

SEVEN: A MANIPULAÇÃO DO PERVERSO EM NOME DA LEI

Natanael Duarte Azevedo (UFPB)

RESUMO:

O presente artigo trabalha com os estudos literários da adaptação, levando em consideração os efeitos de sentido advindos do cânone literário e de estudos da psicanálise, verificando no filme *Seven*, de David Fincher, a possibilidade de uma leitura dos atos do personagem John Doe como característicos da perversão. Objetivamos demonstrar de que modo as ações do assassino em série podem revelar movimentos do inconsciente que seguem uma motivação/manipulação do desejo, buscando inferir dos crimes cometidos pelo assassino os movimentos do inconsciente que revelem o desvio do desejo para objetificação, ou coisificação, das vítimas. Verificamos em nossa pesquisa a relação intrínseca existente entre os atos voyeur e sádicos com a motivação religiosa que condiciona os crimes por meio da purificação dos pecados capitais. Assim, com a possibilidade da leitura do filme *Seven* como uma adaptação baseada em textos-fonte que tratam da temática do pecado e da transgressão da lei, observamos que a construção do filme (em especial da movimentação criminosa de John Doe) nos revela uma (re)leitura dos textos sobre os pecados capitais e sobre a clínica perversa.

Palavras-chave: Literatura; Psicanálise; Cinema; Perversão; *Seven*.

ABSTRACT:

This present article provides a discussion of the literary studies of adaptation taking into account the effects of meaning resulting from the literary canon and from the psychoanalysis studies. We observed in the movie *Seven*, by David Fincher, the possibility of reading the acts of the character John Doe as if they were distinctive of perversion. Our goal is to demonstrate how the actions of the serial killer can reveal unconscious movements which are motivated by the desire seeking to infer, from the crimes committed by the murderer, the unconscious movements that reveal the redirection of the desire to objectification of the victims. We observed in our research the intrinsic relationship between the voyeur acts and the sadistic acts motivated by the religious condition that controls the crimes by means of the purification of the deadly sins. Therefore, reading the movie *Seven* as an adaptation based on source-texts that works with the themes sin and transgression of the law, we can observe that the way the movie was build (specially the crimes committed by John Doe) reveals an (re)interpretation of the texts about the deadly sins and about the clinic perversion.

Key words: Literature; Psychoanalysis; Cinema; Perversion; Seven.

Considerações iniciais: *Seven*, um roteiro adaptado

Tratar do filme *Seven* como um roteiro adaptado¹ nos permite pensar na obra cinematográfica como um discurso retomado dos textos científicos e religiosos acerca da

¹ O filme *Seven* é descrito como um roteiro original, inclusive concorreu ao prêmio na categoria de melhor roteiro original do BAFTA (The British Academy of Film and Television Arts) no ano de 1996. Porém, buscamos demonstrar que o filme enquadra-se nas teorias da adaptação, tendo como textos-fonte os clássicos da literatura sobre o pecado e a influência de textos científicos e religiosos sobre a perversão.

perversão e dos pecados capitais. Além disso, observamos a influência do cânone literário² que permeia a trama do filme. Esse caminho se justifica em nosso artigo sob o propósito da leitura que podemos realizar de uma categoria clínica da perversão para analisarmos o personagem John Doe e sua teia de crimes que envolve as vítimas e os policiais.

Para justificarmos os textos-fonte dos discursos religiosos e clínicos, valemo-nos dos estudos sobre a adaptação que reconhecem a perspectiva derivacional da arte, ou seja, o processo de adaptação não fica restrito à mera comparação de uma obra com a outra, nem tampouco a adaptação é um processo relativo apenas à produção cinematográfica. Vemos que o estudo da adaptação nos aponta questões bem mais profundas nessa busca da originalidade, uma vez que alguns teóricos³ da adaptação vêm nos apresentar um paradigma de adaptação irrestrito, ou seja, uma vez que a arte deriva de uma outra arte podemos pensar na busca da originalidade como sendo um caminho tortuoso e/ou falho, pois ficaríamos envoltos num ciclo vicioso de que uma obra sempre tem uma inspiração em outra obra. Isso é uma questão de adaptação!

Podemos nos perguntar então: há espaço para o texto original nesse contexto da adaptação? Pois bem, pensamos a partir de nossas leituras que o foco da adaptação está nessa busca incessante de onde está o texto “fonte” e qual a representação que o texto adaptado empreende como marca de (re)criação. O lugar da originalidade perde então espaço nesse campo de estudo, pois o foco da investigação não está na origem, mas no caminho percorrido no processo de adaptação que inicia um novo olhar acerca do objeto. É importante destacarmos a ideia de (re)criação que se pauta no pensamento de que uma obra adaptada não “cria”, não é origem, mas (re)cria, ou seja, há uma transformação que é inerente ao processo de adaptação. É um estado de arte em renovação.

A suposição, portanto, de que o processo de adaptação envolve apenas romances (ou a literatura em seu campo mais amplo) e filmes é desmistificada quando podemos observar que outros estados de arte também comungam do processo de adaptação. Segundo Hutcheon:

Se você supõe que a adaptação pode ser compreendida considerando apenas filmes e romances, está enganado. Os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo – e para quase todas as direções possíveis; as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças e *tableaux vivants* eram constantemente adaptados de uma mídia para outra, depois readaptados novamente. (HUTCHEON, 2011, p. 11)

O processo de adaptação é bem anterior ao nascimento do cinema, como podemos observar na afirmação acima de Hutcheon. É um processo natural do desenvolvimento da arte. Um outro exemplo de adaptação e readaptação presente na arte é sobre os contos infantis que surgem na oralidade e vão passando de geração em geração sempre (re)contados, como por exemplo, os contos dos Irmãos Grimm.

Podemos perceber (nesse percurso que trilhamos) que o estudo da adaptação não só se restringe à relação entre literatura e cinema como também é bastante flexível (Cf. HUTCHEON, 2011). Dessa forma, perguntamo-nos: até que ponto não podemos analisar o filme *Seven* à luz da adaptação de textos históricos, religiosos e clínicos? Como podemos

² O filme cita e incorpora obras da literatura universal no decorrer da trama, tais como: *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri; *Paraíso Perdido*, de John Milton; *Os Contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer; *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare.

³ Cf. ANDREW (1984); STAM (2006); HUTCHEON (2011)

pensar numa “originalidade” se enxergamos claramente a relação discursiva, ou melhor, o interdiscurso presente na construção do filme *Seven*? Qual o caminho que deve ser percorrido para justificar os “outros discursos” presentes no filme *Seven*?

Inicialmente, buscaremos o caminho indicado pelos teóricos da adaptação fílmica para em seguida tratarmos dos textos literários que serviram de base para construção do roteiro.

No que diz respeito ao problema da adaptação fílmica, deparamo-nos com duas perspectivas que caminham juntas, uma primeira visão que vê a adaptação como uma derivação e uma segunda visão que vê na adaptação uma criação de uma nova situação.

A adaptação vista como uma derivação é uma discussão antiga, uma vez que os adaptadores compreendem que adaptar segue o curso natural da arte que sempre deriva de algo que já foi dito e/ou construído. É por esse viés que analisamos o filme *Seven* não sob o prisma da transposição literária para o cinema, mas como uma representação do que é essencial dos textos medievais sobre os pecados capitais e da pesquisa acerca da perversão, que justificam a construção do personagem John Doe.

Inquestionavelmente a discussão mais frequente e mais cansativa da adaptação (do cinema e suas relações com a literatura) são preocupações com a fidelidade e a transformação. Aqui é assumida que a tarefa da adaptação é a reprodução em cinema de algo essencial sobre um texto original. Aqui temos um caso claro de filme que está à altura de uma obra literária ou da audiência com expectativa para fazer tal comparação. A fidelidade da adaptação é tratada de forma convencional em relação à “letra” e ao “espírito” de um texto, como se a adaptação estivesse oferecendo uma interpretação de um precedente legal.⁴

É tomando o “espírito”, segundo Andrew (1984), dos estudos sobre os pecados e a perversão que vemos nos atos de John Doe a fidelidade aos textos-fonte (não a reprodução da “letra”, mas da interpretação e leituras dessas literaturas que servem de constructo do filme *Seven*). O que é essencial sobre a temática do pecado e da representação da perversão é transcodificado para a tela tal qual uma obra de arte que tem sua origem em alguma fonte anterior.

Segundo Hutcheon: “[...] a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (HUTCHEON, 2011, p. 22). Dessa forma, um texto tem sempre como base outros textos e assim surge a adaptação para o cinema a qual tem em sua origem a derivação de alguma outra manifestação artística.

A respeito do processo de adaptação como derivação, Stam (2006) alerta para o pensamento de que não só a adaptação pode ser vista como uma derivação como também uma obra de arte em algum grau deriva de outra coisa, ou seja, se a arte pode ser reconhecida com derivação, em nenhum momento a adaptação fílmica é diminuída por ser vista pela mesma ótica.

⁴ Unquestionably the most frequent and most tiresome discussion of adaptation (and film and literature relations as well) concerns fidelity and transformation. Here it is assumed that the task of adaptation is the reproduction in cinema of something essential about an original text. Here we have a clear-cut case of film’s trying to measure up to a literary work or of an audience’s expecting to make such a comparison. Fidelity of adaptation is conventionally treated in relation to the “letter” and to the “spirit” of a text, as though adaptation were rendering of an interpretation of a legal precedent.⁴ (ANDREW, 1984, p. 464)

A lei de direitos autorais fala em “obras derivadas”, ou seja, obras que “remodelam, transformam ou adaptam” algo que veio antes. Mas as adaptações, de certa forma, tornam manifesto o que é verdade para todas as obras de arte – que elas são todas, em algum nível, “derivadas”. E, nesse sentido, o estudo das adaptações causa potencialmente na nossa compreensão de todos os filmes. (STAM, 2006, p. 49)

Segundo Hutcheon (2011, p. 24): “[...] as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de ‘fontes’”. Esse caráter da adaptação corresponde aos exemplos que nós citamos, uma vez que há uma relação direta com a influência que origina o texto. Esses casos expostos retratam bem a perspectiva de adaptação como derivação, pois há um compromisso aberto entre o criador do roteiro e o texto de origem. Nas palavras da autora: “Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s).” (HUTCHEON, 2011, p. 25).

