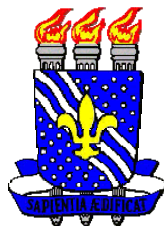


Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-graduação em Letras

NO CINEMA COM A PSICANÁLISE: *SEVEN* E A PERVERSÃO

João Pessoa – PB
Maio / 2012



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-graduação em Letras

NO CINEMA COM A PSICANÁLISE: *SEVEN* E A PERVERSÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em Letras.

Mestrando: Natanael Duarte de Azevedo

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Socorro de Fátima Pacífico
Barbosa

João Pessoa – PB

Maio / 2012

A994n

Azevedo, Natanael Duarte de.

No cinema com a psicanálise: Seven e a perversão /
Natanael Duarte de Azevedo. -- João Pessoa, 2012.
150f. : il.

Orientadora: Socorro de Fátima Pacífico Barbosa
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Psicanálise – cinema. 2. Perversão. 3. Sexualidade.
4. Inversão religiosa.

UFPB/BC

CDU: 159.964.2:791.43(043)

Natanael Duarte de Azevedo

NO CINEMA COM A PSICANÁLISE: *SEVEN* E A PERVERSÃO

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito institucional para obtenção do título de **MESTRE EM LETRAS**.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Socorro de Fátima Pacífico Barbosa
(Orientadora – UFPB)

Prof.^a Dr.^a Genilda Azeredo
(Examinadora – UFPB)

Prof.^a Dr.^a Isabela Barbosa do Rêgo Barros
(Examinadora – UNICAP)

Dedico:

- *À minha mãe que tanto amo, Marlene Duarte de Azevedo, pessoa guerreira e de muita grandeza, que me deu os maiores bens que poderia me dar: a educação e vontade de lutar e vencer.*
- *Aos meus irmãos, Naasson e Nathalia, a quem tanto amo e por quem tanto prezo.*
- *A Theo, meu companheiro, pessoa-exemplo de estudo e dedicação, que sempre me guia e me conforta, tanto no percurso acadêmico como no pessoal.*
- *De uma maneira muito especial, à minha orientadora, Socorro Pacífico, que me fez acreditar novamente no meu potencial e foi uma grande parceira na construção intelectual que desenvolvi nessa dissertação.*
- *Aos meus padrinhos que muito confiaram e acreditaram em meu avanço.*
- *A minhas tias (maternas e paternas), exemplos de carinho e admiração, que sempre me fizeram sorrir.*
- *E por último e mais especial, dedico esta dissertação aos meus avós, Vicente e Valda, e Salete pelo exemplo de amor e de família. Amarei vocês até a eternidade.*

Agradecimentos

Assim como a psicanálise aponta que nós precisamos dessa relação com o *outro* e a teoria da adaptação nos diz que os discursos vivem em uma tensão de diálogo, não posso deixar de agradecer aos meus *outros* que sempre dialogaram comigo:

- **Ao Senhor Nosso Deus, àquele que me deu forças e me ajudou a seguir em momentos tão difíceis dessa dissertação;**
- **Aos professores da Pós: Sandra Luna, Genilda Azeredo, Margarida Assad, Socorro Aragão, Pedro Francelino, Regina Celi que sempre me conduziram com maestria durante o curso e à Mônica Nóbrega que me introduziu na busca do aperfeiçoamento;**
- **À Elisalva Madruga, grande mestra-mãe;**
- **Aos amigos de EAD: Daniele Campos e Marcos Túlio, pelo apoio constante;**
- **Aos amigos que sempre suportaram minhas colocações “perversas”: Ina, Scoth, Isabela, Denise, Isabelle, Manuela e Sérvulo, Bernadete Mariz, Neilson, Eny, Regina, Suele, Ana Luísa e tantos outros que passaram em minha vida;**
- **Aos cunhados e amigos que sempre me socorreram no momento de cansaço me chamando para as festas: Juliana, Robson, Cida, Dionete e Sílvia.**
- **Aos funcionários da Coordenação da Pós-graduação em Letras, Rose e Mônica, pela disposição e pela competência com que sempre me atenderam;**
- **À CAPES pelo financiamento que permitiu a minha participação em eventos acadêmicos;**
- **A todos que, de alguma forma, fizeram e fazem parte desse trabalho: meus sinceros agradecimentos!**

Aos libertinos

Voluptuosos de todas as idades e de todos os sexos, a vós somente ofereço essa obra; nutri-vos de seus princípios, eles favorecem vossas paixões, com que estúpidos e frios moralistas tentam vos horrorizar, são apenas os meios que a natureza emprega para fazer o homem atingir as metas que traçou para ele. Não ouvi senão essas paixões deliciosas: sua voz é a única que pode vos conduzir à felicidade.

(Sade)

Resumo:

A presente dissertação trabalha com os estudos acerca da perversão, desde o conceito de sexualidade desviante, visto na Idade Média, até os estudos estruturalistas, propostos por Jacques Lacan, 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 do filme *Seven* podem revelar movimentos do inconsciente que seguem uma motivação/manipulação do desejo. Para atingirmos nosso objetivo, iremos recorrer a três linhas de discussão teórica, a saber: 1) a perversão sob as óticas da fetichização (objetificação do desejo sexual), da degeneração cerebral, da substituição do desejo e da estrutura psíquica (Cf. ROUDINESCO, 2008; BINET, 1904 [1879]; KRAFFT-EBING (apud ROUDINESCO, 2008); FREUD, 1989 [1905]; LACAN, 1988 [1956] e 1999 [1958]); 2) os sete pecados capitais como forma de manutenção e reintegração do poder da Igreja (Cf. DELUMEAU, 2003; LE GOFF, 2011; AQUINO, 2000); 3) a adaptação fílmica pelo prisma da transtextualidade (Cf. STAM, 2006; ANDREW, 1984; HUTCHEON, 2011). Analisamos o filme *Seven*, buscando inferir dos crimes cometidos pelo assassino (sujeito), John Doe, os movimentos do inconsciente que revelem o desvio do desejo para objetificação, ou coisificação, das vítimas. Percebemos que esses desvios do objeto sexual podem ser vistos tanto do ponto de vista da inversão religiosa, como do ponto de vista da psicanálise. Para nossa análise, iremos nos ater ao texto verbal e visual das cenas dos assassinatos apresentados pelo filme, e, em seguida, propomo-nos a analisar a sequência de crimes com base em dois tipos de perversão: voyeur (prazer na fixação em olhar o outro) e sádico (prazer em subjugar e humilhar o outro). 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: psicanálise; cinema; sete pecados capitais, perversão; *Seven*.

Abstract:

This present paper intends to work with studies about perversion, including the conception of deviant sexuality, from Middle age, to the structuralist studies proposed by Jacques Lacan, verifying in the movie *Seven*, by David Fincher, the possibility of interpreting that John Doe's acts are characteristics of perversion. Our object is to demonstrate how the serial killer's actions in the movie *Seven* can reveal movements of the unconscious that follow a motivation/manipulation of desire. To accomplish our goal, we will resort to three lines of theoretical discussion: 1) the perversion under the vision of fetishization (objectification of the sexual desire), the brain degeneration, the substitution of the desire and psychological structure (Cf. ROUDINESCO, 2008; BINET 1904 [1879]; KRAFFT-EBING (apud ROUDINESCO, 2008); FREUD, 1989 [1905]; LACAN, 1988 [1956] and 1999 [1958]); 2) the seven capital sins as a way of maintenance and reintegration of the power of the church (Cf. DELUMEAU, 2003; LE GOFF, 2011; AQUINO, 2000); 3) the filmic adaptation through the prism of transtextuality (Cf. STAM, 2006; ANDREW, 1984; HUTCHEON, 2011). We analyze the film *Seven* seeking to infer from the crimes committed by the murderer John Doe, the movements of the unconscious that reveal the deviation of the desire to objectification of the victims. We realize that the deviation of the sexual objects can be seen both from the point of view of the religious inversion such as psychoanalysis. For our analysis, we will show the verbal and visual texts of the murders presented by the film, then, we propose the analysis of the sequence of crimes based on two types of perversion: voyeuristic (pleasure to look at the other) and sadism (pleasure to overpower the other). We observed in our research the intrinsic relationship between voyeur and sadistic acts and religious motivation which can determine the crimes by the purification of the capital sins. Thereby, with the possibility of reading the film *Seven* as an adaptation based on source texts that deal with themes such as sin and transgression of the law, we saw that the construction of the film reveals us a (re) reading of the texts about capital sins and clinical work with perversion patients.

Key-words: psychoanalysis; cinema; seven capital sins; perversion; *Seven*.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
CAPÍTULO I – PERVERSÃO E O LUGAR DO DESEJO	18
I.I O papel da sexualidade na história: da Idade Média ao século XVIII.....	22
I.II A aberração perversa: o desvio da norma para a medicina	40
I.III Freud e a teoria da sexualidade: um ensaio sobre a perversão.....	52
I.IV O ensino de Lacan sobre a perversão como estrutura: da denegação ao desmentido.....	66
I.V A perversão e o filme Seven.....	73
CAPÍTULO II – OS SETE PECADOS CAPITAIS: A ORIGEM DA REPRESSÃO	79
II.I A Idade Média e a castração religiosa	80
II.II Os sete pecados capitais: manutenção e repressão do pecado	85
II.III O desejo da carne e a punição do pecado: a Igreja como Lei interventora ..	96
CAPÍTULO III – ANÁLISE DO FILME <i>SEVEN</i> : A MANIPULAÇÃO DO PERVERSO EM NOME DA LEI.....	102
III.I Categoria fílmica: um roteiro adaptado.....	102
III.II Do pecado à morte: o perverso na cena do crime numa análise psicanalítica	119
III.III Da Gula	124
III.IV Da Cobiça	128
III.V Da Preguiça.....	131
III.VI Da Luxúria	133
III.VII Da Vaidade	136
III.VIII Da Inveja	138
III.IX Da Ira.....	140
III.X Da manipulação do perverso.....	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS	149

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Pensar no processo da adaptação fílmica de forma ampla nos faz (re)descobrir o conceito de originalidade presente nos estudos de cinema e de literatura. Até que ponto podemos afirmar que a literatura clássica grega é o ponto de partida da tradição literária se é sabido que a escrita de Homero é apenas uma reprodução, ou melhor, uma adaptação da literatura oral vigente à época para a escrita? (Cf. PARRY, 1930). Ou então afirmar que Shakespeare inaugura uma nova dramaturgia? Segundo Hutcheon (2011, p. 22), “Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-se assim disponível para um público totalmente distinto.”. Ou mais, será que podemos pensar na originalidade de grandes nomes da literatura universal, da tragédia grega ao romantismo alemão? Para Hutcheon (2011, p. 22): “Ésquilo, Racine, Goethe e da Ponte também recontaram histórias conhecidas em novas formas”.

A resposta dada por Hutcheon (2011) nos mostra que tomar um texto como origem se torna inviável para a teoria da adaptação. O movimento teórico adequado para uma pesquisa dessa natureza é perceber a relação existente entre o texto adaptado e a adaptação. Dessa forma, podemos entender um texto – no caso de nossa pesquisa um texto cinematográfico – como sendo passível de uma pesquisa em torno dos textos-fonte que serviram de inspiração ou que dialogam com o texto adaptado. No caso do filme *Seven*, fomos buscar em textos-fonte elementos que nos revelassem mais detalhes da sequência de crimes cometidos pelo assassino. O percurso então foi procurar na literatura eclesiástica medieval sobre o pecado e nas literaturas médicas e psicanalíticas acerca da perversão o fio condutor da narrativa cinematográfica.

Ao trabalhar com textos da/sobre a Idade Média sobre o pecado, como também as várias perspectivas dos estudos acerca da perversão, sentimo-nos motivados por questionamentos basilares: a) É possível tratar a temática dos sete pecados capitais em uma sociedade americana de doutrina evangélica ortodoxa? Essa questão surge porque a temática dos sete pecados capitais é típica da cultura católica, em especial da sociedade católica medieval; b) Por outro lado, pensamos, qual o sustentáculo da “lição de moral” dos crimes em uma sociedade que não comunga dos receios e crenças nos pecados capitais? c) as transposições culturais e temporais não indicariam um anacronismo nesse processo de adaptação?

Pois bem, repetiremos a citação de Hutcheon (2011), uma vez que sentimos que por essa ótica podemos responder às questões levantadas acima: “Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-se assim disponível para um público totalmente distinto.” (p. 22):

- a) Assim como Hutcheon observou na dramaturgia de Shakespeare, podemos pensar que o roteirista e o diretor do filme *Seven* buscaram transferir para sua cultura uma temática específica da doutrina cristã católica, apresentando para um público distinto informações acerca dos pecados capitais;
- b) Como bem observou Delumeau (2003), o pecado e o medo são temas com seu apogeu na Idade Média. Porém, a cultura da culpabilização é característica da sociedade ocidental. Dessa forma, a “lição” de que a sociedade está imersa na corrupção e daí pensar na reflexão da culpa e o temor do castigo são realidades tanto da cultura medieval como da cultura contemporânea.
- c) Não poderíamos pensar então em um anacronismo, uma vez que na construção do roteiro verificamos que houve uma transposição/adequação dos pecados vistos na Idade Média, mas com características contemporâneas, como por exemplo, cada vítima é uma representação atual dos pecados: o obeso viciado em massas (gula), o advogado ambicioso (avareza), o viciado em drogas (preguiça), a garota de programa (luxúria), a modelo vaidosa (vaidade), o assassino invejoso (inveja) e o policial que não controla os seus impulsos (ira).

Ao elegermos como palavras-chave de nossa investigação *os sete pecados capitais* e *a perversão*, entendemos o movimento dos crimes em série praticados pelo assassino, John Doe, como uma busca desenfreada pela purificação e redenção de uma sociedade entregue à corrupção. Os pecados capitais surgem no filme como a falta/corrupção cometida e a perversão marca a transgressão da ordem, ou seja, ao perverter a lei religiosa de que ao homem não cabe o julgamento eterno, John Doe decide por conta própria (justificando ser o próprio Deus) julgar e castigar cada representante dos pecados capitais. Além da transgressão da lei religiosa, encontramos nos crimes do assassino a busca pelo reconhecimento da própria lei a partir dos atos

violentos cometidos. John Doe representa a própria Lei. Transgredir a lei dos homens (polícia/justiça) é assinar em cada crime o controle/poder que ele tinha sobre as vítimas.

Nossa pesquisa busca entender, então, por uma perspectiva ampla da adaptação, qual a relação possível entre a construção do roteiro do filme *Seven* e os textos sobre os sete pecados capitais e a perversão. Nossa proposta não é buscar a originalidade, ou melhor, a origem do texto que fundamentou o roteiro de *Seven*, mas seguir exatamente os passos contrários: interessa-nos encontrar textos que nos permitam uma leitura dos crimes no filme *Seven* e ao mesmo tempo perceber que o roteiro do filme, em um contexto amplo, deve ser considerado como uma adaptação, uma vez que verificaremos no decorrer da dissertação que o filme (re)conta e (re)cria conceitos anteriores sobre pecado e a perversão. Sendo assim, não nos interessa averiguar a fidelidade do roteiro em relação aos textos adaptados, mas sim a essência dos textos religiosos e clínicos que serviram de “inspiração” no processo de adaptação.

Dessa forma, segundo o que expomos acima, temos como **objetivo geral** de nossa dissertação: investigar a relação entre os textos adaptados e a adaptação fílmica, para pensarmos o lugar que o pecado e a perversão assumem nos crimes cometidos pelo assassino no filme *Seven*.

Para alcançar nosso objetivo geral, temos como **objetivos específicos**: 1) No primeiro capítulo, investigaremos os conceitos e a representação da perversão na Idade Média e no século XVIII, com o Marquês de Sade, (ROUDINESCO, 2008), a perversão no pensamento da Medicina Mental do século XIX (BINET, 1904 [1879]), a perversão pela ótica da psicanálise (FREUD, 1989 [1905]), a perversão como estrutura psíquica (LACAN, 1988 [1956]; 1999 [1958]); 2) No segundo capítulo, identificaremos a motivação da pedagogia do pecado em função da manutenção do poder da Igreja Católica na Idade Média e a construção dos pecados capitais que serviam de exemplo da corrupção da sociedade medieval (DELUMEAU, 2003; LE GOFF, 2011); 3) No terceiro capítulo, discutiremos o processo de adaptação como sendo amplo, ou seja, não se restringindo apenas ao cinema (ANDREW, 1984), entendendo o processo de adaptação por uma perspectiva dialógica e transtextual (STAM, 2006; HUTCHEON, 2011) para demonstrarmos quais leituras podemos fazer do filme acerca da perversão e dos pecados capitais.

Levantamos como hipótese em nossa dissertação, observada a teoria da adaptação fílmica, que a construção do roteiro, considerado original, dá margem à análise do filme como sendo uma adaptação dos textos religiosos e psicanalíticos sobre os sete pecados capitais e a perversão, respectivamente, tomando os crimes cometidos pelo assassino como fio condutor da análise.

Acreditamos, portanto, que, ao assistir a um filme que traz um personagem nomeado “serial killer”, com requinte de crueldade nos crimes cometidos e tendências psicopatas, faz com que o espectador, mesmo com uma ideia construída pelo senso comum, tenha uma impressão de que o personagem traz em sua construção características de uma patologia psíquica. Assim, como também, ao perceber que o filme aborda a temática dos pecados capitais, o espectador remeta automaticamente ao pensamento religioso cristão. Logo, a busca por outros textos/fontes que expliquem ou facilitem o entendimento da trama nos apontam para a possibilidade de que o filme transpõe para a tela temas já (re)vistos em nossa sociedade, inclusive em outros filmes.

Neste sentido, percebemos que há algo mais relevante na análise do filme *Seven* visto sob a égide da adaptação que é a importância da essência dos textos religiosos e clínicos na construção da narrativa e não o julgamento da fidelidade e/ou originalidade da obra cinematográfica. Sendo assim, ao discutir o lugar assumido pelo filme e pelo sujeito perverso, John Doe, nossa pesquisa pretende trazer contribuições aos estudos tanto da adaptação como da perversão na constituição do sujeito, podendo representar, assim, um subsídio relevante neste campo de estudo da psicanálise e do cinema.

Dividiremos nossa dissertação da seguinte forma: no primeiro capítulo, realizaremos uma discussão teórica sobre a perversão, demonstrando as diferentes perspectivas adotadas em alguns momentos da história sobre o indivíduo perverso e suas atitudes perante a sociedade. Para tanto, realizaremos um percurso teórico na tentativa de compreendermos melhor as diferentes óticas que porventura surgem no filme acerca da construção de um personagem perverso, a saber: 1) **O papel da sexualidade na história: da Idade Média ao século XVIII**: faremos uma exposição de como a perversão foi vista durante a Idade Média, pela alcunha de perversidade, e a influência que os textos bíblicos, em especial o livro do *Gênesis*, exerceram sobre a sociedade medieval por três pontos de vista: os flageladores, as santas místicas e o criminoso, na figura de Gilles de Rais. Discutiremos também o lugar da perversão nos

escritos e na vida do Marquês de Sade, o Príncipe Perverso, no século XVIII; 2) **A aberração perversa: o desvio da norma para medicina:** verificaremos como a medicina mental do século XIX analisou a origem da perversão e os fenômenos que motivavam e desencadeavam uma atitude perversa, tais como: a hereditariedade que culminava na degeneração cerebral e a perversão vista como uma doença psíquica de base genética; 3) **Freud e a teoria da sexualidade:** nesse tópico, discutiremos a fundação da psicanálise que coloca a perversão no seio da cultura humana e não mais à margem da sociedade, como uma doença cerebral degenerativa. Outro fator relevante para as descobertas freudianas é que a perversão tem a sua origem na sexualidade e não na hereditariedade; 4) **O ensino de Lacan sobre a perversão como estrutura: da denegação ao desmentido:** nesse tópico, veremos a perversão sob a ótica de uma estrutura psíquica, decorrente dos estudos lacanianos da constituição do sujeito. Nesse novo olhar acerca da perversão, Lacan observa que a perversão não é uma atitude ou um fenômeno fugaz. Para o psicanalista francês, o sujeito não pode ter constituições diversas, ou ele é estruturalmente neurótico, ou psicótico, ou perverso; 5) **A perversão e o filme *Seven*:** trataremos, por fim, da exemplificação do sujeito perverso a partir de trechos recortados do filme *Seven* e como esse sujeito se coloca diante dos crimes cometidos por ele. Demonstraremos também que as perspectivas da perversão apresentadas na dissertação surgem na representação do assassino para os policiais, do assassino para as vítimas e do assassino para ele mesmo.

No capítulo II, discutiremos a temática do pecado pela ótica dos preceitos religiosos da Idade Média que condenava a falta às ordens da Igreja e o desejo individual. Dessa forma, deparamo-nos com o pecado visto como uma arma da Igreja contra qualquer transgressão à ordem, causada pelo indivíduo. O pecado, nesse contexto da Idade Média, é responsável por todos os atos de repressão e manutenção do poder da Igreja, que pelo temor inculcava na cultura medieval o horror da morte do pecador e os seus infortúnios no inferno. Seguiremos o seguinte caminho: 1) **A Idade Média e a castração religiosa:** realizaremos nesse tópico uma discussão sobre o contexto medieval de religião e poder a partir da representação do macabro, que via na repressão da sociedade e no significado de pecado a origem do controle e da manutenção do poder da Igreja; 2) **Os sete pecados capitais: manutenção e repressão do pecado:** verificaremos nesse tópico o surgimento dos pecados capitais nos textos eclesiásticos da

Idade Média, em especial, as definições de Tomás de Aquino, que viu no pecado capital a origem de todo o mal existente na sociedade, uma vez que o pecado capital para o religioso representava o “chefe” que guiaria outros pecados; 3) **O desejo da carne e a punição do pecado: a Igreja como Lei interventora:** nesse tópico, discutiremos sobre a repressão do corpo na Idade Média como sendo o berço do pecado. Nesse contexto, o par corpo/carne representa a origem do desejo individual e o lugar do nascimento dos vícios. Verificaremos também que pela punição do corpo/carne a Igreja encontra o meio pelo qual o pecado pode ser julgado e expurgado. Encontraremos nesse posicionamento da Igreja na Idade Média (sobre a punição do corpo e do pecado) traços que o assassino, no filme *Seven*, usa como justificativa pelos seus crimes.

No capítulo III, desenvolveremos questões referentes ao processo de adaptação, com foco na adaptação fílmica, por dois caminhos: a adaptação como derivação e a adaptação como criação de uma nova situação. Sobre a adaptação como derivação, observaremos esse processo não pela ótica da hierarquização entre a literatura e o cinema, no qual este é visto como inferior e aquela como uma arte anterior e mais rica. Interessa-nos a busca de textos que serviram de fonte para criação do filme como derivação e não derivativo, secundário. Sobre o segundo processo, a adaptação como criação de uma nova situação, pautaremos nos estudos da transtextualidade que vê no processo de adaptação uma transformação, ou melhor, uma (re)criação dos textos-fonte. Essas discussões servirão para fundamentarmos nossa análise do filme *Seven* como um roteiro adaptado de textos religiosos (pecado) e clínicos (perversão). Faremos o seguinte percurso: 1) **Categoria fílmica: um roteiro adaptado:** nesse tópico, discutiremos questões acerca da adaptação enquanto um processo amplo que questiona o lugar da originalidade. Verificaremos que o processo de adaptação não se restringe apenas à transposição da literatura para a tela, mas um processo de incorporação da essência de outros textos e um novo modo de contar/mostrar uma história. Observaremos no filme *Seven* as categorias de transtextualidade como fenômeno de transformação/(re)criação de uma nova situação de acordo com as pistas apontadas pelo filme; 2) **Do pecado à morte: o perverso na cena do crime numa análise psicanalítica:** nesse ponto de nossa dissertação, verificaremos as características da perversão (voyeurismo e sadismo) presentes nas cenas e descrições dos crimes no filme *Seven* de acordo com as discussões teóricas empreendidas nos capítulos anteriores.

Metodologia

O projeto teve um trabalho metodológico que pode ser dividido em duas etapas. Uma primeira relacionada à construção do arcabouço teórico-metodológico na interface cinema e psicanálise. A segunda etapa do projeto diz respeito à coleta e à análise do *corpus* durante a execução do projeto. Concomitante ao levantamento bibliográfico, realizamos a coleta de dados para compor o *corpus*, a saber: recortes dos diálogos dos personagens, do filme *Seven*: John Doe, Detetive Mills e Detetive Somerset, além dos bilhetes deixados por Doe nas cenas dos crimes e das imagens das vítimas mortas.

Para a primeira parte, a metodologia constou do levantamento bibliográfico necessário para compreensão dos conceitos referentes ao estudo da perversão e do pecado, enquanto textos que serviram como fontes para nossa análise de que o filme *Seven* é uma adaptação em um contexto amplo, para que pudéssemos construir um pensamento em torno da adaptação fílmica – pelas óticas da derivação e da (re)criação –, segundo os pressupostos teóricos de Stam (2006) e Hutcheon (2011). No que se refere aos estudos acerca da perversão, trabalhamos com Roudinesco (2008); Binet (1904 [1879]); Freud (1989 [1905]); Lacan (1988 [1956]; 1999 [1958]).

