

The cage of flowers: the aesthetic ensemble as the framework of melancholy in the film *The Virgin Suicides*

A jaula de flores: o conjunto estético como moldura da melancolia no filme *As Virgens Suicidas*

Alice Gonçalves de Castro Oliveira

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas, Brasil

Welerson Rezende de Moraes

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas, Brasil

Abstract

The film The Virgin Suicides (1999), by Sofia Coppola, was based on the eponymous novel by Jeffrey Eugenides, and is analysed in this study from the hypothesis that the aesthetic ensemble of the work acts as the main narrative agent in the construction of the melancholy and confinement of the Lisbon sisters. Far from seeking causal explanations for the characters' suicide, the study shifts the focus to the way in which they are observed, idealised, and transformed into icons by the external gaze – especially the collective male gaze that structures the film's narrative.

The analysis is based on references from cinema, fashion and aesthetics, engaging with discussions on the male gaze, the aesthetic imagination of femininity, and the philosophy of fashion. Elements such as Nancy Steiner's costume design – marked by small florals, delicate lace, and references to Pre-Raphaelite painting –, Edward Lachman's cinematography, editing choices, colours, and the set design of the domestic space are examined, understood as parts of an aesthetic ensemble that acts as a frame for melancholy, visually structuring the confinement and inertia of the Lisbon sisters.

The tragedy of the Lisbon sisters does not reside solely in family authoritarianism or youthful melancholy, but in the weight of an aesthetic imagination that prevents them from being recognised as real subjects. By being loved as icons, and not as people, their existences become progressively stagnant, fused to the beauty that frames them: the cage of flowers.

Keywords: Film aesthetics, Melancholy, Female subjectivity, Male gaze, The Virgin Suicides

Introdução

As *Virgens Suicidas* (1999), estreia de Sofia Coppola no longa-metragem, não se apresenta como uma cronologia linear sobre a morte, mas como uma arqueologia da obsessão. Adaptado da obra literária homônima de Jeffrey Eugenides, o filme é filtrado pelo olhar coletivo de um grupo de rapazes da vizinhança que, décadas depois, ainda tentam decifrar o enigma das cinco irmãs Lisbon. O que resta dessa tentativa não é uma compreensão real de quem eram aquelas jovens, mas um mosaico de evidências estéticas: fotografias, diários, revistas e fragmentos de memória.

Nesse contexto, este ensaio propõe analisar como o conjunto estético do filme atua como o principal agente

narrativo. A obra é marcada por tons pastel, uma atmosfera onírica e um rigoroso design de produção que define a “imaginação estética da feminilidade” (*aesthetic imagination of girlhood*), termo cunhado por Masafumi Monden (2013), uma das fontes para esta pesquisa. Mais do que um cenário, a estética constrói uma jaula de flores que imobiliza as irmãs no tempo e no espaço. Através da moda, do simbolismo e da composição de cenas que remetem às pinturas pré-rafaelitas, investiga-se como o excesso de beleza e a idealização das imagens funcionam como uma barreira que impede que as jovens sejam enxergadas como sujeitos reais.

O objetivo central visa analisar o conjunto estético de *As Virgens Suicidas* e a maneira como seus elementos estéticos e sensoriais – que integram desde o figurino e a direção de arte até a atmosfera sonora – se articulam com a narrativa e com a construção das personagens. Ao deslocar o foco do ‘porquê’ do suicídio para o ‘como’ as irmãs Lisbon eram observadas, busca-se compreender a melancolia da obra como um fenômeno visual que edifica a jaula de flores. A hipótese central é que a inércia das garotas é emoldurada por uma estética de idealização que as transformam em relíquias de uma juventude eterna. Nesse cenário, o conjunto visual não funciona apenas como cenário, mas como a própria moldura da tragédia, onde a perfeição da imagem – muitas vezes construída sob o filtro do olhar masculino – camufla a dissolução silenciosa de seus sujeitos.

O olhar voyeurístico

A narrativa é construída a partir de um mosaico de memórias fragmentadas dos rapazes da vizinhança (figura 1) – agora homens adultos – que tentam, sem sucesso, decifrar o enigma do suicídio das jovens. É fundamental notar que o filme preserva a essência da obra literária homônima de Jeffrey Eugenides (1993), na qual a narrativa é conduzida por uma voz coletiva (o “nós”) dos rapazes da vizinhança.

Tanto no livro quanto no filme, há uma escassez proposital de diálogos diretos das irmãs: a história é prioritariamente contada através do olhar externo, transformando o silêncio das jovens em um espaço de projeção. Sendo assim, a estética do filme não deve ser lida como uma representação fiel da realidade, mas como um filtro de nostalgia e idealização que deforma o objeto observado.