Podemos verificar no filme *Seven*, que não há uma admissão da relação entre o roteiro e os textos-fonte, mas fica evidente que na construção do roteiro os conceitos medievais de pecado (como já foi discutido no capítulo anterior) servem de sustentação para a teia de crimes cometidos por John Doe, que busca nos pecados capitais a razão para o seu ato de purificação/crime. Por outro lado, o filme *Seven* nos mostra abertamente a influência de outros textos, conforme analisaremos a seguir: (*A Divina Comédia*, de Dante Alighieri; *Paraíso Perdido*, de John Milton; *Os Contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer; *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare) em uma cena na qual o detetive Somerset busca na literatura uma explicação para os atos criminosos cometidos por John Doe.

Essa última atestação de que a origem dos crimes poderia ser justificada e/ou compreendida pela literatura nos faz entender que o cinema busca em sua singularidade a exposição de um tema antigo como a do pecado que assola a sociedade e procura demonstrar essa temática sob um novo ângulo: os pecados que corrompem a sociedade, mas não uma sociedade medieval e sim atual. Transpor paradigmas cristãos da Idade Média para os dias de hoje requerem um novo olhar sobre a “fonte”, ou seja, uma adaptação dos modelos medievais para a sociedade atual. Essa função do cinema foi exposta por Metz (1974, p. 44) e comentada por Hutcheon (2011) a respeito da função do cinema:

[o cinema tem a função de] nos contar histórias contínuas; ele ‘diz’ coisas que também poderiam ser expressas na linguagem das palavras, porém as diz de modo distinto. Há uma razão tanto para possibilidade quanto para a necessidade das adaptações. (HUTCHEON, 2011, p. 23)

O processo de adaptação fílmica está atrelado diretamente ao texto literário, uma vez que ainda se sustenta a visão de que a literatura, por ser uma arte anterior e cristalizada na história pela escrita, assume o lugar de fonte original de qualquer adaptação, ou seja, há uma hierarquia entre a literatura e o processo de adaptação como vemos no pensamento de Stam (2000) comentado por Hutcheon (2011):

[...] a literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, por ser uma forma de arte mais antiga. Porém, essa hierarquia também envolve o que ele chama de iconofobia (uma

desconfiança em relação ao visual) e logofilia (a sacralização da palavra). (HUTCHEON, 2011, p. 24)

Por outro lado, percebemos no filme *Seven* que a literatura surge apenas como fonte norteadora para o entendimento dos crimes, mas outros textos servem de constructo da obra cinematográfica, uma vez que observamos um estudo do perfil da perversão para construção do personagem John Doe e um estudo histórico para retratar os pecados e suas punições. Sendo assim, em um estudo sobre o filme *Seven*, podemos nos deparar com o papel que os diversos textos/discursos exerceram na construção do roteiro.

Esse fato nos leva ao segundo problema da adaptação, concebida não apenas como uma derivação do texto-fonte, mas a criação de uma nova situação.

No que concerne ao segundo problema da adaptação, encontramos o posicionamento teórico da intertextualidade – baseado nas atestações bakhtinianas acerca do texto que dialoga com outros textos – e os estudos da transtextualidade – com base nas pesquisas de Genette que viu o diálogo entre textos pela ótica da transformação do texto.

A questão da intertextualidade no processo de adaptação surge pelo reconhecimento que os teóricos da adaptação têm de como a transposição da letra ao audiovisual ou de (re)criação de uma obra estão marcadas em sua origem pelo diálogo – declarado ou não – com outros textos, como se houvesse uma retomada de discursos, ou melhor, “ventilações” discursivas perpassam a construção de um roteiro. Independente de a adaptação fílmica ser analisada/julgada como uma representação fiel (ou não) à obra de origem ou de uma criação que tem por base uma “fonte” há o inevitável reconhecimento do diálogo entre textos, ou seja, a adaptação transita entre textos de forma constitutiva. Só há adaptação se houve alguma relação com uma outra “fonte”. Segundo Hutcheon:

[...] o fenômeno da adaptação pode ser definido a partir de três perspectivas distintas, porém inter-relacionadas [...]. Em primeiro lugar, vista como *uma entidade ou produto formal*, adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. [...] Em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-)criação. [...] Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade. (HUTCHEON, 2011, p.29-30)

Sendo assim, o que está em jogo no estudo acerca da adaptação não é a fidelidade com o texto-fonte, mas as possibilidades de leituras (e reconhecimentos) de outros textos na construção do filme, seja no âmbito da oralidade, da escrita ou dos recursos visuais. Para Hutcheon (2011, p. 28): “A dupla natureza da adaptação não significa, entretanto, que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou o foco da análise”.

Dessa forma, podemos verificar que no filme *Seven* há a referência com textos-fonte na oralidade aos textos medievais (referência aos pecados nos diálogos dos policiais e do assassino), na escrita (o assassino marca as cenas dos crimes com o nome de cada pecado capital) e no visual (as cenas dos crimes que representam a punição pela tortura e morte pelo pecado cometido), pois o foco não está na relação direta com os textos medievais, mas na leitura possível de que esses textos servem de alicerce para as atitudes cometidas por John

Doe, que reconhece na literatura eclesiástica a origem do pecado e os castigos merecedores para essas faltas.

O estudo da adaptação no filme *Seven* não segue a linha da adaptação fiel, pois a própria proposta do filme de trazer uma temática da Idade Média e de dogmas de uma sociedade católica rompe com o pensamento religioso americano atual, que não tem em sua formação religiosa os conceitos católicos de pecado e sim os dogmas evangélicos. Observamos, portanto, que a adaptação do filme *Seven* não pode ser vista como obra secundária, mas apenas uma derivação, ou melhor, “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a própria coisa palimpséstica. (HUTCHEON, 2011, p.30)”. O filme trata de uma história re(conhecida) e (re)escreve a temática do pecado em outra época e outra sociedade com visões distintas daquelas.

Segundo Hutcheon (2011), o “núcleo” da transposição é a história, a narrativa de algo, e não a fidelidade e/ou reprodução dos textos-fonte que devem imprimir um estudo da adaptação. Uma história pode ser recontada e cabe à pesquisa em adaptação verificar os textos (orais ou escritos) que deram margem à construção da nova narrativa.

A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. (HUTCHEON, 2011, p.32)

É pela transposição de um novo modo de contar uma história que podemos realizar leituras acerca da adaptação fílmica, pois em sua nova configuração (outro objeto de arte) podemos ter a percepção de elementos novos e/ou distintos do texto-fonte, como por exemplo, a transposição para a tela de uma obra literária na qual podemos ter acesso ao visual (fotografia, cenário, figurino e maquiagem etc.); ao áudio (representação dos atores e as entoações dadas às falas, trilha sonora e captação do som natural etc.); ao verbal (o próprio processo de adaptação do texto com os cortes necessários e os acréscimos de texto para ligação das cenas). Sendo assim, percebemos que a riqueza do processo de adaptação não está no mero transporte da literatura para o cinema, mas no novo código que se instaura pela recriação e não pela imitação.

[...] a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos. (STAM, 2006, p. 26)

Assim como Stam (2006), percebemos que nos estudos acerca da adaptação propostos por Hutcheon (2011) fica evidenciada a perspectiva da criação não de um texto-fonte, mas da possibilidade que há em uma nova interpretação de um texto original, ou seja, a adaptação fílmica busca na singularidade da interpretação de seu autor um ato de criação que tem em sua constituição texto(s) outro(s) que dialogaram para dar origem ao texto adaptado, seja para se apropriar da essência do texto-fonte ou de recuperar algo que merecia um aprofundamento na discussão.

[...] a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. (HUTCHEON, 2011, p.30)

No que diz respeito ao estudo da transtextualidade no processo de adaptação, seguiremos o caminho apontado por Stam (2006) que toma como fundamentação os estudos de Gérard Genette. Tentaremos demonstrar a presença das categorias de transtextualidade no processo de adaptação do filme *Seven*.

A sistematização proposta por Stam (2006) acerca da transtextualidade percebida no processo de adaptação é dividida em cinco categorias, a saber: intertextualidade; paratextualidade; metatextualidade; arquitekstualidade; hipertextualidade.

Sobre o primeiro tipo de transtextualidade, a “intertextualidade”, que diz respeito à citação, à alusão ou ao plágio de um texto-fonte na obra adaptada é considerada por Stam (2006) como o mais evidente tipo de transtextualidade no processo de reconhecimento de uma adaptação.

O primeiro tipo de transtextualidade é a “intertextualidade”, ou o “efeito de co-presença de dois textos” na forma de citação, plágio e alusão. A intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. Esse intertexto pode ser oral ou escrito. (STAM, 2006, p. 29)

Percebemos a presença dessa primeira categoria no processo de adaptação do filme *Seven* na citação de um trecho da obra *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, na cena do crime da avareza: “Uma libra de carne. Nem mais, nem menos. Sem cartilagem, sem osso, só carne.” (*O Mercador de Veneza*). Com esse recorte da obra de Shakespeare, o assassino deixa um recado para os policiais justificando o seu ato, ou seja, o advogado morre por perda de sangue após retirar grandes pedaços de carne de seu próprio corpo como punição pelo pecado da avareza.

Outro momento em que destacamos a presença da intertextualidade é na alusão às obras literárias que trazem em sua temática o pecado, a punição, o inferno e a redenção na cena em que o detetive Somerset, na tentativa de entender melhor os atos do assassino, indica a leitura das obras ao policial Mills: *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri; *Paraíso Perdido*, de John Milton; *Os Contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer.

Sobre a segunda categoria, a “paratextualidade”, que diz respeito a todo material acessório que circunda o filme, ou seja, todos os textos que dão apoio à divulgação e à circulação do filme, tornando-se uma extensão do texto adaptado.

O segundo tipo de transtextualidade de Genette é a “paratextualidade”, ou a relação, dentro da totalidade de uma obra literária, entre o próprio texto e seu “paratexto” – títulos, prefácios, pós-fácios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações, e até as sobrecapas e autógrafos, em suma, todas as mensagens acessórias e comentários que circundam o livro e que às vezes se tornam virtualmente indistinguíveis dele. No filme, embora Genette não mencione, a “paratextualidade” pode evocar todos esses materiais soltos do texto, tal qual

pôsteres, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor e assim por diante. (STAM, 2006, p. 29-30)

O material de divulgação do filme *Seven* utiliza elementos significativos que permeiam a trama, tais como: no pôster, há a presença verbal dos sete pecados capitais transpostos por uma linha vermelha que representa que os pecados foram cortados. Outro detalhe é da frase, na parte inferior do pôster, que diz: “Sete pecados capitais. Sete maneiras de morrer ⁵”; na capa do DVD do filme, percebemos a mesma disposição do pôster, mas na contracapa há a presença de sete fotografias de cenas do filme dispostas no formato do número sete que é também um elemento religioso.