Como suporte teórico em torno de questões dos sete pecados e o pecado como manutenção do poder e da Lei, tomamos como via de regra as leituras de Aquino (2000); Delumeau (2003); Le Goff (2011). No que tange à construção do pensamento em torno da amplidão da adaptação fílmica, elegemos como teóricos nomes como: Andrew (1984); Hutcheon (2011); Mulvey (1983); Stam (2006).

Para segunda parte, a metodologia consta da análise do *corpus* em relação à teoria proposta como fundamentação teórica de nossa dissertação, na qual objetivamos perceber o lugar da perversão (personagem do filme, John Doe) e dos sete pecados capitais no processo de adaptação fílmica.

Da coleta dos dados

Nossa pesquisa se pautou na observação das produções discursivas – o discurso verbal, visual e verbo-visual – do filme *Seven*, que nos indicavam os movimentos do desejo de purificação pelos pecados cometidos por parte do assassino em série e dos personagens que interagem com ele.

O *corpus* que coletamos foi constituído por dados orais – diálogos dos personagens John Doe, Detetive Mills e Detetive Somerset – dados escritos – trechos do diário de John Doe – dados imagéticos – congelamos as cenas dos crimes e as moldamos como se fossem fotografia.

Nossa pesquisa assumirá, portanto, um caráter qualitativo e interpretativo sobre a perversão e o pecado como transgressões da lei.

Da transcrição e da análise dos dados

Utilizaremos para a apresentação dos dados uma transcrição ortográfica, colocando entre chaves algumas informações que julgamos importantes à compreensão da cena enunciativa.

Sobre a análise, abordaremos o *corpus* selecionado sobre o viés do estudo da perversão e do pecado, enquanto textos-fonte no processo de adaptação do filme *Seven*.

CAPÍTULO I – PERVERSÃO E O LUGAR DO DESEJO

Sejam sublimes quando se voltam para a arte, a criação ou a mística, sejam abjetos quando se entregam às suas pulsões assassinas, os perversos são uma parte de nós mesmos, uma parte de nossa humanidade, pois exibem o que não cessamos de dissimular: nossa própria negatividade, a parte obscura de nós mesmos. (ROUDINESCO, 2008, p. 13)

Os estudos sobre a perversão estão intimamente ligados às teorias desenvolvidas no decorrer da história sobre a sexualidade. As teorias sexuais seguiam dois movimentos que buscavam discutir sobre o lugar das práticas sexuais: o primeiro movimento diz respeito à repressão do desejo sexual, que deveria ser submetido apenas às leis divinas (Idade Média); no segundo movimento, Sade e os libertinos (século XVIII) defendiam a liberdade sexual buscando a derrocada da lei da Igreja; em um outro momento, as teorias sexuais diziam que o sexo deveria ser visto sob a ótica da normalidade (medicina mental do século XIX). Percebemos que a ênfase é dada, principalmente, no papel da repressão, conforme os estudos de Roudinesco (2008).

Precisamos deixar claro nessa introdução do capítulo sobre a *perversão* que esse léxico (comumente utilizado no senso comum para tratar de aberrações e transgressões) será estudado a partir da psicanálise: “No que se refere à perversão enquanto denominação, estrutura e vocábulo, não foi estudada senão pelos psicanalistas.” (ROUDINESCO, 2008, p. 07).

É nessa cena psicanalítica, que buscaremos construir um mapa histórico do lugar da perversão na sociedade, a saber: a sexualidade pelo olhar da Igreja na Idade Média para entendermos o papel do sexo, no Ocidente, e a coação da perversidade; a perspectiva da medicina mental que via a perversão como doença; a visão freudiana em torno da sexualidade infantil; a perversão no movimento das ciências humanas, o estruturalismo, com o ensino lacaniano da estrutura perversa.

Pensar no lugar da perversão em uma sociedade corrompida desde a sua origem, segundo a visão cristã da criação do mundo, faz-nos pensar que esse tema muito instigou e contribuiu para o entendimento da sociedade e da cultura de forma “estruturada”. Tanto que os desvios apresentados pelos indivíduos eram considerados à margem do que a sociedade aceitava e permitia.

Entender, portanto, a origem ou a motivação para desvios de conduta do desejo sexual, tais como: o desejo consanguíneo, o prazer na dor (sofrida e/ou causada), o

desejo em si (masturbação, autoerotismo, exibicionismo etc.), até os prazeres mais bizarros por animais e excrementos, funcionava como meio de extirpar o “diferente” de uma sociedade que só aceitava a “normalidade”. Esse léxico “normal” destoa da perspectiva psicanalítica em torno do sujeito, mas será usado em algumas situações em nossa dissertação de acordo como alguns teólogos ou médicos psiquiatras retratavam o indivíduo considerado perverso. Até o advento da psicanálise, no final do século XIX até o início do século XX, com Freud, a perversão estava fadada à observação da “anormalidade”.

Durante muitos séculos (da Idade Média até a Medicina Mental do século XIX), segundo Roudinesco (2008), o perverso era estudado e diagnosticado como um errante da sociedade, que rompe com a normalidade das leis da Igreja (na Idade Média, por exemplo); ou um “anormal” corruptível e corruptor dos paradigmas sexuais (no século XVIII com o Marquês de Sade); ou ainda, um degenerado cerebral (Medicina Mental do século XIX).

Necessitamos traçar esse percurso no estudo da perversão para entendermos o lugar assumido pelo sujeito perverso na literatura eclesiástica da Idade Média, no contexto libertino do século XVIII, nos estudos mentais do século XIX e na psicanálise com Freud (1905) e Lacan (no contexto do Estruturalismo europeu).

A partir das definições e exposições da perversão durante esses períodos expostos acima, poderemos traçar o perfil do personagem John Doe, do filme *Seven*, e a relação que ele mantém com os crimes cometidos em nome dos sete pecados capitais. Ressaltamos que a compreensão da construção do filme em torno dos crimes em série só nos é possível pelo conhecimento da perversão na história (e a sua relação com os sete pecados capitais). Sendo assim, tentaremos traçar algumas características da perversão que são representadas no filme *Seven*.

Apresentaremos, assim, nosso estudo sobre a perversão em cinco momentos: a) O papel da sexualidade na história: da Idade Média ao século XVIII; b) A aberração perversa: o desvio da norma para a medicina; c) Freud e a teoria da sexualidade: um ensaio sobre a perversão; d) O ensino de Lacan sobre a perversão como estrutura: da denegação ao desmentido; e) A perversão e o filme *Seven*.

No primeiro momento, discutiremos sobre *O papel da sexualidade na história: da Idade Média ao século XVIII* – para entendermos por que em sua origem a perversão

está “carregada de juízo de valor” (CORRÊA, 2006, p. 85) – no qual pretendemos demonstrar como era entendida a sexualidade desviante – considerada como perversão – de forma diacrônica, ou seja, no decorrer da história. Para tanto, construímos um perfil do estudo da sexualidade em torno dos desvios. Remontaremos, como assim o fez a sociedade cristã, à criação do homem e à corrupção pelo pecado original: a noção de perversidade na Idade Média; a repressão religiosa; a inversão da religião com a flagelação por parte dos santos místicos. Por fim, colocaremos em cena a libertinagem em ascensão do século XVIII com o “Príncipe perverso”, o Marquês de Sade.

No segundo momento, verificaremos no século XIX a visão da medicina mental sobre *A aberração perversa: o desvio da norma para a medicina*. Nesta visão, encontraremos o foco da sexualidade desviante visto sob o prisma da doença. A perversão assume, em meados do século XIX, o papel de ruptura da norma, ou seja, é uma doença, e, portanto, é repudiada pelo cânone da sexualidade – o sexo era visto de forma saudável ou para fins da procriação. A perversão passa a ser analisada, principalmente, por duas óticas: como decorrente da hereditariedade, segundo Binet (1904 [1887]); de natureza congênita ou ainda resultante de processos degenerativos cerebrais, segundo Krafft-Ebing (apud ROUDINESCO, 2008).

No terceiro momento, discutiremos a origem dos estudos das perversões na psicanálise em *Freud e a teoria da sexualidade: um ensaio sobre a perversão*. Esse momento da história da sexualidade é o cerne do pensamento psicanalítico a partir das observações freudianas sobre a teoria da sexualidade, principalmente no que diz respeito à compreensão do inconsciente que retira a perversão do patamar de doença e a direciona para um fenômeno sexual nas sociedades humanas.

No quarto momento, trilharemos o caminho apontado por Lacan sobre o ensino freudiano acerca da perversão em *O ensino de Lacan sobre a perversão: da denegação ao desmentido*. Tomaremos a perspectiva teórica freudiana de que o perverso reconhece que a mãe não possui o falo, mas, por um outro lado, nega esse reconhecimento e vê a mãe como detentora de um falo, porém um falo imaginário, ou seja, a criança perversa toma a ausência do falo Simbólico (da mãe) e a substitui pelo fetiche que passa a assumir o lugar do falo Imaginário. Lacan avança no ensino freudiano acrescentando mais uma clivagem – que se une a que foi posta por Freud de que o gozo do perverso é fálico –, existe um gozo que está para além do gozo fálico.

No quinto momento, *A perversão e o filme Seven*, discutiremos a relação existente entre o personagem John Doe e as representações de perversão que abordaremos no capítulo, ou seja, buscaremos nos estudos empreendidos sobre a perversão as características semelhantes à construção do personagem.

I.I O papel da sexualidade na história: da Idade Média ao século XVIII

Iniciaremos nossa jornada histórica pelos textos bíblicos para entendermos a sexualidade posta como pecado no livro *Gênesis* a respeito da criação do homem e da mulher. Esse ponto de partida de nosso estudo não é arbitrário, uma vez que estudiosos da história da Idade Média (Cf. DELUMEAU (2003), LE GOFF (2011)) e da perversão (Cf. ROUDINESCO (2008)) apontam que a origem da repulsa do corpo e apogeu do pecado está posto em uma leitura equivocada ou tendenciosa do *Antigo Testamento*. Sendo assim, seguiremos o mesmo caminho do retorno ao livro *Gênesis*, para entendermos o ideal de transgressão das leis da Igreja que foi construído na sociedade medieval.

No que diz respeito ao momento da criação, Deus advertiu Adão e Eva de que eles teriam acesso a todos os frutos do jardim do Éden, com uma única exceção, *a árvore do conhecimento do bem e do mal*. A ordem dada por Deus dizia que: “De toda a árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás; porque no dia que dela comeres, certamente morrerás.” (Gn, 2, 16-17).

Inicialmente nos perguntamos: qual a relação existente entre o fruto da árvore do conhecimento com os desvios da sexualidade? Percebemos a partir do texto bíblico que antes de comerem do fruto proibido, Adão e Eva expunham sua nudez e, por conseguinte, seus genitais, sem a alcinha do pecado. A exposição da nudez era pura e sem nenhum significado, até então.

Após ser ludibriada pela serpente (personagem que nos remete imediatamente para o *fálus*¹ psicanalítico), Eva transgrediu a lei de Deus e busca o fruto proibido, mas antes surge uma centelha de dúvida se seria a atitude correta. Eva então responde a serpente: “Do fruto das árvores do jardim comeremos. Mas do fruto da árvore que está

¹ O *fálus* para Freud representava o pênis, órgão genital masculino. Lacan, por sua vez, analisará o *fálus* não como o pênis em si, mas a função de poder que ele exerce. Discutiremos mais à frente sobre o *fálus*.

no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais.” (Gn, 3, 2-3).

Nesse momento da passagem bíblica, vemos a corrupção instalar-se na natureza humana e a descoberta da sexualidade, motivadas pelo desejo. Eva acata a sugestão da serpente, colhe o fruto, come-o e o oferece ao seu homem: “E viu a mulher que aquela árvore *era* boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e *ele* comeu com ela.” (Gn, 3, 6).

Eva, movida pelo desejo que a impulsionou a transgredir uma ordem de Deus, sente o primeiro prazer ao comer o fruto proibido e compartilhou o prazer com o seu marido. Essa atitude das criaturas permitiu que seus olhos se abrissem e passassem a enxergar a nudez de seus corpos, mas dessa vez a visão não era natural. A visão da nudez era corrompida ao ponto de sentirem vergonha por verem expostos seus genitais: “Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que *estavam* nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais.” (Gn, 3, 7).

O conhecimento da nudez traz consigo a vergonha, como se a descoberta do sexo fosse impura e, portanto, deveria ser aplacada, escondida. Ao ouvir o chamado de Deus, Adão e Eva se escondem e logo admitem o erro: “E ele [Adão] disse: Ouvi a tua voz soar no jardim, e temi, porque estava nu, e escondi-me.” (Gn, 3, 10). Após perceber que suas criações – feitas a sua imagem e semelhança – sucumbiram à desobediência e ao pecado, Deus trata de punir com castigos. Primeiramente, Deus pune a mulher que caiu nos encantos da serpente: “Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará.” (Gn, 3, 16). Em seguida, pune Adão: “Porquanto deste ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da árvore de que te ordenei, dizendo: Não comerás dela, maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela todos os dias de tua vida.” (Gn, 3, 17). E Deus continua com o castigo:

Espinhos, e cardos também, te produzirá; e comerás a erva do campo. No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado, porquanto és pó e em pó te tornarás. [...] O Senhor Deus, pois, o lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado. E havendo lançado fora o homem, pôs querubins

ao oriente do jardim do Éden, e uma espada inflamada que andava ao redor para guardar o caminho da árvore da vida. (Gn, 3, 18-24)

A noção de castigo por um pecado cometido, indo de encontro a uma lei superior, torna-se imperativo para a sociedade cristã que vê no Evangelho o livro sagrado que contém as ordens de Deus. As passagens bíblicas da *Criação do homem* e da *Tentação de Eva e queda do homem* transvestem-se de condição basilar para o bom funcionamento da ordem cristã medieval. Sendo assim, a nudez deve ser escondida, a mulher deverá sentir as dores da procriação e obedecer ao seu marido. Cabe ao homem a função de dominador do desejo da mulher e provedor do lar.

É essa cena do pecado coberto por Deus: “E fez o Senhor Deus a Adão e à sua mulher túnicas de peles, e os vestiu.” (Gn, 3, 21), que condicionará, durante a Idade Média, a sociedade a extirpar o pecado do seu lar e, portanto, reprimir a sexualidade. Toda fuga à “normalidade” eclesiástica deverá ser extirpada e condenada – assim como Deus castigou as suas criações. A relação sexual (principalmente para a mulher, a quem o desejo está a domínio do marido) terá uma única função: a procriação, a manutenção da espécie, que é imagem e semelhança de Deus.

A sexualidade sem os fins religiosos, numa sociedade cristã radical, deve ser expurgada sob o medo do castigo divino que estaria por vir. Sendo assim, quaisquer atitudes desviantes dos preceitos bíblicos seriam rechaçadas pelos representantes da Igreja.

Esse retorno ao livro do *Gênesis* se fez necessário para entendermos a repressão da sexualidade na fase (talvez) mais radical da Igreja Católica: a Idade Média, que teve o sentido de sexo associado diretamente ao pecado e/ou à perversidade.

Para Roudinesco (2008), a perversão, assumindo o caráter de perversidade, foi responsável pela derrocada dos “bons costumes” e preceitos cristãos. A Igreja tratou logo de constituir como revel a criação de leis e punições – retomando o castigo do pecado da bíblia – em torno de pecados/punições que representassem os vícios vividos pelos indivíduos da época. Assim, temos que:

Confundida com a perversidade, a perversão era vista antigamente – em especial na Idade Média ao fim da idade clássica – como uma forma particular de abalar a ordem natural do mundo e converter os homens ao vício, tanto para desvirtuá-los e corrompê-los como para

lhes enviar toda forma de confronto com a soberania do bem e da verdade. (ROUDINESCO, 2008, p.10)

Percebemos que, assim como na transgressão de Eva e Adão, os indivíduos que praticavam ou viviam na perversidade seriam responsáveis pela degeneração da humanidade – vale salientar que tomamos humanidade aqui como sociedade cristã – e, portanto, deveriam ser classificados como pecadores e punidos pelo mal empenhado, ou seja, perverter o bom fiel (cristão) e dá-lhe acesso ao conhecimento do bem e do mal, e, assim, poder questionar a verdade (do mesmo modo que a serpente fez com Eva – levando-a a corromper-se e transgredir a ordem de Deus).

Da mesma forma que a serpente era associada ao Diabo, as leis criadas pela Igreja – os sete pecados capitais² – serviam para inibir pelo temor do castigo divino os desvios pelos vícios que tomavam conta da sociedade.

A perversão, ou melhor, os atos de perversidade – uma vez que perversão era vista na Idade Média como uma perversidade que atenta contra as leis da Igreja – praticados pelo indivíduo deveriam ser combatidos pelo temor ao mal, ou seja, cada pecado estava relacionado a um demônio em específico:

Os famosos sete pecados capitais, definidos pelo catolicismo, são na realidade vícios, excessos, e portanto a expressão dessa desmedida passional e desse gozo do mal que caracterizam a perversão. São chamados capitais porque deles decorrem os outros, e, a cada um, é atribuída uma figura do Diabo: avareza (Mammon), ira (Satã), inveja (Leviatã), gula (Belzebu), luxúria (Asmodeu), orgulho (Lúcifer), preguiça (Belfegor). (ROUDINESCO, 2008, p.10 – em nota de rodapé)

Vista como ação demoníaca, a perversidade era representativa do mal na sociedade e estava ligada diretamente aos sete pecados capitais que eram a mola mestra responsável pelo encadeamento dos demais pecados, uma vez que sob o jugo de um vício, o homem estaria tomado por um demônio. Dessa forma, qualquer fuga das ordens da Igreja deveria ser expurgada para que não viesse a corromper todo um povo fiel e temente a Deus. Vale salientar que nesse momento da história – a Idade Média – a sociedade ocidental era monoteísta (diferentemente da era Clássica dos gregos e dos

² Aprofundaremos a discussão em torno dos sete pecados capitais no Capítulo 2 de nossa dissertação.

romanos que acreditavam em inúmeras divindades) e, assim, devia resposta e servidão ao Deus criador, o Deus da religião cristã.

No mundo medieval, o homem, corpo e alma, pertencia não aos deuses, mas a Deus. Consciência culpada, dividida entre queda e redenção, estava destinado a sofrer tanto por suas intenções como por seus atos. Pois Deus era seu único juiz. E, com isso, após ter-se feito monstro por sedução do Demônio tentador, que lhe inculcara o gosto pelo vício e a perversidade, ele podia sempre, pela força de sua fé ou tocado pela graça, voltar a ser tão humano quanto o santo que aceitava as sevícias enviadas por Deus. (ROUDINESCO, 2008, p. 16)

A fé na culpa e no temor ao Diabo e ao abandono de Deus fez com que muitos fiéis vivessem com medo de se revelar – revelação de desejo, principalmente de cunho sexual –, temendo alguma retaliação divina, uma vez que Deus vigiava tanto o corpo como a alma do indivíduo. Quem transgredisse a ordem estaria sujeito à morte, como forma de evitar que esse perversor se tornasse um novo *Messias do Mal*. Daí a caracterização do perverso ser tão criminosa, ou melhor, monstruosa.

O ato de perverter supunha então a existência de uma autoridade divina. E aquele que se atribuía como missão arrastar a humanidade inteira para a autodestruição não tinha outro destino senão espreitar, no rosto da Lei por ele transgredida, o reflexo do desafio singular que ele lançara a Deus. Demoníaco, amaldiçoado, criminoso, devasso, torturador, lascivo, fraudador, charlatão, delituoso, o pervertedor era em primeiro lugar uma criatura dúbia, atormentada pela figura do Diabo, mas ao mesmo tempo habitada por um ideal de bem que ele não cessava de destruir a fim de oferecer a Deus, seu senhor e seu carrasco, o espetáculo de seu próprio corpo reduzido a um dejetivo. (ROUDINESCO, 2008, p. 10-11)

A ironia presente na visão medieval do perversor está fundada na ideia de que o sujeito que se entregasse ao mal e assim buscasse a corrupção dos homens era acusado de heresia por cultuar o diabo e não acreditar no poder e na lei de Deus. Ora, verificamos, em nossas leituras, que o indivíduo considerado perverso não só acreditava na lei de Deus, como essa lei era necessária para sua conduta. Era preciso supor uma ordem divina para que a inversão do bem pudesse se concretizar como mal. A perversidade, então, estava a serviço da contestação da lei de Deus e a relação do prazer

estava condicionada à punição, como assinalamos acima no texto de Roudinesco (2008, p. 11): *habitada por um ideal de bem que ele não cessava de destruir a fim de oferecer a Deus, seu senhor e seu carrasco, o espetáculo de seu próprio corpo reduzido a um dejetos*.

O interessante na história da Idade Média é que a perversão não era prática apenas dos indigentes e criminosos, as aberrações humanas, mas também das pessoas que aspiravam a Deus e à santidade, segundo Roudinesco (2008).

A história nos relata casos de indivíduos que por meio do sofrimento imposto em busca da santidade terminavam por perverter o conceito religioso de *caminho da salvação e entrada no céu*, porém, diferentemente dos perversos considerados aberrações, esses indivíduos alcançaram a santidade e muitos foram canonizados³.

[...] a salvação do homem reside na aceitação de um sofrimento incondicional. E esta é a razão de a experiência de Jó ter sido capaz de abrir caminho para as práticas dos mártires cristãos – e das santas mais ainda – que farão da destruição do corpo carnal uma arte de viver e das práticas mais degradantes a expressão do mais consumado heroísmo. (ROUDINESCO, 2008, p. 19)

A partir do texto de Roudinesco, destacado acima, verificamos que o retorno aos textos bíblicos se faz necessário para entendermos essa nova ordem de perversão na Idade Média: a do desejo de ascender ao Céu e viver ao lado de Deus por meio da mortificação e degradação do corpo.

A fonte inspiradora agora é o personagem de Jó que sempre foi um bom fiel, temente a Deus. Mas, como provação, Deus põe Jó nas mãos de Satanás, pedindo a este apenas que resguarde a vida de seu servo. Satanás então traz todos os infortúnios para vida de Jó na tentativa de provar a Deus que esse fiel temente blasfemaria. Disse assim Satanás a Deus: “Porém estende a tua mão, e toca-lhe nos ossos, e na carne, e *verás* se não blasfema contra ti na tua face.” (Jó, 2, 5).

Após todos os sofrimentos pelos quais Jó passou, Deus confere a ele o dobro da prosperidade que tinha antes: “E *assim* abençoou o Senhor o último estado de Jó, mais do que o primeiro; pois teve catorze mil ovelhas, e seis mil camelos, e mil juntas de

³ Para um estudo mais aprofundado sobre a santificação e a mística na Idade Média (Cf. ROUDINESCO. O sublime e o abjeto. In. *A parte obscura de nós mesmos*. Referência completa no final da dissertação).

bois, e mil jumentas.” (Jó, 42, 12). E ainda: “E depois disto viveu Jó cento e quarenta anos; e viu seus filhos, até à quarta geração. Então morreu Jó, velho e farto de dias.” (Jó, 42, 16-17).

Essa passagem da Bíblia foi lida e invertida, durante a Idade Média, por muitos homens que buscavam um lugar ao lado de Deus, segundo Roudinesco (2008). Sendo assim, iniciou-se uma fase de castigo e sofrimento na tentativa de ter acesso ao reino dos Céus. A flagelação e a interposição de chagas – muitos místicos acreditavam que pela doença e pelas chagas eles se aproximariam da palavra de Deus – fizeram com que os fiéis se isolassem para cultivar o sofrimento do corpo como tentativa de purificação, seguindo o caminho de lástimas vividas por Jó.

Pelo poder literário, e pela força com que o herói, ao mesmo tempo em que lastima sua submissão, incorpora a injunção da fala divina, essa parábola inverte a norma arcaica do dom sacrificial para substituí-la por uma nova norma, julgada superior. (ROUDINESCO, 2008, p. 19)

O que está posto nesse momento da história é que a palavra de Deus – e, portanto, a sua lei – é transgredida e invertida, uma vez que só o Senhor teria o direito e o poder de permitir que a vida do cristão caísse em desgraça. Esse foi o caminho seguido por muitos, acreditando que os seus infortúnios tinham sido obra de Deus e, assim, deveriam alimentar o sofrimento como prova de fé.

