

“A Nice Hydra”: Representações Femininas em
The Virgin Suicides (Sofia Coppola, 1999) e *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015)

Elisabete Lopes (CEAUL-IPS)



The Virgin Suicides



Mustang

Introdução: Uma Adolescência Monstruosa

Passados dezasseis anos, a estreia cinemática de *Mustang* (2015), pela mão da realizadora turca Deniz Gamze Ergüven traz-nos à memória *The Virgin Suicides* (1999), uma vez que transporta, no seu argumento e na sua imagética, alusões e momentos cinemáticos que nos fazem viajar no tempo e reviver algumas cenas paradigmáticas do filme de Sophia Coppola. Num registo que se debruça sobre o universo feminino, qualquer semelhança que identifiquemos não é uma mera coincidência. Isto porque a realizadora turca redigiu, juntamente com Alice Winocour, um argumento que contém muitos pontos de contacto com o filme de Coppola, existindo inclusive cenas que constituem autênticos decalques, variações e emanações do mesmo.

Ambos os filmes exploram a questão do género feminino e as contingências que lhe são inerentes. As duas narrativas centram a sua atenção na forma como a feminilidade das raparigas e os seus comportamentos normais são objeto de censura no seio familiar. A atitude arcaica de enclausurar um grupo de jovens no seio doméstico, privando-as das vivências normais da sua idade, provará ter consequências desastrosas.

A ênfase na questão de género é reforçada em virtude de o grupo de raparigas aparecer retratado como se de um só corpo se tratasse. A interação entre as irmãs turcas e entre as irmãs americanas traduz uma pletora de cumplicidades, olhares e

silêncios que transcendem o poder da palavra. Subjacente a esta imagem cinemática de união plasma-se a ideia de feminilidade como algo monstruoso. Em ambos os registos visuais, as jovens mergulhadas nas teias da adolescência são investidas de uma *otherness*, uma qualidade que parece delinear-se como uma autêntica ameaça no seio das respectivas famílias.

O ponto de partida para este capítulo é a imagem na qual as irmãs Lisbon se encontram no quarto, mergulhadas na tristeza de terem perdido a irmã mais nova, Cecilia. Estão deitadas no chão, encostadas à cama, os seus corpos entrelaçados, quase coladas umas às outras. É precisamente esta cena que Ergüven recupera e transpõe para a sua película, de forma a mostrar que, no fundo, há questões que afectam o género feminino, independentemente das suas identidades diferenciadas.

A realizadora afirma que, na conceptualização das protagonistas do filme, teve em mente um corpo com cinco cabeças, dez braços e 10 pernas” (Ergüven 2015), ideia claramente inspirada pela obra de Jeffrey Eugenides, *The Virgin Suicides*, na qual também o narrador colectivo, composto pelos rapazes do bairro, imagina as raparigas como se de uma só entidade se tratasse, como se confirma através desta passagem: “Cecilia escreve sobre ela e as irmãs como se fossem uma entidade única...muitas frases estranhas convocam na mente do leitor a imagem de uma criatura mítica com dez pernas e cinco cabeças, deitada na cama a comer comida de plástico...” (Eugenides 1993, 42). O próprio autor fornece pistas para a consolidação deste conceito dado que, no seu imaginário, esta congregação feminina também era susceptível de ser entendida como um colectivo feminino, uma vez que afirma, “Tentei pensar nas raparigas como uma entidade metamórfica, com muitas cabeças diferentes. Como uma hidra, mas não monstruosa. Uma hidra simpática (Eugenides citado em Abbott, 2018, on-line).

Embora nos seja facultada uma visão cinemática que contempla um conjunto de jovens irmãs, em ambos os filmes, com o decorrer da narrativa, o espectador vai percebendo as suas dinâmicas de interacção específicas e, as próprias diferenças a nível de personalidade, que contribuem para individualizar cada irmã no seio do grupo. No entanto, ambos os registos fílmicos, ao focarem esta imagem de união (de corpo e alma) que se observa entre as irmãs, dirigem olhar do espectador para a questão da representação feminina e dos efeitos controversos que a assombra.