Neste cenário, o conceito de *male gaze* (olhar masculino), teorizado por Laura Mulvey em seu

ensaio *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1983), sofre uma transmutação singular nas mãos de Coppola. Enquanto o olhar masculino tradicional no cinema tende a objetificar a mulher para o prazer visual imediato, aqui ele é elevado ao status de elegia. As irmãs Lisbon são, simultaneamente, o centro da narrativa e o seu maior vazio: elas não possuem voz própria (a narração é sempre externa); elas são o que os rapazes projetam nelas através de binóculos, diários roubados, fotografias e outros mementos – como mostra a figura 2 – além de desejos que nunca se tornarão realidade, materializadas no filme em cenas imaginadas. Como a própria narrativa do filme diz: “No final, tínhamos peças do quebra-cabeça, mas, não importa como as juntássemos, ainda restavam lacunas.” (As Virgens Suicidas 1999) ¹.

A estética “etérea” do filme – a luz difusa, as cores pastéis e os planos em *slow motion* – funciona como a materialização desse olhar voyeurístico. Ao transformar as jovens em ícones estéticos de uma juventude eterna e intocável, o olhar dos narradores acaba por desumanizá-las. Elas deixam de ser adolescentes com sofrimentos reais para se tornarem composições pictóricas, quase como figuras de um movimento artístico suspenso no tempo. Assim, a tragédia das Lisbon reside no fato de que elas são amadas como imagens, mas nunca compreendidas como sujeitos, provando que a estetização da dor é, em última análise, uma forma de distanciamento e isolamento.



Figura 1 – Cena do filme em que os garotos observam as irmãs Lisbon.

Fonte: As Virgens Suicidas (1999).



Figura 2 – Itens pessoais das irmãs Lisbon recolhidos pelos rapazes como pistas.

Fonte: As Virgens Suicidas (1999).

Esse distanciamento é reforçado pela narração conduzida por Giovanni Ribisi, cuja voz adulta encarna o “nós” coletivo dos rapazes da vizinhança. A performance vocal do ator é marcada por uma melancolia contida e por um tom deliberadamente apático, quase entediado, que sugere não apenas o peso da memória, mas também a incapacidade de reviver plenamente o passado narrado. É interessante observar que o filme não deixa claro qual dos meninos está narrando a história – uma característica que Coppola também preservou do livro de Eugenides. A voz de Ribisi parece representar todos eles simultaneamente, como se as identidades individuais daqueles jovens fossem irrelevantes diante do propósito maior de reconstruir a imagem das irmãs. Não se trata de uma narração emotiva ou confessional, mas de um relato exaurido pelo tempo, no qual o fascínio juvenil pelas irmãs Lisbon persiste como uma lembrança fossilizada. Essa qualidade “*bored*” (entediado) da voz do ator opera em sintonia com a estética etérea do filme, funcionando como um filtro adicional de distanciamento: o narrador não fala a partir da experiência imediata, mas de um lugar de perda irreparável. Nesse sentido, a narração não esclarece os acontecimentos, mas os envolve em uma camada de languidez e irresolução, reforçando a ideia de que o mistério das irmãs permanece inalcançável e que a memória, tal como o olhar masculino que estrutura o filme, é incapaz de preencher as lacunas que ela própria produz.

Essa incapacidade de preencher os vazios reflete-se na própria paralisia dos rapazes diante das jovens: nos poucos momentos de interação direta, eles demonstram não saber o que fazer ou o que dizer. O mundo deles é o da observação e da projeção; eles sentem-se mais confortáveis a imaginar cenários com as irmãs do que a enfrentar a realidade das suas existências. Essa barreira entre a fantasia e a realidade é tão espessa que, mesmo no desfecho, a aproximação dos rapazes não parte de uma iniciativa própria, mas de um convite desesperado das irmãs. Eles só entram na casa quando já é tarde demais, provando que a sua obsessão era pela imagem que criaram delas, e não pelas irmãs em si.

O figurino: a moda como uniforme da pureza e melancolia

Se o olhar dos rapazes constrói o mito, é o figurino de Nancy Steiner que materializa a prisão das irmãs Lisbon. Para uma análise fundamentada na história da indumentária, as roupas no filme atuam como um uniforme de castidade que evolui para um invólucro de desintegração.