Segundo Roudinesco (2008, p. 16): “Era este o destino do homem submetido a essa potência divina: por seu sofrimento ou martírio, ele permitia à comunidade unir-se e aprender a designar o que Georges Bataille chama de ‘parte maldita’.”. E foi nesse homem (tomamos “homem” nesse momento como raça humana, uma vez que, principalmente, as mulheres foram “santificadas”) que aprendeu com o seu sofrimento a se aproximar de Deus, que encontramos a flagelação (atitude que nos remete à perversão sadista e masoquista, segundo o estudo de Freud acerca da fetichização) como ato de castigo contra um corpo indigno da lei de Deus. Essa perspectiva dos místicos de que seu corpo – e, por conseguinte, a vida na terra, a vida corpórea, era desprezível –

era visto como abjeto, mas uma abjeção⁴ que poderia levar à salvação pela fé no sofrimento e no castigo por meio da sublimação.

Para Roudinesco, esse castigo almejava a salvação, portanto o que era abjeto buscava se tornar sublime:

Assim, quando foram adotados por determinados místicos, os grandes rituais sacrificiais – da flagelação à devoração de excrementos – tornaram-se a prova de uma santa exaltação. Aniquilar o corpo físico ou expor-se aos suplícios da carne: eis a regra dessa estranha vontade de metamorfose, única capaz, diziam, de efetuar a passagem do abjeto ao sublime. (ROUDINESCO, 2008, p. 20)

Ainda, segundo a autora, a flagelação atraía seus adeptos pela fascinação e reconhecimento na religião cristã de um Deus que foi carne, sucumbiu às torturas e ao sofrimento do corpo e, em seguida, foi ressuscitado, obtendo o seu lugar no reino do Céu.

[...] o corpo carnal, putrefato ou torturado, ou ao contrário intacto e sem estigmas, fascinava santos e santas, exaltados pela anormalidade. Essa relação especial com a carne deve-se provavelmente ao fato de o cristianismo ser a única religião em que Deus assumiu a forma de um corpo humano a fim de viver e morrer como humano e como vítima. Daí o status atribuído ao corpo. De um lado, este é visto como a parte viciosa do homem, oceano de miséria ou abominável vestimenta da alma, e, de outro, é destinado à purificação e à ressurreição. (ROUDINESCO, 2008, p. 21)

Vemos, assim, mais um ato de inversão da lei, pois o homem não poderia desejar ser igual a Deus, este é o Pai e Criador, aquele é o filho e a criatura. Mas, essa inversão da lei divina nos faz verificar que o desejo pela transgressão consumia não só os indivíduos que almejavam à santidade, como também os homens – e mulheres – que buscavam perverter a ordem natural da sociedade, como por exemplo, os degenerados e criminosos, a exemplo de Gilles de Rais⁵.

⁴ “Se, em nossos dias, o termo ‘abjeção’ remete ao pior da pornografia através das práticas sexuais ligadas à fetichização da urina, das matérias fecais, do vômito ou das secreções corporais, ou ainda a uma corrupção de todas as interdições, ele não é dissociável, na tradição judaico-cristã, de sua outra faceta: a aspiração à santidade.” (ROUDINESCO, 2008, p. 18).

⁵ Gilles de Rais foi um soldado que lutou ao lado de Joana d’Arc durante o período de restauração do trono francês (por volta do ano de 1429), porém sua verdadeira personalidade não era de um herói de

Dessa forma, tanto os criminosos quanto os místicos foram tomados pela perversidade, ou seja, apresentaram atos perversos, segundo Roudinesco:

Tanto do lado dos místicos, que ofereciam seus corpos a Deus, quanto dos flagelantes, que imitavam a paixão de Cristo, ou ainda quando estudamos o itinerário sangrento e heróico de Gilles de Rais – e provavelmente em muitas outras histórias –, encontramos, sob diferentes semblantes, essa alternância entre sublime e abjeto que caracteriza a parte obscura de nós mesmos no que esta tem de mais herético, mas também de mais luminoso: uma subjugação voluntária concebida como a expressão da mais elevada das liberdades. (ROUDINESCO, 2008, p. 16-17)

Devemos ressaltar que a postura assumida tanto pelos flagelantes como pelo assassino cruel – Gilles de Rais – foi uma tentativa de transformação, ou melhor, de metamorfose em vítima, buscando assim a liberdade. Esses pervertidos não assumiam a culpa da degeneração e da aberração – como eram vistos por muitos –, mas se travestiam de vítimas que buscavam a salvação – que, como já vimos, era alcançada pela transição da abjeção para sublimação. A própria busca pela santificação era tomada como o ideal de sofrimento (como sofreu Jesus na terra e em seguida alcançou o Céu) e para isso era necessário assumir a máscara de vítima da humanidade (como Jesus é visto na Bíblia: o filho de Deus, que por ser vitimado e pelo sofrimento vivido na Terra, tornou-se emblema de salvador da humanidade).

Numa época em que a medicina não tratava nem curava, e em que a vida e a morte pertenciam a Deus, as práticas de emporcalhamento, autodestruição, flagelação ou ascetismo – que mais tarde serão identificadas como perversões – não eram senão diferentes maneiras de os místicos identificarem-se com a paixão de Cristo. Tratava-se, para aqueles que queriam alcançar a verdadeira santidade, de se metamorfosear em vítimas que consentiam nos tormentos da carne: viver sem comida, sem evacuação, sem sono, cobri-lo de excrementos etc. (ROUDINESCO, 2008, p. 25-26)

Essa vitimização imposta pelo perverso é característica dos atos transgressores – a prática da automutilação e da flagelação em nome da salvação (caso dos místicos

guerra, mas de um assassino cruel, infanticida e molestador de suas vítimas – sua preferência era por meninos, chegando a matar cerca de 300 crianças. Ficou conhecido na história pela alcunha de *Barba Azul*. (Cf. Roudinesco, 2008, p. 33-43)

homens); a busca pela metamorfose degenerativa para negar o corpo que está a serviço da sedução (caso das mulheres místicas que buscavam a santidade pela deformação do corpo); o assassinato justificado por uma educação corruptível, imersa ao vício (justificativa e pedido de redenção de Gilles de Rais).

Como exemplo de perversidade feminina, trazemos o caso de Liduína de Schiedam⁶ que alcançou a santidade e a canonização após ter vivido uma vida de privações. Percebemos que na condição de mulher mística a revelação da destruição do corpo e da alma assumia uma outra ótica:

[...] se por um lado os santos – no impulso de uma interpretação cristã do livro de Jó – tiveram como dever primordial destruir neles toda forma de desejo de fornicção, as santas, por sua vez, condenaram-se, pela incorporação de dejeções ou pela exibição de seus corpos torturados, a uma esterilização radical de seus ventres doravante pútridos. Homens ou mulheres, os mártires do Ocidente cristão vieram então a rivalizar em horror na relação corporal que mantinham com Jesus. (ROUDINESCO, 2008, p. 20)

Vemos na história de Liduína um exemplo feminino de inversão da leitura do livro de Jó. Como o herói bíblico, ela buscou se tornar mártir decorrente de seu sacrifício pela *incorporação de dejeções ou pela exibição de seus corpos torturados, a uma esterilização radical de seus ventres doravante pútridos*.

Sobre Liduína, percebemos o seu objetivo de restaurar, ou melhor, “salvar a alma da Igreja e de seus fiéis transformando seu corpo num monturo⁷” (ROUDINESCO, 2008, p. 27). Para isso, rejeitou um casamento em nome da vocação para ser freira, pois tinha horror ao ato sexual. Tornou-se a torturadora de si mesmo, uma vez que entendia que “Deus não pode apegar-se senão a carnes imundas [...]

⁶ Liduína foi uma jovem rica e bela que viveu durante o final do século XIV e início do século XV. Aos 15 anos de idade, sofreu um acidente em um lago congelado, desenvolvendo uma grave doença em decorrência do acidente. Decide tornar-se freira e rejeita um casamento arranjado pelo seu pai. Liduína acredita que o seu sofrimento é uma mensagem de Deus e passa a cultivar a pobreza e a doença como prova de fé – seguindo a história de Jó. Por ser de família rica, Liduína teve ao seu lado diversos médicos que buscavam aplacar a sua doença, porém ela resistia à cura, fato esse que fez com que muitos pensassem que ela era uma bruxa, sendo acusada pela Igreja de heresia. Após sua morte, o seu corpo, até então desfigurado pelas feridas e cicatrizes, voltou ao normal, ou seja, belo e sem as marcas do seu infortúnio. Em decorrência disso, Liduína foi reconhecida como santa, sendo canonizada após sua morte. (Cf. ROUDINESCO, 2008, p. 26-28)

⁷ “Monturo” significa monte de lixo, de esterco ou de imundícies (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Dicionário escolar da língua portuguesa*, 2008). Liduína em prova de fé dorme numa esteira coberta de esterco para atenuar o seu sofrimento em nome de Deus.

tornou-se carrasco de si mesma ao substituir o encanto de seu belo rosto pelo horror de uma face escalavrada” (ROUDINESCO, 2008, p. 27).

Em nome de uma devoção deturpada, Liduína foi acusada, pela mesma Igreja que tanto venerava, de heresia, pois diante de tantas mazelas e doenças conseguiu resistir à morte. Porém sua fé e o desejo – perverso – foram alcançados, pois, após sua morte, foi reconhecida como Santa pela mesma Igreja que a julgara herege:

Liduína foi canonizada em 1890, e glorificada por Huysmans dez anos mais tarde, no momento em que a medicina mental classificava os comportamentos transgressivos das mulheres exaltadas na categoria das perversões: gozo da sujeira, da poluição, dos excrementos, da urina, da lama. (ROUDINESCO, 2008, p. 28)

Segundo Roudinesco, esse comportamento transgressivo revela um desejo de renegação da carne, uma vez que ao mesmo tempo em que há a repulsa, ou seja, a negação do corpo e da carne, existe por trás uma atração, um desejo renegado.

Entre o enraizamento na conspiração e a elevação ao que os alquimistas chamavam outrora de “volátil”, em suma, entre as substâncias inferiores – do baixo-ventre e do monturo – e as superiores – exaltação, glória, superação de si –, existe portanto uma estranha proximidade, feita de renegação, clivagem, repulsa, atração. (ROUDINESCO, 2008, p. 18)

A ideia de macular-se é, na verdade, uma revelação desse sujeito clivado⁸ que, em seu inconsciente, nega a própria negação, ou seja, no desejo de negar o corpo, Liduína e os místicos que praticavam a flagelação e a conspiração buscavam pelo reconhecimento e desejo do corpo ascender à lei que outrora fora transgredida. Para Roudinesco: “Em outras palavras a imersão na degradação comanda o acesso a um além da consciência – o sublimar –, bem como à sublimação no sentido freudiano. E a travessia do sofrimento e da decadência leva assim à imortalidade, suprema sabedoria da alma.” (2008, p. 18).

⁸ Divisão do sujeito por Freud, segundo Mussalin: “A partir da descoberta do inconsciente por Freud, o conceito de sujeito sofre uma alteração substancial, pois seu estatuto de entidade homogênea (regida pela consciência) passa a ser questionado diante da concepção freudiana de sujeito clivado, dividido entre o consciente e o inconsciente.” (MUSSALIN, 2008, p. 128).

Com o passar do tempo, a prática da flagelação começa a assumir não mais o *status* de santificação, a *sabedoria da alma*. Mesmo continuando a existir sob a égide do cristianismo, a prática da flagelação é vista pelo povo medievo e principalmente pela Igreja como um ato herético⁹. Porém, mesmo com a cisão entre os flagelantes e a Igreja, a prática de flagelar-se continua agora sob uma nova ótica:

A flagelação tornou-se então um rito disciplinar de aspecto semipagão, depois francamente diabólico. Os homens que a ela se entregavam eram oriundos da sociedade e faziam voto, evocando os anos da vida de Jesus, de permanecerem durante 33 dias no movimento. Usavam uma túnica branca, cobriam a cabeça com um capuz, vergastavam-se duas vezes por dia brandindo cruzes e entoando hinos religiosos. Para não serem seduzidos nem pela luxúria, nem pela gula, nem por nenhum dos pecados capitais, não ingeriam nenhuma alimentação supérflua e renunciavam a qualquer contato sexual. Dedicados ao culto da Imaculada Conceição, procuravam, pela metamorfose do corpo, esposar outro, virginal, o de Maria, e substituir sua identidade masculina por outra, assexuada, de uma virgem não maculada pelo pecado original. (ROUDINESCO, 2008, p. 30-31)

No final do período da Idade Média, a flagelação perde o *status* de santificação e assume o lugar de descomedimento da lei religiosa. Sendo assim, os flagelantes são reconhecidos como transgressores da lei e passam a sofrer a punição pelo crime de heresia. Mas, uma característica se mantém no ato de flagelação, na verdade um paradoxo: a lei religiosa é invertida em nome da purificação (abdição dos vícios da carne), buscando a exaltação do divino. O ato transgressor é, para o flagelante, um meio de chegar ao Céu por intermédio de Deus ou de Maria.

Percebemos que no momento histórico da Idade Média a questão da perversidade estava intimamente relacionada à lei da Igreja de que o indivíduo deveria respeitar todos os dogmas cristãos e se afastar dos vícios que circundam a sociedade. Observamos que os flagelados buscavam a redenção pelos pecados cometidos através do castigo e da penitência do corpo; as santas místicas desenvolviam doenças e cultivavam chagas pelo corpo como meio de encontrar um lugar na santidade; e os crimes cometidos por Gilles de Rais foram desculpados pela Igreja após a confissão e remissão do pecado cometido.

⁹ Esse momento da história retrata a Baixa Idade Média, período em que a Inquisição foi instituída pelo papa Gregório IX (1231). (Cf. http://www.suapesquisa.com/idademedia/baixa_idade_media.htm)

Veremos que após a Idade Média as questões da lei da Igreja e do poder de Deus assumem um outro contexto. No século XVIII, as leis libertinas estavam em ascensão e um dos grandes nomes desse movimento da derrocada da instituição religiosa e familiar foi o Marquês de Sade. Avançamos alguns séculos em nosso estudo para encontrar a perversão não como uma transgressão da lei religiosa, mas a perversão como a grande Lei que deve governar na sociedade.

Demos esse salto na história para discutirmos o lugar dos desvios sexuais no cerne dos ideais libertinos a partir do nascimento em 1740 do “Príncipe perverso”, o Marquês de Sade. Sob essa ótica, todas as transgressões e inversões da sexualidade no contexto medieval servem de regra a ser ensinada e seguida pelos partidários do movimento libertino. A regra, ou melhor, a lei é a sexualidade em nome da derrocada de Deus e os preceitos religiosos.

Para Roudinesco, esse momento da história da sexualidade, ou melhor, dos desvios e obscuridade da sexualidade, nasce sobre propósitos bem distintos da busca da santidade na Idade Média.

Ao contrário das místicas que faziam de seu corpo o instrumento de salvação de sua alma, os libertinos, insubmissos e rebeldes, buscavam viver como deuses e, portanto, libertar-se da lei religiosa, tanto pela blasfêmia quanto por práticas voluptuosas da sexualidade. Opunham à ordem divina o poder soberano de uma ordem natural das coisas. Segundo esse individualismo barroco, a experiência prevalecia sobre o dogma e a paixão sobre a razão. (ROUDINESCO, 2008, p. 44)

É nesse mundo marcado pela corrupção e inversão da lei religiosa que nasceu o personagem da história que mais representou a subversão da sexualidade: Sade que, tal qual Gilles de Rais, teve uma educação pautada na prática dos vícios e arrogância:

[Sade] Experimentou muito cedo o aprendizado da arrogância. Muito cedo julgou-se acima dos outros e autorizado a fazer uso deles a seu bel-prazer, a falar e agir como senhor, sem nenhuma censura de consciência ou de humanidade. Aos quatro anos, sua natureza despótica já estava formada. Os anos apenas contribuirão para consolidá-la... Desde a infância, seus atos não traduzem senão uma trágica impotência de dizer. (LEVER apud ROUDINESCO, 2008, p. 46)

A infância com uma educação libertina fez com que Sade sentisse que era um deus e pensasse ter o controle sobre a vida dos outros. Essa educação não o fez trilhar o caminho de assassinato como Gilles de Rais. Porém, como nenhum outro personagem da história, Sade “assassinou” todos os conceitos sexuais do bom costume e da ordem da procriação, segundo a visão religiosa que se perpetuou desde a Idade Média. Bem pelo contrário, o Marquês de Sade abusou o máximo da fantasia sexual e dos instintos perversos com a sua pena¹⁰.

A sexualidade estava posta para Sade não de forma harmônica, ou melhor, a harmonia para Sade consistia exatamente de um ato sexual caótico, uma sexualidade desviante, como podemos ver nos recortes de sua obra:

Na posição em que me encontro, senhora, [diz Dolmancé a Eugénie] meu pau está bem perto de vossas mãos. Peço-vos a gentileza de agitá-lo, enquanto chupo este cu divino. Introduzi a língua mais fundo, senhora, não vos limiteis a sugar o clitóris... Fazei penetrar essa voluptuosa língua até a matriz: não há melhor meio de apressar a ejaculação da porra. (SADE, 2008, p. 33)

No trecho acima percebemos que Sade põe o outro no lugar de objeto para assim conseguir atingir o gozo sexual. Verificamos na fala do personagem *Dolmancé* que ele manipula a cena sexual ditando o que *Eugénie* deve fazer no ato copulatório. Nessa alcova permeada de sexo, podemos perceber algumas transgressões: 1) O ato sexual não é consumado a dois (para fins da procriação); 2) o ato sexual é compartilhado por três pessoas (um homem e duas mulheres) que se deleitam no prazer; 3) a narrativa construída choca pela escolha das palavras tidas como imoral para boa parte da sociedade contemporânea do Marquês.

A manipulação para obtenção do desejo (do gozo sexual, defendido pelo autor) é característica nos textos de Sade. Com a escrita, o autor libertino construiu um cenário de manipulação, transgressão da ordem (lei jurídica, social e religiosa), animalidade de uma sexualidade desviante etc. Observamos no trecho abaixo que o personagem *Dolmancé* manipula suas parceiras à medida que descreve o coito com as demais personagens, *Eugénie* e *Saint-Ange*, para obtenção do prazer:

¹⁰ Sade encontrou na literatura a sublimação para todos os seus desejos pervertidos.

Nada mais simples. Meu maior objetivo, creio, é esporrar, dando a essa encantadora moça o máximo de prazer que eu puder. Enfiarei o pau em seu cu, enquanto, curvada em vossos braços, a masturbarei da melhor forma possível; na posição em que vou deixar-vos, ela poderá vos fazer o mesmo: beijareis uma a outra. Após alguns vaivens no cu dessa criança, variaremos o quadro. Eu vos enrabarei, senhora; Eugénie, por cima de vós, com vossa cabeça entre as coxas, oferecer-me-á o clitóris para chupar; eu a farei, assim, perder porra outra vez. Em seguida, penetrarei novamente o seu ânus; vós me apresentarei vosso cu em lugar da boceta que ela me oferecia, isto é, tomarei sua cabeça entre as coxas, como ela terá feito, e vos chuparei o olho do cu, como farei com sua boceta. A senhora e eu esporraremos, enquanto minha mão, cingindo o bonito corpinho dessa encantadora noviça, irá afagar-lhe o clitóris para que ela também desfaleça. (SADE, 2008, p. 68)

Percebemos que, mais uma vez, Sade coloca a personagem *Eugénie* como objeto de desejo sexual de *Dolmancé* e *Saint-Ange*, que manipulam a jovem moça apenas com o intuito de obtenção do prazer. Observamos no trecho acima que o único objetivo de *Dolmancé* é perverter os conceitos morais e religiosos da jovem moça que (na leitura da peça por completo) ele vê como inocente e sente que tem o dever moral – de um libertino – de corromper e ensinar todos os prazeres sexuais para a jovem.

Outra característica presente na obra de Sade é a presença da animalidade, a bestialidade, nas relações sexuais (a zoofilia e o incesto), atitudes estas condenáveis pela lei jurídica. Observamos o seguinte trecho:

Um eunuco, um hermafrodita, um anão, uma mulher de 80 anos, um peru, um macaco, um perdigueiro descomunal, uma cabra e um garotinho de quatro anos, bisneto da velha, foram os objetos de luxúria apresentados a nós pelas alcoviteiras da princesa.

Uma vez providenciada a coleção dessas anomalias, o libertino deverá deliciar-se com ela inventando ao infinito o grande espetáculo das posições mais irreproduzíveis. Deverá enrabar o peru cortando-lhe o pescoço no instante da ejaculação, então acariciar os dois sexos do hermafrodita, ao mesmo tempo em que dá um jeito de ter no nariz o cu da velha prestes a cagar e em seu próprio o eunuco enrabando-o. Deverá passar do cu da cabra para o de uma mulher, depois para o cu do garotinho enquanto uma outra mulher seccionará o pescoço da criança: “Fui fodida pelo macaco”, diz Juliette, “e de novo pelo perdigueiro, mas, no cu, pelo hermafrodita, pelo eunuco, pelos dois italianos, pelo consolo de Olympe: todo o restante me masturbou e lambeu, e saí dessas novas e singulares orgias após dez horas dos mais pitorescos prazeres.” (SADE apud ROUDINESCO, 2008, p. 48)

Verificamos nesse trecho de outro livro de Sade, *Histoire de Juliette*, transgressões agora não apenas de ordem humana como também de ordem animal. Na cena sexual apresentada pelo Marquês, encontramos reunidas no mesmo ato as representações mais transgressoras – e para uma sociedade religiosa, um ato blasfêmico –, e ao mesmo tempo uma representação libertária da sexualidade em que todas as fantasias são permissíveis. Não é a toa que Sade seleciona para essa extravagância sexual personagens excêntricos e improváveis, tais como: bizarros (anão e o hermafrodita), bestiais (peru, macaco, perdigueiro, cabra), incestuosos, (avó de 80 anos e o neto de quatro anos).

No que diz respeito aos desvios das fantasias, encontramos presentes nessa cena as mais diversas inversões do ato sexual “normal”, a saber: a zoofilia (relação sexual com animais); o prazer na ingestão de excrementos; a pedofilia; o homossexualismo, considerado por muito tempo como a perversão das perversões.

Sobre a homossexualidade, Roudinesco (2008, p. 50) relembra que “na Antiguidade grega, a homossexualidade era qualificada como pederastia e integrada à pólis como uma cultura necessária ao funcionamento da norma”, porém a perspectiva homossexual presente nos textos de Sade de nada lembra a função de iniciação sexual como na Grécia antiga. Muito pelo contrário, a temática presente em quase todas as orgias imaginadas pelo libertino tinham uma atitude perversa, que buscava a transgressão da lei. Segundo Roudinesco (2008, p. 50): “O perverso [...] não era o sodomita, mas aquele que usava sua inclinação pela sodomia para recusar as leis da aliança e da filiação.”.

A autora ainda reforça a relação existente entre a sodomia e o pecado, visto como representante do mal, que na época cristã assume o lugar do paradigma da perversidade.

Na época cristã – e como em todas as religiões monoteístas –, o homossexual tornou-se a figura paradigmática do perverso. O que assim o qualificava era a escolha de ato sexual em detrimento de outro. Ser sodomita queria dizer recusar a diferença dita “natural” dos sexos, a qual supunha que o coito fosse consumado com fins procriadores. Daí resultava que todo onanismo, felação, cunilíngua etc. A sodomia, demonizada, foi então considerada a vertente mais escura da atividade perversa e assimilada tanto a uma heresia quanto a um comércio sexual com animais (bestialidade), isto é, com o Diabo.

Visto como uma criatura satânica, o invertido da era cristã foi então considerado o perverso dos perversos, fadado à fogueira porque atentava contra o laço genealógico. (ROUDINESCO, 2008, 50-51)

Observamos que o tema da homossexualidade, a sodomia, está sempre presente na obra do Marquês de Sade, mas sempre pelo prisma da subversão sexual. A sodomia, na verdade, representa o ideal libertino da libertação da lei religiosa pela blasfêmia, ou seja, quanto mais agressivo fosse o texto, mais a inversão da lei divina seria corrompida e, portanto, o libertino assumiria o lugar de um deus dos desvios sexuais.

Ter a sodomia como modelo sexual a ser seguido põe em *xeque* a lei de Deus, segundo a qual devemos *crescer e multiplicar para povoar a Terra*. Numa relação sodomita, os fins da procriação são renegados (inversão da lei religiosa do ato sexual) e, assim, estaria posta em cena – numa sociedade corrompida pela sodomia – a extinção da raça humana.

A sodomia é aqui reivindicada [na filosofia sadiana] como uma dupla transgressão cujo imperativo seria fundado na dominação, subjugação e servidão voluntária: transgressão da diferença dos sexos, transgressão da ordem da reprodução. É a título disso que Dolmancé [personagem da obra *A filosofia da alcova*] se regozija com uma possível extinção total da raça humana, não apenas pela prática da sodomia, como também pelo infanticídio, o aborto, a utilização do condom [método anticoncepcivo da época]. (ROUDINESCO, 2008, p. 51-52)

A prática da sodomia da filosofia sadiana busca, portanto, a liberdade de sexo e a inversão da lei, uma vez que o indivíduo teria o direito de escolher seu parceiro sexual e a finalidade do coito, geralmente para obtenção do puro prazer. Porém, deparamo-nos com uma incongruência nessa perspectiva sadiana: uma vida regada nos mais diversos prazeres (as perversões) anula a existência de uma lei religiosa e impõe como lei a liberdade sexual.