Com efeito, Coppola e Ergüven pintam um retrato cinematográfico distópico, no qual o resguardo imposto e doentio das raparigas, por parte das suas próprias famílias, e o respectivo desfecho trágico desvelam uma autêntica “narrativa das trevas” (2022, 7), segundo a terminologia de Dani Cavallaro. De facto, observa-se um conjunto de elementos góticos que permeiam ambos os enredos, mas que surgem de forma mais acentuada em *The Virgin Suicides*, nomeadamente no que concerne o tópico da *damsel in distress*, do confinamento feminino, da alteridade, do contágio, da monstruosidade (que é veiculada através do receio da sexualidade emergente das jovens), da casa assombrada e do estranhamento, confirmando a ideia de Lorna Piatti-Farnell e Maria Beville de que o género Gótico permanece uma constante nas narrativas contemporâneas, entranhando-se nos aspectos mais banais do quotidiano (2014,1).

A observação enunciada por Piatti-Farnell e Beville, coloca este género como sendo aquele mais adequado para interpretar quer o filme de Coppola, quer o filme de Ergüven. Salientam as autoras: “[m]ais do que um género na literatura e no cinema ... o Gótico é frequentemente uma perspectiva do mundo que molda o nosso sentido de experiência e de identidade” (Piatti-Farnell e Beville 2014, 3) De facto, as jovens vêm a sua vivência normal e quotidiana ser-lhes roubada, sendo forçadamente remetidas para um confinamento doméstico, situação com a qual discordam, e, até certo ponto, não parecem compreender. A este respeito, Anne Williams, em *Art of Darkness: A Poetics of the Gothic* (1995), ressalta o facto de que “Os enredos do Gótico são enredos familiares” (22), destacando o contexto familiar como um aspecto determinante em muitas narrativas do género. No fundo, enquadrados no Gótico, o grupo de irmãs americanas e o grupo de irmãs turcas acabam por ser, de acordo com Jerrold E. Hogle, “[h]eroínas góticas que procuram atenuar os excessos masculinos e do domínio patriarcal, procurando libertar-se dos mesmos” (2002, 5).

No caso específico das irmãs Lisbon, a figura patriarcal austera é substituída pela figura materna, Mrs. Lisbon que, em virtude do seu Catolicismo fervoroso, acaba por transcender os limites do bom-senso, ao decidir remover as suas filhas do mundo, tolhendo-lhes a possibilidade de conviver e de experienciar a vida escolar e social,

aspectos que contribuem para o normal desenvolvimento dos jovens¹. Mas, mais do que uma história ancorada na generalidade do Gótico, esta surge aninhada nas sombras do Gótico suburbano, uma vez que é neste ambiente geográfico particular que se desenrolam os acontecimentos dramáticos que acabam por afectar a família Lisbon. Tal como assinala Bernice Murphy, o Gótico Suburbano parte da premissa de que, mesmo um lugar idílico como os subúrbios pode conter segredos terríveis que ameacem, a qualquer momento, desestabilizar a plenitude da comunidade (2009, 2).

À luz deste enquadramento, este capítulo propõe-se examinar os caminhos trilhados pelas realizadoras Sophia Coppola e Deniz Ergüven e as perspectivas que adoptam, de modo a traduzirem a ideia de uma feminilidade que é punida, ressaltando o comportamento abusivo das famílias, cegas por uma visão conservadora e patriarcal, o que as impede de compreender as raparigas, e as remete para um ambiente claustrofóbico e castrador, na sequência de um castigo injusto e revestido de consequências trágicas.

O Gótico Rural: Aprisionadas num castelo com vista para o mar

Deslocando-se do ambiente suburbano, *Mustang* decorre numa localidade rural, banhada pelo mar, não muito longe de Istambul. A narrativa fílmica tem início com um grupo de irmãs a despedir-se da professora, após as aulas. Ainda envergando o uniforme da escola, as irmãs vão até à praia, acompanhadas por um grupo de rapazes. Uma vez lá, divertem-se, todos juntos, entrando dentro de água e salpicando-se uns aos outros, numa celebração inocente que assinala o fim de um período lectivo. No caminho da praia até casa, as raparigas detêm-se num pomar, onde aproveitam para colher e provar as maçãs. Apercebendo-se da presença das jovens, o proprietário expulsa-as do seu terreno, uma cena que evoca a expulsão de Eva do Paraíso.

