como diz um autor dos nossos dias, é também o absurdo. Tanto quanto o estranho que, em certos instantes, vem ao nosso encontro num espelho, o irmão familiar e no entanto inquietante que encontramos nas nossas próprias fotos também é o absurdo (CAMUS, p. 29).

O restabelecimento partiria da interpretação do mundo absurdo no qual se está inserido, é “querer criar um mundo (ou limitar o próprio, o que dá no mesmo)”, (CAMUS, 2021, p. 102). Essa criação - ou limitação - busca a razão através de analogias, a fim de alcançar o entendimento em um universo engessado que limita as experiências e resoluções de conflitos.

Para Camus, a saída para a libertação de seus fantasmas e conflitos humanos era se utilizar do que ele chamou de *obra absurda*, que, apesar de ocorrer no campo imaginativo-criativo, deveria se manter fiel e consciente de sua absurdidade, respeitando os mandamentos do absurdo: gerando revolta e suscitando esperança, além de ser um processo que busca sempre a liberdade.

A obra *As virgens suicidas* segue este padrão: ilustra o caos de uma vida conflituosa e confusa, apesar de cotidiana; se mantém fiel a absurdidade ao retratar os suicídios e a figura do corpo morto feminino; gera revolta ao ilustrar cenas escatológicas e imagéticas referentes ao corpo da mulher; suscita a esperança ao longo da narrativa pela sua linguagem poética e é livre ao tratar de temas considerados tabus pela sociedade: desde a sexualidade, obsessão e abusos, até o suicídio.

1.1. Do desespero ao suicídio físico

O primeiro - e único - indício do suicídio pelo desespero apresentado ao longo da narrativa de Eugenides se dá após a primeira tentativa de tirar a própria vida: Cecília é socorrida e levada para o hospital às pressas e é indagada sobre o motivo de ter atentado contra sua própria vida mesmo sendo tão jovem e não tendo idade para saber “o quanto a vida é ruim”. Cecília dá uma resposta simples: “É óbvio, doutor, você nunca foi uma menina de treze anos” (Eugenides, p.11)

Nas demais cenas que se seguem, Cecília é tratada como uma pária: as cicatrizes de seus pulsos são escondidos, ela passa a ser vigiada pelas irmãs e vira alvo de olhares e críticas dos vizinhos e dos colegas que a cercam. Apesar de falar, mesmo que de maneira velada, sobre *como uma menina de treze anos já conhecia algumas ruindades da vida*, nenhum dos personagens pensa que Cecília tentou se matar por desespero, simplesmente para fugir da

vida, apesar de toda a cidade questionar e tentar entender: “Todo mundo tinha uma teoria para explicar por que ela havia tentado se matar. Para a sra. Buell, a culpa era dos pais. ‘Aquela menina não queria morrer’, disse a nós, ‘tudo o que queria era sair de casa’ (p. 20). O tratamento dado para Cecília pelo médico é uma simples orientação aos pais: dê uma festa para que Cecília socialize com garotos da idade dela.

É o que a família de Cecília faz e, é na festa, enquanto todos estavam distraídos, conversando, que Cecília ousa sua segunda tentativa de suicídio: agora com êxito. O suicídio de Cecília parece gerar grande comoção: diversos relatos de suicídio ou de superação dos sofrimentos; a escola se mobiliza; os garotos da cidade dão mais olhares para as irmãs que ficaram e discutem avidamente o que teria feito Cecília dar cabo de sua vida, não levando em consideração que há motivos para a *automorte* que fogem da razão.

Pode-se, dessa forma, traçar um paralelo com Artaud (sd): “Existem espíritos que em certos dias se matariam por causa de uma simples contradição, e não é imprescindível para isso estar louco, louco registrado e catalogado; ao contrário, basta gozar de boa saúde e ter razão” (p. 59).

Tanto cidade do subúrbio quanto o jornal local se esforçam para entender a causa e buscar uma explicação satisfatória para o suicídio. Nas primeiras semanas seguintes à morte de Cecília, a *automorte* é discutida e televisionada, ainda que com preconceitos:

“Enquanto isso, um programa local se dedicou a temática “suicídio de adolescentes” convidando duas garotas e um garoto e pedindo que explicassem os motivos por trás de suas tentativas. Ouvimos com atenção, mas ficou claro que tinham passado por terapia demais para conhecer a verdade. As respostas pareciam ensaiadas, baseadas em conceitos de autoestima e outras palavras que soavam deslocadas em suas bocas” (Eugenides, p. 93)

Não são levados em consideração - não pelo programa local da cidade ou pelos moradores mais velhos da região - os sofrimentos e inquietações nas quais os seres humanos são expostos desde que nascem. Apesar de se encontrar em um campo coletivo - afinal, todos estão expostos e passíveis do sofrimento - as *contradições*, isto é, o absorver e o lidar com a vida são individuais e a solução ou superação do sofrimento - como supracitado - se passa ou pela morte ou pela aceitação.

Apesar das contradições de Cecília não serem apresentadas de maneira explícita, o suicídio físico neste caso aparece como a resolução do sofrimento: a morte do corpo físico e o fim dos sentidos. Além disso, analogamente, é apresentada no texto a dualidade do corpo, que representa tanto o desespero quanto a vontade da vida:

“Talvez não haja ninguém vivo que já não teria dado fim à vida caso esse fim fosse algo puramente negativo, um súbito cessar da existência. - Mas acontece que ele tem algo de positivo: a destruição do corpo. Isto causa-nos espanto justamente porque o corpo é a manifestação fenomênica da vontade de vida”. (Schopenhauer, 2018 p. 99).

Tanto Schopenhauer, quanto Camus já discutiram sobre essa *saída do sofrimento ou solução do absurdo*. Dessa forma, o corpo apresenta uma dualidade que só terá duas saídas para o indivíduo: superar a vontade da vida com o suicídio; ou superar o sofrimento do mundo com a vontade de viver. Para Camus, o suicídio vem da aceitação do limite e a consciência de morte para a resolução do absurdo - e contradição - que é viver.

O suicídio, como salto, é a aceitação em seu limite máximo. Tudo se consumou, o homem retorna à sua história essencial. Divisa seu futuro, seu único e terrível futuro, e se precipita nele. À sua maneira, o suicídio resolve o absurdo. Ele o arrasta para a própria morte. Mas eu sei que, para manter-se, o absurdo não pode ser resolvido. Recusa o suicídio na medida em que é ao mesmo tempo consciência e recusa da morte. (CAMUS, p. 60)

Cecília - e a própria sociedade na qual está inserida - se perdem nessa contradição. Se por um lado se tem a ideia de dar uma festa para gerar conexão de Cecília com os demais indivíduos e como uma espécie de demonstração de vontade de vida, por outro lado, se tem Cecília negando a vida e se matando na própria festa que foi dada a ela como uma *indicação médica* para solucionar seu conflito interno.