Dessa forma, o princípio de que uma perversão é uma inversão da lei deixa de existir já que a liberdade do sexo e, por sua vez, a institucionalização da perversão como lei, rompia com o ideal de transgressão da sexualidade, pois tudo seria permitido e nada seria julgado como errado.

Vemos que essa incongruência deixa de existir se pensarmos na perversão como a Lei da Lei, ou seja, o perverso sempre inverterá uma lei mesmo que seja a própria lei perversa. Roudinesco (2008) percebe essa falha no ideal sadiano que almejava ter controle de si e de todas as liberdades impostas da perversão: “Aspirando, dessa forma a dar à sociedade um fundamento que inverta a Lei, Sade pretende-se o grande domesticador de todas as perversões.” (ROUDINESCO, 2008, p. 56).

A autora continua o seu raciocínio sobre o controle das perversões, proposto por Sade, e percebe que mesmo com a exaltação da inversão absoluta da lei religiosa, o próprio Sade não teria o controle das transgressões, pois é algo que escapa ao sujeito, ou seja, mesmo na consciência de um ato de transgressão, não teremos o controle e o conhecimento da origem da perversão e de quando o desejo pela transgressão surgirá. É um movimento que não cessa de advir.

É portanto com Sade, no fim do século XVIII, e com o advento do individualismo burguês, que a perversão torna-se a experiência de uma desnaturalização da sexualidade que imita a ordem natural do mundo. Entretanto, embora afirme que a natureza humana é a fonte de todos os vícios e que o homem é compelido a servi-la, Sade não consegue domesticar a perversão. Claro, ela é a Lei que substitui qualquer Lei divina, porém ao mesmo tempo, escapa ao controle dos homens, uma vez que se grava no mármore da natureza em estado de perpétuo movimento. (ROUDINESCO, 2008, p. 57)

Esse ideal sadiano faz com que outro elemento dos desvios da sexualidade deixe de fazer sentido: o homossexualismo. Uma vez posta em prática a sodomia, o direito à escolha do parceiro – visto sob o prisma da normalidade-naturalidade – chama à cena um sujeito bissexual e não mais homossexual.

Segundo Roudinesco, essa inversão sexual é para Sade mais uma forma de destituir a lei religiosa e elevar a mulher ao ato sexual ativo e dona do seu desejo – não mais uma representação de Eva que tinha o seu desejo sendo dominado por Adão. A sodomia seria então a condição basilar do prazer e a lei sexual que derrubaria todas as imposições da Igreja. O perverso não seria mais o indigno, a representação maldita da sociedade corruptível, mas sim um sujeito “dono” do seu prazer a serviço da liberdade descomedida.

[...] se os homens e as mulheres têm como dever primordial, segundo a filosofia sadiana, serem sodomitas, isso significa que o invertido não apenas perde o privilégio de figura maldita, como desaparece como tal em prol da bissexualidade: no universo sadiano, as mulheres ejaculam, se excitam e enrabam como os homens. (ROUDINESCO, 2008, p. 51)

Ter a sodomia como *dever primordial* e instituir os desvios sexuais como norma de uma nova sociedade (a filosofia sadiana de libertinagem) na qual homens e mulheres teriam as mesmas posturas em relação ao sexo (como o direito à penetração) colocam Sade no *hall* dos personagens representativos da perversão na sociedade. Após a divulgação dos textos do Marquês de Sade e do conhecimento da sua história de profanação e manipulação do corpo do outro, os conceitos de desvios sexuais e transgressão da lei saem do campo religioso e adentram os hospitais psiquiátricos.

Sade passa a figurar como um exemplo do desrespeito não só aos dogmas religiosos como também à inversão da sanidade e do bem estar social. Após as várias internações de Sade, os avanços nas pesquisas em medicina mental crescem, como também a busca de uma nova instrumentalização na tentativa de descobrir a origem e a cura da perversão (enquanto doença).

Percebemos que nos estudos da perversão, o século XVIII, em especial o caso de Sade¹¹, configura um novo olhar sobre os casos perversos. O foco não está mais voltado para o encontro com Deus ou a recusa de suas leis. Os atos perversos constituem uma afronta à sociedade que vê como mal estar os desvios da sexualidade e/ou transgressões de natureza perversa. Dessa forma, não cabe somente à Igreja julgar e condenar os atos perversos. Esse papel passa a ser de responsabilidade também do Estado.

I.II A aberração perversa: o desvio da norma para a medicina

No século XIX, a medicina psiquiátrica avança nos estudos das doenças mentais, tendo como paradigma o Marquês de Sade. Porém, havia uma problemática em torno de uma definição da doença, uma vez que o Marquês demonstrava ser um indivíduo lúcido

¹¹ O termo *sadismo*, usado na clínica para os casos de perversão em que o desejo está na manipulação e obtenção da dor do outro, é uma “homenagem” ao Marquês de Sade. Em seus escritos (que mais eram um tratado da filosofia libertina), Sade descreve como a sociedade deveria agir em busca da concretização dos prazeres sexuais mais diversos, inclusive a tortura para obtenção do gozo ou outro meio de manipulação da dor do outro. (Cf. ROUDINESCO, 2008)

e culto, mesmo apresentando em seus escritos as mais horrendas definições do ato sexual. Então, como atribuir o *status* de loucura a uma pessoa *a priori* sã?

Roudinesco (2008) nos responde sobre essa questão:

A partir do primeiro quartel do século XIX, o nome de Sade repercutiu como um paradigma no cerne mesmo da definição de perversão, tanto de sua estrutura quanto de suas manifestações sexuais; uma definição que reportava o sujeito à finitude de um corpo fadado à morte e ao imaginário de uma psique emoldurada pelo real do gozo. (ROUDINESCO, 2008, p. 73)

Sade não cometeu nenhum crime físico, seu único pecado foi lutar pela exaltação da liberdade sexual em todos os seus expoentes. Sendo assim, não poderia ser acusado de insanidade ou de criminalidade. Tentou-se diagnosticá-lo como um semilouco, termo esse de difícil definição. Porém, o que se vê nos atos de perversão de Sade é a busca por um gozo mortífero, um desejo que não cessa de advir e que deve ser cultivado e concretizado até o seu fim.

Verificamos em Sade que é exatamente a sanidade e sua intelectualidade que permitem a realização dos desejos sexuais mais extremos. É pela escrita (a sublimação do desejo no ato de escrever seus contos eróticos) que as transgressões sexuais passam a “tomar corpo” numa sociedade que não está mais presa ao temor do pecado da Idade Média.

Assim, os escritos de Sade passam a figurar nas pesquisas que buscavam diagnosticar e/ou curar os indivíduos que disseminassem as mesmas transgressões sexuais dele. Qualquer desvio da sexualidade seria visto sob o prisma da perversão, uma doença causada por alguma degeneração mental (segundo os médicos psiquiatras do século XIX).

A partir dessa busca de definir a patologia apresentada por Sade (e é claro de tentar punir e expurgar um indivíduo que incita a sociedade contra a lei jurídica e religiosa), surge no cenário médico uma nova patologia: a perversão.

Logo, é efetivamente porque não era nem louco, nem criminoso, nem palatável pela sociedade que Sade foi considerado um “caso” de novo gênero, isto é, um perverso – louco amoral, semilouco, louco lúcido –, segundo a nova terminologia psiquiátrica. “Era inquestionavelmente

um homem perverso teoricamente, mas em suma não era louco”. Dirá o ex-membro da Convenção Marc Antoine Baudot. (ROUDINESCO, 2008, p. 72)

Convém lembrar, como já discutimos anteriormente, que a perversão na Idade Média assumia o significado de *perversidade*, atos de perversidade (assassinato, heresia, bruxaria, desvios de sexualidade etc.). O que diferencia o conceito de perversão na Idade Média para o atributo assumido pela palavra perversão no século XIX é que nesse momento da história (primeiro quartel do século XIX), segundo Roudinesco (2008), a perversão assume o *status* de doença – é uma patologia, não mais um desvio dos preceitos religiosos.

Nesse segundo momento de nossa dissertação, verificaremos a perversão vista pela medicina mental como uma degeneração sexual de ordem hereditária, segundo Binet (1904 [1879]), ou pelo prisma dos processos degenerativos cerebrais, segundo Krafft-Ebing (apud ROUDINESCO, 2008).

Primeiramente, discutiremos as observações em torno da perversão, segundo Binet (1904 [1879]), para quem o conceito de perversão estaria a serviço dos estudos do fetichismo.

Após um longo estudo sobre enfermos que tinham o desejo sexual reportado a um objeto ou a um recorte do corpo, Binet (1904 [1879]) buscou criar dois modelos de desejo sexual: de um lado, o amor normal; do outro lado, o fetichismo.

Imbuído do conceito de sexo que tinha como único objetivo não a obtenção do prazer, mas, na verdade, a reprodução, ou seja, vigorava na sociedade Ocidental os preceitos religiosos de que o sexo estaria em função da procriação da raça humana, Binet (1904 [1879]) toma como *amor normal* a ideia do desejo sexual “natural”, em que o prazer não tinha o foco em um objeto em si ou em uma parte exclusiva do corpo.

Em oposição estaria o *fetichismo* que tinha como característica afunilar o desejo para um objeto em específico, ou seja, o indivíduo fetichista apenas sentiria o prazer sexual, segundo Binet (1904 [1879]), em um objeto que o direcionasse a um estado experimentado anteriormente de prazer. A excitação adviria dessa rememoração de um desejo sexual já experimentado (muitas vezes na infância¹²) e retornava na forma de

¹² “Notemos de paso que las perversiones sexuales se producen muy pronto.” (BINET, 1904 [1879], p. 49). “Avisamos de início que as perversões sexuais se produzem muito cedo.” [a tradução é nossa].

reificação do corpo humano, ou seja, quando um fetichista que sente prazer em um determinado formato do olho de uma mulher – por exemplo, um olho arredondado e grande – não importariam as outras características do corpo humano nem sua essência psicológica, o objeto que lhe excitaria seria apenas o formato do olho. Dessa forma, o olho que é uma parte do corpo humano assume o caráter de objeto de prazer para o fetichista.

Binet (1904 [1879]) observa enfermos – nomeados fetichistas, portanto, perversos sexuais – que apresentam o desenvolvimento sexual de forma desviante por objetos inanimados ou humanos. Alguns exemplos de fetichismo apresentado por Binet (1904 [1879]) são dos enfermos, por ele analisados, que desenvolveram durante a infância até a idade adulta o prazer sexual e a excitação por partes do corpo humano, tais como: olho, nariz, pé, mão, orelha, cheiro do corpo da mulher, cabelo etc. Como também o desejo sexual por objetos como anel, pulseira, demais jóias, roupas, botas, sapatos, pintura do rosto – maquiagem – entre outros objetos.

Para Binet (1904 [1879]), o fetichismo é a palavra que designaria as perversões sexuais, pois para o autor, o fetichismo é sempre da ordem de um desejo sexual que foge à normalidade, assim como é a perversão: uma inversão da ordem sexual natural. O que está posto para realização do prazer no fetichista não é mais de ordem religiosa (como na Idade Média), mas a experimentação do prazer sexual como forma de saciar a “fome” do apetite sexual.

A palavra fetiche é perfeitamente adequada, em nossa opinião, para designar essa espécie de perversão sexual. O culto desses pacientes por objetos inanimados é muito semelhante ao do selvagem ou do negro pelos ossos do peixe, ou por pedras brilhantes, com uma diferença fundamental: que na adoração dos nossos pacientes o sentimento religioso está substituído pelo apetite sexual.¹³ (BINET, 1904 [1879], p. 3) [a tradução é nossa]

Outra observação por parte de Binet (1904 [1879]) é que essa doença – a perversão – tinha também uma origem cultural e, portanto, para o autor, ela tinha que

¹³ La palabra fetichismo conviene perfectamente, á nuestro juicio, para designar esa especie de perversión sexual. El culto de esos enfermos para objetos inanimados es muy semejante á la del salvaje ó del negro para las espinas de pescado, ó las piedras brillantes, salvo una diferencia fundamental: que en la adoración de nuestros enfermos el sentimiento religioso está reemplazado por apetito sexual.

ser vista pela ótica da hereditariedade, ou seja, o estudo de caso dos antepassados do enfermo e de sua sociedade poderia ajudar na compreensão da patologia desenvolvida pelo doente perverso.

Primeiramente, para Binet (1904 [1879]), o médico deveria se colocar diante das questões de hereditariedade, mas, por outro lado, pensar na herança como uma “origem”, a base que vem sendo construída sobre o prazer sexual. Assim, a hereditariedade não seria a resposta para a motivação da perversão, mas o alicerce de uma patologia psíquica que é muito particular, ou seja, o desenvolvimento da doença se dá de forma singular em cada indivíduo.

Vê-se imediatamente o aspecto interessante desta observação; trata-se de uma perversão sexual espontaneamente desenvolvida, fora de todo hábito de luxúria, segundo me confirmou muitas vezes um paciente. Isto prova que a hereditariedade tem desempenhado um papel importante na história do paciente; mas a hereditariedade não tem feito, certamente, senão preparar o terreno, ela não pode ser responsável pelo desejo sexual de forma particular.¹⁴ (BINET, 1904 [1879], p. 20) [a tradução é nossa]

Sobre essa herança cultural, Binet (1904 [1879]) observa que muitas sociedades atribuem a certas características (não necessariamente humanas, mas causada pela utilização de objetos) uma reificação que induzem o prazer sexual pelo desenvolvimento da excitação.

Darwin tem observado, juntamente com Humboldt, que os selvagens tendem a exagerar uma parte do corpo que seduz o outro. Daí o costume que todas as raças que não usam barba têm de se depilar a face e o corpo completo. Os índios da costa NO. da América comprimem a cabeça para obter uma forma cônica; além do mais amarram seus cabelos formando um nó no topo da cabeça, com o objetivo de aumentar a altura do cone, que tanto agradam eles. Os chineses habitualmente têm os pés muito pequenos, e se sabe que as mulheres da classe alta deformam os seus pés para reduzir ainda mais as dimensões dos pés. Em nossas modas européias encontramos no

¹⁴ Se ve inmediatamente el aspecto interesante de esta observación; se trata de una perversión sexual desarrollada espontáneamente, fuera de todo hábito de lujuria, según me ha confirmado el enfermo en muchas ocasiones. Esto prueba que la herencia há desempeñado um papel capital en la historia del enfermo; pero la herencia no ha hecho, seguramente, sino preparar el terreno, y no ha sido ella que ha podido dar á la impulsión sexual esa forma particular.

vestido a mesma tendência a exagerar as formas do corpo que nos agradam.¹⁵ (BINET, (1904 [1879]), p. 73-74) [a tradução é nossa]

Nessa origem da modificação e utilização de objetos que realçam a sedução estaria o germe do fetichismo. Sendo assim, o doente poderia ter na sua “origem” a razão para o desvio sexual, que em excesso representa uma aberração. Binet (1904 [1879]) observa que a questão da hereditariedade não seria unicamente a responsável pelo desenvolvimento da patologia, mas seria a base de sustentação do desvio sexual.

A dificuldade de determinar o início do desejo fetichista e o que motivou o doente a desenvolver o desejo sexual de forma desviante é apontada em seus estudos: “Quanto às causas do fetichismo descrito até aqui, são difíceis de compreender. No momento, deve-se observar a herança como uma preparação¹⁶.” (BINET, 1904 [1879], p. 31) [a tradução é nossa]. Por outro lado, o autor tem sempre em mente que a possível explicação estava na herança social e genética, ou melhor, a hereditariedade poderia ser a revelação para origem da doença.

Para exemplificar essa questão da hereditariedade, Binet (1904 [1879]) justifica que talvez o trauma que motivou o desenvolvimento da doença não tenha sido experimentado na infância, mas em uma época anterior – a própria gestação:

É conveniente pensar que as repulsões estranhas que impedem a alguns perceberem o cheiro das rosas, ou suportarem a presença de um gato ou coisas semelhantes, não vêm senão do começo de suas vidas por terem sido traumatizados por tais objetos, ou que tenha herdado a repulsão de sua mãe, que foi perturbada durante a gravidez.¹⁷ (BINET, 1904 [1879], p. 9) [a tradução é nossa]

¹⁵ Darwin ha observado, con Humboldt, que los selcajes tienden á exagerar la particularidad del cuerpo que los seduce. De ahí la costumbre que tiene todas las razas imberbes de depilarse la cara y el cuerpo completamente. Los indígenas de la costa NO. de América comprimen sus cabezas para darlas forma cónica; además recogen sus cabellos formando un nudo sobre el vértice capital, con objeto de aumentar la altura aparente del cono, que tanto les agrada. Los chinos tienen habitualmente los pies pequeñísimos, y es sabido que las mujeres de las clases elevadas deforman sus pies para reducir aún sus dimensiones. En nuestras modas europeas hallamos en el vestido la misma tendencia á exagerar las formas del cuerpo que nos agradan.

¹⁶ Cuanto á las causas del fetichismo descrito hasta aquí, son difíciles de desentrañar. Por de pronto, hay que señalar la herencia cómo preparación.

¹⁷ Es cómodo pensar que las repulsiones extrañas que impiden á algunos percibir el olor de las rosas, ó soportar la presencia de un gato ó cosas semejantes, no proceden sino de que en los comienzos de su vida han sido molestados por semejantes objetos, ó que han heredado la repulsión de su madre, que fué molestada durante el embarazo.

A resposta para a origem da perversão está na vivência dos sentimentos maternos de um trauma, ou seja, é a herança (sentimento vivido pela mãe) que motivou ou se fez sentir uma repulsa que mais tarde daria origem a uma motivação de desejo sexual. Dessa forma, Binet (1904 [1879]) afirma que a herança sozinha não responde aos questionamentos da medicina mental sobre a motivação em si da doença perversa, mas ela aponta a base que dá sustentação à fetichização.

Este domínio da hereditariedade segue sendo a causa das causas, como alguém as chamou; ela prepara o terreno em que o amor mórbido deve germinar e crescer. Mas, no nosso entendimento, a hereditariedade não basta para determinar a forma característica do fetiche; quando um indivíduo é seduzido por pequenos pregos e outro indivíduo pelos olhos de uma mulher, não tem como explicar pela hereditariedade porque a obsessão é produzida por um objeto e não por outro.¹⁸ (BINET, 1904 [1879], p. 41) [a tradução é nossa]

Mesmo sendo a causa das causas da perversão, Binet (1904 [1879]) nos afirma que o seu conhecimento não resolveria o problema da doença. Teríamos apenas a motivação do desejo desviante, pois o desenvolvimento da perversão é algo particular, parte de uma memória que necessitaria da imaginação do doente para que a perversão pudesse advir. Pensar na solução da doença apenas pela hereditariedade faria com que o foco na patologia se desviasse.

A rigor cabe supor que os pacientes nascem com uma predisposição para se apaixonar por aventais brancos ou por toucas; mas mesmo admitida essa hipótese, não nos desculparíamos de querer averiguar como então a perversão transmitida pela hereditariedade se produziu antes nos antepassados; a hereditariedade não inventa nem cria nada novo; precisa de imaginação; só tem memória. Ela tem sido chamada com muita propriedade de memória da espécie. Assim, recorrendo à hereditariedade não se resolve o problema, não se faz senão distanciá-lo.¹⁹ (BINET, 1904 [1879], p. 41) [a tradução é nossa]

¹⁸ En este terreno la herencia sigue siendo la causa de las causas, como alguien la há llamado; ella prepara el terreno en que el amor mórbido debe germinar y crecer. Pero, á nuestro juicio, la herencia no basta para determinar la forma característica; cuando á un individuo le seducen los clavitos y á outro los ojos de una mujer, la herencia no sabe explicar por qué la obsesión es producida por un objeto y no por outro.

¹⁹ Em rigor cabe suponer que los enfermos nacen con una predisposición á enamorarse de los delantales blancos ó de las cofias; pero aun admitida esta hipótesis, no nos excusaría de querer averiguar cómo la perversión transmitida luego por herencia se produjo antes em los generadores; la herencia no inventa ni crea nada nuevo; carece de imaginación; sólo tiene memoria. Se la há llamado con mucha propiedad memoria de la especie. Así, pues, apelando á ella no se resuelve el problema, no se hace sino alejarle.

Uma outra questão posta por Binet (1904 [1879]) sobre o estudo da perversão é que muitos médicos tentaram criar subcategorias da perversão, uma vez que é observado que existe uma perversão mais “atenuada”, ou seja, fica a caráter do prazer do doente sem nenhum teor de agressividade, porém, também existem casos extremos da perversão – o infanticídio, o estupro, o sadismo – considerados pela classe médica como aberrações e degenerações humanas.

Nesses casos extremos de perversão, vistos pela medicina mental como uma degeneração cerebral, nos remete à visão dos policiais do filme *Seven* – em especial o policial Mills – que acredita que a ação da série de crimes é motivada por um retardamento mental, além de ver nos assassinatos um teor sádico, ou seja, o policial Mills reconhece o teor de violência nos atos e julga que o assassino (visto como um doente mental) sente prazer em torturar e matar as suas vítimas (sádico).

O policial (no filme), assim como a literatura médica contemporânea de Binet (1879), via nos atos perversos a justificativa advinda de um retardamento ou deformação do cérebro. Assim sendo, tanto os crimes hediondos como qualquer atitude desviante da sexualidade seriam qualificados como perversão, como podemos ver nas atestações de Binet (1904 [1879]):

O que demonstra que todas essas perversões pertencem à mesma família é que constituem sintomas diversos de um mesmo estado patológico; trata-se sempre de apresentarem degenerações, segundo atestam as observações realizadas, estigmas físicos e mentais muito marcados e uma hereditariedade mórbida bem acentuada. Por isso alguns autores não hesitaram em incluir todos esses casos em um mesmo quadro clínico.²⁰ (BINET, 1904 [1879], p. 43) [a tradução é nossa]

Por fim, trazemos uma última observação de Binet (1904 [1879]) sobre o estudo da perversão no que diz respeito a possíveis atos perversos e a perversão em si. Para Binet (1904 [1879]), o *amor normal* pode apresentar excentricidades, ou seja, o amante pode sentir prazer e se excitar com um toque da mulher, ou com uma maquiagem que

²⁰ Lo que demuestra que todas estas perversiones pertenecen á la misma familia, es que constituyen síntomas diversos de un mismo estado patológico; se trata siempre de degenerados que presentan, según testifican las observaciones hechas, estigmas físicos y mentales muy marcados y una herencia morbosa muy acentuada. Por eso algunos autores no han vacilado para incluir todos estos hechos en un mismo cuadro.

ela fez para seduzi-lo, ou até mesmo com o formato do seu pé que lhe traz excitação. Porém, no caso do fetichismo, o foco do desejo estaria apenas no recorte do corpo ou no objeto de desejo. O fetichista não sente atração sexual pelo corpo todo da amante, mas, unicamente, pelo objeto que lhe traz prazer. Por exemplo, para um fetichista que sente um desejo sexual por uma determinada vestimenta feminina – um vestido vermelho –, pouco importa a mulher que está usando o vestido. O que o seduz é somente a vestimenta, podendo a mulher ser alta, baixa, magra, gorda etc. Já o indivíduo normal pode até se sentir excitado com o vestido vermelho, mas a escolha da mulher é fundamental, tem que ser uma amante que o atraia, ou seja, o foco não está no objeto – o vestido vermelho –, mas no todo da cena erótica que é construída.

O amor normal é harmônico: o amante ama no mesmo grau todos os elementos da mulher amada, todas as partes do seu corpo e todas as manifestações de seu espírito. Na perversão sexual não vemos aparecer, em suma, nenhum elemento novo: somente que a harmonia foi quebrada; o amante, no lugar de se excitar pelo conjunto da pessoa, sente excitação apenas por uma fração dela. A parte substitui o todo; o que é acessório passa a ser o principal. O politeísmo sucede o monoteísmo. O amor do pervertido é como um teatro em que um coadjuvante avança até o prosscênio e assume o papel principal.²¹ (BINET, 1904 [1879], p. 85-86) [a tradução é nossa]

Podemos pensar então que a degeneração posta por Binet (1904 [1879]) seria mais do campo da ruptura da harmonia, de um atravessamento da linha da normalidade. É a fração que assume o lugar do todo do desejo sexual e assim a doença existe porque a “naturalidade” foi quebrada. Porém, seu contemporâneo, Krafft-Ebing, não viu a degeneração apenas pela ruptura da harmonia, mas da ordem de uma deficiência física acentuada. O que veremos nas pesquisas de Krafft-Ebing e o protótipo da perversão como doença mental.