Foto 1: Pôster comercial do filme *Seven* Foto 2: Capa do dvd do filme *Seven*

Sobre a terceira categoria, a “metatextualidade”, deparamo-nos com dois tipos: a) enquanto crítica ao texto-fonte; b) enquanto evocação silenciosa do texto-fonte. No primeiro caso (a crítica), entendemos como uma intervenção ao que foi feito no texto-fonte e o processo de adaptação assume o papel do que deveria ser dito/feito com o romance original. Nas palavras de Stam (2006, p. 30) acerca da crítica ao texto-fonte, temos: “O terceiro tipo de intertextualidade de Genette é a ‘metatextualidade’, ou a relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado silenciosamente”.

No segundo caso (o silêncio), percebemos a ausência de uma declaração evidente ao texto-fonte e, em alguns casos, a adaptação assume a posição de tomar para si todo um gênero de literatura que não é citado declaradamente em sua construção. Para Stam (2006, p. 31), esse processo de metatextualidade, enquanto silêncio, ou seja, não há admissão com o texto-fonte: “Em termos de uma fonte não mencionada, ou ‘evocada silenciosamente’, no entanto, a ‘metatextualidade’ nos faz lembrar aqueles filmes que têm uma relação mais difusa e não declarada com o romance original ou até mesmo com todo um gênero de literatura”.

No filme *Seven*, podemos pensar no processo de adaptação como metatextualidade se levarmos em consideração que há uma menção às obras literárias com a temática do pecado, mas não há em nenhum diálogo uma citação propriamente dita dos textos. Por outro lado, percebemos que é nesse “silêncio” dos textos-fonte que podemos fazer surgir significações acerca das obras literárias que são apontadas no filme.

Na *Divina Comédia* ⁶, de Dante Alighieri, o personagem principal percorre o Inferno (a primeira parte do livro) e se depara com um cenário de dor e castigo ao ver os pecados serem expurgados. O sofrimento causado pela punição em nome da falta cometida preenche

⁵ “Seven deadly sins. Seven ways to die.”

⁶ Cf. ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. In.: <http://www.stelle.com.br/index.html>

esse primeiro livro da obra de Dante. Esse caminho de dor e castigo permeia a trama do filme *Seven*, uma vez que John Doe busca a imolação (redenção forçada) como forma de punir os pecadores (as vítimas).

Na segunda parte do livro, o Purgatório, o personagem, ao passar pelos sete terraços, vê a redenção (pela expurgação) dos sete pecados capitais. Esse é o mote do filme – os sete pecados capitais – e não há uma referência declarada ao livro de Dante.

Na terceira parte do livro, o Paraíso, Dante faz referência ao personagem de Santo Tomás de Aquino, que, como vimos no segundo capítulo da dissertação, é o responsável pela consolidação dos estudos que temos hoje acerca dos pecados capitais. No filme *Seven*, não há nenhuma referência a Santo Tomás de Aquino nem aos seus textos, porém tratar dos pecados capitais nos leva a leituras já conhecidas do religioso da Idade Média.

Tais referências à obra de Dante não são explicitadas (declaradas) no filme, há apenas uma indicação do livro em uma cena na biblioteca. Porém, podemos fazer alusões da influência da obra de Dante como fizemos acima. Assim sendo, o silêncio da adaptação do filme *Seven* na obra de Dante nos diz muito sobre o entendimento dos pecados capitais.

Outra obra que é apenas citada na cena da biblioteca é *Paraíso Perdido*⁷, de John Milton. Dessa obra extraímos as temáticas da desobediência (Adão e Eva transgridem a lei de Deus – o pecado original) e da punição (Adão e Eva são expulsos do Paraíso e os anjos caídos que atentaram contra Deus são castigados com diversas privações e transformados em serpentes – Deus é revestido pelo ato da vingança). Vemos que, também na obra *Paraíso Perdido*, as temáticas do pecado e do castigo servem de fio condutor para a construção do poema épico inglês. Há uma breve citação do livro de Milton no filme, quando o detetive Somerset encontra o seguinte bilhete deixado por trás da geladeira: “É longo e difícil o caminho que, do inferno, leva à luz...” [Texto retirado da obra *Paraíso Perdido*, de Milton] (*Seven*, 1995).

Assim como o livro *Divina Comédia* mantém uma relação direta com a proposta fílmica de *Seven*, a obra *Paraíso Perdido* traz, além da temática do pecado, a figura de um Deus vingativo, que persegue e castiga. Essa perspectiva muito se assemelha com a construção do personagem John Doe, que justifica os seus crimes como um cumprimento de uma ordem de Deus que o manda punir e imolar as vítimas dos pecados capitais. E o filme vai além: Doe assume o posto da Lei que cabe a Deus. Esse movimento de o sujeito se instaurar como lei é característico da perversão. Porém, apesar de tantas semelhanças, há apenas uma breve indicação da leitura desses livros.

Esse silenciamento da obra de Milton presente no filme nos demonstra a trajetória de Doe que é a própria Lei que julga e castiga, ou seja, vemos no filme a representação do Deus vingativo da obra de Milton sendo transposta para o personagem John Doe que age como Deus, acreditando ser a própria Lei.

Seguindo essa mesma linha do silêncio, característico da metatextualidade, encontramos uma terceira obra mencionada no filme: *Os Contos da Cantuária*⁸, de Geoffrey Chaucer.

Dessa coletânea de contos, podemos extrair a influência da literatura medieval e de temas religiosos e luxuriosos presentes nos contos. Percebemos que no filme *Seven*, o

⁷ Cf. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2006.

⁸ Cf. CHAUCER, Geoffrey. *Os Contos de Cantuária*. Apresentação e tradução de Paulo Vizioli. In.: http://www.dle.ufms.br/daniel/literature/Os_Contos_de_Cantuaria.pdf

assassino busca contar uma história de vícios (os sete pecados capitais representados em cada crime) e suas vítimas sujeitas aos desvios e aos castigos necessários para alcançar a redenção.

John Doe busca contar aos espectadores de sua jornada macabra quão corrompida estava a sociedade (ao montar um quebra-cabeça a partir dos assassinatos – com pequenos quadros/cenas dos crimes) e como é grave essa falta de controle da corrupção. O personagem psicopata se coloca como exemplo a ser lembrado e seguido pelos seus atos. Podemos fazer significar no silêncio da obra de Chaucer, o *Conto do Pároco*.

Nesse conto escrito por Chaucer, o Pároco começa seu discurso alegando que não quer contar mentiras ou anedotas, pois isso é um pecado. Sua história será sobre a verdade que deve ser seguida em nome de Deus. No início da história é posta para os ouvintes (que estão retornando da romaria para o albergue) a definição e a função da Penitência. Extraímos da obra de Chaucer os seguintes excertos:

Muitos são os caminhos espirituais que levam as almas a Nosso Senhor Jesus Cristo e ao reino da glória. Desses caminhos há um caminho mui nobre e recomendável, que não falha nunca ao homem ou à mulher que se extraviou do caminho certo para a Jerusalém celestial; e esse caminho se chama Penitência, a cujo respeito o homem deve alegremente ouvir e indagar de todo o seu coração, a fim de saber o que é a Penitência, e os modos das ações e dos trabalhos da Penitência, e quantas espécies há de Penitência, e o que convém ou toca à Penitência, e o que prejudica a Penitência. (CHAUCER, p. 202)

O Pároco continua sua contação de história buscando definir para os romeiros o conceito de Penitência e se apóia exatamente nos textos medievais para tal feitura:

Santo Ambrósio diz que a Penitência é o pesar do homem pelo que cometeu, e não mais praticar nada que deva deplorar. E um Doutor da Igreja diz: “A Penitência é o lamento do homem que sofre por seu pecado e se tortura pelo que fez de mal”. [...] Pois como diz Santo Isidoro, “é um galhofeiro e um mentiroso, e não um verdadeiro penitente, quem logo em seguida faz algo de que deve arrepender-se”. [...] Pois, como diz São Gregório, “dificilmente se ergue de seu pecado quem é culpado da culpa do mau hábito”. (CHAUCER, p. 202-203)

Essa questão da Penitência e do castigo é posta no filme sobre a visão de um perverso que inverte as leis religiosas e não busca que a vítima assuma o seu pecado e se arrependa. John Doe força o arrependimento em busca da redenção do pecado, ou seja, é pela atrição que o assassino convoca a vítima para subserviência religiosa. Nem mesmo Doe exerce a penitência, pois quando se coloca como vítima do pecado da Inveja, John Doe não vai buscar no arrependimento a salvação do mal. Ele precisa morrer para perpetuar sua missão.

A Penitência explorada por Chaucer em seu conto é vista nos atos de Doe não como um caminho possível de ser seguido (caso aja arrependimento por parte do pecador), mas uma obrigação, ou seja, o assassino força a vítima a cometer o pecado capital, julgando-a pecadora e a castigando com a morte.

Enquanto no conto de Chaucer a Penitência nasce pela contrição (um arrependimento profundo por ter cometido um pecado) o filme vai trabalhar com sentido oposto da contrição que é a atrição:

Segundo a teologia católica romana, atrição, também chamada temor servil, é contrição imperfeita, começada, visto nascer comumente ou da consideração da torpeza do pecado ou do medo do Inferno ou das penas. (SHÜLER, 2002, p. 70)

Essa inversão não é arbitrária, apenas corrobora nossa análise de que o filme é adaptado de textos clínicos acerca da perversão, uma vez que é característica do perverso a busca incessante (desejo) pela inversão da lei.

Sobre a quarta categoria, a “arquitextualidade”, deparamo-nos com duas posições. Em primeiro lugar, quando a obra assume claramente a adaptação do texto-fonte, há uma tendência de se colocar o título do filme tal qual a obra literária de que foi adaptado, como, por exemplo, o filme *Orgulho e Preconceito* (2005), adaptado da obra homônima, de Jane Austen. Outra possibilidade, no caso das adaptações fílmicas que não declaram o texto-fonte, é criar um título que não faça referência ao texto-fonte, como, por exemplo, o filme *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995), inspirado na obra *Emma*, de Jane Austen. Para Stam (2006, p. 32): “O quarto tipo de intertextualidade de Genette é a “arquitextualidade”, ou as taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto”.