Logo que as irmãs chegam a casa, a avó recebe-as com hostilidade e reprimenda, e cada uma delas é castigada. Isto porque, soube, por intermédio de uma das vizinhas, que as suas netas tinham sido vistas na praia envolvidas de forma imprópria com um

¹ Mrs. Lisbon evoca a figura materna do filme *Carrie* (1976), realizado por Brian de Palma, na medida em que se afigura como alguém cuja sexualidade reprimida é responsável pelo temor que sente em relação à preservação da virgindade das filhas (Creed 1993, 79).

grupo de rapazes. Consequentemente, a avó e o tio Erol (Ayberk Pekcan) decidem que, a partir daquele dia, as raparigas serão retiradas da escola. Esse dia fatídico marca o início de um confinamento colectivo, cujo objectivo é resguardar a virgindade das raparigas e prepará-las para serem donas de casa exemplares. A tia e algumas vizinhas e amigas da pequena localidade rural, assumem, por conseguinte, o papel de educadoras das jovens. Estas matriarcas desempenham, por isso, um papel activo no ensino da culinária e das tarefas domésticas, tendo como derradeiro propósito “formatar” as irmãs para o casamento. A casa transforma-se, nas palavras de Lale, a irmã mais nova, numa autêntica “fábrica de futuras esposas”.

Depreende-se que a avó consegue compreender, em parte, a frustração e a revolta que as suas netas sentem ao verem-se enclausuradas naquela realidade doméstica opressora, no entanto, o que prevalece é a sua atitude conformista e a sua convívência com as convenções conservadoras vigentes numa sociedade fechada.

Durante este confinamento imposto pelos familiares, as jovens têm conhecimento de que irá ocorrer um jogo de futebol que opõe o Trabzonspor ao Galatasaray, no qual todas gostariam de estar presentes. Lale, a mais nova, pede autorização ao tio e à avó, que lhe negam permissão. Não conformadas com a decisão dos familiares, as jovens urdem um plano de modo a conseguirem evadir-se da casa para poder ir assistir ao jogo. Como demoram a sair de casa, de forma a não levantar suspeitas, chegam atrasadas ao ponto de encontro – a paragem de autocarro – e pedem boleia a um rapaz que passa, numa carrinha vermelha. Este, ao dar-se conta do entusiasmo das raparigas, leva-as até uma próxima paragem, de modo a chegarem a horas para assistir ao jogo. Esta fuga irá ser decisiva para o agravamento do castigo imposto pelos familiares das jovens, na medida em que a tia começa a marcar encontros com a família de alguns rapazes da localidade, de forma a casar as netas.

Para agravar a situação, a segurança da casa é igualmente reforçada, uma vez que são contratados trabalhadores para colocar grades em todas as saídas e janelas. Para se certificar de que todas as jovens permanecem virgens, é agendada uma consulta médica, situação constrangedora, que funciona como uma espécie de humilhação colectiva para as raparigas, visto verem a sua intimidade subitamente devassada por estranhos. Tendo todas passado no teste, regressam a casa em silêncio. A tia e as vizinhas da comunidade costuram-lhes vestidos castanhos e conservadores, que Lale descreve sarcasticamente

como “vestidos disformes, cor de merda”, e começa a passear as raparigas pela localidade, com o intuito de lhes arranjar um marido, circulando-as como se fossem objectos². Com efeito, as jovens sofrem uma desumanização, visto serem exibidas, na aldeia, tal como se de gado se tratasse, com a derradeira finalidade de serem vendidas pelo melhor “preço”. Esta sensação de desconforto acomete as raparigas quando, numa certa tarde, a tia as leva ao café com o pretexto de beberem uma limonada, e percebem que, na realidade, a sua verdadeira intenção consiste em negociar o casamento de uma delas. Consequentemente, são então assoladas por um sentimento de tristeza, uma vez que se dão conta de que, à luz daquela comunidade conservadora, não passam de bens de troca entre famílias, desprovidas de qualquer poder de decisão. Enquanto no filme de Coppola, são os próprios rapazes a objectificar as raparigas (ainda que de uma forma inconsciente) através das suas memórias, aqui esta noção de objectificação é plenamente interiorizada e compreendida pelas jovens.

A primeira rapariga a casar é Selma, que é empurrada para um casamento de conveniência, com um rapaz com o qual não sente qualquer afinidade. A segunda, Sonay, acaba por casar com um rapaz com quem já namoriscava e com quem já mantinha uma relação de foro íntimo. No decorrer da narrativa fílmica, Ece acaba por se suicidar com um tiro na cabeça, e as duas irmãs que restam, Lale e Nur conseguem evadir-se da fortaleza doméstica e apanhar o autocarro para Istambul. O suicídio de Ece é um momento marcante no filme porque denota a fragilidade de uma jovem que já não consegue viver numa realidade cujo desfecho ela crê já ter adivinhado: o casamento forçado com alguém que não ama nem escolheu.