Ao se lançar para fora do mundo, Cecília se joga da janela de seu quarto enquanto a festa acontecia no sótão e cai em cima da cerca de seu gramado. Essa primeira cena de suicídio é imagética e dual: “A ponta atravessou com tanta rapidez que nem ficou manchada de sangue. Estava perfeitamente limpa, e Cecília parecia meramente equilibrada sobre ela, como se fosse ginasta, e o vestido de noiva esvoaçante colaborava para esse efeito circense” (p. 32.).

Essa primeira morte não apresenta, nesta análise, um sentido lógico. Trata-se de uma fuga do sofrimento do mundo. Mas não há uma apresentação ou exposição de motivos, por mais que os personagens busquem por pistas ou por sentido. Numa percepção crua e nua, Cecília se mata apenas porque está cansada de viver: ela se perde dentro do sentimento do mundo.

1.2. A fuga pelo Suicídio Lógico

O sofrimento não é o único motivo para escapar da própria vida. Camus (2021) e Barbagli (2020) abordam essa perspectiva trazendo mais discussões e atribuindo sentidos para a *automorte*. Dessa forma, eles trazem para a discussão, não o ato em si, mas as discussões que ele provoca. Para Barbagli (2020), além de ser um fenômeno que varia no espaço e no tempo no qual está sendo abordado, tendo assim diferenças nos repertório culturais, os aspectos mais importantes a serem analisados seriam quatro: 1) as intenções de quem tira a vida; 2) o modo como se tira a vida; 3) o significado atribuído ao ato; e 4) Os ritos que são celebrados após a morte.

Essa percepção de Barbagli se aproxima de Camus (2021) porque este, ao analisar uma obra de Fiodor Dostoievski (2021), traz para o debate um termo inventado pelo próprio autor em seu escrito: o suicídio lógico. Dessa forma, para Camus (2021) o suicídio poderia, dentro de uma obra considerada absurdista, ser usado em proveito de uma causa ou de uma revolta: “eu me matei para afirmar minha insubordinação, minha nova e terrível liberdade” (p.107).

O suicídio lógico apresenta uma intenção e um significado atribuído ao ato muito bem definidos pelo suicida. Nesse contexto, duas perguntas podem ser feitas: quando o suicídio está buscando por algum significado? Como analisar esse significado dentro da obra *As virgens suicidas*?

Se por um lado se tem a fuga da vida para sair de um estado de sofrimento ou para dar um fim ao absurdo, se tem, nas virgens suicidas, um terceiro caminho de fuga: a fuga do fetiche. Depois da morte de Cecília, as irmãs Lisbon se encontram em situações cada vez mais abusivas além de ocuparem um espaço de fetiche. Assim como Cecília, as cinco irmãs surpreendem a cidade e os próprios narradores com o suicídio coletivo. Mary, Bonnie, Lux e Therese se encontram numa situação de enclausuramento: tanto físico quanto metafórico, que é promovido pela sociedade, pela família e pelos próprios meninos que narram a história.

O próprio suicídio dessas meninas, pela forma e o contexto em que se dá, funciona como um ato de revolta e como uma espécie de *carta*. Ao ficarem presas dentro de casa, proibidas de sair, mesmo que para ir à escola, as meninas Lisbon começam a se comunicar com os narradores: através de músicas, postais, cartas e luzes pela janela de casa. Os meninos se sentem como super-heróis e querem a todo custo tirar as meninas da situação de abuso na qual elas se encontram dentro da própria casa:

(...) concluímos que as meninas tinham passado o tempo inteiro tentando falar conosco e pedir nossa ajuda, mas estiveramos apaixonados demais para

ouvir. Nossa vigilância tinha sido tão concentrada que não deixamos passar nada, exceto um simples olhar devolvido. A quem elas poderiam recorrer? Não aos pais. Nem aos vizinhos. Dentro de casa eram prisioneiras; fora dela, leprosas. E assim se esconderam do mundo, esperando por alguém - nós - para salvá-las. (Eugenides, pág. 185)

Eles entenderam, pelos *sinais* mandados por elas, que elas *queriam* e *precisavam* de salvação. Os meninos criaram fantasias: como queriam agarrar *qualquer uma delas*; como eles as levariam em uma *road trip*; quem sentaria ao lado de quem e como se daria a viagem.

Para as meninas, no entanto, os narradores da história não as libertariam, mas presenciariam sua *fuga da vida*: ao combinarem com os meninos o horário, elas já haviam planejado como se daria seus suicídios: enquanto os pais dormiam dentro de casa e na presença dos narradores, sem que eles soubessem ou mesmo impedissem suas mortes. Os próprios narradores concluem: “Nunca as conhecemos. Elas tinham nos levado até ali para que descobríssemos isso” (Eugenides, 2013, pág. 200).

O suicídio feminino, dentro da obra, é utilizado como meio para uma mensagem: as meninas não precisavam dos meninos presentes para se matarem, mas mesmo assim *quiseram* a presença destes para eles lerem seus corpos fora do campo da idealização. Dessa forma, o suicídio das Lisbon ganha a significação de um ato de revolta e passa a ser um suicídio lógico.

A autora Elisabeth Bronfen (1996), em seus estudos sobre a morte e a representação de corpos femininos e estética dentro das artes plásticas e literatura, aborda algumas causas do suicídio feminino. Ela considera que a escolha da própria morte parte de uma espécie de estratégia: acabar com o próprio corpo seria uma maneira de se libertar da opressão ligada ao corpo feminino. O suicídio, nesse caso, seria uma espécie de *carta*, uma crítica extrema às atitudes sociais que reduzem o corpo feminino à posição de ente passivo, vulnerável e fetichizado. A *automorte* feminina serviria, dessa forma, como uma metáfora para uma autoria feminina emancipadora dentro dos quadros de opressão e constrangimento de uma sociedade patriarcal. O suicídio performa assim, dentro das Virgens suicidas, *uma autoria com a própria vida*, isso é, uma escrita de si e de morte que se equilibram entre a autoconstrução e a autodestruição (BRONFEN, 1996)

2. O corpo morto feminino e sua ressignificação no suicídio

Barbagli (2020) traz para análise a frequência do suicídio feminino em diversas obras a partir do século XIX em decorrência de vários motivos: para afirmar a autonomia, para protestar, para defender a honra, ou por se renderem a alguma paixão avassaladora e incurável. “O suicídio feminino se torna uma espécie de obsessão cultural” (p. 24). Essa figura morta, no entanto, muitas vezes é representada em um campo de fetiche e de violência.