No filme *Seven*, como não temos uma obra em específico que serve de texto-fonte, resta-nos pensar no título como síntese do pensamento medieval: pecado e transgressão.

Sobre a quinta categoria, a “hipertextualidade”, Stam (2006) reconhece como o tipo mais relevante para a teoria da adaptação, uma vez de que se trata da relação entre o texto adaptado – hipertexto – e o(s) texto(s) fonte(s) – hipotexto. Ou seja, é a percepção da (re)criação possível com a adaptação que modifica o texto original e se transforma em um novo estado de arte.

[...] seu quinto tipo, a “hipertextualidade”, é talvez o tipo mais claramente relevante para a “adaptação”. A “hipertextualidade” se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. (STAM, 2006, p. 33)

No filme *Seven*, encontramos como estudo de hipertextualidade na relação existente entre o hipertexto – o próprio filme – e os seus hipotextos – a literatura medieval acerca dos pecados capitais e a literatura científica sobre o estudo da perversão.

Do pecado à morte: o perverso na cena do crime numa análise psicanalítica

[...] é a ordem simbólica que é constituinte para o sujeito, demonstrando-lhes numa história a determinação fundamental que o sujeito recebe do percurso de um significante. É essa verdade, podemos notar, que possibilita a própria existência da ficção. Portanto, uma fábula é tão apropriada quanto

outra história para esclarecê-la – nem que seja para testar sua coerência. Excetuada essa ressalva, ela tem inclusive a vantagem de manifestar tão puramente a necessidade simbólica que se poderia crê-la regida pelo arbítrio. (LACAN, 1998, p. 14)

Para pensarmos numa relação existente entre o cinema e a teoria psicanalítica é necessário escolhermos um ponto de partida que nos dê margem para uma investigação coerente, fugindo assim das amarras da psicologização possível ao analisar um personagem ou uma trama cinematográfica. Posicionamo-nos em trabalho com o olhar investigativo sob duas óticas, a saber: a) o personagem que analisamos é um sujeito ficcional e por isso não se trata de uma investigação clínica; b) nosso trabalho parte de leituras acerca da perversão e não do lugar do psicanalista clínico, uma vez que nossa formação acadêmica não permite o contato com a clínica.

Na delimitação investigativa para eleição do ponto de partida, dispomo-nos a analisar a sequência dos crimes cometidos por John Doe tomando por base teórica os conceitos de perversão que foram trabalhados no primeiro capítulo de nossa dissertação com o foco nas atitudes voyeuristas e sádicas do assassino do filme.

Vemos no filme *Seven* a possibilidade de trabalhar o encadeamento dos crimes cometidos por John Doe a partir da perspectiva voyeur e sádica, uma vez que é uma leitura possível do filme para entendermos o assassino perverso. Salientamos que a abordagem investigativa poderia seguir um outro caminho teórico, mas optamos por esse para delimitarmos nossa pesquisa acerca de um ponto analisável do sujeito perverso.

O bom filme é aquele que permite mais de uma leitura, conforme a época e o público a quem está se dirigindo, e o mau filme é o que não passa de uma primeira leitura. (DANEY apud GUIMARÃES, 2004, p. 09).

Analisaremos a seguir o filme *Seven*, segundo as teorias propostas por nossa dissertação na busca de inferir dos crimes cometidos pelo assassino os movimentos perversos (característicos da manipulação) que um sujeito psicopata exerce sobre as vítimas (objetificação do indivíduo) e como esse sujeito seduz os personagens (vítimas e policiais) para um encadeamento de crimes hediondos.

Nesse caminho, verificamos, na relação da vítima com o crime, como Doe realiza associações que o levam a escolher a vítima que melhor se encaixa nos seus propósitos, ou seja, como esse deslizamento do significante *pecado* leva Doe a escolher suas vítimas e ao mesmo tempo como esses sujeitos (vítimas) se posicionam diante do significante *pecado*.

Outra marca presente no filme é da adaptação que é feita dos textos eclesiásticos para justificar os crimes e daí marcar a visão pervertida do assassino em relação à lei religiosa. Por isso, achamos que é necessário, para uma melhor compreensão desse movimento de contestação de uma Lei, expor alguns textos religiosos e compará-los com as cenas dos crimes.

Observamos também que o assassino busca no filme seguir o calendário religioso católico para o encadeamento das mortes como se estivesse seguindo uma ordem enviada por Deus. Destacamos a importância da linearidade temporal construída pelo sujeito Doe nos atos criminosos, uma vez que as mortes são reveladas nos sete dias da semana, tendo sua apoteose com a morte provocada pela inveja no sétimo dia (domingo). Notamos nessa visão

eclesiástica, que esse encadeamento de dias/mortes não é arbitrário para o sujeito, John Doe. Há presente aí toda uma produção de sentido que explicitaremos mais adiante.

O filme traz diversos personagens – assassino, vítimas e os policiais – que se movem *de um para o outro* de acordo com as suas posições em relações aos pecados capitais e esta movimentação torna-se o ponto principal da narrativa. Toda a ação começa quando o sujeito Doe se considera um pregador divino, escolhido pelo superior, Deus (Grande Outro), que por meio da atrição, ou seja, o arrependimento forçado e não por amor a Deus, se inscreve como justiceiro, como podemos perceber na fala de Doe: “Pra você é mais conveniente me rotular como louco... Não é algo que eu espere que você aceite. Mas eu não escolhi. Fui escolhido.” (SEVEN, 1995).

Segundo a análise que realizamos a respeito do personagem John Doe, a morte por atrição ocupa a função de um significante que desliza em relação ao significado que suas vítimas assumem. Os sujeitos do filme são movidos em relação ao desejo/missão de purificação dos pecados capitais, ou seja, a morte/castigo é responsável pela movimentação dos sujeitos. Assim sendo, podemos dizer que os sujeitos se movem a partir do significante morte, e este só existe entre significados, pois a realização de purificação só ocorre em relação às vítimas, ou seja, o significante morte que move Doe precisa relacionar-se com a significação que o mesmo significante morte exerce nas vítimas.

Chegamos a esse significante *morte* seguindo o caminho apontado por Lacan (1998 [1966]) no *Seminário “A carta roubada”*:

Sendo assim dado o módulo intersubjetivo da ação que se repete, resta reconhecer aí um *automatismo de repetição*, no sentido que nos interessa no texto de Freud. Naturalmente, a pluralidade dos sujeitos não pode ser uma objeção para todos os que há muito são adestrados às perspectivas resumidas por nossa fórmula: *o inconsciente é o discurso do Outro*. [...] O que nos interessa hoje é a maneira como os sujeitos se revezam em seu deslocamento no decorrer da repetição intersubjetiva. Veremos que **seu deslocamento é determinado pelo lugar que vem a ocupar em seu trio esse significante puro que é a carta roubada**. E é isso que para nós o confirmará como automatismo de repetição. (LACAN, 1998 [1966], p. 18) [o destaque é nosso]

Adotamos em nossa pesquisa que a repetição do crime (contra os pecados capitais) é o fio condutor que nos levará ao deslocamento repetitivo da *morte* em todos os crimes. De tal forma, entendemos, como assim fez Lacan (1998 [1966]) na análise do conto “A carta roubada”, de Allan Poe, que o significante *morte* move os sujeitos de acordo com os pecados capitais.

Destacamos no material de análise que a representação de John Doe mostra-o como um indivíduo **violento, solitário, que vive à margem da sociedade** e um destaque para o detalhe de ser **um cidadão sem identidade civil**. Discorreremos a seguir sobre cada característica apresentada pelo filme:

Violência – Doe apresenta um conteúdo macabro nos atos que comete banhados de muita violência, uma vez que inicia seus crimes sempre com tortura, para depois poder matar suas vítimas. Traremos um breve resumo (no intuito de descrever as cenas dos crimes) para exemplificar essa violência cometida por Doe.

- No primeiro crime, o da Gula, Doe força a vítima a comer incessantemente macarronada com o intuito de explodir de tanto comer. Uma vez que a vítima

se nega a comer ele o ameaça com uma arma, forçando-o a ingerir o alimento. Devido à recusa da vítima, Doe mistura na comida farpas do assoalho para que o estômago seja perfurado.

- No segundo crime, o da Cobiça, Doe propõe que a vítima se mutile, arrancando pedaços de carne do próprio corpo, como forma de punição pelos apegos materiais. Como a vítima se recusa a cumprir as ordens de Doe, o assassino amarra-o numa posição de submissão e arranca-lhe pedaços do corpo e deixa-o sangrando até a morte.
- No terceiro crime, o da Preguiça, Doe amarra a vítima sobre uma cama e priva-o de comida, luz e água, deixando-o padecer por um ano, isolado de tudo.
- No quarto crime, o da Luxúria, o assassino faz com que a prostituta transe com um cliente à força, mas com um detalhe violento: está preso ao homem um falo metálico afiado como uma lança, penetrando e perfurando a vítima até a morte.
- No quinto crime, o da Vaidade, Doe desfigura o rosto de uma modelo, dando-lhe a chance de sobreviver com o rosto deformado ou, então, morrer dormindo sob o efeito de remédios.
- No sexto crime, o da Inveja, o assassino é a própria vítima deste pecado e para alcançar a redenção Doe força o policial a matá-lo, entregando ao detetive um presente: a cabeça, degolada, de sua esposa que estava grávida.
- O sétimo crime, o da Ira, ocorre de forma metafórica, uma vez que apesar de não matar a vítima (o policial) Doe tortura-o, revelando para o policial a morte da esposa que estava grávida. Esta morte é social, ou seja, o policial não morre de fato, mas perde toda a vida que tinha: casamento, filho, carreira e a paz.