No que diz respeito aos estudos de Krafft-Ebing, os perversos assumem o caráter de anomalias, verdadeiras aberrações de um nascimento desafortunado. Nas palavras de Roudinesco (2008):

²¹ El amor normal es armonioso: el amante ama en el mismo grado todos os elementos de la mujer amada, todas las partes de su cuerpo y todas las manifestaciones de su espíritu. En la perversión sexual no vemos aparecer, en suma, ningún elemento nuevo: únicamente se ha roto la armonía; el amor, en lugar de ser excitado por el conjunto de la persona, no lo es sino por una fracción de ella. La parte substituye al todo; lo accesorio se convierte en principal. El politeísmo sucede al monoteísmo. El amor del pervertido es cómo una función teatral en que un comparsa avanzase al prosccenio é hacieese el papel de primer actor.

[Krafft-Ebing] define os perversos como “filhos da natureza oriundos de um primeiro leito”, considerando-os criaturas mentalmente doentes, com a vivência sexual “invertida”, verdadeiro triunfo da animalidade sobre a civilização. (ROUDINESCO, 2008, p. 85-86)

Essa perspectiva médica da perversão é totalmente influenciada pela teoria darwinista da evolução da espécie, na qual os perversos eram postos do lado da animalidade – considerados aberrações humanas – e o indivíduo normal estaria do lado da civilização.

No século XIX, não há mais espaço para os conflitos religiosos na medicina mental que está tomada pelo darwinismo, pois o que está em jogo na sociedade (com a presença de indivíduos perversos) é a proximidade com a bestialidade e não os conflitos que buscavam a exaltação exagerada ou a decadência da lei de Deus, como na Idade Média.

Foi mediante essa modificação do olhar dirigido à natureza que o paradigma darwiniano da animalidade ingressou no discurso da medicina mental. Com isso, o perverso não será mais designado como aquele que desafia Deus ou a ordem natural do mundo – os animais, os homens, o universo –, e sim como aquele cujo instinto traduz a presença, no homem, de uma bestialidade originária, despida de qualquer forma de civilização. (ROUDINESCO, 2008, p. 85)

Nesse cenário, Krafft-Ebing tratou de um extenso estudo acerca da perversão no livro intitulado *Psicopatia Sexual* (1879), no qual o autor desenvolveu um estudo acerca dos desejos sexuais, buscando responder às questões da sexualidade desviante – e por isso patológica –, influenciando os estudos posteriores acerca da sexualidade.

Segundo Corrêa (2006, p. 85), “foi sem dúvida Krafft-Ebing quem mais influenciou o estudo da sexualidade no final do século passado”. O estudo proposto por Krafft-Ebing dividia as *anomalias do instinto sexual* – a perversão – em quatro categorias:

Ele dividiu as anomalias do instinto sexual em quatro classes: anestesia, hiperestesia, paradoxia e parestesia. Assim, resumiu de maneira didática todas as alterações instintivas possíveis. No plano

etiológico, deixou a teoria da hereditariedade e tomou as perversões como sendo de natureza congênita ou derivada de processos degenerativos cerebrais, em oposição às perversões adquiridas. No mesmo plano, passam as neuroses, a paranóia e os distúrbios de caráter. Ele considerou o canibalismo como uma forma primitiva da sexualidade, que explicaria o sadismo e o masoquismo, tomados não como formas opostas de expressão da sexualidade, mas de uma relação complementar dentro de um mesmo indivíduo. (CORRÊA, 2006, p. 85)

Nessas classificações propostas por Krafft-Ebing, podemos perceber o interesse do médico austríaco na catalogação extensa das anomalias sexuais buscando entender a origem e o desenvolvimento da patologia no indivíduo, ou seja, para Krafft-Ebing não bastava saber da origem do sadismo, por exemplo, mas entender, a partir dos casos estudados – segundo Roudinesco (2008, p. 86 em nota) foram estudados 447 casos –, o desenvolvimento da doença e sua (cor)relação com outros desvios – tanto o sadismo como o masoquismo são dois lados da mesma perversão. Ou ainda, a homossexualidade que é vista como uma derivação da bissexualidade original, como nos afirma Corrêa (2006, p.85): “Também a homossexualidade é apresentada como derivada de uma bissexualidade originária. A heterossexualidade se desenvolveria pela repressão e involução da tendência alternativa.”.

O estudo de Krafft-Ebing é bastante amplo, envolvendo indivíduos de todas as classes sociais, demonstrando que o que ele considerava como degeneração pode surgir em qualquer lar. Seus casos revelam os desvios que vão dos mais simples (do travestimento) aos mais violentos (estupro), denunciando quão extenso é o quadro das perversões.

Segundo Roudinesco (2008, p. 87), o panorama apresentado de forma exaustiva pelo médico – e que, para a autora, a coleta dos dados revelam um certo *voyeurismo* – desenha na mente do leitor de sua obra um espetáculo infernal dos mais “bizarros” casos de desvio da sexualidade presentes na sociedade.

Krafft-Ebing conduz o leitor pela imensidão de uma espécie de inferno existencial onde se cruzam os representantes de todas as classes da sociedade: idiotas das cidades e dos campos exibindo seus órgãos ou penetrando os animais por todas as cavidades possíveis, professores universitários fantasiados com corpetes ou calçados femininos, homens da alta sociedade adeptos dos cemitérios, travestis em busca de disfarces e andrajos, pais tranqüilos estupradores e

aliciadores à procura de crianças ou moribundos, ministros do culto proferindo blasfêmias ou se entregando a prostituição etc. (ROUDINESCO, 2008, p. 86)

Assim como Binet (1904 [1879]), Krafft-Ebing buscou na hereditariedade a origem da perversão e a explicação para degeneração do indivíduo, porém o foco da investigação hereditária está na busca de justificar uma demência mental.

Percebemos no trecho apresentado por Roudinesco (2008), logo abaixo, que na descrição do caso de perversão intitulado *Fetichismos dos anéis*, Krafft-Ebing identifica na herança familiar uma justificativa da doença do jovem X. Segundo o médico, o seio familiar, composto por um pai neuropata, poderia estar no cerne da doença nervosa e da irritação apresentada pelo paciente na fase da puberdade. A causa do desenvolvimento do fetichismo estaria relacionada também à estrutura orgânica, ou seja, o fato de o paciente X possuir um crânio raquítico justificaria também o prazer sexual em torno de um objeto (nesse caso um anel de ouro maciço e grande).

Fetichismo dos anéis. X..., 19 anos, filho de um pai neuropata, e, não obstante, de família plenamente saudável, tem um crânio raquítico, é nervoso desde a infância e neurastênico desde a puberdade... . Aos 11 anos, teve despertado um interesse pelos anéis e exclusivamente pelos anéis de ouro grandes e maciços... . Quando enfia no dedo um anel apropriado, é tomado por um espasmo e ejacula etc. (KRAFFT-EBING apud ROUDINESCO, 2008, p. 86-87)

Nesse seu estudo, Krafft-Ebing observou que a resposta para origem da perversão e o desenvolvimento do desejo sexual pelo anel de ouro maciço são explicados por uma deficiência anatômica (o cérebro raquítico) que não se desenvolveu naturalmente durante a infância. Sendo assim, o paciente X apresentou problemas nervosos (em decorrência da degeneração cerebral) e fixou o seu desejo em um objeto (anel de ouro) não sabendo discernir entre a relação sexual e a ejaculação pelo manuseio do objeto. O problema no desenvolvimento do cérebro não só levou o paciente X a transferir o desejo sexual para um objeto como também acelerou o processo de sexualização da criança, além da falta de controle sobre os órgãos responsáveis pela ejaculação.

Verificamos que nesse contexto da Medicina Mental do século XIX, representada em nossa dissertação por Binet e Krafft-Ebing, as pesquisas acerca da perversão giravam em torno de justificativas genéticas (hereditariedade) e físicas (deformações do cérebro). Investigavam-se nos pacientes questões físico-anatômicas que pudessem sustentar algum “desvio” do que a sociedade do século XIX julgava como normal. Assim posto, a Medicina Mental, nesse período da história, contribuiu com a visão de anormalidade/doença instituída desde a Idade Média até o advento da psicanálise com Freud.

Esse movimento de corte (realizado por Freud) foi responsável pela “naturalização” da visão da sociedade sobre a perversão, uma vez que a origem da perversão está na descoberta da sexualidade da criança. Dessa forma, vemos que a perversão circunda a própria formação do indivíduo, segundo Freud (1905). A perversão abandona o *status* de doença e de marginalização da sociedade e ganha o direito de “deitar do divã”.

I.III Freud e a teoria da sexualidade: um ensaio sobre a perversão

A antiga concepção médica de oposição entre saúde e doença, ou de normal e perverso, dividindo os homens em dois grupos distintos, é desfeita à medida que o inconsciente se revela. Nos sonhos ele encontra a perversão dos não perversos, o crime do inocente, a confissão inconfessável. Tirada a máscara da resistência, a sexualidade angelical se revela mais tributária à condenação do que parecia salva. (CORRÊA, 2006, p. 86)

Tratar do estudo da perversão em Freud é discutir uma ruptura no meio da Medicina Mental: a perversão sai do campo da anormalidade genética e assume um lugar mais próximo do humano. Sendo assim, uma nomenclatura que diferencia a perversão da não-perversão não pode ser mais concebida pelo par perversão/normalidade, como verificamos nos estudos anteriores (Idade Média e Medicina Mental do século XIX). Com Freud, a perversão sai do campo da doença e entra na cultura do seio social. Dessa forma, não podemos pensar a perversão como uma anormalidade.

Essa discussão da relação dual entre a doença e a cultura surge no filme *Seven* através da opinião dos dois policiais que estão responsáveis pelas investigações do caso

dos pecados capitais. Enquanto o policial mais jovem julga o assassino segundo a visão da doença, o policial mais experiente atenta para a questão psíquica e cultural da perversão.

Percebemos no filme que as visões distintas acerca da perversão são colocadas no enfrentamento entre os policiais sobre o assassino em série. Como já mencionamos, o policial Mills define o assassino como portador de deficiência mental, o que justifica os seus atos criminosos. Já o experiente policial Somerset defende uma definição do assassino mais próxima do pensamento freudiano, alegando que, pelos atos cometidos, o assassino jamais teria algum problema de demência, muito pelo contrário, uma vez que os crimes cometidos requerem muito conhecimento e destreza.

Em uma sequência do filme, o detetive Somerset faz referência ao estado culto do assassino que busca em diversas leituras na biblioteca a justificativa do seu *modus operandi*. Ou seja, de um lado, vemos o policial Mills enquadrando a perversão do assassino de acordo com a medicina mental de Binet e Krafft-Ebing e, do outro lado, o filme sugere uma perversão “mais humanizada”, assim como viu Freud, ou seja, próprio da constituição psíquica do ser humano.

Essa questão de uma civilização para os estudos da perversão são para Julien (2002, p. 104): “o escândalo da novidade da psicanálise está em suprimir a fronteira entre perversão e normalidade”, ou seja, Freud, que tem sua origem médica no seio da medicina mental que expôs a perversão como uma patologia de ordem degenerativa cerebral (como assim o fez Krafft-Ebing) e com bases hereditárias (como viu Binet), ao estudar os sonhos, percebe a presença de atos de perversão em indivíduos considerados “normais” pelos seus antecessores – *nos sonhos ele encontra a perversão dos não perversos, o crime do inocente, a confissão inconfessável* –, e, essa atitude faz com que o perverso deixe a marginalidade que lhe foi imposta e passa a ser liberto de um crime que não cometeu. “Basta de condenação.” (JULIEN, 2002, p. 104).

É bem verdade que o percurso traçado por Freud foi cheio de idas e vindas, como bem nos lembra Corrêa (2006, p. 85) “[Freud] em princípio, adotou a postura clássica do estabelecimento da norma. [...] vai antepor o cérebro dos degenerados e desequilibrados ao cérebro sadio das histéricas.”. Essa postura médica acerca da perversão ainda condizia com a prática da execração dos perversos.

Em outra fase dos estudos freudianos, encontramos o perverso posto no patamar

de “necessário à civilização”, como afirma Roudinesco (2008):

Freud reabilitou a idéia segundo a qual a perversão é necessária à civilização enquanto parte maldita das sociedades e parte obscura de nós mesmos. Porém, em vez de enraizar o mal na ordem natural do mundo e de fazer da animalidade do homem sinal de uma inferioridade insuperável, preferiu sustentar que apenas o acesso à cultura permite arrancar a humanidade de sua própria pulsão de destruição. (ROUDINESCO, 2008, p. 100)

Trataremos em nossa dissertação desse pensamento freudiano, em especial as suas proposições na obra *Os Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade* (1905), na tentativa de aproximarmos a perversão da sociedade, uma vez que o perverso sempre foi visto como um apêndice que deveria ser extirpado da sociedade, um mal que deveria ser sanado seja pela lei religiosa (na Idade Média que via a perversão como uma heresia, uma blasfêmia), seja pela lei jurídica (no século XVIII com as diversas prisões – cadeias e sanatórios – de Sade), ou ainda a lei natural da medicina (no século XIX que via a perversão como um defeito hereditário/degenerativo).

Na obra *Os Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud (1989 [1905]) começa a observar que a motivação da perversão e sua “origem” estão intrinsecamente ligadas à sexualidade e, portanto, o caminho a ser seguido para entendermos o perverso deveria partir daí.

Percebemos em Freud (1989 [1905]) que as perversões são de duas ordens: 1) o órgão sexual que leva ao prazer é transmutado, ou seja, para o perverso a parte do corpo que lhe dá prazer e leva ao gozo não é necessariamente o órgão apropriado para a cópula; 2) a intenção primeira do prazer, que é o ato sexual em si, é ignorada pelo perverso, ficando este preso aos momentos intermediários da excitação.

As perversões são ou (a) *transgressões* anatômicas quanto às regiões do corpo destinadas à união sexual, ou (b) *demoras* nas relações intermediárias com o objeto sexual, que normalmente seriam atravessadas com rapidez a caminho do alvo sexual final. (FREUD, 1989 [1905], p. 140-141)

Para entendermos melhor esses dois casos de perversão, faz-se necessário discorrermos sobre alguns conceitos freudianos. Primeiramente, quando Freud no item

(a) nos fala de *transgressões anatômicas*, devemos entender que o pensamento da sociedade ocidental ainda está enraizado pelos preceitos religiosos de que o ato sexual fica restrito à penetração do genital masculino no genital feminino, com um único fim da reprodução da espécie.

O perverso, no contexto da sexualidade e do prazer sexual, não se prende às amarras dessa lei divina. Qualquer parte do corpo pode ser penetrada para fins de obtenção de prazer (por exemplo, a penetração do reto – o sexo anal – e a penetração da boca – o sexo oral). É sabido que esses órgãos (ânus e boca) não são aceitos na sociedade cristã ocidental como órgãos destinados ao sexo, uma vez que não são responsáveis para o fim da procriação.

A leitura tendenciosa do sexo como instrumento de procriação é algo restrito aos dogmas religiosos. Freud (1905) vai além dessa instrumentalização do sexo e percebe que o prazer sexual é o responsável pela movência do desejo, ou seja, o prazer sexual nada tem a ver com a procriação, mas com a realização dos desejos mais antigos (o desejo sexual na infância) e mais diversos (a fetichização que transfere o objeto de prazer do órgão sexual para qualquer outro elemento coisificado, como por exemplo, um sapato, um vestido ou até mesmo o olhar, como vemos em John Doe).

Percebemos que além da questão religiosa da procriação, encontramos numa relação sexual anal e oral, por exemplo, um tabu até os dias de hoje na sociedade. Observamos que não apenas a cultura religiosa influenciou na recusa de tais atos sexuais, como questões mais íntimas (dor e asco) são responsáveis por colocar a eleição desses órgãos no patamar da transgressão sexual.

O sexo anal, que pode ser objeto de desejo do perverso ou uma fantasia sexual de um não-perverso, sempre causou repulsa por ser um órgão responsável pela evacuação dos excrementos. A questão do nojo esteve presente nesse tipo de relação sexual. Enquanto na Idade Média esse ato era visto como uma blasfêmia, no século XVIII, com Sade, era o ápice da derrocada dos costumes religiosos e familiares.

Além do asco, outro elemento é responsável pelo caráter transgressivo que o ato sexual anal tem: a dor. Assim como bem observou Binet e Freud, a fetichização pode acontecer na transferência do objeto sexual para o prazer em causar a dor física (a penetração do ânus) e psicológica (a expectativa de sentir a dor). Sendo assim, o sexo anal é considerado como um ato sexual pervertido porque traz para si essas

características do asco e da dor típicas do desejo sexual da perversão.

Da mesma forma, encontramos a questão do nojo presente no ato do sexo oral que em questões de perversão pode estar relacionada ao desejo de causar asco no outro ou a submissão do parceiro passivo no sexo oral que também caracteriza uma relação sádica por subjugar o parceiro (o outro como objeto de desejo).

Segundo Freud (1989 [1905], p. 158), “Nas inclinações perversas que reivindicam para a cavidade bucal e para o orifício anal um sentido sexual, o papel das zonas erógenas é imediatamente perceptível.”. Sendo assim, na perversão, o aparelho sexual não se restringe apenas ao pênis e à vulva, mas qualquer parte do corpo que dele possa obter prazer.

[...] na escopofilia e no exibicionismo o olho corresponde a uma zona erógena; no caso da dor e da crueldade como componentes da pulsão sexual, é a pele que assume esse mesmo papel – a pele, que em determinadas partes do corpo diferenciou-se nos órgãos sensoriais e se transmutou em mucosa, sendo assim a zona erógena [por excelência]. (FREUD, 1989 [1905], p. 158-159)

O prazer para o perverso está no que para ele é uma zona erógena, independentemente da parte do corpo que lhe dá prazer e esta parte do corpo assume o status de zona erógena. Em decorrência dessa transmutação de simples parte do corpo para zona de prazer, verificamos que para o perverso o recorte no corpo que lhe excita – como, por exemplo, os pés – assume o lugar que é devido ao aparelho sexual, ou seja, os pés proporcionam o prazer assim como o pênis para um indivíduo não-perverso. Portanto, para Freud (1989 [1905], p. 158): “elas [zonas erógenas] se comportam em todos os aspectos como uma parte do aparelho sexual.”. Daí que o perverso é visto como tal porque inverte a instrumentalização do órgão sexual aceito pela sociedade.

O uso da boca como órgão sexual é considerado como perversão quando os lábios (língua) de uma pessoa entram em contato com a genitália de outra, mas não quando ambas colocam em contato a mucosa labial. Nesta exceção reside o ponto de ligação com o normal. Quem, por considerá-las perversões, detesta as outras práticas, certamente usuais desde os primórdios da humanidade, cede nisso a um claro *sentimento de asco* que o resguarda de aceitar tal alvo sexual. (FREUD, 1989 [1905], p. 142)

Sobre o ânus como objeto sexual, Freud (1989 [1905], p. 143) diz: “No que concerne ao ânus, reconhece-se com clareza ainda maior do que nos casos anteriores que é a repugnância que apõe nesse alvo sexual o selo da perversão.”. Freud continua seu raciocínio em torno do papel do ânus na relação sexual, alegando que o sexo anal não deve ser visto apenas pela ótica da relação homossexual. Deve-se pensar também na relação entre sexos opostos:

O papel sexual da mucosa do ânus de modo algum se restringe à relação sexual entre homens, nem tampouco a predileção por ela é característica da sensibilidade dos invertidos. Parece, ao contrário, que o *paedictio* do homem deve seu papel à analogia com o ato praticado com a mulher, ao passo que a masturbação recíproca é o alvo sexual mais facilmente encontrado na relação sexual dos invertidos. (FREUD, 1989 [1905], p. 143)

No que diz respeito ao item *(b) – demora nas relações intermediárias com o objeto sexual* –, verificamos uma aproximação com a teoria do fetichismo de Binet (1904 [1879]) na qual o indivíduo sente o prazer no objeto sexual e não no ato sexual em si. Sendo assim, a “demora na relação intermediária” que Freud (1989 [1905]) falou tem relação direta com a reificação do prazer, ou seja, o gozo sexual não está posto no ato copulatório, mas na experimentação longa do prazer sexual em uma determinada parte do corpo – que não é destinada à reprodução – que excita e leva à ejaculação do indivíduo ou em algum objeto que lembre – rememore – pela experimentação do prazer, o alvo sexual.

Freud (1989 [1905]) define como *objeto sexual* o outro, ou seja, a pessoa que seduz, que atrai sexualmente o indivíduo; já o alvo sexual – que é o ato sexual em si – é a ação de cópula a qual o indivíduo é movido pela pulsão do desejo. Nas palavras de Freud (1989 [1905], p. 127) temos: “[...] *objeto sexual* a pessoa de quem provém a atração sexual, e de *alvo sexual* a ação para a qual a pulsão impele.”.

Ressaltamos que Freud (1989 [1905]), tal qual Binet (1904 [1879]), reconhece no fetichismo não apenas o desejo sexual por uma parte específica do corpo, mas também por um objeto que lhe cause prazer. Para Freud (1989 [1905], p. 143), “uma impressão muito peculiar resulta dos casos em que o objeto sexual normal é substituído por outro que guarda certa relação com ele, mas que é totalmente impróprio para servir

ao alvo sexual normal.”.

Freud (1989 [1905]) vê (nessa substituição do objeto sexual) que o perverso mantém uma relação muito íntima com o objeto sexual e é este que proporcionará prazer ao indivíduo.

O substituto do objeto sexual geralmente é uma parte do corpo (os pés, os cabelos) muito pouco apropriada para fins sexuais, ou então um objeto inanimado que mantém uma relação demonstrável com a pessoa a quem substitui, de preferência com a sexualidade dela (um artigo de vestuário, uma peça íntima). Comparou-se esse substituto, não injustificadamente, com o fetiche em que o selvagem vê seu deus incorporado. (FREUD, 1989 [1905], p. 144)

Percebemos que a relação mantida com o objeto sexual (de uma parte específica do corpo a um objeto inanimado) e com o alvo sexual (humano ou não) demonstra um desvio na relação sexual por meio dos órgãos sexuais e por isso é considerado perversão, mas, como Freud (1989 [1905]) pôde observar, a linha que separa a perversão da não-perversão é uma linha tênue, pois podemos observar que na relação sexual dita “normal” (pela Igreja e pela medicina mental) pode haver resquícios de perversão. Porém, o que diferencia o não-perverso do perverso é o desenvolvimento da característica perversa, ou seja, a sua relação com o prazer.

Freud (1989 [1905], p. 140) verificou que “[...] mesmo no processo sexual mais normal reconhecem-se os rudimentos daquilo que, se desenvolvido, levaria às aberrações descritas como *perversões*.” Por isso, não podemos segregar de forma extrema os indivíduos perversos dos demais do seio social, como se buscou nas sociedades dos séculos anteriores que viam de forma bestial uma atitude perversa.

Busca-se nessa diferenciação entre a perversão e a não-perversão entender como se dá essa substituição do objeto sexual que de forma invertida (para o indivíduo perverso) assume o foco do prazer. Porém, Freud percebe que essa substituição não se dá sempre na consciência do indivíduo, mas é motivado por uma “conexão de pensamentos” que remetem a uma determinada fase em que foi experimentado o prazer e este ressurge modificado em um novo objeto sexual.

[...] o que leva à substituição do objeto pelo fetiche é uma conexão simbólica de pensamentos que, na maioria das vezes, não é

consciente para a pessoa. Os trajetos dessas conexões nem sempre podem ser indicados com certeza (o pé, por exemplo, é um antiquíssimo símbolo sexual que já aparece no mito, e as “peles” decerto devem seu papel de fetiche à associação com os pêlos do *mons Veneris*). Não obstante, nem mesmo esse simbolismo parece independer sempre das experiências sexuais da infância. (FREUD, 1989 [1905], p. 145)

Remetendo ao filme, não temos como resgatar esse primeiro prazer experimentado pelo assassino, uma vez que se trata de um personagem ficcional, mas podemos pensar na modificação que cria um novo objeto de desejo presente nos crimes, uma vez que cada vítima do assassino é vista como objeto de gozo, ou seja, é pela tortura daquela determinada vítima que o assassino sente um prazer de base sexual. Dessa forma, John Doe vê a vítima não como humana, mas como uma coisificação, uma objetificação do corpo, característico da fetichização analisada por Freud.

No caso do fetichismo, Freud (1989 [1905]) assim como Binet (1904 [1879]), reconhece que o que configura o fetichista é uma recusa ao ato sexual em si. Geralmente no fetichismo o indivíduo se excita e ejacula sem a necessidade da penetração sexual. A excitação normalmente parte da observação acurada do objeto sexual, por exemplo, um indivíduo que desenvolveu o desejo sexual por um determinado tipo de cabelo. Nesse caso, o indivíduo observa e se deleita com o cabelo (visão e toque) e se masturba até ejacular sem haver a penetração. Sendo assim, o indivíduo rejeita o alvo sexual e o foco está voltado para o objeto sexual.