É fundamental observar o depoimento de Steiner, que revela que a concepção visual das irmãs partiu de um “*sheltered look*” (olhar protegido). Diferente da moda vibrante e sintética característica da década de 1970, período em que se passa a história, as irmãs Lisbon vestem o que Steiner descreve como uma estética natural e desatualizada. Um exemplo técnico disso é o processo de confecção dos vestidos de baile

(figura 3): baseados em moldes de costura antigos, eles foram criados para parecerem feitos à mão pela própria Sra. Lisbon (Weston 2022).

Embora pareçam idênticos à primeira vista, Steiner utilizou o mesmo tecido em três variantes cromáticas sutis – flores rosa, azuis e amarelas – e pequenas alterações estruturais, como mangas bufantes ou golas distintas. Essa falsa individualidade reforça a ideia de que qualquer tentativa de expressão pessoal das jovens é, na verdade, uma variação permitida dentro de um sistema de controle materno rígido.

Confeccionados em algodão branco, com modelagens que remetem a uma pureza virginal e levemente infantilizada, essas peças funcionam como armaduras de decência impostas pela figura materna. Nesse contexto, é válido lembrar que a Sra. Lisbon é frequentemente caracterizada pelo uso de crucifixos (figura 4), reforçando visualmente a moralidade católica que rege a casa.



Figura 3 – As irmãs Lisbon trajadas para o baile de formatura.
Fonte: © 2025 Corinne Day Estate reproduzido por The Criterion Collection (2022).



Figura 4 – Sra. Lisbon usando um colar de crucifixo.
Fonte: *As Virgens Suicidas* (1999).

Embora o figurino do filme como um todo opere em negação ao contexto cultural vigente – um período marcado pela efervescência das discotecas, do *glam rock* e da liberação sexual expressa em tecidos sintéticos e silhuetas ousadas –, é no vestuário das irmãs Lisbon que esse afastamento se torna mais radical. O uso de tecidos naturais e da cor branca não comunica frescor, mas sim um esforço deliberado de estagnação do tempo e negação do amadurecimento sexual das jovens.

Em contraste com o regime de contenção e pureza que estrutura o vestuário das irmãs Lisbon, o figurino masculino introduz uma outra forma de construção identitária baseada na performatividade da distinção. A própria figurinista chama atenção para o traje de Trip Fontaine para o baile de formatura (figura 5), explicando que não o conceberia vestido com um terno de poliéster, material associado à moda comercial e ordinária dos anos 1970. Segundo Steiner, esse tipo de vestimenta não se adequa à construção do personagem, pois reduziria seu impacto visual e sua aura de distinção dentro do grupo. Em seu lugar, opta por um terno de veludo em tom bordô, pensado como uma peça capaz de reforçar sua imagem de jovem “cool”, desejável e fora do padrão, cuja presença se destaca justamente por não aderir à estética dominante do período.



Figura 5 – Trip Fontaine trajado com um terno de veludo para o baile de formatura.
Fonte: *As Virgens Suicidas* (1999) reproduzido por The Criterion Collection (2022).

Na lógica do figurino, o veludo não se mostra apenas como escolha estética, mas como arma de presença: Steiner observa que determinadas peças do vestuário são capazes de fazer o personagem emitir uma aura autoconfiante, influenciando diretamente sua postura corporal e sua forma de se mover (Weston 2022). Nesse sentido, o vestuário de Trip não apenas comunica sua posição social como jovem desejável e aparentemente intocável, mas também fabrica essa mesma condição no nível da performance do ator.

É importante notar que Trip Fontaine é o interesse amoroso de Lux Lisbon, de modo que sua construção visual não se dá de forma isolada, mas em relação direta ao universo afetivo e imaginário das irmãs Lisbon. Nesse contexto, o figurino não apenas o individualiza como figura masculina de destaque no grupo de adolescentes, mas também o posiciona como elemento externo de sedução e ruptura em relação ao regime doméstico e disciplinar que organiza a vida das jovens.

Enquanto o vestuário das irmãs Lisbon se estrutura como contenção, repetição e apagamento da individualidade, o traje de Trip opera como excesso calculado, funcionando como extensão de uma masculinidade que se pretende espontânea, mas é cuidadosamente produzida.

Há também de se destacar o vestido que a irmã mais nova, Cecília, usa em sua festa, no início do filme (figura 6). A peça foi inspirada na década de 1930 e funciona como uma relíquia familiar: ao vestir o que Steiner sugere ser um traje de uma geração anterior, a personagem se distancia ainda mais do seu presente cronológico, mergulhando em uma temporalidade espectral que antecipa o seu fim trágico (Weston 2022).



Figura 6 – Cecília em sua festa.
Fonte: As *Virgens Suicidas* (1999).