Elisabeth Bronfen (1996), ao falar sobre a representação da mulher morta, retoma uma fala de Edgar Allan Poe (1999): “A morte de uma bela mulher é, sem dúvida, o tópico mais poético do mundo”. Bronfen analisa a violência que esta afirmação carrega e traz para o debate obras produzidas desde a antiguidade clássica até a contemporânea que evocam a figura do corpo morto feminino. Ela demonstra que, para ser poético, a mulher deve estar inserida em um padrão estético. Esse fenômeno é chamado de *The Violence of representation*. O corpo feminino, dessa forma, é construído dentro da arte para encenar e articular os medos e fantasias. Culturalmente, ela analisa que há vários mitos que relacionam a mulher com a morte e o útero como uma espécie de túmulo. Dessa forma, a vida se articula com a morte. Como não se entende a própria morte, esta se torna um temor que só pode ser mediado através da morte do outro.

Ao trabalhar com os corpos das virgens suicidas, Eugenides trabalha tanto com a ideia do medo e superação da morte e violência, quanto com o fetiche da construção da figura feminina dentro do imaginário masculino em embate com a realidade, representada nesse caso pelo suicídio.

2.1. Entre o encarceramento e a fuga

A ideia de ser uma *mulher encarcerada* é trabalhada durante toda a narrativa de maneira metafórica, quase que de maneira comparativa. Trata-se de uma descrição da alma feminina presa, não só restrita a um corpo físico, mas também enclausurada por construções sociais, cobranças, fetiches. Essa atribuição de múltiplos papéis a serem desempenhados por estas meninas ganham similaridade com uma prisão, pois não há espaço para elas agirem como seres individuais cheios de desejos próprios.

Além das almas femininas serem descritas como estando presas, as meninas Lisbon ficam trancadas dentro da própria casa, em um espaço físico que deveria denotar conforto e segurança, mas denota medo, desespero e deterioração. Além das descrições, há a regulação da mãe em tudo que as meninas fazem: ao se portar à mesa, ao se vestir, ao sair de casa.

Essa super proteção que a mãe adota frente às filhas se transforma em violência, a ponto de as meninas serem sufocadas e confinadas, proibidas, inclusive, de irem à escola. Essa agressão, no entanto, é ignorada pelo pai da família. Segundo Correia “a visão tradicional da família como santuário sagrado, célula-mãe, base do edifício social, age como fator determinante para gerar uma barreira de proteção, dificultando a percepção da violência no espaço doméstico” (CORREIA, et al, 2014).

A casa é descrita de múltiplas formas ao longo da narrativa, podendo servir como um presságio para as catástrofes das irmãs Lisbon para o leitor: “(...) só depois de esfregar os olhos diante da janela lembrávamos da casa que apodrecia do outro lado da rua e das janelas que, escurecidas pelo limo, escondiam as meninas do nosso olhar”. (Eugenides, p. 173)

Nesse sentido, a ideia de fuga é retratada em dois contextos: o literal e o metafórico. O literal é trabalhado ao longo da narrativa quando os meninos querem *salvar* ou *resgatar* as meninas da própria casa, enquanto o sentido metafórico é abordado dentro do próprio suicídio lógico das meninas.

Na percepção do narrador, fica muito claro que as meninas optaram por essa forma de suicídio e até resolveram mostrar para esses meninos como eles não as conheciam. Assim, os levam até o local e ao momento em que elas resolvem tirar a própria vida como numa espécie de vingança:

Mas o sentimento tinha mais a ver com culpa, com o fato de termos percebido tudo de última hora e tarde demais, como se Bonnie estivesse murmurando não apenas o segredo de sua morte, mas também de sua própria vida (...) seu peso era tão imenso, as solas dos sapatos molhados estavam cravejados com pedacinhos de mica, brilhando e pingando (Eugenides, p. 200).

Essa forma como os meninos são manipulados e levados diretamente para a casa das meninas Lisbon, na noite dos suicídios, parte das ideias de fetiche e sedução, que são atribuídas, principalmente, à personagem Lux, vista como libidinosa e sedutora. Os meninos fecham os olhos para os outros traços de personalidade que ela possa ter, bem como para suas vivências ou suas dores e, para os narradores, é um choque descobrir mais traços de personalidades e até mesmo planos possíveis que ela poderia elaborar.

A descoberta dos corpos das meninas e a tentativa dos meninos de sequenciar a ocorrência dos fatos é fria e real em comparação com as demais descrições dos corpos femininos dentro da narrativa:

O mais provável é que Bonnie tenha morrido enquanto estávamos parados na sala de estar, sonhando com estradas. Mary colocou a cabeça dentro do forno logo em seguida, ao ouvir Bonnie chutar a mala que lhe servia de apoio.

Estavam prontas a ajudar umas às outras, se fosse necessário. Talvez Mary ainda estivesse respirando quando passamos por ela a caminho do porão, e deixamos de enxergá-la no escuro por menos de meio metro (...). Therese, recheada de remédios para dormir que engolira com gim, já estava praticamente morta quando entramos na casa. Lux foi a última a partir, vinte ou trinta minutos depois que saímos. (...) Eles a encontraram no banco da frente do carro com o rosto sereno e acinzentado, segurando o acendedor de cigarros, cuja espiral havia queimado a palma de sua mão. Havia fugido no carro, exatamente como esperávamos (Eugenides, p. 201).

A fuga de Lux dentro do carro é simbólica: após performar sensualidade desafivelando os cintos dos meninos com a intenção de distrai-los, ela só queria que ela e as irmãs pudessem morrer em paz (p. 201). Essa fuga da vida transforma o corpo feminino, antes fetichizado, em um protesto. As meninas os impedem de salvá-las: *elas não as veem morrendo, somente as vêem mortas*.

Loraux (1985) chama essa *descoberta do corpo morto* de “jogo do visível e do oculto” ao traçar um estudo sobre as mortes femininas no imaginário da Grécia antiga. Pode-se, portanto, traçar um paralelo entre essas heroínas de tragédias gregas e as virgens suicidas, tendo em vista como estas se aproximam quanto ao gênero, o suicídio e a descoberta do corpo por um homem:

Esses silêncios, que o ouvido percebe como outros tantos sinais angustiantes, antecipam uma ação que a mulher quis subtrair à vista: Fedra tornou-se invisível (áphantos) e Dejanira desapareceu (diêistosen) – digamos que ela organizou a desapareição definitiva graças à qual, longe da vista dos mortais, chega ao mundo invisível do Hades fugindo a todos os olhares no próprio interior do palácio onde se refugiou. Da mesma forma, Jocasta e Fedra ocultam-se por trás de portas trancadas, hermeticamente fechadas sobre a morte, encerramento que redobra o aprisionamento do corpo no enforcamento; Édipo terá de lançar-se contra a porta, Teseu esbravejará e suplicará que lhe abram os ferrolhos: só então poderão ver suas mulheres. Mortas. (Loraux, 1985, p. 48-49)

Ademais, Loraux (1985) também trabalha em sua obra sobre como as heroínas trágicas não conseguem encontrar liberdade senão na morte. Mais uma vez, há um ponto de convergência entre *As virgens suicidas* e o estudo feito pela autora: “Sempre suficientemente livres para matar-se, elas [as heroínas trágicas] não o são para escapar a seu enraizamento espacial” (p. 51). A ironia de *As virgens suicidas* é o fato das irmãs Lisbon só encontrarem liberdade na morte, uma vez que viviam uma vida cheia de mediações e de restrições, agindo conforme a vontade de sua mãe e regradas por normas sociais. A única ação que as meninas Lisbon tomam e que a levam direto para a liberdade, sem que haja consequências para elas mesmas, é a morte. O suicídio nesse caso pode ser visto como uma ruptura do encarceramento e ser consoante a Montaigne: “A morte voluntária é a mais bela. Nossa vida depende da

vontade de outrem; nossa morte, da nossa. Em nenhuma coisa, mais do que nesta temos liberdade para agir (...). Viver é ser escravo, sem a liberdade de morrer” (Montaigne, 2006, p. 167).