Por outro lado, é também uma fuga ao abuso sexual do tio, um aspecto chocante e inesperado, que acaba por ser revelado mais tarde, nos momentos que precedem o desfecho da narrativa. Logo que Lale compreende a gravidade do que se passa no seio da sua família, que ela agora percebe ser altamente disfuncional, começa a conjurar planos para se evadir da casa, juntamente com Nur, cujo casamento, entretanto, também já foi marcado. As irmãs conseguem, por fim, sair da casa dos familiares, e, com a ajuda do rapaz que conduz o camião vermelho, chegam a uma estação de transporte, onde apanham o autocarro que as conduz até Istambul. Uma vez na cidade, procuram o

² A irmã mais nova comenta, em tom crítico, que a avó começou a exibi-las publicamente.

domicílio da professora, de forma a começar uma nova vida, num meio mais urbano, no qual a liberdade feminina conhece outra expressão. A professora recebe as irmãs de braços abertos, num gesto silencioso que encerra o filme numa cumplicidade feminina que é preenchida por verdades subentendidas.

Enquanto em *Mustang* estamos perante uma narrativa endógena, mais fiel aos acontecimentos, uma vez que é narrada pela irmã mais nova, em *The Virgin Suicides* (abreviado de aqui em diante como *TVS*), a diegese é exógena e construída do ponto de vista do imaginário masculino, que se apraz a descrever uma realidade que não foi directamente experienciada.

O Gótico Suburbano: Trancadas num Mausoléu

Ao invés de uma comunidade rural, o cenário que acolhe *TVS* é o de um bairro suburbano, localizado nos arredores de Detroit, em Grosse Point. No início do filme, a câmara percorre o bairro, deixando transparecer a imagem de um local resguardado, organizado, calmo, no qual se destacam transeuntes a passear, um vizinho que prepara um churrasco e as irmãs Lisbon a apanhar sol no pequeno jardim em frente à casa. No decorrer deste retrato idílico, surge uma imagem semitransparente e disruptiva, que se sobrepõe à paisagem e se funde com as nuvens, parecendo pairar no ar de uma forma fantasmagórica. Trata-se de uma das irmãs Lisbon, Lux, que, de uma forma atrevida, pisca o olho ao espectador, num convite à cumplicidade.

A voz narrativa do filme é masculina e desvela, com brevidade, que esta irá girar em torno dos suicídios inexplicáveis das irmãs Lisbon: Cecilia, Lux, Therese, Bonnie e Mary. O narrador colectivo – uma vez que é composto por um conjunto de rapazes do bairro – passa então a explicar a sucessão de acontecimentos que levou a que as raparigas fossem retiradas da escola e aprisionadas no interior da casa, pelo casal Lisbon. Começam por explicar que a calma dos subúrbios foi colocada em ebulição quando a irmã mais nova, Cecilia decidiu cortar os pulsos, sem razão aparente. Ao retratar a cena, a câmara foca-se no rosto de Cecilia, a sobressair da água, uma imagem que, no plano simbólico, remete para a imagem de Ofélia de John Everett-Millais.

De salientar que esta imagem é igualmente revisitada pela realizadora de *Mustang*. Após a noite de núpcias de Selma, o lençol não revela qualquer mancha de

sangue, o que coloca em causa a sua virgindade. A família do marido leva a jovem ao hospital, para verificar a autenticidade da sua virgindade. É precisamente a cena, na qual Selma se encontra deitada na maca, de olhar vazio, que replica a imagem de Cecilia, impávida, mergulhada na banheira, onde o sangue dos seus pulsos cortados tinge a água³. Humilhada e triste, Selma conta ao médico que já fez amor com o mundo inteiro, ao que o médico replica que isso é impossível, uma vez que o seu hímen ainda se encontra intacto, e poderá eventualmente ceder aquando de uma relação sexual ou durante o parto. A iconografia de Ofélia é assim habilmente recuperada por ambas as realizadoras, veiculando uma imagem de impotência feminina face a um mundo governado por ideais patriarcais obsoletos.

Face ao estado melancólico de Cecilia, e mediante aconselhamento psicológico, os Lisbon decidem dar uma festa em casa, de modo a promover o contacto das raparigas com rapazes do bairro. No entanto, durante a festa há um episódio no qual alguns dos rapazes ridicularizam um outro com trissomia, facto que parece perturbar Cecilia que pede à mãe para se retirar. Minutos depois ouve-se um barulho, e descobrem que a irmã mais nova das Lisbon se atirou da janela, ficando empalada numa das estacas que faz parte da cerca branca que rodeia a casa. Após o falecimento da irmã mais nova, as raparigas passam por um período de luto, mas acabam por regressar à escola. Entretanto, Trip Fontaine, o rapaz mais popular da escola apaixona-se por Lux, e consegue levá-la ao baile, conjuntamente com as suas irmãs. Uma vez lá, as irmãs Lisbon aproveitam para conviver e divertir-se. Nesse mesmo dia, quando Lux não chega às horas combinadas, Mrs. Lisbon retira as filhas da escola remetendo-as para um confinamento doméstico forçado que, segundo o olhar do narrador colectivo, as transforma em autênticas *damsels in distress* aprisionadas pela mãe, no papel de vilã gótica (Băniceru 2018, 32).