O uso recorrente de rendas delicadas, florais miúdos (*liberty*) e tecidos de gramatura leve evoca a imagem de “ninfas” ou das heroínas trágicas da literatura vitoriana. Ao situá-las nesta estética, o filme retira as irmãs do contexto suburbano de Michigan e as desloca para um plano etéreo, de forte inspiração pré-raphaelita. Esta composição remete diretamente à obra *Ophelia* de John Everett Millais, apresentada na figura 7, na qual a melancolia da morte é paradoxalmente apresentada através de uma beleza exuberante e detalhista. Assim como na pintura de Millais – onde o corpo sem vida de Ofélia é emoldurado por flores coloridas que conferem uma aura de serenidade à tragédia –, as irmãs Lisbon são transformadas em objetos pictóricos. Elas não vestem roupas para expressar subjetividade, mas para encarnar o arquétipo da pureza inalcançável, onde a beleza visual serve para camuflar, e ao mesmo tempo glorificar, o seu destino trágico (Monden 2013, 150).



Figura 7 – *Ophelia* (1851-2), de John Everett Millais.
Fonte: Tate.

Por fim, a transição para o que podemos chamar de um estado de dissolução da imagem é acompanhada por um desleixo final do figurino, refletindo o

confinamento absoluto imposto pela rigidez punitiva dos pais. Conforme o isolamento doméstico se torna total, a ordem visual rigorosa que a Sra. Lisbon tentava manter se corrumpo. Embora ainda restem vestígios das estampas florais e da delicadeza anterior, as peças tornam-se desconexas e negligenciadas, como mostra a figura 8; as combinações tornam-se casuais ao ponto de lembrarem trajes de dormir ou pijamas (figura 9), evidenciando a perda da distinção entre o espaço público e o privado. É interessante notar que mesmo essas vestes domésticas preservam elementos que remetem ao período vitoriano, como as camisolas longas e fluidas com detalhes em renda, como mostra a figura 10.



Figura 8 – Kirsten Dunst no set de *As Virgens Suicidas*.
Fonte: © 2025 Corinne Day Estate reproduzido Another Magazine (2025).



Figura 9 – Irmãs Lisbon em cena que mostra o isolamento em casa.
Fonte: *As Virgens Suicidas* (1999).



Figura 10 – Sofia Coppola dirigindo as atrizes no set do filme.
Fonte: SIFF (2023).

Essa mudança sinaliza que a moda, que outrora servia para apresentá-las ao mundo – ainda que de forma restritiva –, perdeu completamente sua função social. Ao adotar esse visual limítrofe, as meninas simbolizam o seu desapego material e o encerramento definitivo de qualquer diálogo com o exterior. O figurino deixa de ser uma armadura de pureza para se tornar o sudário antecipado de uma existência que, sitiada pelo autoritarismo familiar, já não encontra lugar no mundo físico.

Simbolismos e conceitos indumentários

Para além da composição visual, é possível analisar o figurino de Nancy Steiner a partir de conceitos desenvolvidos por Lars Svendsen em seu livro *Moda: uma filosofia* (2010), os quais incidem sobre a subjetividade do espectador: (1) anacronismo indumentário, (2) desmaterialização do corpo e (3) símbolos cromáticos.

As irmãs Lisbon habitam um tempo que não é o delas na medida em que seu figurino as desloca de qualquer regime de contemporaneidade. Segundo Svendsen (2010, 31), o princípio fundamental da moda é “o novo” e a mudança constante, funcionando como um motor da modernidade:

A moda é irracional no sentido de que busca a mudança pela mudança, não para “aperfeiçoar” o objeto, tornando-o, por exemplo, mais funcional. Ela busca mudanças superficiais que na realidade não têm outra finalidade senão tornar o objeto supérfluo com base em qualidades não essenciais (...).

Ao impor às filhas peças inspiradas nas décadas de 1930 e no período vitoriano, a Sra. Lisbon estabelece uma negação dessa lógica. Esse anacronismo funciona como um mecanismo de exclusão histórica; ao retirá-las do ciclo de “mudança pela mudança” característico da moda, a mãe as transforma em relíquias vivas, congeladas em uma temporalidade que as impede de acessar o presente e o mundo exterior, ou seja, o anacronismo indumentário.