Solidão – Percebemos no decorrer da história que Doe era um indivíduo sem parentes, amigos, profissão. Vivia isolado em seu apartamento rodeado de livros proféticos e imagens dos crimes que cometera. No entanto, ressaltamos que esta solidão é de ordem social, pois suas vítimas e Deus (que o escolhera para este ato de “purificação”) eram suas eternas companhias. Além de que o seu perfil é de uma pessoa culta, financeiramente estável e tranquila. Como vemos no trecho do filme em que o Chefe do Departamento de Homicídios descreve a investigação da vida de Doe:

Ele corta a pele das pontas dos dedos. Por isso, não pudemos achar uma digital no aptº dele. Parece que já faz isso há tempo... Nenhum cartão de crédito ou registro de emprego. Tem uma conta bancária de 5 anos... aberta com dinheiro. Tentamos descobrir onde comprou os móveis. Só o que sabemos dele é que é rico, culto e completamente louco. (SEVEN, 1995)

Podemos confirmar na clínica psicanalítica essa postura “positiva” do perverso, segundo Julien:

O dito perverso não se considera um doente. Na maior parte do tempo, são homens ou mulheres respeitáveis e respeitados em sua vida social, profissional e familiar, mas eles ou elas têm, *por outro lado*, secretamente, discretamente, outra vida que não cai sob o olhar dos guardiões da ordem médico-legal. (JULIEN, 2002, p. 102)

Sujeito marginal – Doe é revelado como um indivíduo que, por não possuir laços sociais e viver à deriva destes, coloca-se num lugar à margem da sociedade, uma vez que passa despercebido e, por isso, julga a sociedade digna de ser purificada. Para tentar ser notado, Doe revela para a polícia e para a mídia, e conseqüentemente toda a população, o seu recado e seus atos proféticos, demonstrando dessa forma uma necessidade de reconhecimento social.

Identidade – Sobre este traço da construção da personagem, percebemos um ato, aparentemente contraditório. Vejamos: ao mesmo tempo em que Doe busca um reconhecimento por parte da sociedade, ele transgride o seu desejo e mutila-se, cortando frequentemente seus dedos para não deixar traços de suas impressões digitais. Salientamos que é a partir das impressões digitais que Doe seria identificado como indivíduo para a sociedade. Porém, no decorrer do filme o personagem nos revela que seus atos foram minuciosamente pensados para um feito maior: atendendo ao pedido de uma voz superior. Doe tenta purificar a humanidade dos pecados que a assolavam e assim obter o reconhecimento e a nomeação desejada e instituída: o Purificador, a Lei, o enviado por Deus.

Da Gula



Figura 1 – Cena da morte da Gula

Verificaremos nos trechos de Tomás de Aquino (2000), destacados em nosso trabalho, elementos que apontam o pecado pela gula, um dos sete pecados expostos pelo teólogo. Nosso objetivo com os destaques é mostrar a relação existente entre os textos eclesiásticos e a essência mantida nas cenas do crime.

Sobre o pecado da gula, Aquino nos diz:

É precisamente o caso dos prazeres do comer e do beber, sem os quais não é possível a vida humana, e é por isso que é em relação a esses prazeres que freqüentemente se transgride a regra da razão. Essa transgressão é o pecado da gula, daí que se diga que a “gula é a falta de moderação no comer e beber”. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 104)

Mas o pecado da gula não consiste nos atos exteriores do próprio comer, a não ser por conseqüência, enquanto procede do desejo desordenado de alimento, como acontece com todos os outros vícios referentes a paixões, daí que Agostinho diga: “Não temo a impureza da comida, mas a do desejo.” (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 104)

Percebemos nos trechos acima que o excesso descomedido pelo alimento rompe com o ideal eclesiástico medieval de que ao corpo só pertence o alimento necessário para viver. O desejo pela comida é um ato de paixão e não de necessidade. Por ser uma ação desviante da conduta de um homem cristão (temente às leis da Igreja) é reconhecido como pecador o

homem que se der ao desfrute do alimento e da bebida. Vemos na visão pervertida de Doe que o excesso de comida leva o indivíduo (vítima) a cometer o pecado da gula, uma vez que para a Igreja a tentação pode guiar o homem a priorizar o alimento que sustenta seu corpo, mas o afasta dos ensinamentos de Deus, ou seja, sua alma padeceria de alimento sagrado e em contrapartida exaltava o desejo mundano, ou melhor, o desejo da carne.

Essa visão invertida dos textos de Tomás de Aquino nos revela a influência que o pensamento medieval acerca do pecado da gula exerceu na construção do crime pelo excesso da comida. A própria noção de inversão da ordem religiosa de que não devemos nos entregar aos vícios da comida e da bebida revela um conhecimento do sujeito perverso que toma uma ordem e a inverte para assumir o posto da própria lei. Dessa forma, essas pistas fornecidas pelo filme nos permitem pensar nesses textos (religiosos e clínicos) como fonte de (re)criação.

No filme *Seven*, encontramos outra ligação com o texto bíblico: a linha do tempo marcando a revelação dos crimes. No que diz respeito à questão da linearidade temporal, a morte é descoberta na segunda-feira (1º dia). O primeiro crime a ser apresentado é o da morte pelo excesso de comida. Esse pecado é visto pelo assassino como a gula, a fraqueza do obeso, o indivíduo gordo, representativo do crime que merecia purificação.

Observamos na cena do crime que o indivíduo padecia sobre um prato de macarronada, quase que como um Narciso mergulhado no seu desejo. Percebemos na análise do filme dois elementos que merecem discussão: 1) o olhar: da vítima para o pecado (o prato de comida), do assassino para o sofrimento da vítima, a admiração do macabro por parte dos policiais; 2) o prazer na dor.

Sobre o olhar, em um primeiro plano, vemos que o assassino amarra a vítima sobre uma cadeira e na frente é posto um prato de macarronada sobre a mesa. A vítima é obrigada a olhar para o objeto (comida) que lhe causa prazer, porém esse ato voyeur não é natural e sim forçado por John Doe. Forçar a vítima a olhar com desejo para a comida é uma forma de reconhecimento do pecado para Doe. Essa relação intrínseca entre o olhar e o desejo não ocorre de forma natural, uma vez que a vítima recusa o reconhecimento de desejo e, por conseguinte, do pecado. A própria disposição da cena do crime (o indivíduo com o rosto mergulhado em um prato de macarronada) nos remete ao mito de Narciso que, de tanto olhar para sua imagem refletida na água límpida como um espelho, termina se afogando por desejar a sua própria beleza vista no reflexo da água. A vítima do pecado da gula é posta na mesma posição de Narciso, ou seja, morre admirando (olhando) a beleza do seu pecado pelo excesso de comida.

O olhar também surge na cena do crime pelo assassino, mas dessa vez há uma relação natural entre ver e sentir prazer. Percebemos uma posição voyeur por parte de Doe já que o psicopata sente o prazer em ver a vítima no lugar de “réu” em seu julgamento (com requintes medievais) de análise do pecado e escolha do castigo apropriado para o pecador. A característica perversa do voyeurismo é confirmada também pela demora no objeto de desejo⁹ já que os policiais constataram pela quantidade de comida existente no armário da cozinha que o assassino teria passado semanas alimentando a vítima até que ela morresse. O indivíduo obeso é visto por Doe como objeto (ou seja, Doe coisifica – objetifica – a vítima em nome de seu gozo de prazer).

O olhar no ângulo da polícia surge pelo desejo na representação do macabro, ou seja, a cena mortífera atrai a atenção da investigação pelo requinte de crueldade. Há não só o interesse em identificar o assassino, mas no decorrer do filme os policiais se veem obrigados

⁹ Assim como viram Binet e Freud nos pacientes que se concentravam em um objeto (nesse caso e escopofilia, ou seja, o prazer sexual em ver o outro como objeto).

(e motivados também pelo desejo de ver) a compreender os motivos da encenação macabra da morte por excesso de comida.

No que diz respeito ao prazer na dor, verificamos os traços sádicos na cena do crime para a construção da morte. Num primeiro momento, o assassino sequestra a vítima e a faz refém. Em seguida, Doe dá início aos encadeamentos de tortura: força a vítima a comer incessantemente pratos de macarronada; ameaça com um revólver pressionado na testa da vítima; faz a vítima ingerir pedaços do assoalho; agride fisicamente a barriga da vítima. Inferimos ainda do crime agressões psicológicas, tais como: julgamento pelo pecado cometido, decreto da sentença de morte.

Sendo assim, causar a dor no outro é uma relação de prazer em ver a vítima humilhada, subjugada e refém da manipulação perversa de Doe. Novamente verificamos uma inversão no objeto de prazer: Doe transfere para a dor causada no outro o encadeamento de desejo. A vítima é vista como um brinquedo sujeito a todas as ordens de um indivíduo que se vê como a Lei.

Outra questão apresentada pelo filme é a transgressão da ordem religiosa. Verificamos que o significante morte direciona/move Doe a escolher sua vítima e exercer sobre ela a missão de purificação do pecado carnal (seu objeto de desejo), obedecendo à voz superior que o guia, ou seja, a autoridade de julgar e castigar as vítimas que afrontaram a ordem religiosa de que não devemos nos entregar ao pecado e à corrupção do corpo e da alma.

Sobre a relação entre *assassino-vítima da gula-desejo perverso*, constatamos que o significante morte exerce outra influência sobre o sujeito (vítima), uma vez que este se recusa a exercer o papel que lhe é esperado, comer até a morte. É aí nesta ruptura do que é esperado (o reconhecimento do pecado cometido) que o sujeito se inscreve, movendo-o para a negação do crime. Salientamos que o deslizamento do significante é um deslizamento de desejo que move o sujeito.

É nesta postura do sujeito que percebemos que o significante morte desliza de formas distintas nos sujeitos. Para Doe, este movimento substitutivo assume a representação de purificação (já que o assassino está a serviço de Deus para purificar a sociedade entregue à corrupção), enquanto que para a vítima o movimento de substituição assume o caráter de punição (uma remissão forçada do pecado).

A recusa em aceitar a morte causa em Doe o prazer na tortura, uma vez que este leva até as últimas consequências o seu “dever” de justiceiro, causando, não mais de forma “natural”, a morte, e sim a partir de um ato perverso, agredindo a vítima na região do estômago, para que esta estoure por dentro, levando-a à morte por atrição.