Dessa forma, a liberdade das Lisbon se encontra na ação da saída da vida. Segundo Erculino, o humano é a liberdade, sem essência ou natureza definida, existindo historicamente dentro de seus limites. Dessa forma, não existiria ideais metafísicos que determinem o valor do ser. Este é o que fez de si mesmo:

A existência pesa sobre os ombros do homem tornando-o responsável também por sua situação, logo, por suas condições históricas. É certo que não se escolhe nascer burguês, na Europa, no século IV, nós simplesmente somos lançados no mundo. Mas, o significado que darei à minha situação e o que farei nela é minha responsabilidade. Em última instância, poderia fugir dela pelo suicídio; e se não o faço, sou responsável por esta situação que assumo como minha. (Erculino, 2021)

Seguindo essa perspectiva, mesmo que pessimista e fatalista, a única saída vista pelas meninas Lisbon de serem livres de sua condição, enquanto mulheres reguladas pelo controle familiar e encarceradas pela ótica do fetiche dentro de uma sociedade, era pela morte.

2.2. Entre a mulher real e a entidade fetichizada

Após o fim da *fuga da vida* feita pelas cinco irmãs, os meninos - mesmo quando se tornam homens - não conseguem esquecer e se desvencilhar das imagens dessas meninas. Apesar das tentativas de conhecê-las e entendê-las, os narradores se apegam a uma visão de fetiche, restrita à aparência feminina e às próprias crenças dos meninos:

As meninas Lisbon tinham treze (Cecília), catorze (Lux), quinze (Bonnie), dezesseis (Mary) e dezessete (Therese). Eram baixinhas, com nádegas apertadas nas calças de brim e bochechas redondas que lembravam a mesma maciez dorsal. Sempre que conseguíamos dar uma espiadela, seus rostos pareciam uma revelação indecente, como se estivéssemos acostumados a ver apenas mulheres de véu (Eugenides, p. 11).

É possível perceber, quando eles finalmente conseguem sair com as meninas para o baile da escola, a falta de interesse em quem de fato as meninas eram. Os narradores tiveram chances de criar vínculos e de fato conhecer as Lisbon, no entanto, eles continuam projetando a imagem que eles tinham dessas meninas sobre a imagem real delas, afinal eles não se interessavam no que elas tinham para dizer e não se preocupavam em ouvi-las:

De início os garotos não falaram nada, oprimidos pela tagarelices das Lisbon. Quem poderia imaginar que elas falavam tanto, eram tão cheias de opinião e tão críticas em relação a tudo? Em meio aos nossos vislumbres esporádicos, as meninas seguiram suas vidas e se desenvolveram de maneiras que nem podíamos imaginar. (Eugenides, p. 117)

Além disso, as Lisbon eram tratadas como entidades: por andarem sempre juntas e por não serem vistas como indivíduos com pensamentos e sentimentos próprios. Ao invés de estabelecer uma comunicação e conhecer quem de fato as meninas eram enquanto estas estavam vivas, os meninos criam fantasias e suposições com base nas pistas que encontram. Um exemplo é o diário de Cecília onde, através de fragmentos, poemas e frases soltas, eles tentam criar um perfil psicológico de quem era Cecília e descobrir porque ela se matou, mas acabam construindo mais imagens das irmãs Lisbon através de suas impressões:

Cecília escreve sobre as irmãs e sobre si mesma como se formassem uma única entidade. Muitas vezes é difícil identificar de qual irmã está falando, e várias frases estranhas suscitam na mente do leitor a imagem de uma criatura mítica, com dez pernas e cinco cabeças, deitadas na cama comendo junk food ou tolerando visitas de tias afetuosas” (Eugenides, p. 44).

Outro fetiche abordado é a ideia que os meninos têm, sempre constante, de redimir e salvar as meninas, não por solidariedade ou empatia, mas por ganhar algo delas em troca, por pensarem em seus desejos individuais frente às inúmeras idealizações e fantasias que eles criam. Ao perceberem a distância que se encontravam das meninas por estas estarem presas em casa, os meninos começam a consumir as mesmas coisas que elas: revistas de viagem que eram encomendadas, estações de rádio e músicas ouvidas. Os meninos criam a partir disso fantasias do que fariam com as Lisbon caso as salvassem:

[...] caminhamos por trilhas empoeiradas com as meninas, paramos de vez em quando para ajudá-las a tirar as mochilas, colocando as mãos nos ombros quentes e úmidos e contemplando o pôr do sol cor de mamão, dia após dia. Tomamos chá com elas num pavilhão à beira d’água, observando velozes peixes dourados. Fazíamos tudo que tínhamos vontade (...). Só conseguíamos nos sentir próximos das meninas por meio dessas excursões impossíveis, que nos deixaram cicatrizes eternas e nos fizeram, em sonhos, mais felizes do que esposas poderiam nos fazer (Eugenides, p. 158).

Após as mortes das meninas, até mesmo o relatório do legista é objeto de análise e de investigação. Os meninos trazem as conclusões do relatório médico em um tom romântico não para mostrar o quão jovens e fisicamente saudáveis elas eram, mas sim para evocar a ideia de pureza e juventude:

Lemos, contudo, o relatório do legista, escrito em um estilo pitoresco que tornava as mortes das meninas tão irrealistas quanto o noticiário. Mencionava a impressionante pureza de seus corpos, os mais jovens que já tinham examinado, sem qualquer sinal de desgaste ou de alcoolismo. Os corações, lisos e azuis, pareciam balões cheios d’água, e os demais órgãos eram dotados de uma clareza semelhante, digna de um livro de anatomia (Eugenides, p. 206).

As idealizações românticas das meninas virgens, sublimadas, misteriosas, donzelas que correm perigo não são desfeitas no capítulo final. O sentimento de inconformidade dos narradores junto com o remorso ganham mais espaço, mas não substituem os outros sentimentos. Mesmo que tenham se passado muitos anos, os meninos - agora homens - não conseguem superar a perda e encaram o luto do sobrevivente, evocando sempre a figura daquelas garotas, jovens, bonitas e promissoras:

No fim, não importa quantos anos elas tinham ou que fossem meninas, mas apenas que as amamos e que elas não nos ouviram chamar. E ainda não nos ouvem, aqui em cima da casa na árvore, com os cabelos rareando e barrigas moles, chamando-as para fora dos quartos onde entraram para ficar sozinhas para sempre, sozinhas no suicídio, que é mais profundo que a morte, e onde nunca encontraremos as peças para montá-las outra vez (Eugenides, 2013, p. 231).