Conforme a narrativa avança, as roupas assumem um caráter de desmaterialização. Svendsen (2010, 85-86) discute como o vestuário é uma extensão do “eu” e como a identidade pode ser mediada por ele. O uso de tecidos leves e silhuetas fluidas sugere que a presença física das irmãs está se esvaindo, transitando do estado de “carne” para o de “espírito”:

No caso de um dualismo tradicional entre a alma e o corpo, especialmente como encontrado em tradições platônicas e cristãs, a forma do corpo terá relativamente pouca importância, porque a identidade terá a ver principalmente com a alma. Cada vez mais, no entanto, o corpo assumiu uma posição central no tocante à configuração da identidade. (...) O corpo tornou-se um objeto de moda especialmente privilegiado. Ele parece ser algo plástico que pode mudar constantemente

para se adequar a novas normas à medida que elas emergem. (...) Procuramos identidade no corpo, e as roupas são uma continuação imediata dele. É também por isso que elas são tão importantes para nós: são as coisas mais próximas de nosso corpo. Nossa percepção do corpo humano é influenciada numa medida assombrosa pelas modas prevalentes na época.

No caso das irmãs Lisbon, as roupas não delineiam o corpo biológico, mas o envolvem de forma a sugerir que o indivíduo está desaparecendo, prefigurando o que o autor descreve como a capacidade da moda de sobreviver ao sujeito, deixando apenas o invólucro têxtil como rastro de uma existência melancólica.

No sistema semiótico do filme, a cor branca abandona seu significado tradicional de pureza celebrada para ser ressignificada como ausência de vida. Svendsen (2010, 78) fundamenta essa transição ao explicar que o significado da moda não é intrínseco, mas uma construção dependente do meio social: “Se todo o seu contexto for removido, o significado de uma peça de roupa também é removido”.

No confinamento da casa da família, o contexto de vida social foi extirpado; logo, o branco das vestes perde seu sentido festivo e passa a operar no que o autor descreve como a relação entre moda e melancolia. O branco atua como uma negação de cor que reflete a anulação das vontades próprias. Em vez de luz, o branco comunica uma esterilização fúnebre.

É possível observar essa progressão nas cenas finais do filme, em que a residência termina em tons sóbrios de um branco absoluto. A casa vazia torna-se a extensão final do figurino das irmãs: um invólucro desabitado, onde até mesmo os móveis e o carpete surgem em matizes de branco.

Essa ausência de cor e o esvaziamento da casa dialogam com a análise de Svendsen sobre o “estágio estético”. Para o autor, a melancolia surge quando se nega o ser espiritual em favor de uma existência baseada apenas na aparência. Ele afirma que essa negação leva a vida a “(...) se dissolver em ruído vazio, desprovido de conteúdo” (Svendsen 2010, 173). No filme, a tentativa da Sra. Lisbon de manter uma fachada estética de perfeição e pureza anula a personalidade das filhas, resultando na dissolução de suas identidades. A mudança drástica nas cenas finais – o branco absoluto dos móveis e a saída definitiva dos Lisbons da casa – materializa o colapso desse estágio: o que antes era um espaço familiar marcado por signos visíveis da religiosidade católica e pela presença constante do feminino – perceptível nos objetos, na decoração e na dinâmica doméstica – dissolve-se, finalmente, no ruído vazio de uma casa desabitada.

Em suma, o figurino desenvolvido por Nancy Steiner não serve apenas para vestir as personagens, mas atua em consonância com a própria construção narrativa e espacial do filme. Integrado aos cenários e à progressiva transformação da casa da família, ele contribui para a construção de um universo visual coeso, no qual as irmãs Lisbon se tornam figuras cada

vez mais distantes, quase como sombras ou os dentes de leão que se dispersam ao vento. Ao unir referências de épocas passadas às regras rígidas da família, o figurino não apenas oculta a individualidade das jovens, mas também antecipa o seu destino, articulando-se com os cenários na produção de um espaço de confinamento simbólico. Como demonstram as análises de Svendsen, a busca por uma aparência de perfeição acaba por sufocar a subjetividade, levando à dissolução da identidade. Assim, o figurino das irmãs Lisbon deixa de ser um adorno para se tornar um signo de apagamento, o que permite compreender também a dimensão coletiva do suicídio. Desde o início, Cecília é apresentada como “a primeira”, instaurando uma lógica de continuidade que se concretiza no desfecho com as demais irmãs. Nesse contexto, a ausência de individualidade – simbolizada pelo figurino – dilui a experiência subjetiva da morte, de modo que o gesto deixa de pertencer a uma única personagem para se configurar como um destino compartilhado. Essa lógica de dissolução não se restringe ao vestuário, mas se articula com a cinematografia e a cenografia, preparando o terreno para compreender como a luz e as cores compõem como uma verdadeira prisão pastel, tema do próximo capítulo.