Se em *Mustang* a fuga das irmãs para ir ver um jogo de futebol foi o elemento transgressor e responsável pelo reforço do confinamento, em *TVS* o episódio que envolve transgressão ocorre na noite em que as raparigas vão ao baile com os rapazes e Lux não chega a casa à hora estipulada. Após o baile, Trip leva Lux até ao campo de futebol, situado perto da escola, onde se envolvem fisicamente. Quando acorda, Lux

³ Trata-se da primeira tentativa de suicídio (falhada) de Cecilia.

olha em redor e constata que está sozinha. No táxi, enquanto mexe na sua tiara, regressa a casa com um semblante triste. As cores do filme, até aqui exuberantes, passam a adquirir uma tonalidade mais pálida e esmorecida. Esta transição marca o início do tom mais sombrio que vai pautar o registo do resto do filme.

Imbuída de um catolicismo doentio, Mrs. Lisbon força Lux a queimar os seus discos de rock, entendendo que exercem uma influência nefasta sob a filha. Na película de Ergüven, a avó também retira às raparigas tudo aquilo que seja susceptível de as corromper: os computadores, o telefone e a maquilhagem. Não obstante a sua clausura e o ambiente opressivo, as raparigas vão conseguindo delinear estratégias para cooperar física e emocionalmente com a situação inesperada. Há inclusive uma cena na qual vestem os fatos de banho para se bronzear através do vidro, e fingem que estão a nadar, na cama. Em *TVS* vive-se um ambiente mais pesado e soturno; verifica-se uma certa inércia, na medida em que as irmãs parecem envoltas numa atmosfera de depressão colectiva que lhes tolhe qualquer tipo de acção ou proatividade.

Na verdade, o confinamento das protagonistas do filme de Ergüven conhece muito mais agitação do que o retratado em *TVS*, que é pautado por um certo conformismo que se observa no comportamento das irmãs que, se ao início, se entretém com tarefas mundanas, parecem, depois, mergulhar numa apatia e num estado depressivo. Por outro lado, o isolamento das irmãs turcas é pautado por momentos de humor e de subversão, incluindo até reacções de rebeldia contra as atitudes conservadoras dos familiares. Um destes episódios mostra Sonay, qual Rapunzel, a descer pela janela para ir ter com o rapaz de quem gosta, só voltando ao anoitecer. Noutro episódio caricato, quando são visitadas por uma família que vem conhecer Ece, Lale, saturada de casamentos de conveniência, cospe no interior das chávenas de café dos convidados da avó e atira a lata de biscoitos que lhes foi oferecida para o chão.

Os vestidos castanhos de corte conservador, que são obrigadas a usar quando saem de casa, são igualmente alvo da sua criatividade subversiva: num momento em que estão sozinhas no quarto, começam a fazer as suas próprias adaptações no decote e no cumprimento dos mesmos, alterações estas que a avó e as amigas se prestarão a corrigir depois⁴. É interessante que os vestidos castanhos apresentam uma qualidade

⁴ No filme de Deniz Ergüven, a imagem das irmãs, vestidas de castanho, todas alinhadas, no quarto, evoca a cena na qual as irmãs Lisbon posam para a fotografia que o pai lhes tira, minutos antes de irem para o

telúrica e parecem, de facto, ancorar as raparigas no meio terreno, delineando a sua situação como algo de real. Ao passo que, no caso das Lisbon, os vestidos brancos conferem-lhes um ar diáfano, remetendo para um plano extraterreno e quase celestial⁵.