A transição para os casos de fetichismo com renúncia ao alvo sexual, seja este normal ou perverso, constitui-se dos casos em que se exige do objeto sexual uma condição fetichista para que o alvo sexual seja alcançado (determinada cor dos cabelos, certas roupas, ou mesmo defeitos físicos). (FREUD, 1989 [1905], p. 144)

Essa fetichização em busca do prazer pode ocorrer em qualquer indivíduo – caso das fantasias sexuais – e em indivíduos perversos – fixação do prazer no objeto. Freud (1989 [1905]) observou que o que caracteriza a patologia são o *excesso* e a *fixação* no objeto sexual. O objeto torna-se a única via de prazer para o perverso.

O caso só se torna patológico quando o anseio pelo fetiche se fixa,

indo além da condição mencionada, e se coloca no lugar do alvo sexual normal, e ainda, quando o fetiche se desprende de determinada pessoa e se torna o único objeto sexual. São essas as condições gerais para que meras variações da pulsão sexual se transformem em aberrações patológicas. (FREUD, 1989 [1905], p. 144-145)

A postura assumida pelo indivíduo perverso que fetichiza um objeto para obtenção do prazer que parte da observação – visão – diferencia-se do indivíduo não-perverso que mantém a mesma prática de olhar, mas para outros fins. Se no indivíduo não-perverso a visão pode vir carregada de sexualidade, podemos perceber no pensamento de Freud (1989 [1905]) que a diferença entre o olhar de qualquer indivíduo para o olhar do perverso está na inversão do alvo sexual.

A demora nesse alvo sexual intermediário do olhar carregado de sexo surge, em certa medida, na maioria das pessoas normais, e de fato lhes dá a possibilidade de orientarem uma parcela de sua libido para alvos artísticos mais elevados. Por outro lado, o prazer de ver [escopofilia] transforma-se em perversão (*a*) quando se restringe exclusivamente à genitália, (*b*) quando se liga à superação do asco (o *voyeur* - espectador das funções excretórias), ou (*c*) quando suplanta o alvo sexual normal, em vez de ser preparatório a ele. Este último é marcadamente o caso dos exibicionistas, que, se posso deduzi-lo após diversas análises, exibem seus genitais para conseguir ver, em contrapartida, a genitália do outro. (FREUD, 1989 [1905], p. 147)

Esse pensamento acerca do olhar do perverso nos faz pensar no filme em relação à escolha das vítimas por John Doe, uma vez que o assassino inverte o olhar sobre o pecado capital e o vê figurado em um determinado indivíduo. Essa inversão do perverso permite que John Doe associe e substitua o pecado capital por uma vítima em potencial.

O prazer de ver de um perverso diz respeito ao foco no objeto sexual, ou seja, a demora do olhar na genitália e a excitação oriunda de um olhar que é carregado de desejo sexual. Outra característica da perversão diz respeito à superação do nojo – que no indivíduo normal causaria repulsa sexual, mas no perverso é nesse nojo, no asco, que ele obtém prazer. Em muitas relações sexuais perversas (temos Sade como um expoente na descrição das funções excretórias em suas obras literárias) o nojo pelo excremento é abandonado e dá lugar ao prazer pela visão dos excrementos na relação sexual.

O exibicionismo, outro caso de perversão, que foi estudado por Freud (1989 [1905]) tinha como característica extrapolar a noção do alvo sexual, ou seja, o indivíduo

sentia o prazer sexual na própria exibição de seu genital. Porém, como Freud (1989 [1905]) observou, o perverso exibicionista espera que com a sua exposição ele possa receber do outro a exibição da genitália, ou seja, para Freud (1989 [1905]) o exibicionista mantém uma relação de prazer direta com o *voyeurismo* – prazer sexual na observação por meio do olhar. Aliás, para Freud a perversão assume dois lados de uma mesma moeda, temos uma atitude perversa ativa que resulta numa atitude perversa passiva.

Toda perversão “ativa”, portanto, é acompanhada por sua contrapartida passiva: quem é exibicionista no inconsciente é também, ao mesmo tempo, *voyeur*; quem sofre as consequências das moções sádicas recalcadas encontra outro reforço para seu sintoma nas fontes da tendência masoquista. O completo acordo com a conduta nas perversões “positivas” correspondentes decerto é muito digno de nota, embora, nos quadros patológicos, uma ou outra das inclinações opostas desempenhe o papel preponderante. (FREUD, 1989 [1905], p. 157)

O que Freud (1989 [1905]) observou é que nos casos de perversão alguma inclinação sobressai em relação à outra. Podemos encontrar um caso de perversão em que o exibicionismo assume o lugar do desejo sexual maior que o voyeurismo; ou o prazer em causar a dor física ou psicológica – sadismo – sobressai ao prazer em sofrer humilhação e se subjugar ao outro – masoquismo.

Com essas observações em torno do estudo da sexualidade, Freud (1989 [1905]) propõe que a formação da sexualidade começa na infância e dependendo do modo como a criança teve contato com o prazer – ou a sedução por parte de outrem – isto será o fio condutor do desenvolvimento sexual natural ou perverso. Essa ideia defendida por Freud (1989 [1905]) só corrobora o discurso assumido por Gilles de Rais e por Sade que, como expusemos anteriormente, tinham como justificativa pelos atos cometidos, a influência da educação libidinosa e pervertida que tiveram. Porém, Freud (1989 [1905]) observou que toda criança está sujeita a ser perversa e não somente as que foram abusadas físico-psicologicamente por seus educadores e/ou preceptores.

É instrutivo que a criança, sob a influência da sedução, possa tornar-se perversa polimorfa e ser induzida a todas as transgressões possíveis. Isso mostra que traz em sua disposição a aptidão para elas; por isso

sua execução encontra pouca resistência, já que, conforme a idade da criança, os diques anímicos contra os excessos sexuais - a vergonha, o asco e a moral - ainda não foram erigidos ou estão em processo de construção. (FREUD, 1989 [1905], p. 179)

Nessa perspectiva freudiana de que toda criança está sujeita a revelar-se uma perversa polimorfa, ou seja, passar a praticar muitas formas de perversão, é um salto para o estudo da perversão e da sexualidade, uma vez que casos de perversão eram vistos pela medicina mental como um ato de inépcia, ou seja, de falta de inteligência decorrente de algum problema de degeneração do cérebro (tese defendida radicalmente por Krafft-Ebing).

Segundo Roudinesco, em relação ao estudo freudiano acerca da perversão, temos o reconhecimento por parte da autora da contribuição de Freud com a clínica da perversão:

Nunca é o bastante insistir no fato de que Freud foi o único cientista de sua época – depois de muitas divagações – a deixar de ver no trio infernal do homossexual, da histérica e da criança masturbadora a encarnação de uma noção de perversão reduzida à inépcia. [...] Da mesma forma, conferiu uma dimensão essencialmente humana à estrutura perversa – gozo do mal, erotização do ódio, e não tara, degenerescência ou anomalia –, para fazer dela, no plano clínico, o produto de uma disposição polimorfa herdada seja de um culto sexual primitivo, seja do desenvolvimento de uma sexualidade infantil sem rédeas, seja de uma renegação [*déni*] radical da diferença anatômica dos sexos. (ROUDINESCO, 2008, p. 101)

Para Roudinesco, esse paradigma da perversão, proposto por Freud, clama um lugar para perversão no seio da civilização e não mais à margem dela. A autora ressalta que, em um primeiro momento, Freud via a perversão em duas categorias: a) a perversão do objeto, ou seja, a relação sexual com um indivíduo que fugia às amarras da normalidade da sociedade e da medicina mental; b) a perversão do objetivo, ou seja, a relação sexual desviante e a fetichização.

Numa primeira fase, após ter feito da neurose o negativo da perversão, Freud assinalou o caráter selvagem, bárbaro, polimorfo e pulsional da sexualidade perversa: uma sexualidade em estado bruto que não conhece nem o interdito do incesto, nem o recalçamento, nem a sublimação. Distinguiu em seguida dois tipos de perversão: as

perversões de objeto e as perversões de objetivo. No primeiro tipo, classificou as relações sexuais com um parceiro humano (incesto, autoerotismo, pedofilia), depois dividiu o segundo em três tipos de prática: prazer visual (exibicionismo, voyeurismo), prazer de fazer sofrer e de sofrer (sadismo, masoquismo) e prazer em superestimação exclusiva de uma zona erógena fetichizada. (ROUDINESCO, 2008, p. 102)

No que diz respeito ao personagem assassino do filme *Seven*, podemos associar a sua descrição de acordo com a segunda categoria proposta por Freud, “a perversão de objetivo”, uma vez que pela substituição do objeto de desejo, o assassino tem o objetivo de extrair o prazer pelo sofrimento alheio, ou seja, pelo prazer visual e no sofrimento do outro. John Doe desencadeia uma sequência de atos criminosos na tentativa de obter o prazer advindo do sofrimento da vítima. Essa é a maneira que o assassino encontra de se colocar perante a “civilização” que ele julga corrupta e merecedora de sofrimento.

Para Freud, a perversão é movida pela mesma disposição típica da sociedade humana – a pulsão sexual – e, por isto, não podemos assinalar que a perversão é uma bestialidade, uma animalização do homem, uma vez que o mesmo movimento que rege a perversão também irá reger o comportamento sexual normal.

[...] a disposição para as perversões é a disposição originária universal da pulsão sexual humana, e de que a partir dela, em consequência de modificações orgânicas e inibições psíquicas no decorrer da maturação, desenvolve-se o comportamento sexual normal. (FREUD, 1989 [1905], p. 140)

É com a *disposição originária universal da pulsão sexual humana* que podemos pensar na perversão, segundo Freud (1989 [1905]), como uma postura típica do ser humano – distinta da normalidade, mas não a inversão da normalidade do homem, ou seja, a representação bestial e animalesca (visão da Idade Média), nem tampouco a degeneração do homem (segundo a medicina mental do século XIX). Para Roudinesco, Freud instaura no pensamento da sexualidade e da perversão um caminho obrigatório a ser traçado para o desenvolvimento da sexualidade: a disposição perversa.

Com Freud, ao contrário, a disposição perversa foi concebida como uma passagem obrigatória para a normalidade: uma normalidade de contornos difusos, cada sujeito podendo então definir-se como um ex-

perverso que se tornou normal, após ter integrado, como interditos importantes, os princípios da Lei. (ROUDINESCO, 2008, p. 103)

Podemos perceber que Freud rompe com os paradigmas da perversão construídos no decorrer da história. Primeiramente, por viver numa sociedade carregada ainda dos preceitos iluministas da ascensão da razão, Freud, segundo Roudinesco (2008), não vê na perversão uma afronta a Deus e sim o caminho traçado em busca do desejo: “Com Freud, e uma vez assumida a ausência de Deus, a perversão, como estrutura psíquica, foi então integrada à ordem do desejo.” (ROUDINESCO, 2008, p. 103).

Outra ruptura do paradigma freudiano é com a perspectiva da medicina mental, segundo Binet (1904 [1879]), de que é na herança genética, ou seja, na hereditariedade, que estaria a origem da perversão. A herança vista por Freud é da ordem do social, da história que constitui o indivíduo.

A perversão, segundo Freud, é de certa forma natural no homem. Clinicamente, é uma estrutura psíquica: ninguém nasce perverso, torna-se um ao herdar, de uma história singular e coletiva em que se misturam educação, identificações inconscientes, traumas diversos. Tudo depende em seguida do que cada sujeito faz da perversão que carrega em si: rebelião, superação, sublimação – ou, ao contrário, crime, autodestruição e outros. Nesse aspecto, Gilles de Rais e Sade são tanto filhos de seu século quanto produtos de uma genealogia familiar que fez deles o que eles se tornaram. (ROUDINESCO, 2008, p. 103)

Mais um paradigma rompido por Freud, segundo Roudinesco (2008), foi de que a perversão enquanto doença deveria ser estudada pelo prisma da degeneração e não da ordem do desvio do sagrado – conforme Krafft-Ebing – e, portanto, deveria ser controlado e extirpado do meio social – como uma aberração genética. Para Roudinesco (2008, p. 104), Freud elege a perversão como uma categoria pertencente ao seio social e não excluída da normalidade da humanidade: “[...] ao contrário da medicina mental que buscava, mediante a dessacralização, circunscrever, controlar ou erradicar as perversões, Freud reportava a perversão a uma categoria antropológica da própria humanidade”.

Esse novo olhar acerca da perversão como categoria antropológica permite um

estudo sem as amarras do preconceito e sem os fins da exclusão. Freud vê que a perversão, ao contrário dos estudos até então desenvolvidos, é característica da sociedade humana e, portanto, deveria ser tomada como método de esclarecimento da normalidade, ou seja, pelo desenvolvimento da sexualidade perversa, poderíamos entender o desenvolvimento da relação sexual como norma para a sociedade. Esse momento da história (os estudos desenvolvidos por Freud no século XX) permite-nos olhar a perversão pelo viés da civilização e não mais como uma doença.

Ao mostrar que a disposição perversa é característica do homem, que todo sujeito a carrega em si potencialmente – e que assim a patologia esclarece a norma –, Freud afirmava também que o único limite ao desenvolvimento abjeto da perversão só pode advir de uma sublimação encarnada pelos valores do amor, da educação, da Lei e da civilização. (ROUDINESCO, 2008, p. 104)

Dar à perversão o caráter de uma categoria psíquica (contradizendo as visões anteriores de animalidade/bestialidade) é um avanço nos estudos da psique do indivíduo, porém muitos discursos foram distorcidos em relação às categorias psíquicas da histeria, da perversão e da paranoia. Tomar a perversão como potencialmente característico da relação humana não quer dizer que em algum momento de nossa vida podemos ser ou deixar de ser perversos.

Veremos com o ensino de Lacan em torno da constituição do sujeito que o psicanalista francês defende incessantemente em seus ensinamentos (o primeiro ensino voltado para a primazia do significante e a relação entre a linguística e a psicanálise; e o segundo ensino tomando a primazia do objeto *a* que é responsável pela movência, ou o desejo, do sujeito que se constitui pelo encadeamento de desejos) que as categorias psíquicas são estruturas que não se inter-relacionam. Dessa forma, um sujeito constituído perverso não pode em nenhum momento de sua vida ser psicótico ou neurótico. A partir da caracterização psíquica da perversão nas atestações freudianas, Lacan irá desenvolver a teoria do sujeito estruturado como perverso.

I.IV O ensino de Lacan sobre a perversão como estrutura: da denegação ao desmentido

O que pudemos observar a respeito da teoria lacaniana do sujeito, no seu primeiro ensino, com base nas obras *As psicoses* (1988 [1956]) e *As formações do inconsciente* (1999 [1958]), é que sua estrutura é fundamentada a partir da intervenção da metáfora do Nome-do-Pai, a castração. Entretanto, deixamos claro que ao tratarmos de “pai” ou “mãe” não estamos fazendo referência aos seres biológicos e sim às funções exercidas como “pai” e “mãe”, ou seja, qualquer corte existente entre o bebê e a mãe, como por exemplo: o trabalho, o pai biológico, a própria mãe, algum evento etc. Sendo assim, ao aceitar a intervenção paterna, a criança deixa de ser o desejo do desejo do Outro, a mãe, identificando-se com o objeto deste desejo, ou seja, o *fálus* (LEMAIRE, 1989).

É necessário entendermos *fálus* não como o sexo real, biológico, mas como uma metáfora que representa o poder. Essa relação *mãe-bebê-fálus* ocorre pelo que Lacan diz que é a falta fundante do sujeito, ou seja, se não ocorre a separação, ou castração, imposta pelo Pai, a criança continua sendo uma “extensão” da mãe, o *fálus* que ela não possui. Quando há a castração, a criança deixa de ser o objeto do desejo da mãe e passa a desejar ter o *fálus*. Salientamos que este processo chamado “Complexo de castração” só ocorre a partir de uma aceitação por parte da criança junto à mediação da mãe, permitindo que o pai/função exerça a lei interventora e, por conseguinte, castre o filho. Para isso, é importante que a mãe e a criança reconheçam a voz do pai/função como uma Lei. Evidenciamos que esta aceitação e reconhecimento da criança e da mãe não ocorrem de forma consciente.

Segundo Lemaire (1989), esse reconhecimento por parte da mãe será essencial ao acesso da criança ao simbólico (linguagem) pela metáfora paterna. Pois se há um reconhecimento materno do pai/função como a Lei, a criança terá êxito no processo do Complexo de castração. A aceitação da Lei instaura o recalque originário e, assim, a criança se constitui como um sujeito neurótico. O não reconhecimento por parte da mãe dessa Lei interventora condicionará a exclusão do Nome-do-Pai, acarretando, assim, a criança a permanecer identificada ao *fálus* e se submetendo ao objeto de desejo da mãe, constituindo-se como um sujeito psicótico. Devido a essa recusa da Lei, a criança fica presa ao Real, não conseguindo dessa forma simbolizar as coisas.

A psicanálise lacaniana chama, então, de “Complexo de castração” o efeito interventor, ou seja, de recalque, que é elementar na constituição do sujeito, a partir da aceitação ou exclusão desse recalque. É sabido que o sujeito estrutura-se como neurótico, psicótico ou perverso através dessa ordem interventora.

Segundo Pimenta (2005, p. 61), “é também o fracasso da metáfora paterna, ou seja, o recalque originário, que produz no psicótico a incerteza quanto à sua individualidade, levando-o a confundir-se com a coisa, ou com o nome da coisa”. É por esta identificação com a coisa ou o nome da coisa que percebemos presente na linguagem do psicótico a presença marcante do pronome de terceira pessoa “ele”, como podemos ver em Lemaire:

Vêm-se, em psicanálise de casos de criança, certas experiências bem particulares de relação com os pais, que anularam esta intuição de individualidade e bloquearam, por este mesmo fato, o acesso à linguagem e ao Eu. Trata-se de casos de psicose. Aliás, observa-se nos psicóticos o uso abundante do “Ele” para designação de si. O psicótico, incapaz de circunscrever a si mesmo, vê-se como um outro, como uma coisa do mundo sobre a qual profere os enunciados na terceira pessoa. (LEMAIRE, 1989, p. 98)

No que concerne à função paterna, ela está no centro da questão do Édipo, considerada representante de uma fase, responsável pela estruturação do sujeito, mas Freud deixa claro que o que se passa antes do Édipo tem sua importância, chamado de campo pré-edípico, em que se reúnem questões da perversão e da psicose (Cf. LACAN, 1999). Vale ressaltar que o advento do simbólico ocorre exatamente pelo Édipo.

De acordo com Lemaire (1989), Lacan faz uma releitura das atestações freudianas sobre o complexo de Édipo, afirmando que na medida em que a criança deseja a mãe e tem o pai como um rival, pode-se considerar o fenômeno edípico como sendo o primeiro ato agressivo da criança contra o intruso, o pai.

Segundo Lacan, é no complexo de Édipo que a criança se humaniza tomando consciência de si, do mundo e dos outros. Ocorrendo o acesso ao Nome-do-Pai, instaurar-se-á o declínio do Édipo, em que a criança deixa de *Ser* o *fálus*, que é objeto de desejo da mãe, e passa a desejar *Ter* o *fálus*, que é representado pelo pai.

Esse efeito de resolução do Édipo libera o sujeito, dando-lhe, o Nome e o Lugar na constelação familiar, o significante originário de si, a subjetividade, como bem afirma Lemaire (1989).

Havendo o fracasso do recalque originário e, portanto, o fracasso da entrada do sujeito no Simbólico, ocorrerá a ancoragem do sujeito no imaginário tomado por uma realidade e, por conseguinte, na não-distinção entre significante e significado, fenômeno esse que Lacan irá chamar de *foraclusão*. Conforme Lemaire:

O fenômeno de *foraclusão* em Lacan é o que distingue a psicose da neurose. Define-se pelo fracasso do recalque originário e, portanto, pelo fracasso na entrada do simbólico ou na linguagem. O sujeito permanece ancorado no imaginário, tomado por real, ancorado na não-distinção entre significante e significado, quer o significante seja privilegiado e tomado no seu sentido literal fora de qualquer operação referencial à sua dimensão de símbolo, que o significado tenha a prevalência. (LEMAIRE, 1989, p. 131)

Sobre a constituição neurótica, destacamos que nela verifica-se a ocorrência de forma bem sucedida do acesso ao Simbólico (o mundo da linguagem) por parte do sujeito, através da intervenção da metáfora do Nome-do-Pai. Essa constituição será marcada pelo recalque originário.

Percebemos que apesar de o psicótico não ter tido acesso ao Simbólico (linguagem), ele está fora do discurso, mas não fora do mundo da linguagem. Portanto, podemos verificar que o sistema linguístico age através das relações de encadeamento e associação presentes nas falas de um sujeito psicótico, havendo a possibilidade de uma linearidade da língua e uma seleção de signos propostos no sistema linguístico do sujeito, produzindo sentido.

Para Pimenta (2005, p. 60): “O recalque é o interdito de certo conteúdo à consciência, o qual, fortemente investido, pode manifestar-se disfarçadamente sob a forma de sintoma”. Portanto, o castrado é um sujeito que adveio na linguagem e, desta forma, o sujeito se constitui na falta, que é para Lacan o elemento constitutivo do sujeito para uma estruturação neurótica.

Segundo Lemaire (1989, p. 112): “o acesso ao simbólico salda-se pelo que Lacan chamou de ‘divisão do sujeito’, pela perda de uma parte essencial dele mesmo, pois no simbólico o sujeito não pode ser senão representado, traduzido”.

É justamente nesta falta e nas representações que o sujeito realizará os movimentos da linguagem, a metáfora e a metonímia, sempre numa tentativa de substituição e encadeamento do que foi recalcado, o que Lacan chama de S^1 , por se tratar do primeiro significante.

O sujeito, portanto, será movido pelos encadeamentos dos significantes que o regem, ou seja, que o constituíram e pelas substituições decorrentes do significante primeiro, o fundador de uma determinada estrutura. Salientamos que o processo de constituição é de ordem social, ou seja, a nomeação ou não do sujeito perante a metáfora paterna, porém o processo de constituição ocorre de forma muito singular, em que cada sujeito é posto de forma individual em relação à metáfora paterna.

Assim sendo, o sujeito será efeito do significante S^1 e não causa, e devido a isso a formação dos sujeitos será heterogênea, uma vez que o processo de acesso ao Simbólico é o mesmo para todos os indivíduos, mas ocorre de forma muito singular em cada um, e esta individualidade será sempre marcada pelos deslizamentos, ou seja, pelo movimento que os significantes assumirão em decorrência do S^1 .

No que diz respeito à estrutura nomeada perversa, vemos que a posição que o sujeito assume perante a metáfora paterna é um tanto mais complexa.

Atentamos para o fato de que não podemos pensar na palavra perversão de forma estereotipada, ou melhor, na relação direta que a palavra assume com conceitos morais e religiosos.

Essa estagnação do saber vem da história da palavra perversão. Seu sentido não cessa de depender da própria palavra *de onde* ela vem: a perversidade. Esse sentido moral e religioso é primeiro. Há, no ser humano uma duplicidade, uma “moral insanity”: ele quer o bem, crê nele e o diz; mas faz o mal. Ele cumpre o ato de *pervertere*, nos diz sua raiz latina, isto é, de “desviar” o bem em mal. O que era bom se “diverte” e se inverte em seu contrário; é assim que se vai falar de efeitos perversos. (JULIEN, 2002, p. 102)

Percebemos na discussão empreendida anteriormente que a origem desses conteúdos éticos e morais – devido ao conceito de perversão como uma perversidade para a Igreja católica na Idade Média – perpassam todo o estudo da sexualidade, uma vez que ficou difundido na história que a perversão era o ato de perversidade contra o

homem e contra Deus. A perversidade estaria a serviço da corrupção e degradação da humanidade.

A perversão, diferente das estruturas neuróticas e psicóticas, tem em sua função um caráter ético, ou seja, está em jogo a recusa de um suposto padrão de lei. É nessa inversão da lei que o perverso instaura-se sujeito. Segundo Miller (1997), o papel ético da perversão assume o seguinte posto:

Perversão designa uma categoria clínica psiquiátrica, mas que tem um indubitável sentido ético: antes do uso psiquiátrico, há um uso ético da palavra perversão. É aí o ponto onde a psicopatologia claramente incide na ética: perversão é a patologia da ética; a perversão do sentido ético. (MILLER, 1997, p.332)

Essa categoria clínica psíquica, que Lacan chamará de estrutura, decorre do mesmo processo de constituição das anteriores – neurose e psicose. É na estruturação edípica, que o sujeito ao se reconhecer o *não fálus* da mãe, mas sim desejar Ter o *fálus* (movimento de constituição neurótica), que observamos a linha tênue que separa o perverso do neurótico e do psicótico no processo de constituição.

Miller lendo Lacan (1997, p. 346) faz essa diferenciação entre as três estruturas da seguinte forma: “[...] o mecanismo essencial na neurose [*Verdrängung*] é a repressão; [da psicose] *Verwerfung*, a forclusão; e na perversão o mecanismo é a *Verleugnung*, o desmentido a recusa”.