Cinematografia e cenografia: a prisão pastel

A fotografia de Edward Lachman é o elemento que transmuta o subúrbio de Michigan em um cenário de fábula melancólica. Para compreender a estética de *As Virgens Suicidas*, é necessário analisar como a luz e o espaço atuam para criar o que podemos chamar de uma prisão sensorial.

A composição visual é estruturada em uma paleta de cores suaves em tons pastel e no uso sistemático de luz solar difusa, elementos que estabelecem uma atmosfera onírica. Em diversos momentos, observa-se a ocorrência de clarões de luz que penetram a objetiva, fenômeno técnico conhecido como *lens flare*. Longe de ser um erro ou uma distração, essa intrusão luminosa funciona como um recurso narrativo que simula a imprecisão de uma memória antiga, refletindo o modo como os narradores idealizam o passado.

Essa idealização é reforçada por recursos de pós-produção e fotografia, como a sobreposição de imagens em que o rosto da personagem Lux é mesclado ao céu com nuvens (figura 11), sugerindo que as irmãs não são vistas como pessoas reais, mas como entidades etéreas e integradas à própria natureza. Somado a isso, a direção de Coppola utiliza a montagem e o recurso do *slow motion* para evidenciar o longo período de confinamento. Ao focar na passagem lenta do tempo através de detalhes da direção de arte – como o acúmulo de folhas secas e o lixo – estabelece-se um contraste entre a inércia das meninas e o mundo exterior.



Figura 11. Mesclagem entre cenas da personagem Lux e o céu com nuvens.

Fonte: *As Virgens Suicidas* (1999).

Através dessas qualidades visuais etéreas, o filme sugere que a compreensão convencional sobre a juventude feminina é, muitas vezes, uma construção estética produzida pelo olhar externo.

As transições de ambiente no filme também revelam essa dicotomia visual entre o mundo masculino e o feminino. Enquanto os espaços habitados pelos rapazes são apresentados em tons escuros – como castanhos e vermelhos – e repletos de objetos que sugerem liberdade e exploração, como mapas e telescópios, o dormitório das irmãs é composto por tons claros – como branco, rosa e azul claro – e com objetos que expressam o autocuidado e vaidade, como perfumes, acessórios e maquiagem, assim como artigos religiosos que reforçam a dimensão moral e disciplinar do espaço doméstico, conforme apresentado nas figuras 12 e 13. Esse quarto funciona como um microuniverso saturado, um espaço de *horror vacui*² onde o excesso de feminilidade performada acaba por se tornar sufocante. Masafumi Monden (2013, 143-144) sintetiza em seu artigo “*Contemplando em um quarto onírico: As Virgens Suicidas e a imaginação estética da feminilidade*”:

Significativamente, esse estilo do dormitório das irmãs Lisbon apresenta uma forte semelhança com ‘quartos de contos de fadas’ românticos. Ressaltada por essas diferenças, a ideia de ‘feminilidade’ [girlhood] é claramente diferenciada da ideia de ‘masculinidade’ [boyhood] no filme – aos meninos, personificados pelo narrador e seus amigos, é permitido tornarem-se, pelo menos até certo ponto, livres, ativos, imaturos, divertidos, alegres e irresponsáveis. Em contraste, se assumirmos que as garotas Lisbon personificam as noções convencionais de ‘feminilidade’ no filme, as meninas são apresentadas como lúdicas, sorridentes, enigmáticas, etéreas, maduras, em estado de tédio profundo [ennui] e comparativamente restritas. (Monden 2013, 143-144, tradução nossa)³.



Figura 12. O quarto dos meninos e o quarto das irmãs Lisbon.

Fonte: *As Virgens Suicidas* (1999).



Figura 13. Objetos no quarto das irmãs Lisbon.

Fonte: *As Virgens Suicidas* (1999).

A estética onírica e melancólica do filme, apontada por Monden (2013, 139), reforça a ideia de que o quarto deixa de ser um refúgio de intimidade para se tornar uma vitrine de relíquias de um mundo exterior inacessível. A saturação de objetos não preenche apenas o espaço físico, mas tenta preencher o vazio da liberdade cercada. Em momentos de ruptura narrativa – como após a morte de Cecília e durante o isolamento forçado das irmãs –, a desordem física se intensifica, fugindo do controle rígido dos pais. Essa bagunça exagerada funciona como uma externalização da alma das personagens; o abandono de objetos banais, como uma meia-calça ou um prato com um resto de sanduíche largados pela escada, denota a perda de sentido do cotidiano e a fragmentação de suas identidades. No desfecho da narrativa, resta a evidência de que os objetos possuem uma permanência maior do que as próprias donas, consolidando a ideia de que, naquela casa, a existência humana é mais frágil do que a matéria que a cerca. Como o filme sugere, a compreensão

dessa juventude acaba sendo, em grande parte, uma “construção estética” (Monden 2013, 140) que sobrevive através dos vestígios deixados no ambiente.