Da Cobiça



Figura 2 – Cena da morte da Cobiça

O trecho abaixo mostra a inspiração que Tomás de Aquino teve para refletir sobre o pecado da Cobiça (ou Avareza):

A palavra *avareza*, segundo a significação originária está ligada a uma desordenada ambição de dinheiro. [...] Mas, por extensão, avareza é tomada também como desordenada cobiça de quaisquer bens e, nesse sentido, é um pecado genérico, pois todo pecado é um voltar-se desordenadamente a algum bem passageiro: daí que Agostinho afirme haver uma avareza “geral”, pela qual se deseja mais do que o devido alguma coisa, e uma avareza “específica”, à qual se chama usualmente amor ao dinheiro. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 100)

Santo Tomás de Aquino nos revela, no trecho acima, a preocupação que Deus tem com os indivíduos que mantêm uma relação muito próxima com a ganância pela riqueza. Dessa forma, quanto mais próximo e voltado para o acúmulo de dinheiro, mais distante da redenção eterna, uma vez que não cabe ao indivíduo buscar as riquezas da carne, mas o caminho a ser seguido é o da riqueza da alma. O homem deveria buscar no julgamento final ser reconhecido e agraciado pelos feitos em nome da Igreja e não pelo dinheiro e outros bens acumulados por um desejo particular.

Na sequência de crimes, o filme apresenta na terça-feira (2º dia) a morte pelo excesso de ambição, a cobiça, o corrupto, o avaro, representativo de mais um crime que merecia purificação.

Observamos, na cena do crime que o indivíduo estava em uma posição de redenção (semelhante a uma crucificação), despido, com a cabeça sobre livros jurídicos e com uma grande laceração na lateral do seu corpo.

O olhar nos aparece representado nesse crime (no lugar da vítima) como a visão da lei e o reconhecimento da transgressão cometida¹⁰. Por isso a vítima é posta diante de livros jurídicos. Para Doe, o advogado deveria (re)ver suas atitudes do desejo pela cobiça e sentir prazer no ato da remissão do pecado ao ver sua carne ser recortada como castigo em busca da salvação. Essa inspiração para o crime é retirada da obra *O Mercador de Veneza* (como já comentamos anteriormente) que traz dois personagens motivados pela cobiça (um de cobiçar a atenção e amizade de um jovem veneziano e o outro de cobiçar a vingança).

O olhar na ótica do assassino é encarado na visão do suplício e na dor do outro (vítima). Inferimos a posição voyeurista de Doe em se ver como Lei que manipula e condena o advogado à sentença de morte já que vê a vítima sangrar até morrer. Verificamos novamente que a característica perversa do voyeurismo da demora no objeto de desejo é repetida, uma vez que Doe acompanha todo o sofrimento da vítima em mutilar-se.

Outro detalhe da manipulação do prazer na visão é que Doe circula com o sangue da vítima os olhos da esposa do advogado (em uma fotografia) para que esta possa olhar repetidas vezes para a cena do crime em busca de uma pista. Esse culto do macabro (em ver a cena da morte do próprio marido) auxilia os policiais a localizarem uma pista que levará ao próximo crime (o pecado da preguiça). A pista é descoberta porque nesse jogo de *olhar*, proposto pelo assassino, a esposa identifica que um dos quadros do escritório estava fora de lugar.

No que concerne ao prazer na dor do outro, percebemos o sadismo de Doe em forçar o advogado a cortar pedaços de sua própria carne que deverá ser pesada até a balança acusar

¹⁰ Doe escolhe como vítima da cobiça o advogado que mesmo sabendo dos crimes (estupro e tráfico de drogas) cometidos por seu cliente (Victor, a vítima da preguiça) opta por defendê-lo em nome do dinheiro que receberia em troca da liberdade do acusado.

uma libra (referência clara ao texto *O Mercador de Veneza*). Há também nesse crime o encadeamento de tortura em nome da humilhação e da flagelação do corpo do outro: sequestra a vítima; agride com um revólver forçando-a a se despir e se ajoelhar sobre os livros; faz a vítima flagelar o próprio corpo, arrancando pedaços de carne.

Doe se coloca novamente no lugar de desejante do sofrimento alheio, pois observa cuidadosamente todos os detalhes do sofrimento e humilhação da vítima. Sendo assim, causar a dor no outro é uma ação repetida em busca da humilhação de outrem, subjugando a vítima. Além de sentir o prazer em causar a dor no advogado, Doe cultua o sofrimento alheio ao forçar a esposa a ver a cena cruel da morte do marido (pois sabe que esta irá ajudar na investigação da polícia).

Sobre a questão da transgressão da ordem religiosa, salientamos, novamente, que o significante morte direciona/move Doe a escolher sua vítima e exercer sobre ela a missão de purificação do segundo pecado carnal da cobiça. Instaure-se novamente um julgamento religioso em busca da redenção forçada pelo mal cometido. Doe, como um juiz, sentencia mais uma vítima à morte por atrição. Verificaremos que em todos os crimes o castigo da atrição (inversão da contrição, ou seja, remissão forçada do pecado) é a sentença final do assassino que se vê como o representante de Deus na Terra.

Na relação *assassino-vítima da cobiça-desejo perverso*, o significante morte exerce outra influência sobre o sujeito (vítima), uma vez que este se recusa a exercer o papel que lhe é devido, a automutilação para alcançar a redenção. Novamente percebemos uma ruptura do que é esperado, já que para o avaro os bens é o que mais interessa, e a vítima prefere entregar-se à morte a ter que se imolar, como vemos no bilhete deixado por Doe: “Cumprida esta tarefa, ele estaria livre” (SEVEN, 1995). E mais: “Uma libra de carne. Nem mais, nem menos. Sem cartilagem, sem osso, só carne” (SEVEN, 1995).

É nesta recusa à automutilação que percebemos que o significante morte desliza novamente de maneira distinta nos sujeitos. Para Doe, este movimento substitutivo assume a representação de purificação, enquanto que para a vítima o movimento de substituição assume o caráter de se castigar. Como punição pela recusa da vítima, Doe castiga-lhe deixando-o sangrar até a morte e arranca-lhe pedaços de seu corpo para que este entenda sua subserviência perante Doe.

É percebido ainda, nesta cena, toda uma significação na morte, uma vez que a vítima estava com a cabeça amarrada sobre seus livros jurídicos, com pedaços do corpo cortado e a carne colocada sobre a balança, representativo da justiça, como que um ato de se redimir pelos pecados cometidos em nome da ambição.

Da Preguiça



Figura 3 – Cena da morte da Preguiça

Trazemos um trecho de Tomás de Aquino que remonta ao pecado da preguiça: “[...] a ociosidade e a sonolência reduzem-se ao torpor em relação aos preceitos: o ocioso os

abandona e o sonolento os cumpre de modo negligente.” (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 95)

Os ensinamentos eclesiásticos nos revelam que a ociosidade e a negligência com o corpo são inimigas do homem que anseia pela ascensão ao Céu. Assim, quanto mais vigor no trabalho em nome de Deus e dedicação aos ensinamentos da Igreja, o homem no julgamento de sua alma será reconhecido e perdoado, ou seja, ao homem que trabalha em nome de Deus, está resguardada a morte da carne e a ressurreição da alma.

Quanto ao filme, no que concerne à linearidade temporal, a morte é revelada na quarta-feira (3º dia). O terceiro crime cometido por Doe é o da morte pelo excesso de preguiça, pela acídia, pela divagação da mente, mais um crime que merecia purificação, segundo Doe. Percebemos na cena do crime que o indivíduo estava preso a sua cama por um ano, definhando a cada dia.

A cena do crime da preguiça é construída com o personagem (vítima) prostrado sobre uma cama em estado de decomposição do corpo, porém, vale ressaltar que o corpo está se decompondo com a vítima viva. No quarto, são encontrados vários aromatizadores de ar para evitar o mau cheiro que toma conta do ambiente, já que durante um ano a vítima urina e defeca na cama e o seu corpo está tomado de feridas putrefatas.

Acerca do olhar nesse crime, vemos que o assassino amarra a vítima sobre uma cama e o deixa vivo durante meses, olhando a vida se esvaír a cada dia. A vítima é forçada a olhar para o próprio pecado e repensar sobre os crimes que havia cometido. Outro elemento que destacamos é que a polícia ao chegar ao quarto pensa que Victor está morto e a descoberta do contrário se dá quando um policial põe sobre o olho da vítima uma lanterna. Podemos pensar que no olhar (da vítima) está representado o desejo de viver, uma vez que Victor não pode se mover, pois não tem nenhuma força no corpo e nem pode falar já que teve que comer a própria língua para saciar a fome.

O olhar surge no filme (na perspectiva do assassino) de forma atenuada, uma vez que Doe não se contenta apenas em ver o corpo de Victor definhar com o tempo. O assassino registra com fotografias diárias a mudança do corpo da vítima que é presa em uma cama sem acesso à comida e à água (apenas o suficiente para não morrer). Percebemos claramente a relação entre olhar e sentir prazer nessa atitude de John Doe. Detalhes do emagrecimento do corpo, perda dos cabelos e dos dentes, decomposição da carne e envelhecimento (devido ao estado de decomposição) são vistos pelas fotografias deixadas por John Doe na cena do crime. Destacamos que as fotografias não foram esquecidas no quarto pelo assassino. Na verdade, Doe incentiva o desejo de olhar mórbido dos policiais.

No que diz respeito ao prazer na dor, verificamos os traços sádicos em toda a construção da cena desse crime, pois há a insistência no sofrimento do outro, já que Doe injeta no corpo da vítima vários tipos de drogas e analgésicos para que Victor resista à tortura e a recuperação dos ferimentos, pois a intenção do assassino é deixá-lo preso sem alimento (Victor chega a comer a própria língua por sentir fome) durante um ano como castigo. Verificamos também que a mão de Victor foi amputada pelo assassino para que este pudesse deixar as digitais no escritório da vítima da cobiça, o advogado.

A transgressão da ordem religiosa de julgamento e castigo é percebida na relação *assassino-vítima da preguiça-desejo*, na qual constatamos, novamente, que o significante morte exerce outra influência sobre o sujeito (vítima), uma vez que este se recusa a exercer o papel que lhe é devido, aceitação da morte. Percebemos aí uma ruptura como o esperado, já que Victor decide levar sua vida até os últimos dias, mesmo passando fome, sede e

definhando com o passar dos meses. Vale ressaltar que Doe sentia prazer com aquela cena depreciativa e registrava o estado fétido de Victor a cada mês.

Percebemos que a recusa da morte ocorre em quase todos os crimes (menos no da inveja). Como punição pela recusa da vítima, de aceitar o seu destino, Doe castiga-lhe entregando-o aos policiais ainda com vida, porém em estado crítico de saúde.