Enquanto o sujeito neurótico reconhece a lei interventora (lei do Pai – metáfora paterna) e daí o seu acesso ao mundo de linguagem; o sujeito psicótico por não reconhecer a lei interventora e permanecer ancorado no desejo da mãe, ou seja, torna-se de fato e acredita que é o *fálus* da mãe, dessa forma não terá acesso ao mundo de linguagem; vemos que o sujeito perverso reconhecerá a lei interventora e terá acesso ao mundo de linguagem, porém, ao desejar Ter o *fálus*, o sujeito perverso irá inverter, ou melhor, perverter o papel da lei, tomando o mundo de linguagem – o acesso ao Simbólico – como meio de manipulação para o seu desejo.

Segundo Julien (2002), Freud viu que há um deslocamento do *fálus* real, o indivíduo acredita que a mulher (constituída na falta fálica) é detentora do falo. É nesse jogo de se esconder entre véus que o perverso se coloca em duas posições distintas em sua constituição: de um lado, ele admite que a mãe não possui o falo e, portanto, o

sujeito busca Ter o falo. Mas, por outro lado, o perverso nega a ausência do falo da mãe e passa a reconhecer a existência desse falo pela substituição de um objeto de desejo. Sendo assim, o perverso, ao negar o conhecimento da ausência fálica, termina por admitir que todas as mulheres possuem um *fálus*. Ora, nessa base constitutiva verificamos duas acepções da perversão: 1) inversão da ordem natural da criação humana – só o homem possui o *fálus*, a mulher não o tem; 2) para reconhecer o falo que falta à mulher é preciso substituí-lo por uma imagem, ou seja, por um outro objeto sexual – temos nessa substituição a reificação do objeto de desejo sexual.

[...] a perversão é nomeada com o seu verdadeiro nome; nem um recalque, nem uma forclusão, mas uma renegação (*Verleugnung*), isto é, uma dupla posição a um só tempo: reconhecimento de que a mãe *não tem* o falo e a negação desse reconhecimento: a mãe *o tem* pelo fetiche como falo deslocado. A perversão é renegar a diferença sexual: todas as mulheres têm o falo. (JULIEN, 2002, p. 107)

Essa renegação assume outro papel para Lacan que põe a perversão no âmbito das instâncias do Simbólico, do Real e do Imaginário, conforme Julien:

A leitura de Lacan consiste em colocar a distinção entre simbólico, imaginário e real. Freud fala da percepção visual da ausência de um órgão real na mulher. Lacan desloca Freud: trata-se não do real, mas do falo imaginário e simbólico. (JULIEN, 2002, p. 107)

Esse comentário de Lacan segue três argumentos, segundo Julien (2002): 1) A mãe *não tem* o falo; 2) A angústia; 3) A mãe tem o falo.

Desenvolveremos o pensamento de Julien (2002) na tentativa de justificar o lugar do desejo no sujeito perverso, uma vez que vemos no personagem do filme a existência dessa relação entre o desejo do sujeito perverso – John Doe – e o objeto de desejo – as vítimas.

Sobre o primeiro argumento, temos que a criança que não teve acesso ao Simbólico e, portanto, foi constituída na forclusão torna-se o falo que falta à mãe e por isso *não deseja ter o falo*. Ela é o desejo do desejo da falta fálica da mãe. A criança que teve o acesso bem sucedido ao Simbólico reconhece a falta fálica da mãe e deseja *vir a ter o falo*, reconhecendo que quem *tem o falo tem o poder*, no caso da metáfora paterna,

o Pai. Já a criança perversa reconhece a falta fálica da mãe, mas faz-se “objeto fálico como imagem” (JULIEN, 2002, p. 107), ou seja, o órgão sexual – fálus – é deslocado, substituído – como afirmou Freud (1905) por um objeto sexual reificado. Daí é que decorre no perverso a substituição do genital masculino por uma parte do corpo que assume o lugar de zona erógena, ou melhor, torna-se o aparelho sexual (por exemplo, os pés).

No segundo argumento, temos que a angústia surge do *não* saber de que maneira a criança se torna o objeto da falta da mãe e daí a assumir “a altura do desejo da mãe”. Sendo assim, temos na criança a angústia tomada como pavor de ser devorada pelo desejo da mãe, ou seja: “ser o objeto fálico imaginário para preencher o desejo da mãe é a angústia mesma de ser engolido por ela. [...] Com efeito, a perversão nasce daí como consequência da angústia.” (JULIEN, 2002, p. 108)

No terceiro argumento, temos que é na renegação de que a mãe não tem o falo que a criança perversa toma a ausência do falo Simbólico (da mãe) e substitui pelo fetiche que vem a assumir o lugar do falo Imaginário. Nessa manipulação do objeto (de desejo) temos o paradigma da perversão, segundo Julien:

É a um só tempo um e outro: há clivagem, divisão, disjunção. E o fetichismo torna-se o paradigma de *toda* perversão. O *splitting* do lado do objeto materno tem efeito de *splitting* do lado do sujeito: ele é o falo e não o é, já que a mãe não tem o falo enquanto desejante, e ela o tem como fetiche enquanto preenchida. Assim, o sujeito não escolhe entre *to be or not to be* o falo. O fetiche é, portanto, uma defesa contra a angústia do desejo da mãe; é bem por isso que ele tem a mesma função que a fobia: colocar uma proteção em posto avançado diante do perigo de ser engolido pelo desejo insaciável do Outro. (JULIEN, 2002, p. 108-109)

Temos, pois, em relação às três estruturas psíquicas, que na perversão o que está em jogo é renegar, ou esconder, a falta fálica da mãe. Essa manipulação do jogo de renegar instaura a angústia de ser devorado pelo desejo da mãe; na neurose a criança reconhece a falta fálica da mãe e deixa de ser objeto do desejo da mãe; na psicose, por não reconhecer a falta fálica da mãe, a criança se torna a extensão, o próprio desejo do desejo da mãe, ou seja, a criança passa a ser o falo que a mãe não tem.

Ressaltamos aqui que nas três estruturas, por mais tênue que seja o processo de constituição, a posição em que o indivíduo se coloca em relação à lei interventora,

permitirá acessos distintos ao Simbólico e, por isso, assumirão papéis psíquicos distintos. Segundo Miller (1997), Lacan propõe três categorias clínicas: a neurose, a psicose e a perversão. Essas categorias são distintas e opostas como estrutura, “não havendo possibilidade de sair de cada uma delas: ‘No momento, acabei com a neurose, vou ver o que se passa na psicose e depois retornarei à neurose’.” (MILLER, 1997, p.345).

A busca que empreendemos em nossa dissertação não é aproximar as estruturas, nem tampouco observar semelhanças nos atos dos sujeitos, como bem lembra Miller (1997, p.346): “Não é suficiente observar um fenômeno comum em um lugar ou outro, porque tanto na neurose como na psicose há alucinações, o que não justifica pensar que resulte uma combinação homogênea entre ambas.” O que procuramos nos atos do assassino do filme *Seven* é entender melhor a movência do sujeito em relação aos crimes cometidos e demonstrar a partir de nossa análise a relação existente entre o perverso e o outro coisificado (vítima), ou seja, o objeto de desejo.

I.V A perversão e o filme *Seven*

Analisaremos a seguir a perversão como estrutura do personagem de *Seven*, segundo as perspectivas dos estudos que foram discutidas acima – a perversão na Idade Média, a medicina mental do século XIX, os estudos freudianos no século XX e a perversão nos estudos de Lacan. Salientamos que a nossa intenção nesse momento da dissertação é a de trazer semelhanças e diferenças existentes entre os estudos da perversão e a construção do personagem John Doe no filme *Seven*.

Realizaremos, neste momento da discussão, uma breve introdução do filme *Seven*. O personagem (sujeito) central do filme é John Doe. Ele transgride as leis da racionalidade e decide por conta própria, como instrumento divino de purificação, banir os pecados mundanos que assolam a humanidade. Na busca desta “pregação” religiosa o sujeito realiza uma contínua ação criminosa para que sirva de exemplo/espelho para os outros indivíduos, desencadeando assassinatos em série que chocam a polícia local. Os crimes cometidos por John Doe são representativos dos sete pecados capitais. Cada assassinato corresponde a um pecado²² em específico.

²² O único crime que foge/rompe com o encadeamento dos sete pecados capitais é o crime do pecado da ira, uma vez que o assassino, John Doe, não mata o Detetive Mills.

No que diz respeito aos atos de perversidade analisados na Idade Média, temos um lado da história que retrata a flagelação dos santos místicos e do outro lado o infanticídio cometido por Gilles de Rais. Buscaremos associar as posturas dos santos místicos e de Gilles de Rais com a construção do personagem John Doe.

Verificamos no primeiro caso – flagelação dos santos místicos – uma semelhança primordial para construção do personagem John Doe. O assassino no filme é movido por um desejo de reparação da ordem de uma lei divina e, como os santos místicos, Doe traça um caminho de autoflagelação para poder colocar em prática os seus crimes.

Assim como os santos místicos, Doe inverte a ordem religiosa e se coloca a serviço de Deus na justificativa de seus atos. Essa transgressão demonstra que Doe perverte a ordem divina e, assim como os santos místicos, vê nos crimes contra o corpo a possibilidade de ascender ao céu.

Primeiramente, Doe se mutila, cortando a pele dos dedos para que não possua digital e possa ficar no anonimato. Em seguida, verificamos no filme que o personagem se isola em um quarto escuro tendo como companhia apenas os seus planos e relatos macabros (Doe escreve incessantemente, em diários, informações do dia-a-dia e de seus planos de assassinato). Por fim, como os santos místicos, Doe se considera um pecador²³ e busca a redenção ao lado de Deus com a própria morte.

No que tange à semelhança com os crimes cometidos por Gilles de Rais, encontramos no filme apenas um elemento que se assemelha: o encadeamento de crimes hediondos em série. Diferentemente da história de Gilles de Rais, o filme não retrata nenhuma fase da infância de John Doe e não apresenta nenhum parente responsável pela sua educação. A única informação que nos é apresentada pelo filme é que John Doe é um indivíduo de posses financeiras.

Segundo Roudinesco (2008) no julgamento de Gilles de Rais, o réu assume os crimes perante o clero, porém alega que a motivação de seus atos foi originada por uma educação corrupta e por ter sido molestado psicologicamente por seu avô. Após se eximir dos atos de perversidade, Gilles de Rais pede perdão em busca da redenção divina e aceita sua morte com a condição de poder ressuscitar ao lado de Deus, ou seja,

²³ No filme, Doe se considera o representante do pecado capital da inveja e trama uma manipulação para que o Detetive Mills – pela ira – atire com o revólver contra a cabeça de Doe. Dessa forma, o personagem, John Doe, liberta a ira do detetive Mills e se pune com a morte pelo crime da inveja.

a Igreja poderia condená-lo e puni-lo com a morte, mas ele não aceitava a excomunhão, por isso assumiu os seus crimes e pediu perdão por ter cometido um ato reprovável pela Igreja.

Da mesma forma, John Doe justifica os seus atos, alegando que está a serviço de uma ordem superior e que sua função em vida era castigar a sociedade corrupta e pelo exemplo dado com os crimes poder alcançar seguidores. O assassino não pede perdão pelo crime cometido, mas, como Gilles de Rais, acredita que por seu ato ser justificável para Deus, Doe encontraria a paz no céu, uma vez que ao assumir a culpa pelo pecado da inveja (e não pelos assassinatos) e entregar sua vida nas mãos do policial (que no momento da morte de Doe assume tanto o papel de redentor como de pecador, pelo vício da Ira) alcançaria a redenção divina e teria cumprido o seu dever na Terra.

No que concerne aos estudos da perversão no século XVIII com Sade, verificamos como semelhança o prazer em relatar pela escrita todos os desejos de morte e os ensinamentos para gerações futuras. Porém, Sade buscava com a literatura não a disseminação de crimes e assassinatos, mas a liberdade extrema da sexualidade em nome da derrocada da lei religiosa. No caso de John Doe, o filme apresenta dados²⁴ que revelam os escritos de Doe em nome da purificação pelo crime em busca da redenção divina e não de libertação da sexualidade. Tanto Sade como Doe são personagens cultos e não apresentam insanidade.

Retomamos o papel da escrita nesse ponto da análise do filme. Percebemos que a semelhança entre Sade e Doe pode ser intensificada se levarmos em consideração o lugar de sublimação que o ato de escrever assume nos dois casos de perversão.

De um lado, temos o personagem real do Marquês de Sade que, através dos seus contos, buscou divulgar com os seus leitores a sexualidade corrompida em nome da queda da moral e dos dogmas religiosos. Sade representa na história um marco na sublimação do seu desejo por escrever incessantemente (inclusive com fezes e sangue) os seus contos eróticos. Sade transferiu para a escrita todos os desejos sexuais que lhe motivam, tais como: o sexo anal e oral, a relação com parceiros do mesmo sexo, o

²⁴ Em uma das cenas, os policiais conseguem localizar o apartamento de John Doe e por lá encontram 2.000 cadernos com anotações dos delírios e desejos de morte. O detetive Somerset chega a comentar com o detetive Mills que mesmo com uma equipe grande, eles levariam meses para poder ler todos os diários.

prazer em causar a dor no outro ou sofrer com a agressão do parceiro(a) etc. A escrita assume no caso de Sade o lugar e concretização do prazer sexual.

Do outro lado, temos o personagem da ficção, John Doe, que buscou tal qual o seu predecessor a concretização do prazer sexual também na escrita. Todos os desejos sexuais transferidos para o ato da purificação do pecado e na remissão das vítimas foram catalogados minuciosamente em 2.000 cadernetas de anotações (em forma de diário). Doe descreve em pormenores o seu dia-a-dia e a repercussão do contato com os indivíduos que ele julga pecadores. Relata os olhares trocados no metrô e sua realização mnemônica da relação sexual de asco, repulsa e desdém do outro.

Assim como Sade, verificamos que Doe buscou através da escrita um outro campo de realização do desejo sexual. O que diferencia os dois personagens é que enquanto Sade apenas descrevia (na realização de suas peças e descrição dos atos sexuais), John Doe foi além do papel e realizou suas cenas macabras na construção minuciosa de cada assassinato. Enquanto a escrita era uma arma nas mãos de Sade contra a moral religiosa, para Doe o ato de escrever foi mais uma preparação para os crimes que ele cometeu.

No que diz respeito às características da perversão para medicina mental no século XIX, não encontramos nenhum documento ou diagnóstico nas cenas do filme que possa ser comparado com a construção do personagem John Doe. Primeiramente, segundo o estudo de Binet (1904 [1879]), que via a base da perversão na herança genética, ou seja, na hereditariedade, o filme não apresenta nenhum diagnóstico psiquiátrico ou relato de testemunhas que revelem alguma característica dos antepassados de Doe.

Porém, podemos verificar que o assassino apresenta características fetichistas, segundo o estudo de Binet (1904 [1879]), transferindo o prazer sexual para a coisificação das vítimas, ou seja, o prazer de Doe não é no ato sexual, mas na observação demorada (voyeurismo) e no sofrimento das suas vítimas (sadismo). O foco do prazer sexual está na relação entre Doe e suas vítimas pela tortura, culminando com a morte.

Da mesma forma, não encontramos nenhum laudo médico que confirme os estudos de Krafft-Ebing que via a causa da perversão como uma degeneração cerebral decorrente de uma má formação hereditária. Ao contrário do que Krafft-Ebing

observou, John Doe demonstra possuir uma inteligência avançada e não retardada como Krafft-Ebing viu em seus estudos exaustivos para justificar a perversão. Mas, é nessa perspectiva de doente mental e retardado que o assassino é descrito por um dos policiais (como já mencionamos) que vê num possível diagnóstico de demência a justificativa que levou o assassino a matar as vítimas de forma grotesca. Esse perfil exposto pela medicina mental do século XIX de que um indivíduo perverso é capaz de cometer um crime brutal, confirma a ideia de que o perverso era uma anormalidade social e devia ser tratado como um demente perigoso. Dessa forma, podemos verificar que os resquícios da literatura médica do século XIX acerca da perversão ainda causam influência no senso comum, no que diz respeito à descrição de um perverso pela ótica da degeneração cerebral, da anormalidade. Essa constatação fica evidenciada no filme pela insistência do policial Mills em qualificar Doe como um demente anormal.

Sobre os estudos freudianos acerca da perversão, verificamos como semelhança na construção fílmica do personagem o cerne do pensamento freudiano: a perversão pertence à civilização humana e, portanto, todos estão sujeitos a desenvolver a perversão em algum momento da vida – assim como toda criança possui uma sexualidade perversa polimorfa. Verificamos que a narrativa é construída em torno de que o mal rodeia a civilização e está angariando cada vez mais adeptos dos vícios carnavais. Dessa forma, o personagem Doe é representado – de forma paradoxal – como um anti-herói que pelos assassinatos dos pecados capitais irá servir de exemplo para uma sociedade desviante dos preceitos religiosos.

Outra caracterização do personagem semelhante à teoria freudiana da perversão diz respeito à fetichização do objeto. O personagem tem como objeto de desejo a sua vítima e para seguir sentindo prazer o personagem busca cada vez mais uma nova vítima que se torna seu objeto de prazer. Ao ver a vítima como um objeto que o assassino manipula, remetemo-nos à fetichização voyeurista discutida por Freud (1905). Observamos também que a relação do prazer aparece quando Doe se sente gozado ao ver sua vítima ser torturada e assassinada o que nos faz associar à relação sádica típica do sujeito perverso.

No que concerne aos postulados lacanianos de que a perversão é uma estrutura psíquica e a representação que Lacan faz do perverso como um *canalha*, por não

procurar a análise pelo fato de não sentir culpa pelo crime cometido, temos um desenho do perfil de John Doe apresentado pelo filme.

Em momento algum do filme Doe lamenta algum crime que cometeu. Muito pelo contrário. Acredita que está fazendo um bem para a sociedade e apenas se desculpa pelo caminho do pecado que a sociedade escolheu trilhar. Suas desculpas não são pelos crimes, mas pelo caminho pedregoso do pecado que o homem buscou em sua jornada na terra. Os pecados capitais surgem no filme como uma inversão da lei religiosa e, portanto, a transgressão dessa lei por parte de Doe justifica os seus atos. Devido a isso, o assassino se exime de qualquer culpa.

Outra característica com a teoria lacaniana presente no filme é a respeito dos movimentos de linguagem – metáfora e metonímia –, uma vez que fica evidente a substituição do objeto (pecado capital) por um novo objeto de desejo (vítima). Essa substituição diz respeito à metáfora como movimento de linguagem do inconsciente. Já sobre o outro movimento de linguagem do inconsciente – a metonímia –, verificamos o encadeamento dos crimes (atos de tortura até a morte); encadeamento dos pecados capitais (Doe modifica a ordem²⁵ dos pecados de acordo com os crimes revelados); encadeamento do desejo (Doe constrói todo um percurso nos crimes para atingir o seu apogeu, ou seja, são os gozos parciais de cada crime que levarão Doe a um gozo mortífero com o final de sua jornada de purificação). Essas questões características de uma constituição perversa, como podemos ver em Miller, muito têm a dizer sobre o personagem do filme *Seven*:

Lacan trabalha o conceito de rechaçar o canalha da experiência analítica. Que é um canalha? Alguém que inventa sempre desculpas para o que faz. Precisamente, alguém que se desculpa de tudo. (MILLER, 1997, P. 337)

Essa perspectiva clínica de colocar o perverso no lugar de canalha nos aproxima do assassino do filme *Seven* por sua atitude em relação aos crimes cometidos e a seus depoimentos de que ele – John Doe – está a serviço da purificação em nome de Deus.

²⁵ Discutiremos no segundo capítulo da dissertação sobre uma sequência na seleção dos pecados capitais, característicos da hierarquização da Igreja na Idade Média.

CAPÍTULO II – OS SETE PECADOS CAPITAIS: A ORIGEM DA REPRESSÃO

Tratar dos sete pecados capitais nos exige buscar a sua origem na Idade Média para podermos entender o papel que o dogma religioso cristão exerceu na vida da sociedade medieval, além de sua importância na construção do imaginário contemporâneo que vê nas bases da Igreja Católica medieval todo o constructo religioso ocidental.

Questões relativas aos pecados capitais e ao corpo na Idade Média – no que diz respeito à repressão e à transgressão da Lei – estão intrinsecamente ligadas, uma vez que a Igreja Católica medieval buscava a redenção da sociedade pela imposição do medo e os textos eclesiásticos que tratam dos pecados exercem o papel de fonte repressora e de modelo de como a sociedade deveria se dispor perante a lei da Igreja.

Veremos no decorrer do segundo capítulo de nossa dissertação que a fonte de repressão deu margem à transgressão da Lei imposta pela Igreja, segundo a perspectiva de Delumeau (2003).

Iniciaremos nossa discussão sobre o lugar de repressão como lei castradora exercida pela Igreja no que diz respeito ao modo de vida que deveria ser praticado na época. Tentaremos demonstrar o lugar que a Igreja assume na Idade Média em relação à sociedade cristã. Essa perspectiva histórica de repressão na sociedade medieval é fundamental para entendermos como a religião tem o domínio do social e da psique humana e a influência dessa dominação na representação fílmica do personagem John Doe que por meio da repressão aos pecados capitais cometidos pelos indivíduos – suas vítimas no filme –, o personagem desencadeia uma série de punições e assassinatos.

Em um segundo momento de nosso trabalho, discutiremos a origem dos sete pecados capitais e a função mantenedora do poder da Igreja Católica por meio da repressão do pecado. Nesse segundo momento de nossa dissertação, poderemos observar a origem dos crimes cometidos no filme *Seven*, por John Doe, e a transgressão que o assassino faz da temática religiosa.

Finalizaremos o nosso segundo capítulo, em um terceiro momento, com a articulação entre o desejo carnal e o pecado capital, tendo como ponto de intersecção a Igreja medieval como detentora da Lei que muito se aproxima no filme *Seven* da justificativa pelos crimes cometidos pelo assassino, John Doe.

II.1 A Idade Média e a castração religiosa

O homem medieval vivia sob o domínio das leis cristãs e devia seguir os preceitos religiosos com afincamento, temendo a desobediência e, conseqüentemente, a punição, de acordo com os ensinamentos bíblicos. É bem verdade, como nos afirma Delumeau (2003), que o homem da Idade Média é movido pelo temor, pelo medo da culpa e essa doutrina da *culpabilização* torna-se o centro do bem agir da sociedade. É a chave-mestra do controle dos desvios do bom cidadão.

O meio mais comum para obtenção do poder e da repressão da Igreja ocorreu por meio da literatura religiosa, uma vez que poucos tinham acesso ao conhecimento e, para muitos, o que era lido e interpretado pelos representantes da Igreja figurava a Lei a

ser seguida. Daí que decorre a manutenção do poder e a repressão pela figura do pecado.

Para a Igreja, o pecado e a morte caminhavam de “mãos dadas”, pois pelo temor a Deus, ou melhor, o medo do julgamento final fazia com que o homem medieval preparasse toda a sua vida para este último fim: o julgamento de Deus. Dessa forma, importava para o homem da Idade Média o seu agir durante a vida terrena e a concepção do “mal” que poderia esperá-lo após a morte. Assim sendo, a literatura religiosa, como nos afirma Delumeau (2003), assumiu o papel de porta-voz da repressão:

[...] na literatura religiosa (principalmente monástica) da Idade Média central, a acusação contra a vida humana atingiu uma violência e uma dimensão novas. O Cardeal Lotário Segni, que depois se tornou Inocêncio III, escreveu, por sua vez, com tinta bem negra um *De contemptu mundi, Sive de miseria conditionis humanae* onde se lê desde o primeiro capítulo: “O homem nasceu para o trabalho, para a dor e para o medo, e – o que é pior – para a morte”. (DELUMEAU, 2003, p. 29)

O discurso bíblico da punição de Deus a Adão e à Eva toma uma nova roupagem: a do medo. A *dor*, o *medo* e a *morte* assumem um caráter de guia para a vida terrena e a busca pelo reino de Deus. Dessa forma, o homem da Idade Média sabe que qualquer desvio, considerado pela Igreja como “mundano”, ou seja, impuro e corruptível, acarretaria na punição pelos pecados cometidos. E essa punição viria com a morte que se torna o centro, o fio condutor de todas as atitudes em vida.

Pensar na morte era rever as atitudes em vida. Segundo Delumeau (2003, p. 70-71): “[...] a salvação é na época o *leitmotiv* do discurso religioso que obriga o homem a pensar incessantemente na morte a fim de evitar os pecados que poderiam levá-lo ao inferno.”

A representação da morte e o medo do inferno, que é a personificação da dor e do sofrimento pelo desvio da Lei de Deus, guiam o homem medieval a tangenciar qualquer atitude considerada pecaminosa, uma vez que a cultura da culpa estava imbuída no cotidiano medieval. E, para melhor figurar a punição pelo desvio cometido, a Igreja não cessava em representar o sofrimento em vida e as consequências após a morte. Daí decorre o cenário medieval de muitas torturas, mortes em fogueiras e das formas mais atrozes possíveis na tentativa de controlar a população pelo medo

institucionalizado. Para Delumeau (2003, p. 213-214): “A aculturação culpabilizadora tornou-se, então, acreditável por uma situação angustiante”.