A estética da melancolia e a inércia do vazio

A melancolia em *As Virgens Suicidas* manifesta-se através de uma beleza passiva, onde a inércia das protagonistas torna-se o elemento central da narrativa visual. As irmãs Lisbon evocam as figuras da irmandade pré-rafaelita: mulheres que, embora dotadas de uma beleza solar e vibrante, são frequentemente retratadas em estados de melancolia, trágicas e estáticas. Essa estética da beleza na morte permeia o filme, criando um contraste cortante entre a juventude das garotas e a inevitabilidade do seu fim. Conforme abordado anteriormente, a composição das irmãs Lisbon evoca o arquétipo da obra *Ophelia* de John Everett Millais: elas são transformadas em objetos pictóricos onde a tragédia é camuflada por uma estética exuberante (Monden 2013, 150). Se no figurino essa influência se dava pelas rendas e florais, na dinâmica da casa ela se manifesta pela estagnação enfeitada pelas ruas arborizadas, pelas flores do jardim e pela composição da casa da família.

Um elemento simbólico crucial, herdado da obra literária, é a presença das efeméridas. No livro, o autor descreve o fenômeno para situar a época da primeira tentativa de suicídio da irmã mais nova, Cecília:

Isso foi em junho, temporada das efeméridas, quando ano após ano nossa cidade fica coberta pelos restos desses insetos de vida curta. Depois de irromperem em nuvens das algas do lago poluído, obscurecem janelas, recobrem carros e postes de luz, emplastram as docas municipais e adornam os cordames dos veleiros, sempre com a mesma ubiquidade parda de escória voadora (Eugenides 1993, 8).

No filme, o barulho persistente desses insetos, que possuem um ciclo de vida extremamente curto, torna-se a trilha sonora dos momentos finais das irmãs. Como algo que só pode ser ouvido em um ambiente de silêncio calmo, o ruído das efeméridas acentua a estagnação da casa e a percepção do tempo que se esgota. Elas representam a natureza da própria juventude das Lisbon: algo que brilha intensamente, mas que, como descreve o texto original, está fadado a tornar-se apenas “restos de insetos de vida curta” que obscurecem as janelas e a visão do mundo exterior.

O trabalho de Monden (2013) reforça que essa visão das garotas faz parte de uma “imaginação estética da feminilidade” (*aesthetic imagination of girlhood*). Nesse cenário, a inércia das irmãs faz com que elas se tornem parte da cenografia, tão imóveis quanto os objetos que as cercam. A melancolia nasce desse vazio: a percepção de que a beleza e o brilho do sol no filme servem apenas para emoldurar a progressiva e silenciosa dissolução de suas existências, transformando a tragédia em um objeto de contemplação.

Conclusão

A análise da construção estética em *As Virgens Suicidas* revela que a tragédia das irmãs Lisbon não é apenas um evento narrativo, mas o resultado de um confinamento visual absoluto. Através da união entre o figurino, a cinematografia e a cenografia, o filme edifica o que se pode chamar de uma jaula de flores. Este espaço, saturado de simbolismos de uma feminilidade idealizada, funciona como um mecanismo de isolamento: as jovens são mantidas sob uma estagnação enfeitada, na qual a beleza exuberante das estampas florais e da natureza suburbana mascara a paralisia de suas existências.

Conclui-se que as irmãs Lisbon não sucumbem apenas à melancolia ou ao autoritarismo doméstico, mas ao peso de uma imaginação estética que as desumaniza. O mundo exterior – personificado pelos rapazes da vizinhança que as observam obsessivamente – só consegue enxergá-las através de superfícies estéticas: o brilho do cabelo, a leveza das rendas vitorianas e a aura de ninfas trágicas. Como a própria narrativa admite, os meninos possuíam todas as peças do quebra-cabeça, mas nunca conseguiram decifrá-las como sujeitos reais, pois o fascínio pela imagem impedia a compreensão do indivíduo. Eles preferiam a segurança da fantasia e das viagens imaginárias ao desafio de uma interação real, mantendo-se como observadores passivos que só agiriam tarde demais.