Da Luxúria



Figura 4 – Foto do instrumento que mata a vítima da luxúria

Chamamos atenção para o seguinte texto sagrado em torno da luxúria: “Ora, são os prazeres sexuais os que mais dissolvem a alma do homem. E, assim, considera-se a luxúria referente principalmente aos prazeres sexuais”. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 106)

E mais:

[...] como o uso dos alimentos pode se dar sem pecado, se feito de modo devido e adequado a seu fim, de acordo com o que compete à saúde do corpo, também o uso dos atos sexuais pode se dar sem pecado, se feito do modo devido e adequado a seu fim, como o exige o fim da geração humana. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 107)

Ora, a prática dos atos sexuais é extremamente necessária para o bem comum, que é a conservação do gênero humano. E assim, de modo especial, deve submeter-se à ordem da razão. Portanto, nessa matéria, o que se fizer à margem da ordem da razão será vicioso. É o caso da luxúria que, por definição, transgride a ordem e o modo da razão no que diz respeito aos atos sexuais. E assim, sem dúvida, a luxúria é pecado. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 107)

[...] o fim da luxúria é o prazer sexual, que é o máximo. E sendo este prazer o que exerce maior atração ao apetite sensível, quer pela sua veemência, quer pela conaturalidade dessa concupiscência, é manifesto que a luxúria é vício capital. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 107)

Os trechos acima de São Tomás de Aquino estão marcados pelo pensamento da Igreja Católica de que o sexo deveria ser visto e praticado apenas após o casamento e com a única função da reprodução da espécie. Ao sexo não cabe o deleite e o prazer, uma vez que sentir desejo pelo ato sexual significava transgredir a ordem divina da imundície da carne como expomos no capítulo anterior. Todas as ressalvas de que mesmo no ato da cópula com fins da procriação, ao homem não era permitido o desejo. Dessa forma, o pecado da luxúria vai de encontro com os ensinamentos religiosos, uma vez que ao usar o corpo como objeto de venda, como é o caso da prostituição, o homem afasta-se de fazer de seu corpo a morada do Senhor.

Em *Seven*, percebemos uma ruptura com a questão da linearidade temporal, pois a morte é revelada no sábado (6º dia), três dias após o último crime, o da preguiça. Essa ruptura

ocorre devido à descoberta do endereço do assassino pelos policiais, adiando, assim, os planos de John Doe.

O quarto crime a ser revelado é o da morte pelo excesso de sexo, a promiscuidade, o descomedimento sexual, a prostituição, outro representativo de pecado carnal que merecia purificação. Observamos na arma do crime que a vítima foi assassinada por um *falo* metálico em formato de espada, como castigo.

Na cena do crime da luxúria, os policiais encontram (em um quarto de prostituição) um homem em pânico e uma prostituta morta por laceração em sua vagina causada por um instrumento cortante. Ao colher o depoimento do indivíduo que dividia a cena do crime com a prostituta, os policiais conseguem entender os planos perversos de Doe em relação ao pecado capital da luxúria.

Pelo depoimento, é revelado ao espectador que John Doe abordou um casal (um cliente e a prostituta) que se dirigia para um quarto reservado para sexo. Ao constatar que o homem era casado, Doe o força (ameaçando com um revólver) a manter uma relação sexual “mortífera” com a prostituta e após a morte da mulher ele foge do quarto, deixando o homem em estado de choque pela cena macabra que é construída pelo perverso.

Nesse crime como nos demais, a vítima é posta no lugar de objeto a ser olhado já que o assassino força um cliente a vestir uma cinta (contendo uma arma em formato de pênis) e observar a prostituta ser penetrada com essa arma “fálica” até a morte. Em seu lugar de observador, Doe vê todo o ato sexual (e mortífero) ser executado em nome do seu desejo de purificação.

No que diz respeito ao desejo em causar a dor no outro e em manipular a vítima, percebemos que Doe “joga” com a ideia de que o sexo é um pecado carnal e leva até a última consequência. O assassino sequestra e tortura psicologicamente as vítimas (o homem e a prostituta), agredindo-os em nome de seu desejo de purificação. Ao forçar a relação sexual (como se dirigisse uma cena) nos remete aos contos do Marquês de Sade que em seu ato de perversão da ordem sexual coordena uma cena de sexo que transgride a relação natural de obtenção do prazer. John Doe instaura o temor da punição pelos vícios carnis com tons sádicos (agressão à prostituta e ao parceiro) e masoquistas¹¹ (o homem que causa a dor na prostituta também é vítima de agressão).

Sobre a relação *assassino- vítima da luxúria-desejo*, percebemos que o significante morte novamente exerce outra influência sobre o sujeito (vítima), uma vez que este se recusa a exercer o papel que lhe é devido, fazer sexo até a morte.

Percebemos, novamente, aí uma ruptura do que é esperado, já que a prostituta se nega a transar com o cliente. Lembramos, aqui, que o cliente se torna vítima e assassino ao mesmo tempo, enquanto Doe sentia prazer em ver a prostituta ser perpassada pelo *falo* de metal afiado. A escolha da arma para esse crime tem um destaque especial, pois Doe contrata um fabricante de objetos eróticos e solicita um pênis em forma de arma. A relação entre o pênis-arma e a vítima da luxúria representa para Doe a humilhação da mulher prostituta perante o falo (representante do poder, da Lei). Outro detalhe é que Doe se “ausenta” do ato do crime e força um cliente a matar a prostituta. Vale ressaltar, para explicar a posição de vítima/assassino que o cliente assume no ato perverso que Doe pratica diz respeito à manipulação do outro como objeto. Doe amarra o *super-falo* à cintura do cliente e força-o a penetrar a prostituta que também estava presa.

¹¹ Para Krafft-Ebing e Freud o masoquismo é o outro lado da perversão sádica, uma vez que ao sentir o prazer sexual em causar dor e humilhação ao outro, abre espaço para se fazer de objeto de humilhação e subjugação.

Da Vaidade



Figura 5 – Cena da morte da Vaidade

Santo Tomás de Aquino (2000, p. 82) viu na vaidade uma “vanglória”, ou seja, a vaidade é “uma glória vã”. Daí, trazemos alguns trechos que ressaltam a visão do eclesiasta acerca da vaidade:

A glória pode ser considerada em três modos. Em seu *máximo modo*, ela consiste em que o bem de alguém se manifesta às multidões. [...] Num *segundo modo*, fala-se de glória como o bem em que se manifesta a poucos ou a um só. E no *terceiro modo* também se pode falar em glória aplicada ao bem de alguém considerado por ele próprio, quer dizer, quando alguém considera seu bem sob o aspecto de um certo esplendor para manifestação e admiração de muitos. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 83)

[...] “vão” admite três significados: em alguns casos, chama-se “vão” àquilo que não tem subsistência e às coisas falsas chamamos vãs [...]. Em outros casos, “vão” é aquilo que carece de solidez e consistência [...]. Em outros casos ainda, diz-se que é vão – em vão – algo que não é capaz de realizar o fim devido. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 83-84)

[...] pode-se falar de vaidade em três sentidos. Primeiramente, quando alguém se gloria em falso [...]. Um segundo modo de glória vã é quando alguém se gloria de um bem que passa facilmente [...]. O terceiro modo da vaidade é quando ela não se dirige ao devido fim. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 84)

A humildade é o caminho a ser seguido pelo homem, devendo afastar-se das vaidades que o rodeiam. Trazer para si a glória, ou seja, vangloriar-se de algo é se afastar das glórias advindas de Deus. A exaltação de um feito ou de uma característica física, ou seja, da carne, é menosprezar a criação de Deus e por isso uma falta enorme aos ensinamentos da Igreja que vê em Deus a origem da perfeição e não no homem, berço de pecado.

O filme nos aponta a morte revelada no domingo (7º dia). O quinto crime é o da morte por excesso de vaidade, apego à beleza, à soberba, à falta de humildade, outro representativo de pecado carnal que merecia purificação. E este para São Tomás de Aquino é a mãe de todos os pecados capitais, uma vez que pelo desejo da superioridade somos capazes de cometer outros pecados carnis.

Observamos na cena do crime que a vítima morre desfigurada, como castigo. Quando os policiais chegam ao quarto da modelo encontram um cenário com elementos limpos (o quarto branco, com lençóis brancos e um retrato preto e branco com a imagem de uma bela mulher) e sujos (o vermelho do sangue que contorna o rosto e os braços da modelo e a parede pintada de sangue com a palavra “PRIDE”, ou seja, orgulho). Essa mistura de branco (limpo)

com o vermelho (sujo) é uma representação do pecado da modelo que apesar de manter uma aparência externa limpa e bonita, mantém em seu interior toda a sujeira do pecado capital da vaidade.

A questão do olhar é posta para a vítima como uma reflexão do pecado cometido. A modelo deveria ver que o seu interior estava corrompido pelo mal e teria a chance de viver caso aceitasse abrir mão da beleza exterior, ou seja, caso optasse pela vida, a modelo viveria com o rosto desfigurado.

Ao colocar a foto acima da cabeça da modelo, John Doe nos convida a escolher pelo olhar que caminho deve ser seguido: a beleza do corpo ou a beleza da alma. Porém, o que verificamos é que a chance de escolha (o livre arbítrio) é mais uma vez transgredida pelo assassino, pois se a vítima escolhesse viver desfigurada ela teria a oportunidade de ligar para a polícia, mas a vítima não teria a escolha de morrer bela, pois a causa de sua morte foi hemorragia em decorrência dos cortes feitos na face. A beleza jamais seria uma opção para a modelo nesse jogo perverso de John Doe.

Os atos sádicos estão presentes exatamente nas agressões e humilhação do corpo, além das lacerações causadas no rosto como punição pelo pecado cometido.

A relação *assassino-vítima da vaidade-desejo* demonstra mais uma vez que o significante morte exerce outra influência sobre o sujeito (vítima), uma vez que este se recusa a exercer o papel que lhe é devido, viver sem a beleza.

Percebemos, novamente, aí uma ruptura com o esperado, já que a modelo se nega a viver desfigurada e decide morrer. À vítima foi dado o direito de viver (Doe lhe entrega um telefone para que esta ligue para o hospital) ou dormir até a morte (na outra mão Doe lhe entregou remédio para dormir), como verificamos no texto que Doe deixa na cena: “Grite por socorro e viverá. Mas ficará desfigurada. Ou ponha um fim na sua própria dor.” (SEVEN, 1995).