Nota-se, portanto, que a sublimação aumenta ainda mais após a morte uma vez que, se durante a vida eles já não conseguiam alcançar essas meninas, a morte criou um abismo ainda maior entre eles. O próprio leitor consegue sentir um distanciamento no que diz respeito às imagens de Cecília, Lux, Bonnie, Mary e Therese, pois não se consegue definir o que se passava na mente dessas irmãs - mesmo com as “provas” ou “evidências” como trechos de diários, rabiscos em cadernos e objetos pessoais, essa áurea de mistério mantém as meninas presas num mundo de idealização.

3. Construindo uma virgem suicida

Apesar de nos serem apresentadas cinco irmãs, duas delas têm mais espaço e destaque ao longo da história. Cecília e Lux são as irmãs que possuem mais enfoque e se contrastam entre elas duas e entre as demais. Além de terem personalidades completamente opostas, as duas são vistas e tratadas de maneiras muito distintas tanto dentro da família, quanto nos demais meios sociais em que se apresentam.

Cecília é vista como um símbolo de castidade, não por ser a mais nova das irmãs, mas pela maneira que é interpretada pela sociedade. Uma de suas características mais marcantes é o vestido de noiva que sempre utiliza e que traz para ela um ar de pureza. Além disso, Cecília é vista como louca, como a que contaminou as demais irmãs com o seu suicídio. Sua imagem é sempre associada a algo fantasmagórico, não apresenta muitas falas ou manifestações de vida.

O contraponto de Cecília é Lux. Lux é vista - e tratada - como um símbolo sexual e carnal. Além de ter uma vida sexualmente ativa e *pública*, Lux fuma e bebe com frequência dentro da narrativa. Por representar desejos e vontades, além de ser mais *humanizada* sendo tratada como uma adolescente normal, ainda que problemática, ela é mais fetichizada do que as demais irmãs, perpassando não somente para um campo de idealização, mas também de sexualização.

3.1. Cecília: pureza, loucura e castigo

Cecília foi a primeira a se suicidar, e, conseqüentemente, foi a primeira irmã a ser analisada tanto pela sociedade quanto pelos narradores. A primeira imagem que se tem de Cecília - a menina pura usando um vestido de noiva com a bainha desfeita - é sobreposta pela imagem da loucura: “Em suma, o que temos aqui é uma sonhadora. Uma pessoa sem contato com a realidade. Quando pulou deve ter imaginado que sairia voando” (Eugenides, pág. 42).

Os narradores analisam o diário deixado por Cecília: desde a sua caligrafia, até o tema de sua escrita. Ao se aproximar do dia de sua morte, os temas do diário eram impessoais, sobre alguns problemas da cidade como o desaparecimento dos olmos, que estavam sendo cortados por estarem doentes:

À medida que o diário avança, Cecília começa a se afastar das irmãs e, aliás, de qualquer forma de narrativa pessoal. A primeira pessoa do singular desaparece quase por inteiro, em um efeito semelhante ao de uma câmera se afastando dos personagens no final de um filme para mostrar, em uma série de dissoluções, a casa, a rua, a cidade, o país e por fim o planeta, que não

apenas torna minúsculas todas as coisas que vieram antes, como também as oblitera (Eugenides, página 44).

É possível perceber, dessa forma, dois tipos de distanciamento do *eu*. O primeiro distanciamento é de Cecília para com ela mesma, pela forma como seus pensamentos são manifestados - tendo em vista os trechos de diário que, apesar de ser interpretado por terceiros, continua sendo o relato mais pessoal de Cecília, sendo assim o mais próximo que temos da voz dela. O segundo distanciamento é o da Cecília para com o mundo, este é o que a leva ao suicídio: a insuperação do absurdo.

Cecília também é tratada como uma *proscrita* após a sua morte e é, gradativamente, desumanizada, tanto por sua família que se recusava a falar sobre ela, quanto pela vizinhança e pela própria mídia. Este tema era um tabu dentro das casas dos Lisbon, era evitado e contornado: tanto os repórteres que buscavam cobrir o caso quanto para o padre que visitava a casa a fim de dar algum conforto para a família. O que os Lisbon buscam, em uma primeira análise é o esquecimento, essa é a forma que eles encontram para lidar com o luto: “Eram apenas nove horas, mas tudo confirmava o que andavam dizendo: desde o suicídio de Cecília, os Lisbon mal podiam esperar pela chegada da noite, quando se entregavam ao sono e ao esquecimento” (Eugenides, 2013, p. 57).

Barbagli, em seu estudo sobre o suicídio no Ocidente, aborda o “processo de desumanização de quem ousara tirar a sua vida, o qual expressava com força inaudita o horror, a repugnância e a aversão não só das autoridades civis e religiosas, mas de toda a população perante aquele gesto” (BARBAGLI, pág. 49). Essa desumanização era consequência do mal estar sentido pela sociedade por ser um ato transgressor: tanto contra a moralidade quanto para a religião. Barbagli segue explicando esse processo falando sobre a punição para o corpo do suicida (abandono, sepulturas inadequadas, a falta de orações para o corpo), ademais, acrescenta como tratavam o suicídio como sendo algo contagioso:

Pensava-se que o suicídio era contagioso, contaminante, fonte de desventuras e desgraças. Consideravam-se contaminados o cadáver de quem se matara, a sua casa, os seus campos e rebanhos, o local onde tirara a vida e o meio empregado para tanto, e era perigoso entrar em contato com essas coisas. Em algumas zonas da Europa, ninguém se aproximava do corpo de quem se enforcara numa árvore ou num rio, por medo do contágio (Barbagli, 2020, p. 85).

Esse pensamento está presente na obra no que diz respeito à figura de Cecília. Os personagens postulam, ao tentar entender os suicídios, se não fora Cecília que contaminara as irmãs, afinal, ela havia sido a Lisbon precursora do ato:

Dessa perspectiva, seu suicídio era uma espécie de doença que infectava os mais próximos. Na banheira, cozinhando no caldo de seu próprio sangue, Cecília tinha liberado um vírus que as outras meninas contraíram pelo ar, mesmo quando tentaram salvá-la. Ninguém se preocupou em saber como Cecília havia contraído esse vírus. O contágio se tornou a explicação (p. 147).