Nesse processo, a idealização estética das irmãs não se constitui apenas a partir do olhar externo dos rapazes, mas também é produzida no interior da própria estrutura familiar. A figura da Sra. Lisbon desempenha um papel central nesse regime de construção visual, ao organizar a vida doméstica das filhas a partir de uma lógica de pureza, controle e apresentação. Ao impor um vestuário anacrônico, uma estética de contenção moral e uma disciplina visual rígida, a mãe participa ativamente da produção dessas imagens idealizadas, reforçando a constituição das filhas como figuras de contemplação. Nesse sentido, a casa não opera apenas como espaço de confinamento, mas como dispositivo ativo de fabricação de uma feminilidade estetizada, na qual a própria intimidade se converte em superfície de exibição.

Ao final, após as mortes, o tom do narrador confirma que, para ele e para os demais rapazes, o enigma permanece sem solução. Enquanto a narrativa sugere que os suicídios podem ser lidos como desfecho extremo de um processo de confinamento e objetificação, permanece apenas o inconformismo e os vestígios materiais daquelas que eles nunca souberam compreender. O destino das irmãs Lisbon foi selado pela impossibilidade de transpor as barreiras da beleza, transformando suas existências em objetos de contemplação para um mundo que as amou como ícones, mas foi incapaz de decifrá-las como pessoas. Nesse sentido, a “jaula de flores” se consolida como a estrutura estética que organiza toda a experiência do filme: um espaço em que a beleza torna as irmãs Lisbon visíveis continuamente envoltas em fascínio, mas nunca plenamente acessíveis.

Notas finais

¹ “In the end we had pieces of the puzzle, but no matter how we put them together, gaps remained.” (As Virgens Suicidas 1999).

² A expressão em latim *horror vacui* refere-se ao desconforto diante do vazio, manifestando-se na tendência ao preenchimento excessivo do espaço (“*Horror vacui*” n.d.)

³ “Significantly, this style of the Lisbon sisters’ bedroom space shows a strong resemblance to romantic, ‘fairytale bedrooms’. Underscored by these differences, the idea of ‘girlhood’ is clearly differentiated from the idea of ‘boyhood’ in the film – boys, as embodied by the narrator and his friends, are allowed to become, at least to a certain degree, free, active, immature, enjoyable, light-hearted and irresponsible. In contrast, if we assume that the Lisbon girls embody the conventional notions of ‘girlhood’ in the film, girls are presented as playful, smiling, enigmatic, ethereal, mature, being in ennui and comparatively restricted.” (Monden 2013, 143-144).

Bibliografia

- Brennan, Orla, e Violet Conroy. 2025. “Four Women Photographers on The Aesthetic Legacy of *The Virgin Suicides*.” Another Magazine. 2025. <https://www.anothermag.com/art-photography/16399/four-women-photographers-on-the-aesthetic-legacy-of-the-virgin-suicides>. Acedido em 16 de dezembro de 2025.
- Eugenides, Jeffrey. 2013. *As Virgens Suicidas*. Traduzido do inglês por Daniel Pellizzari. São Paulo, Companhia das Letras.
- “*Horror vacui*.” Merriam-Webster Dictionary. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/horror%20vacui>. Acedido em 16 de dezembro de 2025.
- Millais, John Everett. *Ophelia*. 1851–52. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>. Acedido em 15 de dezembro de 2025.
- Monden, Masafumi. 2013. “Contemplating in a dream-like room: *The Virgin Suicides* and the aesthetic imagination of girlhood” in Film, Fashion & Consumption: 139-158. https://www.researchgate.net/publication/263684388_Contemplating_in_a_dream-like_room_The_Virgin_Suicides_and_the_aesthetic_imagination_of_girlhood. Acedido em 14 de dezembro de 2025.
- Mulvey, Laura. 1983. “Prazer visual e cinema narrativo”. In *A experiência do cinema*. Tradução de João Luiz Vieira, 437-453. Rio de Janeiro: Graal. <https://pt.scribd.com/document/615381928/Prazer-visual-e-cinema-narrativo>. Acedido em 13 de dezembro de 2025.
- Smout, Shelby. 2023. “*Sofia: What We Have Here Is a Dreamer*” in SIFF. <https://www.siff.net/media/blog/sofia-what-we-have-here-is-a-dreamer>. Acedido em 17 de dezembro de 2025.
- Svendsen, Lars. 2010. *Moda: uma filosofia*. Traduzido do norueguês por Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Zahar.
- Weston, Hillary. 2022. “*Intimate Apparel: A Conversation with Nancy Steiner*” in The Criterion. <https://www.criterion.com/current/posts/7912-intimate-apparel-a-conversation-with-nancy-steiner>. Acedido em 13 de dezembro de 2025.

Filmografia

As Virgens Suicidas. 1999. De Sofia Coppola. Estados Unidos: Paramount Pictures. Filme.