Ironicamente, no caso das Lisbon, as *white picket fences* são removidas (numa tentativa vã de apagar da memória familiar o suicídio de Cecília), mas não obstante essa remoção, a casa torna-se, segundo o narrador colectivo, uma autêntica prisão de alta segurança. A retirada da cerca branca em redor da casa, quebra a homogeneidade característica dos subúrbios, o que configura uma transgressão estética, mas também deixa de conter a “doença” que afetou Cecília – o vírus do suicídio – fenómeno que, na mentalidade dos habitantes, ameaça proliferar pelo bairro. Após os suicídios, os rapazes visitam a casa e comentam que os pais nunca quiseram comprar a mobília dos Lisbon por temerem que estivesse contaminada pela morte (Eugenides 2002, 230). As folhas de outono que caíam no alpendre da família Lisbon, e que eram arrastadas para os outros relvados, eram igualmente percebidas como um mau agoiro. Também quando Mr. Hedlie vai fazer a limpeza a casa dos Lisbon, este, com receio, não toca nas velas e no amontoado de cera que constitui o altar improvisado de Cecília, deixando-o intacto (Eugenides 2002, 230).

Nestas imagens e nestes gestos está subjacente o receio de um contágio. No plano imaginário, os habitantes dos subúrbios temem que um vírus ou que a maldição das Lisbon se expanda pelos subúrbios e os afecte, conspurcando assim os seus “santuários domésticos”. Na verdade, tanto o filme de Coppola como a obra de Eugenides, estabelecem uma relação muito próxima entre as irmãs e a natureza em seu redor, fazendo coincidir a decadência de uma no retrato da outra. Na verdade, o definhar das Lisbon é traduzido visualmente pela progressiva degradação dos subúrbios imaculados que começam, lentamente, a sofrer devido aos vários fenómenos registados pelos rapazes, tais como a praga de insectos que cobre as ruas, os automóveis e os

baile. As jovens envergam vestidos brancos, simples e austeros, escolhidos pela mãe. Sob o olhar escrutinador dos rapazes, as raparigas configuram “sacos idênticos e disformes” (Eugenides 2002, 118) ecoando o comentário irónico proferido por Lale.

⁵ A própria designação de Virgens Suicidas parece indicar que as raparigas eram detentoras de uma essência etérea, uma aura quase sobrenatural, que as colocava eternamente fora do alcance e da compreensão masculinas.

jardins e que ameaçam entupir os bueiros, ou o fungo causado pelo escaravelho holandês, que faz com que os ulmeiros tenham de ser abatidos.

O cadenciado degenerar das Lisbon também se replica na crescente desfamiliarização e descaracterização dos subúrbios que começam a descolar-se da sua imagem idílica, baseada numa homogeneidade de fachada e de cariz fictício. Segundo Lisa Kirby, o isolamento das irmãs, ecoa, assim, a própria solitude geográfica do bairro suburbano (2007, on-line). Em *TVS*, a feminilidade está intrinsecamente ligada à morte (Bronfen 1992, 66), e esta surge como a única via possível de fuga, quer no que diz respeito à clausura das jovens, quer no que concerne à visão imaginada e redutora que os rapazes da vizinhança construíram delas⁶. Ironicamente, são as Lisbon que convidam os rapazes, que fizeram sempre um esforço em comunicar com elas durante o seu confinamento doméstico (através de mensagens codificadas ou de discos tocados ao telefone), para testemunharem o seu legado final. Para os rapazes, a história das irmãs Lisbon continua toldada pelos véus do mistério, um enigma que agora, já adultos e imbuídos de nostalgia, continuam a visitar nas suas memórias, não obstante não encontrarem uma explicação lógica para o sucedido.

De facto, os narradores encontram-se fascinados com as Lisbon e, visto colocarem as raparigas num patamar inatingível, dotam-nas uma aura sobrenatural.⁷ As raparigas como seres diáfanos e etéreos, surgem perante os rapazes como figuras fantasmagóricas, quase transparentes, como é evidenciado pela imagem do rosto de Lux a flutuar nos céus do bairro suburbano onde habita. Como assinala Michiko Kakutani, perante a vulgaridade subjacente ao meio suburbano, feito de aparadores de relva e de churrascos, as raparigas representam algo de extraordinário, único e inexplicável (1992, 23).

No decorrer do confinamento, o interior do quarto das Lisbon, que outrora espelhava uma realidade vibrante devido à proliferação de objetos e cores hiperfemininas, começa a ficar com um ar desmazelado, reflectindo assim o estado de

⁶ É notório, durante *TVS*, que as raparigas são não somente aprisionadas no seu cativeiro doméstico, mas acabam por ser igualmente vítimas do olhar masculino, o *male gaze* teorizado por Laura Mulvey, que as tenta traduzir numa linguagem acessível ao intelecto masculino (Mulvey 1989, 19).