Ademais, a própria casa dos Lisbon parece ser tratada como sendo contagiosa, ou amaldiçoada, tendo em vista que, quase um ano depois da morte de Cecília, o local em que deram a festa para ela permanecia intacto, como uma espécie de mau agouro ou de maldição:

Quando chegamos ao final, era como se tivéssemos literalmente voltado no tempo. Tirando os quase três centímetros de água que cobriam o piso, o lugar estava exatamente como tínhamos deixado: a decoração da festa de Cecília nunca tinha sido desfeita. A toalha de papel, coberta de fezes de rato, ainda forrava a mesa de jogo. Uma gosma amarronzada de ponche jazia dentro da tigela de vidro lapidado, coagulado e polvilhado de moscas. O *sherbet* tinha derretido havia muito tempo, mas uma concha ainda se projetava do sedimento pastoso, e copos, cinzentos de poeira e teia de aranha, continuavam enfileirados diante dele. Uma profusão de balões murchos pendiam do teto, amarrados em fitas delgadas. A partida de dominó ainda esperava um três ou um sete (Eugenides, 2013, p. 199).

Em contrapartida, David Hume defende em seu ensaio que o suicídio não deveria ser considerado imoral e que ele também não iria contra a religião. Ele argumenta que a vida humana está submetida a regras gerais da matéria, portanto não se configura como uma ofensa contra Deus alterar o curso natural das coisas, afinal, se o ser humano é dotado da capacidade de alterar todo tipo de evento natural, por que não poderia também alterar os eventos que dizem respeito a si próprio? Assim, ele aponta: “eu não cometeria um crime se desviasse o Nilo ou o Danúbio de seu curso, se fosse capaz de realizar tal propósito. Que há de criminoso, então, em desviar algumas gotas de sangue de seu canal natural?” (Hume, 2006, p. 38).

Hume conclui que, do ponto de vista religioso, o suicídio não é uma afronta a Deus, mas um exercício de liberdade e uma forma de se libertar dos sofrimentos humanos que precisa ser entendida. Do ponto de vista social, Hume critica o fato de o suicídio ser visto como uma transgressão do dever do indivíduo para com a sociedade; para ele, essa transgressão não faz nenhum mal a esta, apenas não causa nenhum bem, afinal:

A vida de um homem não tem maior importância para o universo que a vida de uma ostra. E ainda no caso de que tivesse uma importância tão grande, a verdade é que a ordem da natureza a submeteu a nossa prudência, e a todo o momento nos obriga a ter que decidir a seu respeito” (Hume, 2006, p. 37).

Hume, em contrapartida, apresenta as obrigações que o indivíduo - mesmo sem ter grande importância na ordem do mundo - tem de fazer o bem para a sociedade. Esse processo

culminaria numa reciprocidade: “Recebo benefícios da sociedade e, portanto, devo promover seus interesses; mas quando me retiro completamente dela, tenho de estar ligado a ela por mais tempo? (...) Não sou obrigado a fazer um pequeno bem para a sociedade à custa de um grande mal para mim mesmo” (Hume, p. 40, 2006).

Dessa forma, Cecília teria privilegiado sair do mal estar que a sociedade lhe causava ao invés de continuar viva sendo útil para ela. Essa liberdade de escolha seria - segundo Hume - uma dádiva humana, afinal, nem *Deus teria esse privilégio*.

3.2. Lux: da luxúria à corporeidade

Se Cecília é tratada como uma figura *espiritual* e casta, Lux é o extremo oposto: ela se aproveita de *pequenos prazeres*, tais como o álcool, o cigarro e o sexo. Sempre é descrita como uma figura sexualizada e apaixonante. Inúmeros são os relatos que os narradores recebem de meninos que tiveram algum tipo de envolvimento - físico ou emocional - com a garota.

Lux não parece, pela ótica dos narradores, alheia ou desinteressada no sexo e nos garotos que a cercam. Pelo contrário, Lux sempre é descrita como a garota que toma a iniciativa, a garota *com quem os homens não têm tempo de conversar*. A forma como ela é descrita em relação ao seu corpo ou suas roupas também carrega um ar de fetiche.

A família de Lux, no entanto, é conservadora: além de serem religiosos, há rígidas regras quanto a namoros, vestimentas e comportamentos. A extrema proteção e conservadorismo se transforma em violência: o fato de Lux não poder exibir os ombros; as meninas não poderem escolher os próprios vestidos para o baile; o confinamento dentro de casa; a queima dos discos de *rock* de Lux.

Para Mafra, esse regime rigoroso que se instala na casa dos Lisbon é a peça chave para explicar os comportamentos de Lux frente ao sexo e ao próprio corpo:

Quando se recebe uma criação rigorosamente católica ou cristã, por exemplo, o puritanismo pode estar fortemente presente, de forma perversa. Sua vida e liberdade são reprimidas e coisas pequenas e insignificantes para muitas pessoas são sexualizadas. É o caso da vestimenta, por exemplo. No caso das garotas Lisbon, elas não podiam vestir trajes que mostrassem um pouco mais de pele. O simples fato de vestir um vestido que mostrava os ombros já era visto como algo a ser oprimido, especialmente na presença de garotos. É difícil para alguém que foi criado nesses moldes enxergar que muitas vezes não há nada de sexual em corpos, estejam eles nus ou não. (Mafra, 2018.)

No entanto, vale ressaltar que todas as sexualizações e narrativas de momentos de *sedução* são feitas pelas vozes dos garotos. Lux não tem voz para se defender - ou explicar seus sentimentos frente aos seus próprios comportamentos. Dessa forma, mesmo que Lux apresente comportamentos que, em uma primeira análise, a transformem em uma figura carnal, são os narradores que a prendem nesse campo de fetiche do início ao fim da narrativa. Esse fato restringe a personalidade de Lux cujo corpo passa a se restringir no campo das idealizações, mesmo quando ela aparenta fisicamente mal. Isso é notório nos momentos em que ela é vista no telhado da própria casa tendo relações sexuais com diferentes homens às escondidas: “[...] Mas nenhum desses sinais de subnutrição, doença ou luto prejudicava a impressão avassaladora de Lux como um anjo carnal. Eles disseram que se sentiam presos contra a chaminé por duas asas imensas e agitadas” (p. 138).

Os narradores buscam explicar essa agitação *carnal* de Lux com uma afirmação médica:

Na opinião do Dr. Hornicker, a promiscuidade de Lux era uma reação corriqueira à carência emocional. ‘Adolescentes tendem a buscar o amor onde podem encontrá-lo’. (...) ‘Lux confundia o ato sexual com amor. Para ela, o sexo se tornou um substituto do consolo de que precisava em relação ao suicídio da irmã’ (EUGENIDES, 2013, p. 84).

Mais uma vez nota-se uma redução de personalidade e individualidade dentro do texto. Ao tentar entender as emoções de Lux, há apenas postulações. A menina não participa dessas suposições e não apresenta sua voz individualizada para tratar de seus desejos, anseios e sentimentos. O corpo de Lux só passa uma mensagem que vem verdadeiramente dela, ao expressar sua revolta com seu suicídio lógico. Ademais, há mais uma vez a fuga: “Se a morte de homens por suicídio é rara, entre as mulheres parece ser a única saída possível” (Marquetti, 2017).