Morrer a viver sem a beleza foi o caminho escolhido pela modelo, afirmando, assim, sua postura diante do pecado da vaidade.

Da Inveja



Figura 6 – Cena da morte da Inveja

Para Tomás de Aquino (2000), a inveja designa a tristeza sentida diante do bem do outro e o desejo imoderado de seu fracasso.

Ora, sendo a inveja uma tristeza pela glória de outro, considerada como um certo mal, segue-se que, movido pela inveja, tenda a fazer coisas contra a ordem moral para atingir o próximo e, assim, a inveja é vício capital. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 91-92)

No filme, Doe dá início à finalização de seus atos. A morte revelada, também, no domingo (7º dia), atinge a apoteose esperada, já que o domingo é tido como uma ordenança eclesiástica. É a morte pelo excesso de inveja, tristeza pela glória do outro, a maledicência, representativo de pecado carnal que merece purificação.

Observamos na cena do crime que Doe se autoimola, como castigo, fazendo com que o policial (sujeito representativo da ira) o castigue e o mate. Primeiro, Doe confessa que sente inveja da vida que o policial tem e em seguida começa a instigar o descontrole do detetive Mills. Após muitas insinuações e provocações, chega ao local uma entrega endereçada ao policial Mills. O detetive Somerset, ao receber a encomenda, uma caixa de papelão, percebe que se trata de mais um plano sádico de Doe. Quando o detetive rasga o lacre da caixa vê a cabeça da esposa do policial Mills degolada e corre para tentar acalmar o seu parceiro. Nesse momento Doe revela que esteve na casa do policial e tentou transar com a esposa. O policial Mills começa a perder o controle e xingar John Doe quando o assassino revela que a esposa estava grávida e que ele teria degolado a cabeça dela.

A respeito do olhar nessa cena, destacamos em Doe a felicidade mórbida de quem está sentido prazer com a própria morte pelo fato de ser um espetáculo, decorrente das demais cenas macabras que o assassino construiu. Há no filme uma pausa no diálogo e o foco está voltado para a reação de prazer de Doe ao ver Mills apontar o revólver para sua cara. O policial reluta e tenta encontrar forças, mas Mills não resiste à ira diante de todos os crimes que Doe cometeu e em especial o assassinato de sua mulher grávida.

Outro destaque que apontamos é o prazer que Doe sente na manipulação e em tripudiar da desgraça alheia. Mesmo se colocando na posição de réu por ter cometido o crime da inveja, John Doe transgreda a própria Lei de agente purificador e se torna instrumento de purificação. Mas, a intenção do perverso é fazer perpetuar seu ensinamento de que a corrupção do corpo deve ser expurgada da sociedade.

Na relação *assassino-vítima da inveja- desejo*, constatamos que o significante morte guia, diferente dos outros crimes, o sujeito John Doe à aceitação da morte, como exemplo de punição pelo crime/pecado cometido. É neste momento do filme que verificamos uma analogia com o ato “divino” do sujeito Doe, já que ele cometeu crimes para purificar a humanidade de pecados carnis e entregava-se a morte através da redenção por ter sido um pecador também.

Da Ira



Figura 7 – Cena da Ira

Vejamos como Tomás de Aquino (2000) descreveu o pecado da ira, a falta de amor pelo próximo:

Quando, porém, alguém quer uma vingança à margem da ordem jurídica ou pretendendo mais o extermínio de quem peca do que do próprio pecado, isto é irar-se contra o irmão. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 96)

Ora, acontece freqüentemente que, pelo fim da ira, isto é, por tomar vingança, se cometam muitas ações fora da ordem moral e, assim, a ira é vício capital. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 98-99)

Segundo o pensamento medieval exposto por Tomás de Aquino, não cabe ao homem julgar e punir, ou seja, fazer a justiça com as próprias mãos a um outro indivíduo. Essa tarefa é da alçada dos homens do clero que representavam Deus na terra e o julgamento final cabia a Deus, ou seja, avaliar e castigar (se fosse o caso) o indivíduo. Sendo assim, a agressão contra o indivíduo era condenada como um pecado que tem em sua constituição querer igualar o seu poder ao de Deus.

O filme nos revela um crime diferente nessa morte pela Ira. Ela ocorre de forma metafórica, uma vez que o sujeito (policial) representante da ira não chega a morrer de fato, ou seja, a vida que lhe é retirada não é a vida da carne, mas da alma, da paz com Deus e da morte de sua mulher grávida. Percebemos que no assassinato da esposa há a transferência da morte do policial para o seu filho que iria nascer.

Para concretização dos seus planos de purificação e inversão da ordem divina, Doe chega ao ápice de sua trajetória sangrenta. O assassino desencadeia o pecado da ira ao enviar a cabeça degolada da esposa de Mills. Com esse duplo assassinato Doe acaba por tirar a paz e o controle do policial, que não mais agindo como um “filho de Deus” dá cabo à vida do *serial killer*, mas também perdendo todo o desejo de viver que ele tinha.

Em uma frase final, antes de ser assassinado pelo policial, Doe diz: “Torne-se a Ira” (SEVEN, 1995), que dá a entender que o policial, acometido pela ira, perderia sua vida social, ou seja, sua esposa grávida estava morta e sua carreira acabada, uma vez que o policial não teria mais estímulos para viver e se entrega ao plano de Doe, cumprindo dessa forma o ciclo de crimes que vinha sendo construído. É desta maneira que o significante morte age em relação ao sujeito (policial).

Temos ainda a fala do Detetive Somerset: “Se o matar, ele vencerá.” (SEVEN, 1995) que demonstra o jogo armado por John Doe, a manipulação e desejo no sofrimento do outro, como diz Miller:

Em Lacan, a satisfação em ferir o outro é tratada ao nível do imaginário; não se situa no real o que ele comenta no “Estádio do espelho...” é que ao ferir o outro, o sujeito não tem outro alvo a não ser ele mesmo, espelhado no outro (MILLER, 1997, p.375)

Percebemos que na manipulação da ira do Detetive Mills, John Doe consegue concretizar o seu plano, o seu gozo mortífero, ou seja, fazendo advir a ira do policial, Doe fecha o ciclo de crimes.

Em relação ao olhar e ao prazer na manipulação da dor do outro, verificamos que não há uma atitude voyeur do policial, mas sim uma demonstração de asco (ao olhar a cabeça da esposa) e dor por ver a atrocidade que Doe cometeu. Percebemos que mesmo sendo instaurada a ira no policial, não podemos apontar que há uma relação sádica da vingança de Mills, pois o assassinato não é marcado pelo prazer em causar a dor em Doe.

Considerações finais

A análise do filme *Seven* pela ótica da adaptação permitiu que encontrássemos um ponto de intersecção no estudo da literatura do cinema e da psicanálise: o filme (re)constrói dados significativos do pensamento literário e histórico acerca dos conceitos de pecado e de perversão. Desse estudo, podemos pensar as seguintes conclusões:

O assassino em série elege representantes dos sete pecados capitais na sociedade contemporânea para julgá-los e puni-los de acordo com a falta cometida. A construção das cenas macabras (morte do representante de cada pecado capital) serve de alegoria para que no futuro os crimes de Doe sirvam de exemplo a ser seguido. Para tanto, John Doe faz questão de que os crimes chamem a atenção da polícia e da imprensa (em uma tentativa de imortalizar nas matérias de jornal a sua lição).

Em termos de adaptação, verificamos que Somerset busca na literatura de temática religiosa a compreensão dos passos que Doe busca seguir em cada crime. Vemos que Somerset vê Doe não como um demente inculto. Muito pelo contrário. Para o detetive, o assassino empreendeu um vasto estudo para entender o pecado e a disposição do castigo.

Observamos que o que está posto nos atos do perverso é de que o sujeito é vítima de seu próprio desejo, não podendo desviar o encadeamento fundante do inconsciente. O desejo perverso está a serviço do gozo mortífero, ou seja, todos os atos caminham para uma apoteose do prazer. Apesar de o perverso assumir o lugar da Lei e o poder da manipulação, na verdade é ele quem é instrumento, juguete manipulado, pelo seu próprio desejo.

No filme *Seven*, a questão da manipulação e de ser vítima do próprio desejo é o mote da jornada de John Doe. Percebemos que o desejo pela purificação dos pecados capitais que assolam a sociedade é o fio condutor da narrativa, mas mesmo estando no controle dos atos, Doe torna-se vítima do seu próprio desejo, uma vez que se vê como digno de purificação por ser o representante do pecado da inveja. Ao tramar a própria morte, Doe eleva o desejo ao gozo mortífero, ou seja, tudo que podia ter sido conquistado já tinha sido executado, restando-lhe apenas a morte, pois nenhum desejo iria lhe mover mais.

O filme representa o ensino, ou melhor, a leitura do desejo desviante em nome da apoteose do gozo.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. In.: <http://www.stelle.com.br/index.html>

ANDREW, Dudley. Adaptation. In.: MAST, Gerald et al (eds.). *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University of Texas Press, 1984.

AQUINO, Santo Tomás de. *Sobre o ensino (De magistro) e Os sete pecados capitais*. Trad. e estudos introdutórios Luiz Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CHAUCER, Geoffrey. *Os Contos de Cantuária*. Apresentação e Trad. Paulo Vizioli. In.: http://www.dle.ufms.br/daniel/literature/Os_Contos_de_Cantuaria.pdf

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade. In.: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. VII. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

GUIMARÃES, Dinara Machado. *A voz na luz*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- JULIEN, Philippe. *Psicose, perversão, neurose: a leitura de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2002.
- LACAN, Jacques. O Seminário. Livro 5. *As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999 [1958].
- _____. O seminário sobre “A carta roubada”. In.: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998 [1966].
- MILLER, Jacques-Alain. *Lacan elucidado: palestras no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- MILTON, John. *Paraíso Perdido*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.
- SEVEN os sete pecados capitais*. Direção: David Fincher. Produção: Arnold Kopelson Phyllis e Carlyle. Intérpretes: Morgan Freeman; Brad Pitt; Gwyneth Paltrow; Kevin Spacey e outros. Roteiro: Andrew Kevin Walker. New Line Cinema, 1995. 1 DVD (127 min), widescreen, color.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: SHÜLER, Arnaldo. *Dicionário enciclopédico de teologia*. Canoas: Ed. ULBRA, 2002.