⁷ É referido pelos rapazes que as jovens eram dotadas de uma clarividência que, por sua vez também vigorava no imaginário dos vizinhos, que acreditavam que as raparigas teriam pressentido o declínio crescente da paisagem suburbana e da indústria automóvel.

Commented [A1]: "Surge...surge" Talvez mudar um deles.

espírito cada vez mais melancólico que recai sobre elas. O quarto de Lale e de suas irmãs, pelo contrário, continua com um ar arrumado e cuidado, uma vez que as jovens prosseguem com a sua mentalidade proactiva e a tentar gerar alguns momentos de alegria no vazio do seu isolamento. Por exemplo, há cenas nas quais vemos a irmã mais nova a estudar ou a entretida a jogar à bola. É também Lale que, levando consigo um par de sapatos vermelhos, com salto, se evade da casa fortificada e procura o rapaz que conduz a carrinha vermelha, pedindo que este lhe dê aulas de condução. Os sapatos vermelhos, tal como versa o conto de Hans Christian Andersen⁸, mais do que assinalarem um acto transgressor, denotam, de forma visível, a metamorfose simbólica de Lale, que transita do seu estatuto de menina para o de uma jovem mulher.

Enquanto a casa na qual são confinadas as irmãs turcas evoca a imagem de uma prisão ou de uma fortaleza (imagem que remete para o imaginário das torres e dos castelos dos contos de fada), com as janelas com grades e com o muro alto do quintal, que impede as raparigas de desfrutarem da paisagem, a casa dos Lisbon surge-nos, ao início, com uma aparência normal. Porém, logo após a morte de Cecilia, esta vai adquirindo contornos que a alinham com uma casa assombrada, imagem esta que se consolida após a retirada das raparigas do contexto social, e que a desfamiliariza face à uniformidade vigente nos subúrbios, emprestando-lhe, por conseguinte, uma aura *uncanny* que é acentuada pelo facto de as irmãs se encontrarem fechadas e isoladas no seu interior.

Contrastando com a personalidade fria e irredutível de Mrs. Lisbon, a avó de Lale demonstra ter uma atitude complacente, uma vez que parece compreender a frustração das jovens. Por exemplo, para impedir que o tio e os amigos possam ver as raparigas na televisão, aquando do jogo de futebol, o seu grupo de amigas danifica a antena propositadamente. Deste modo, os homens que vêm jantar com o tio não são confrontados com a presença das raparigas durante a emissão televisiva.

Ao passo que Mrs. Lisbon se remete para uma postura isolada, silenciosa e estóica, distanciando-se emocionalmente das suas quatro filhas, a personagem da avó em *Mustang* desempenha um papel activo no dia-a-dia das raparigas, tentando ensinar-

⁸ Se Ergüven opta por inserir referências a contos de fada no seu registo fílmico, Coppola opta por um registo mais distópico, alinhando o argumento de *TVS* com películas de terror, tais como *Carrie* (1976), *Jennifer's Body* (2009) ou *Ginger Snaps* (2000).

lhes a cozinhar, a dobrar a roupa e a fazer o enxoval. Por vezes, a avó tenta atenuar o impacto do castigo, adoptando atitudes mais benevolentes, como constitui exemplo a cena em que a observamos a ensinar Lale a “fabricar” pastilha elástica, iguaria esta que, depois de pronta, a irmã mais nova partilha com as restantes irmãs, produzindo um momento feliz no seio daquela casa onde reina a tristeza. No que toca ao confinamento imposto por Mrs. Lisbon, as irmãs ficam praticamente entregues a si próprias, tornando-se, ao longo do filme, autênticas vítimas de negligência.

Durante o confinamento, Lux é a única que apresenta um comportamento controverso e subversivo, que constitui um desafio às regras rígidas impostas no seio do lar dos Lisbon. O narrador colectivo reporta que Lux era avistada a ter relações sexuais no topo do telhado, com rapazes dos quais nem sabia os nomes. O seu envolvimento com eles é descrito de forma mecânica e desprovida de sentimentos. Inconscientemente, Lux parece estar a reviver o seu último momento com Trip Fontaine, no campo de futebol, ou pode tratar-se de um acto de vingança contra o comportamento rigoroso da mãe, que procura negar às filhas a sua sexualidade emergente. As irmãs têm conhecimento destes momentos de Lux, no telhado, mas não se atrevem a questioná-los. Como tal, as razões que a levam a ter esse comportamento promíscuo permanecem obscuros.