4. Os narradores e autor masculinos

Jeffrey Eugenides, contista e romancista norte-americano, escreve com descrições vivas. Ler sua obra é como olhar para uma fotografia ou se transportar para o universo descrito por ele: sentir os cheiros, observar as paisagens e sentir as texturas. Eugenides consegue articular descrições românticas e sinestésicas com ironia e comentários ácidos, o que balanceia a narrativa.

Ao escolher representar meninas sob o olhar masculino e dar voz não a um único narrador, mas a uma *legião* de narradores, Eugenides acaba por trazer problemáticas quanto à representação para o debate. De caráter subjetivo, o texto se foca na visão idealizada do narrador, restringindo os demais personagens da narrativa e mostrando uma visão que não é individualizada, mas que é compartilhada por um grupo social significativo.

Dessa forma, esses narradores se aproximam do que Bronfen (1996) chama de *narrador narcisista*. Este transforma o narcisismo em ficção. Elisabeth Bronfen se refere principalmente à arte romântica ao tratar dessa temática, isso porque tal arte é marcada pelo sujeito e suas impressões sobre o mundo, bem como pelo egocentrismo e pelo exagero dos sentimentos do *eu*. Estas narrativas são subjetivas, não por refletirem as sensações e impressões do autor, mas sim dos personagens, abordando seus sentimentos, desejos e medos mais íntimos. Bronfen defende que esses narradores são sempre homens e relatam a história unicamente pelo seu ponto de vista. Ela equipara estes narradores a vampiros: sempre produzindo figuras mortas, em trânsito de um mundo para o outro.

Quanto à subjetividade da narração, os personagens tiram o que contam da experiência, que parte de um ponto de vista único (BENJAMIN, 1996). Dessa forma, os próprios personagens decidem o que vão narrar e como se dará essa narração - ou representação - pois não se tem acesso à perspectiva das meninas

Friedman (2002) defende que o ponto de vista seria uma das distinções críticas mais úteis no que diz respeito ao estudo da ficção. Os narradores não possuem “acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros” (p. 176), nesse sentido, eles percebem a realidade que os cercam bem como a realidade das virgens sob um ponto de vista limitado, apesar desse tipo de narrador *subjetivo* trazer para a narrativa uma maior veracidade:

Se a “verdade” artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então um autor que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença. (FRIEDMAN, 2002, p. 169).

Essa veracidade também pode ser notada em outro recurso que o autor adotou: o uso de provas (objetos pessoais das meninas) e entrevistas de moradores da cidade. Dessa forma, tanto a história quanto os meninos ganham maior credibilidade quanto à sucessão de acontecimentos narrados.

4.1. Como (e por que) representar mulheres mortas?

Bronfen (1996) chama a morte de *epítome das temáticas*. Embora ainda seja vista como um tabu, mesmo que esteja presente dentro da sociedade cotidianamente, se evita falar da morte. Embora o ser humano tente esse afastamento, não se pode ignorar a presença da morte na literatura e na filosofia. As representações, como tentativa de entender o mundo, são constantes. Isso se dá, segundo Bronfen, porque o limite da linguagem é a morte, afinal, não se experimenta a morte por si próprio, mas se está restrito pela morte do outro, porquanto não se pode morrer para depois representar a morte. Dessa forma, só se pensa ou se relata a morte a partir do outro; ela é retomada a partir de uma *metáfora*.

Tendo isso em vista, é possível acrescentar a análise de Marquetti (2017) no que diz respeito a automorte: “O suicídio em si é uma forma de transgressão ao tabu da morte, pois desorganiza e rompe todo aparato que envolve a morte em nossa sociedade”. Dessa forma, a narrativa de Eugenides reflete corporeidades femininas para discutir a morte. Esse diálogo é representativo não apenas para mostrar uma subjugação do corpo feminino frente ao corpo masculino, mas para representar os conflitos existentes na alma humana. Para Bronfen, a mulher seria vista como um sintoma de falta que culturalmente é reprimida. Isso porque “o medo da morte se traduz no medo à mulher, que, para o homem, significa a morte” (BRONFEN 1996, p. 205). Isso se dá principalmente quando a masculinidade está sendo ameaçada - na visão do homem. Esta percepção é representada como indecifrável por artistas e poetas. Ao perceber essa *problemática*, e *matar* as mulheres, a arte devolve para os homens o sentimento de integração e força.

Ademais, em acordo com Bronfen, esse medo da morte é trabalhado por Camus (2021) quanto ao sentimento e impressão que se tem desta. O que surpreende, para Camus, é que a sociedade continue vivendo como se ninguém soubesse da morte:

Isto se dá porque, na realidade, não há experiência da morte. Em sentido próprio, só é experimentado aquilo que foi vivido e levado à consciência. Aqui, pode-se no máximo falar da experiência da morte alheia. Esta é um sucedâneo, uma opinião, e nós nunca ficamos muito convencidos. Esta convenção melancólica não pode ser persuasiva. Na verdade, o horror vem do lado matemático do acontecimento. O tempo nos assusta porque ele traz a

demonstração: a solução vem atrás. Todos os belos discursos sobre a alma fazem aqui, pelo menos por um tempo, uma prova dos nove do seu contrário. A alma desapareceu desse corpo inerte onde uma bofetada não marca mais. Este lado elementar e definitivo da aventura é o conteúdo do sentimento absurdo. Sob a iluminação mortal desse destino, aparece a inutilidade.” (CAMUS, p. 29)

Esse sentimento é representado por Eugenides de duas formas: 1) de maneira metafórica, ao longo de toda a narrativa através da figura das virgens suicidas; e 2) de maneira literal em um trecho específico da narrativa. Tal trecho se passa após os suicídios, em uma festa de debutantes, onde a cidade, aparentemente recuperada da tragédia, ignora a temática *morte* e se volta para o cotidiano. Os meninos criam uma discussão dual, pois ao invés de falarem sobre as irmãs Lisbon e da morte, descrevem as meninas presentes na festa com certa indiferença e aceitação da monotonia, ou *absurdidade* da vida:

As meninas estavam imensas em seus vestidos formais, estruturados em torno de uma armação de arame. Tinham quilos de cabelo presos no alto das cabeças. Bêbadas, e nos beijando, ou desmaiadas em cadeiras, estavam destinadas à universidade, a maridos, à criação de filhos, a uma infelicidade vagamente percebida - destinadas, em outras palavras, à vida (Eugenides, 2013, pág. 218).

Esse contraponto, apresentado ao final da história, nos apresenta uma segunda dualidade que já foi abordada por Camus: a saída do absurdo pela superação ou pelo suicídio. Os meninos, ao contrário das Lisbon, seguirão uma vida normal, gozando dos cotidianos. Isso porque “No fim das contas, às torturas que despedaçaram as meninas Lisbon apontavam para uma simples e fundamentada recusa em aceitar o mundo que lhes tinha sido entregue, tão cheio de falhas” (Eugenides, 2013, p.228)

4.2. A voz e os olhos de muitos homens

A escolha do(s) narrador(es) de *As virgens suicidas* foi feita de maneira brilhante. Ao escolher dar a voz para vários meninos da cidade que tinham contato com as meninas Lisbon, Eugenides suprime as individualidades que os meninos podem ter, os retratando como uma *entidade*, um mesmo grupo social. Eles apresentam os mesmos desejos, os mesmos medos, os mesmos sentimentos em relação às meninas Lisbon; ademais, eles cometem os mesmos erros junto.

Esse processo faz com que os meninos se aproximem das meninas que também estão sendo apresentadas dessa maneira pelos próprios narradores: como uma *entidade*, como uma *criatura mística*. O autor consegue, além disso, tecer críticas quanto a forma de agir desses

personagens masculinos através do contraponto entre a frieza, quase que escatológica, e a romantização quanto às Lisbon.

Essa mudança de tom é feita de maneira escancarada: não há descrições suaves que oscilam paulatinamente. Da mesma maneira em que há idealizações e romantização nas ações corriqueiras das irmãs; há a descrição fria de algum fato referente ao suicídio ou ao corpo feminino:

(...) o legista ficou triste ao perfurar e retalhar aqueles corpos imaculados, e algumas vezes foi tomado pela emoção. Na margem de uma das páginas, rabiscou uma anotação para si mesmo: 'dezessete anos de experiência e estou à beira de um colapso nervoso'. Perseverou em suas funções, entretanto, encontrando a massa de pílulas semi digeridas no íleo de Therese, a porção estrangulada no esôfago de Bonnie e o caos do monóxido de carbono no sangue morno de Lux (Eugenides, 2013, p. 206).

Esse afastamento do indivíduo - apesar de se utilizar da subjetividade de todo um grupo - gera uma maior liberdade para se trabalhar com as descrições. Estas são feitas de modo a manter o campo de idealizações e de um único ponto de vista de um grupo social, para outro.

5. Considerações finais

É impossível sair da leitura de *As virgens suicidas* sem sentir incômodo ou sem se intoxicar com o *inebriante caos feminino* que é citado e descrito de maneira abrangente e dúbia: ao mesmo tempo que é poético, também é problemático e explícito. A discussão do suicídio propriamente dito - como ação de desespero - e depressão, ganha papel secundário ao longo da história, se notadas as discussões de papéis sociais ao longo da narrativa.

Nesse sentido, a narrativa surpreende. Com um final já contado no primeiro parágrafo, a história gera expectativas de entender causas e todo o caminho percorrido pelas suicidas até chegar ao ato de fato. No entanto, assim como os garotos da obra, ficamos sem respostas. O que se tem, presente e trabalhado de maneira constante, são as discussões importantes abordadas por Barbagli (2020).

Dessa forma, no texto é possível ter a análise 1) das intenções de quem tira a vida: fugir do absurdo ou da condição de fetiche, isto é, realizar um suicídio físico ou lógico; 2) do modo como se tira a vida, se de maneira solitária durante uma festa em uma contradição ou buscando um público para provar algo; 3) O significado atribuído ao ato, isso é, como às suicidas são vistas após o ato; e 4) Os ritos que são celebrados após a morte: os tabus, a crença do contágio, o isolamento.

Para entender a morte e projetar fetiches, a figura do corpo feminino é de muitas formas trabalhada: tanto viva, quanto morta. Mesmo após o ato legítimo de revolta, isto é, a *automorte*, as meninas não conseguem escapar do campo de fetiche e de idealização da ótica masculina, sendo trabalhada muitas vezes com estereótipos e carregando traumas de uma sociedade doente. Essa voz masculina, que dá tom para a narração dos fatos, não é confiável; de modo que não se sabe dos sentimentos e desejos das Lisbon. Toda ação realizada por elas está corrompida pelo olhar do narrador masculino.

O autor consegue articular essa forma de representação de maneira brilhante: seus comentários ácidos na voz dos meninos representam a ótica de um único grupo social e ele sempre traz, através de diálogos sarcásticos, alguma forma de crítica aos próprios narradores. Mesmo sem dar voz para as figuras femininas contarem a própria história ou mesmo se defenderem, Eugenides consegue dar profundidade e originalidade para as personagens, que optando pelo caminho da fuga, em um *suicídio lógico*, conseguiram se ver livres: os meninos afinal, mesmo perseguindo suas sombras, suas pistas, não as *apanharão*.

Referências bibliográficas

- ARTAUD, Van Gogh. *O suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2ª edição, sd.
- BARBAGLI, Marzio. *O suicídio no oriente e no ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Mágia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução: Sergio Pulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BRONFEN, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*; tradução: Ari Roitman, Paulina Watch. 16ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2021.
- CORREIA, Cíntia Mesquita, et al. *Representações sobre o suicídio para mulheres com história de violência doméstica e tentativa do mesmo*. Texto e contexto, vol 23. Jan-Mar, 2014.
Disponível em
<https://www.scielo.br/j/tce/a/3nkc7ZHMYMq9hQ76tJh8HTk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 10/03/2022.
- DOSTOIEVSKI, Fiodór. *Diário de um escritor*; tradução: Daniela Mountian. Editora Hemus, 2021.
- DURKHEIM, Émile. *O suicídio*; tradução: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ERCULINO, Siloe Cristina Nascimento. *Revolução e Revolta*. Paraíba: Revista Problemata, v. 12 n.2, fevereiro. 2021, p. 354-377.
- EUGENIDES, Jeffrey. *As virgens suicidas*; tradução: Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Revista USP, São Paulo, n. 53, março/maio. 2002, p.166-182.
- HUME, David. *Da imortalidade da alma e outros ensaios*; tradução: Daniel Swoboda, Murialdo Davi de Souza e Jaimir Conte. Rio Grande do Sul: Editora UNIJUI, 2006.
- LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Imaginário da Grécia Antiga; tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1985.
- MAFRA, Helena Campos Vieira. *Representação da opressão e depressão feminina em As virgens suicidas e Miss Violence*. Salvador, 2018. *disponível em*
<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26741>; acesso em 17/03/2022.
- MARQUETTI, Flávia Regina; MARQUETTI, Fernanda Cristina. *Suicídio e feminilidades*. Cadernos Pagu (49), 2017. *Disponível em*

<https://www.scielo.br/j/cpa/a/3dznwBFKnm7xBBpwQ8mn7J/?lang=pt>. Acesso em 15/03/2022.

MONTAIGNE, Michel de. Costume da ilha de Céos. In: *Os ensaios*, livro 2; tradução: Rosa Freire D'Águiar. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: *Poemas e Ensaios*; tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3ª ed. revista.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o sofrimento do mundo e outros ensaios*; tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018.