Esta cena é revisitada por Ergüven, sendo protagonizada por Ece. Quando o tio das jovens decide ir ao banco, situado numa cidade próxima, as raparigas ficam a aguardar, no carro, o seu regresso. Entretanto, um grupo de jovens do sexo masculino aproxima-se do veículo e mete conversa através do vidro lateral. Após alguns momentos, as irmãs saem do carro, deixando Ece com um dos rapazes lá dentro. A irmã pede-lhes que vigiem a viatura e a avisem se o tio tiver saído do banco. Enquanto o tio está ocupado, Ece tem relações sexuais com um jovem que mal conhece, facto que parece surpreender as irmãs que, no entanto, aceitam a sua decisão sem a questionar⁹. Quando o tio chega ao carro, já a sobrinha se encontra sozinha e não restam quaisquer vestígios da cena íntima que decorreu. É após este acontecimento que Ece se suicida com um tiro. Se, no filme de Coppola, o suicídio de Cecília marca uma etapa fundamental no desenrolar da narrativa fílmica, catalisando todo o percurso narrativo até ao final, em

⁹ O acto de ter relações sexuais com um estranho, pode ser interpretado, no plano simbólico, como um desejo de purgar a conspurcação sexual levada a cabo pelo seu tio, aquando da violação.

*Mustang*¹⁰, a morte de Ece é a motivação de que Lale, a irmã mais nova, necessita para enfrentar os muros físicos e psicológicos construídos em seu redor, e tentar a fuga¹¹.

Duas Viagens, Dois Destinos para a Liberdade

Quer a fuga das irmãs turcas, quer a morte das Lisbon podem ser entendidos como actos de rebelião, evidenciando o que em *TVS* é descrito como uma relutância em aceitar o mundo tal como lhes foi oferecido pelas gerações anteriores, um mundo cujo guião não é idêntico para rapazes e para raparigas. Lale e Nur quebram os laços com uma família conservadora, com ideais nos quais não se revêm. Deixam para trás a paisagem rural, e partem em direcção à cidade, em busca de uma vida melhor, que lhes permita auferir de uma maior plenitude de expressão enquanto jovens mulheres. As Lisbon, através do suicídio, evadem as garras castradoras do bairro suburbano e o mundo em crescente declínio, que ainda acolhe, com graça, os seus fantasmas que persistem em assombrar os rapazes, tornando-os mais felizes com as suas memórias do que se estivessem casados.

Referências

Abbott, Megan. “*The Virgin Suicides*: “They Hadn’t Heard Us Calling.” *Criterion*, Abril 18, 2018.

<https://www.criterion.com/current/posts/5573-the-virgin-suicides-they-hadn-t-heard-us-calling>

Băniceru, Ana-Cristina. “Gothic Discourse in Jeffrey Eugenides’s *The Virgin Suicides* – Challenging Suburban Uniformity and (Re)Imagining ‘The Other’”. *Linguaculture* 9 (2): 25-40, 2018. DOI:10.47743/lincu-2018-2-0121.

Bronfen, Elisabeth. *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press, 1992.

¹⁰ O próprio título do filme aponta para uma iconografia que a realizadora alinha com uma beleza e uma energia indomáveis.

¹¹ A realizadora turca confessa, numa entrevista, que a personagem controversa do tio das jovens é comparável à figura mítica do Minotauro, ocupado em construir o seu labirinto em redor das jovens (Ergüven 2015).

- Cavallaro, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Continuum, 2002.
- Coppola, Sophia, dir. *The Virgin Suicides*. American Zoetrope, Paramount, 1999.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.
- Ergüven, Deniz Gamze. Interview with Deniz Gamze Ergüven by Fabien Lemerger. Jun. 7. 2015. <https://cineuropa.org/en/interview/293768/>
- Ergüven, Deniz Gamze, dir. *Mustang*. CG Cinema, Outsider Films, 2015.
- Eugenides, Jeffrey. *The Virgin Suicides*. Bloomsbury, 2002.
- Kakutani, Michiko. "Of Death and Adolescence and Innocence Lost". *The New York Times*. 19 March, 1992.
- Kirby, Lisa. "Interrogating Suburbia in *The Virgin Suicides*". *Academic Exchange Quarterly*, 11 (1): 51-56, 2007. <https://rapidintellect.com/AEQweb/cho3350w6.htm>
- Hogle, Jerrold E, ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge University Press, 2002.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press, 1989.
- Murphy, M. Bernice. *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Palgrave MacMillan, 2009.
- Piatti-Farnell, L. and Maria Beville, eds. *Living Gothic-The Gothic and the Everyday*. Palgrave MacMillan, 2014.