A Igreja Católica na Idade Média pregava que a punição com a morte não acabava em vida, pois o pecador, excomungado pela Igreja, não encontraria o paraíso e a fortuna ao lado de Deus. Pagaria pelos seus crimes no inferno. Daí que o discurso da morte na Idade Média não se restringe ao último momento de vida, mas no dia a dia, na busca pelo seu fim: o perdão e aceitação de Deus. Segundo Delumeau:

O discurso cristão sobre a morte, com efeito, não pode ser separado da insistência mais ampla sobre os fins últimos [...] o conselho de meditar sobre a morte para melhor se preparar para a eternidade. (DELUMEAU, 2003, p. 103-104)

Seguindo esse pensamento na Idade Média, encontraremos nos textos religiosos representações da morte e/ou do tipo de morte que deveriam ser exaltados ou evitados. Pecado e morte serão ferramentas mantenedoras do poder e da repressão religiosa como podemos verificar na constatação de Delumeau:

Conservou-se um sermão (em latim) de São Vicente Ferrier (dominicano), sobre “a quádrupla morte” onde esta é assim definida: a primeira é a morte espiritual, que devemos evitar totalmente (o pecado); a segunda é a morte corporal em relação à qual devemos tomar nossas precauções; a terceira é a morte infernal que devemos evitar acima de tudo; a quarta é a morte eterna que devemos temer (isto é, a condenação pelo julgamento). (DELUMEAU, 2003, p. 107-108)

Por outro lado, as mesmas ferramentas de temor – pecado e morte – levaram os homens da Idade Média a desvirtuar e transgredir o ensinamento da Igreja Católica. Muitos buscaram o caminho contrário do fim último, que era a salvação eterna. É nesse cenário que encontraremos atitudes desviantes, tais como: a exaltação à dor e a busca pela santidade – os santos e santas místicos, que pela flagelação e pela mortificação do corpo buscavam a Deus, como discutimos no capítulo anterior.

É nessa perspectiva de que o homem almeja a santidade e para isso transmuta seu corpo em uma chaga que podemos perceber que a exigência do cumprimento da Lei religiosa permitiu que muitos adeptos do cristianismo invertissem a ordem natural das

coisas. Sendo assim, cometiam um pecado de origem (o mesmo que foi cometido por Eva e por Adão): buscaram a deidade. Em decorrência dessa interpretação mal sucedida que dá margem à transgressão da lei divina, podemos encontrar na história da Idade Média muitos personagens que ouviram um chamado de Deus e tornaram-se instrumento do fazer e agir divino.

Delumeau (2003) nos afirma que os desvios cometidos por alguns indivíduos na Idade Média surgiram desse cenário do macabro e da repressão. Sendo assim, temos como exemplo de transgressão o próprio martírio e execração do corpo – objeto criado por Deus. O “circo dos horrores” estava armado e como atração nós encontramos nos relatos históricos a prática da crucificação – imitação e sofrimento da Paixão de Cristo; a flagelação e a inspiração para o cometimento da carnificina.

[...] é bem verdade que, num clima de angústia e de morbidez, a atração do macabro corria o risco de desviar os homens da época – e não deixou de acontecer – para duas direções, afinal opostas tanto uma como outra, à mensagem religiosa inicial. O primeiro desses caminhos sem saída era a complacência pelos espetáculos de sofrimento e morte. Partiu-se das crucificações, das flagelações, da *Legenda dourada* e das evocações de martírios e desembocou-se em cenas voluntariamente malsãs de torturas, de execuções e de carnificinas. Da lição moral e religiosa, resvalou-se para o deleitamento sádico. O macabro acabou por ser exaltado por si mesmo. (DELUMEAU, 2003, p. 211)

Em outros casos extremos de inversão da pregação medieval acerca do pecado e do medo, encontramos a justificativa pelos atos luxuriosos, a sexualidade aflorada e corruptível, uma vez que se a vida terrena era passageira, efêmera, segundo a Igreja Católica, se o corpo morto de nada servia a Deus, apenas a alma, então a vida deveria ser vivida da forma mais intensa e desregrada possível. Nesse momento da história encontramos casos de assassinatos hediondos com base na sexualidade corruptível – como o caso de Gilles de Rais que apresentamos no primeiro capítulo da dissertação.

A segunda evasão para fora dos caminhos indicados pela Igreja consistiu na inversão do *memento mori* em *memento vivere*: já que a vida é tão breve, apressemo-nos em desfrutá-la; já que o corpo morto será tão repulsivo, apressemo-nos em tirar dele todo o prazer possível, enquanto goza de boa saúde. [...] alguns se precipitavam para as igrejas; outros carregavam avidamente as piores luxúrias. Esses

testemunhos provam que o macabro podia ser recebido como um convite ao erotismo. (DELUMEAU, 2003, p. 211)

Nos casos apresentados da inversão/transgressão da lei religiosa na Idade Média, vemos que a Igreja buscava pela punição a salvação da alma do pecador. Para tanto, era necessária a confissão do indivíduo e o arrependimento perante Deus. E em casos extremos, segundo a Igreja Católica, a punição viria com a excomunhão e morte.

Cada pecado teria uma punição adequada à grandeza do mal cometido. Temos na história o famoso caso de Joana D'Arc que por ter transgredido a lei da natureza e de Deus (se travestir de homem para a luta) e acusada de heresia (representantes do clero acreditavam que Joana tinha um pacto com o demônio e praticava bruxaria) teve como punição pela falta cometida a morte pela fogueira que iria consumir o corpo pecador pelas chamas. Porém, caso assinasse a confissão de culpa pelos pecados cometidos e pedisse clemência e rendição a Deus, Joana teria sua alma aceita no reino dos Céus.

Com a recusa de assumir uma culpa que não acreditava cair sobre seu ombro, Joana é excomungada pela Igreja – que mais tarde irá perdoar seus atos e canonizar Joana como Santa Joana D'Arc –, além do corpo queimado pela fogueira, teria a alma ardendo no fogo do inferno.²⁶

O pecado é visto pela Igreja como uma dívida com Deus e o seu pagamento deveria ser realizado em vida e também após a morte, pois o indivíduo que pecasse teria que buscar em vida a redenção e temer na morte o julgamento final. Para Delumeau (2003, p. 367-368), “O pecador está assim em débito para com Deus e todo pecado acarreta a obrigação da pena.”. Sendo assim, ao julgamento terreno – pelos representantes da Igreja – compete a responsabilidade pela “contrapartida” do pecado, ou seja, dependendo do grau da falta cometida, os representantes do clero determinavam a punição devida. Já a Deus cabe o julgamento da alma e a permissão para o indivíduo pecador adentrar o reino do Céu.

Nessa concepção, a pena do pecador não é a reparação (que pertence à penitência), mas a contrapartida da falta cometida. Ela estabelece o triunfo da ordem perturbada pela desordem. A justiça de Deus quer que haja uma sanção do pecado, onde esta é para a vida culpada aquilo

²⁶ Para uma melhor representação da história de Joana D'Arc, Cf. BESSON, Luc. *Joana D'Arc de Luc Besson*. França: Sony Pictures, 1999.

que o mérito é para a vida virtuosa. Nesse sentido e em termos comedidos, Santo Tomás se junta a Santo Agostinho que tinha afirmado numa frase terrível do *De libero arbitrio*: “A fim de que a beleza do universo não fique manchada, é preciso que a vergonha do pecado não fique jamais sem a beleza da vingança”. (DELUMEAU, 2003, p. 367)

Percebemos que nessa concepção de que o pecado deve ser expurgado e o pecador deve ser punido, ou nas palavras de Santo Agostinho, segundo a citação acima de Delumeau (2003, p. 367), [o pecado e, por conseguinte, o pecador] *não fique jamais sem a beleza da vingança*, a justificativa pelos crimes cometidos pelo personagem John Doe, no filme *Seven*, está ancorada nos preceitos cristãos da Idade Média, uma vez que ele – John Doe – representando uma ordem superior, divina, buscou por meio da punição do corpo (a tortura e o assassinato) a salvação do pecado e caberia ao julgamento de Deus o perdão e a salvação da alma do indivíduo pecador.

Compete a Doe a vingança pelo mal cometido contra a humanidade e a Deus cabe o julgamento da alma. Dessa forma, vemos que Doe assume o papel de juiz que julga e pune o corpo do pecador. Já a Deus cabe julgar e punir a alma.

Uma característica marcante nos crimes cometidos é que John Doe busca a punição e execração do corpo em conformidade com a falta cometida – assim como era considerada a punição na Idade Média. Cada pecado capital teria a sua mácula representada no ato do crime, ou seja, para o pecador da gula, a punição seria comer até estourar; para o pecador da avareza, a punição seria extirpar um bem particular (sua própria carne); para o pecador da preguiça, a punição seria a invalidez e morbidez forçada; para a pecadora da luxúria, a punição seria a morte pelo sexo violento; para a pecadora da vaidade, a punição seria o corpo desfigurado; para o pecador da inveja, a punição seria a morte pelas mãos do indivíduo que o pecador inveja; para o pecador da ira, a punição seria o desespero e culpa pela falta cometida.

II.II Os sete pecados capitais: manutenção e repressão do pecado

Os pecados capitais surgem no período da Idade Média com a função social e religiosa de exercer a manutenção e a repressão do pecado que poderia advir na sociedade cristã. A Igreja passa então a apregoar que a sociedade deveria ser purificada do pecado, uma vez que o homem é descendente do pecador original, Adão. E, como

forma de tangenciar o mal, o homem deveria seguir todos os dias de sua vida reprimindo o mal que pode nascer no seio da sociedade.

Nas palavras de Delumeau (2003, p. 357), temos que: “O Cristianismo colocou o pecado no centro de sua teologia, coisa que não tinham feito as religiões e as filosofias da antigüidade greco-romana.”. Ou seja, diferente de outras religiões, o homem cristão nasce com a descendência do pecado e, devido a isso, caberia a Igreja fazer vigília e repreender qualquer representação de pecado que pudesse surgir na sociedade.

Porém, o pecado não é representado apenas como o lado obscuro do homem, mas é o caminho que pode levar o cristão à salvação. Sendo assim, o homem que outrora foi pecador e em seguida se arrepende do mal feito, terá ascensão ao reino dos Céus. Segundo Delumeau (2003, p. 360), a representação clerical, na Idade Média, via que: “Pecado original e pecado pessoal tornam-se parte integrante de um sistema da salvação cuja outra peça é a justificação. Onde o pecado foi abundante, a graça foi superabundante”.

É nessa perspectiva de que o pecado torna-se uma peça no *sistema da salvação* do homem cristão que a literatura eclesiástica e alguns personagens da história do Cristianismo na Idade Média tomaram grande dimensão na influência da sociedade e nos estudos no período da Idade Média. Nomes tornaram-se famosos e exercem influência até os dias de hoje, como é o caso de Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino.

Sobre Santo Agostinho, o historiador Delumeau (2003) nos afirma que o eclesiástico assume uma posição nova sobre o papel do pecado na sociedade medieval e, por desenvolver uma forte influência na teologia cristã que tem o pecado no cerne de sua pregação, viria a se tornar o mestre sobre o assunto do pecado. Podemos observar a importância da teologia agostiniana, segundo Delumeau (2003), a respeito do papel do pecado e da posição assumida pela Igreja sobre as transgressões na história da Idade Média:

A ciência do pecado adquire uma dimensão nova com Santo Agostinho, que doravante vai reinar como mestre sobre essa imensa matéria. A teologia cristã adotará sua célebre definição: “O pecado é toda ação, palavra ou cupidez contra a lei eterna”. (DELUMEAU, 2003, p. 361-362)

A influência das obras agostinianas incidiu de forma decisiva no pensamento posterior de Santo Tomás de Aquino que, segundo Delumeau (2003), viu na reflexão sobre o pecado a transgressão da razão de acordo com o pensamento cristão. Dessa forma, o homem medieval que está no bom uso de sua sanidade mental e é temente a Deus jamais buscaria o caminho do vício, uma vez que não compete a Deus desviar o bom cristão do ensinamento da Igreja. Apenas a fraqueza da mente humana é capaz de levar o homem a se entregar ao pecado e não é responsabilidade de Deus a escolha do caminho seguido em vida pelo homem. No pensamento de Delumeau, encontramos a serenidade e a amplificação do ensinamento acerca do pecado em Tomás de Aquino:

Mas a Santo Tomás de Aquino cabe o mérito da reflexão mais serena e mais ampla tentada na Idade Média sobre essa questão. [...] Santo Tomás esclarece a noção filosófica de pecado que todo homem pode elaborar sem recorrer a Deus. [...] Santo Tomás pensa que a vontade só deseja o bem, real ou aparente. Mas ele integra essa convicção dentro de um esquema cristão. O pecado é certamente contrário às regras da razão. (DELUMEAU, 2003, p. 362)

A serenidade do pensamento de Tomás de Aquino recai principalmente sobre a definição do vício como sendo apenas uma disposição para o mal, mas compete ao homem julgar a sua predisposição para o cometimento do ato ou apenas o desejo interno de fazer o mal, ou seja, o homem pode até sentir vontade de fazer o mal, mas ele não concretiza o ato maléfico por temor às ordens de Deus. Por outro lado, o homem que opta pelo pecado está sujeito ao cometimento do vício, ou seja, ele atravessa a barreira da predisposição para o ato em si.

Santo Tomás esclarece por outro lado, ampliando uma reflexão de Pierre Lombard, que todo ato mau é pior do que o vício, sendo este apenas uma disposição a fazer o mal, ao passo que o pecado marca a passagem da potência do ato. (DELUMEAU, 2003, p. 363)

A definição de pecado, em especial dos pecados capitais, por Tomás de Aquino não inaugura um novo postulado religioso, mas é a partir dos seus conceitos que surge uma grande produção na literatura e nas adaptações acerca da temática dos pecados capitais, como no caso do filme *Seven*.

Situaremos, segundo o estudo de Delumeau (2003), a temporalidade presente na escrita litúrgica sobre os pecados capitais.

Inicialmente, o autor encontra nos escritos de Orígenes (185-253) a definição de pecado capital como sendo alguns pecados intelectuais graves e a cada demônio (relacionado ao pecado) temos uma representação demoníaca específica para o vício cometido.

[...] Orígenes enumera várias inclinações más que são como os princípios dos pecados – a cada uma delas é preposto um demônio particular. Ao mesmo tempo, ele reserva a expressão “pecados capitais” para certos pecados intelectuais particularmente graves, tais como a heresia. (DELUMEAU, 2003, p. 364)

Em seguida, temos Évagro (345-397), o Pôntico, que delimitou a classificação para oito pecados, diferentemente de Orígenes que não especificou nenhum número exato. Évagro, não chega a falar de demônios que prefiguram os pecados, mas menciona em seus textos “espíritos de malícia”.

Com Évagro, o Pôntico, monge do deserto egípcio, definições e listas tornam-se mais precisas. Com efeito, ele contabiliza oito “espíritos de malícia” ou “pensamentos genéricos” maus que engendram respectivamente a gulodice, a fornicção, a cobiça (*avaritia*), a tristeza, a cólera, o desânimo ou “acídia”, a vanglória e o orgulho. (DELUMEAU, 2003, p. 364)

Apenas com João Clímaco (580-650) os pecados são reduzidos para sete, uma vez que os pecados do orgulho e da vanglória são tomados como sendo apenas um. Segundo Delumeau (2003, p. 364): “Com João Clímaco, abade do Sinai e autor de uma *Escala Santa*, os vícios principais são reduzidos a sete, encontrando-se confundidos orgulho e vanglória.”.

O próximo representante, segundo Delumeau (2003), da literatura eclesiástica em torno dos pecados capitais é Gregório (540-604) que definiu como sendo sete os pecados capitais, mas diferentemente de João Clímaco, o Papa Gregório I elegeu um pecado como o símbolo maior do mal: o orgulho.

Quanto a São Gregório, o Grande, ele situa fora da classificação o orgulho – *superbia* – como sendo a “raiz de todo mal” e a “rainha dos vícios”, depois enumera os sete “vícios capitais” que são a vanglória, a inveja, a cólera, a tristeza, a cupidez, a gulodice e a luxúria. (DELUMEAU, 2003, p. 364-365)

Desde então a literatura acerca dos pecados – em especial sobre os pecados capitais – expandiu-se por toda Europa medieval cristã. E a partir da ferramenta da literatura eclesiástica, o dogma cristão se fortaleceu conforme as leis e punições sobre os pecados/pecadores.

Daí por diante, as classificações de pecados capitais adquiriram direito de cidade no pensamento teológico. Isidoro de Sevilha enumera os mesmo vícios que São Gregório, é bem verdade que numa ordem diferente, mas atribuindo um lugar idêntico ao orgulho. Alcuíno prefere a classificação de Évagro e de Cassiano, mas Pierre Lombard volta à de São Gregório que é também aquela sobre a qual trabalhou Santo Tomás de Aquino. (DELUMEAU, 2003, p. 365)

Porém, cabe a Tomás de Aquino a literatura que figura até os dias de hoje sobre os sete pecados capitais e com uma característica importante de se observar, como o fez Delumeau (2003, p. 364): “A lista dos pecados capitais, portanto, foi elaborada sobretudo por e para algumas almas de elite que se tinham consagrado à mortificação”. A seleção e a ordem dos pecados capitais eram eleitas sempre por célebres representantes da sociedade (grandes nomes do clero medieval), além de que a maioria dos pecados, considerados capitais, só poderiam ser cometidos por (e se voltavam para) representantes da sociedade detentora de posses, ou seja, o acúmulo de dinheiro em excesso e a alimentação e bebida desenfreada, por exemplo, era da alçada de nobres da elite medieval. Percebemos, nessa perspectiva, que a ideologia dos pecados capitais era marcada por um viés social, ou seja, era interessante a punição e redenção de um indivíduo da elite e não a punição de um homem pobre – só no caso de apaziguar uma possível rebelião de um povoado.

No que diz respeito à importância de São Tomás de Aquino na literatura sobre os pecados capitais, Delumeau (2003) observa que Aquino comungou do pensamento de seus antecessores e adaptou conceitos e sequências para melhor figurarem o modelo cristão na teologia do pecado.

A primeira observação feita pelo historiador foi de que Aquino uniu “orgulho” e “vanglória” como seu antecessor, João Clímaco: “Santo Tomás de Aquino, como São João Clímaco, junta numa coisa só orgulho e vanglória e coloca *tristitia* (abandono ou desprezo dos bens espirituais) no lugar de *acedia*.” (DELUMEAU, 2003, p. 365). Dessa forma, Aquino mantém sete pecados na sua lista na seguinte ordem: vanglória, inveja, cólera, avareza, tristeza, gulodice e luxúria.

Na sua seleção e definição dos pecados capitais, Tomás de Aquino elege a soberba como um pecado de uma categoria superior. Para Aquino, era pela soberba que o homem pecava perante Deus, pois o desejo de ser ou de fazer algo que não compete ao indivíduo era visto sob a ótica da soberba.

A posição hierárquica assumida pelo pecado da soberba fica evidenciada no filme quando pensamos que o assassino julga todas as vítimas por uma arrogância perante Deus e, assim como fez Santo Tomás de Aquino, John Doe associa o descomedimento da arrogância a um pecado capital característico da postura de cada vítima, assim elegendo as sete vítimas dos sete pecados capitais. Dessa forma, o filme representa com fidelidade o pensamento medieval de que a soberba estaria hierarquicamente na posição de “rainha” dos demais pecados.

Do mesmo modo a soberba, ainda que seja um pecado específico em virtude de seu objeto próprio, no entanto, por uma certa projeção de seu próprio domínio, é comum a todos os pecados e é chamada raiz e rainha de todos eles. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 81-82)

Nessa afirmação de que a soberba é comum aos demais pecados, podemos perceber a superioridade desse pecado específico, pois o mesmo alicerça os demais vícios. E esta explicação está latente no livro *Gênesis* sobre o pecado original, ou seja, pela arrogância Adão e Eva buscaram a transgressão ao comer o fruto da árvore do conhecimento. Sendo assim, a soberba figura o ponto alto da proibição e da repressão da Igreja que viu no pecado original a sustentação de todo o mal que o homem pode vivenciar.

Essa explicação fica mais evidente quando percebemos nas leituras (Cf. DELUMEAU, 2003; LE GOFF, 2011) que a Igreja na Idade Média buscou na *Bíblia* – em especial o *Antigo Testamento* – a origem da sua manutenção do poder e da repressão

do mal na sociedade, uma vez que a Igreja toma o acontecimento bíblico do pecado original para justificar todas as faltas que o homem poderia cometer já que a raça humana tinha em seu gene a propensão para o desvio da lei, assim como fez Adão e Eva.

Para Tomás de Aquino (2000), a soberba deve ser analisada com cautela, pois esse pecado só está manifesto de acordo com as situações específicas, ou seja, um indivíduo só comete o pecado da soberba quando ele busca pela arrogância um desejo que não lhe cabe. Por exemplo, a altivez do assassino John Doe em justificar seus atos porque foi enviado por Deus e como general no cumprimento dessa ordem julga e castiga as vítimas é um caso de soberba. Percebemos que na transgressão de não aceitar a condição de ser um homem comum, John Doe busca a equivalência divina e por esse ato comete o pecado da soberba.

Por isso Agostinho afirma que a soberba é um “distorcido desejo de grandeza”. E como a medida não é a mesma para todos, o que não é soberba para um pode ser para outro; por exemplo: não é soberba para um bispo exercer os atos próprios da dignidade episcopal; para um simples sacerdote seria soberba empreender o que é próprio do bispo. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 80)

Essa recusa na aceitação de ser um homem comum faz com que a soberba se aproxime do pecado da vaidade, pois ao assumir um posto que lhe é indevido, como no exemplo dado por Tomás de Aquino sobre o simples sacerdote que empreende atos próprios de um bispo, soa como um ato de vaidade por não aceitar a simplicidade de sua existência. Por essa semelhança existente entre a soberba e a vaidade, Tomás de Aquino reconheceu que dos sete pecados capitais o que mais se aproxima da soberba é de fato a vaidade.

A soberba geralmente é considerada como mãe de todos os vícios e, em dependência dela, se situam os sete vícios capitais, dentre os quais a vaidade é o que lhe é mais próximo: pois esta visa manifestar a excelência pretendida pela soberba e, portanto, todas as filhas da vaidade têm afinidade com a soberba. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 68)

Por outro lado, é importante destacar que Tomás de Aquino insiste na soberania do pecado da soberba, mesmo existindo semelhanças desse pecado com o pecado capital da vaidade. Essa insistência se justifica pela necessidade de construir uma hierarquização em todos os assuntos da Igreja na Idade Média, pois essa atitude reforça a manutenção do poder da Igreja e auxilia na repressão da corrupção humana.

Se levarmos em consideração a realidade do pecado na Idade Média, no deparamos (seguindo a lógica hierárquica da instituição) com a seguinte situação: um indivíduo deve ficar sob vigília para não cair na tentação de cometer alguma falta, pois ele está circundado de pequenos ou médios pecados que são filhos(as) dos pecados capitais.

Nas palavras de Aquino temos que: “Assim, chamam-se vício capitais os que apontam para certos fins principalmente desejáveis por si e que, desse modo, orientam [*ordinentur*] para esses fins a outros vícios.” (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 77). Sendo assim, a repressão da Igreja sobre o homem medieval é intensificada, uma vez que a Igreja reprime pelo pecado da soberba que pode levar o homem a cometer um vício capital e estaria sujeito a outras faltas menores filhas dos pecados capitais.

Dessa forma, a busca da repressão pelo temor dos pecados que seriam julgados no final da vida fez com que a Igreja direcionasse seu discurso para que o homem medieval pudesse seguir as leis religiosas, temendo a punição pela desobediência cometida.

Uma adaptação feita por Tomás de Aquino foi de que em vez de “demônios” ou “espíritos malignos” os pecados estão intrinsecamente ligados ao fim procurado, ou seja, desejando um bem perecível e não a Deus. Delumeau (2003, p. 365) observa que a finalidade do pecado capital, para Aquino, nada mais era do que a busca por algo que não é real: “Santo Tomás vincula as sete grandes categorias de pecados aos fins procurados: seja a procura de bens aparentes mas não reais, seja a fuga de um mal aparente mas não real.”

Para Aquino, a abertura para o pecado estava centralizada no desejo do homem, uma vez que o mesmo não deveria desejar – fato que levou Adão e Eva a serem punidos por Deus – pois apenas o caminho da bondade deveria ser seguido. São Tomás de Aquino afirma que é no desejo natural que o pecado se fundamenta: “[...] todo pecado se fundamenta em algum desejo natural, e o homem, ao seguir qualquer desejo natural,

tende à semelhança divina, pois todo bem naturalmente desejado é uma certa semelhança com a bondade divina.” (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 68)

A influência de São Gregório sobre a teologia do pecado formulada por Aquino fica evidente na sequência dos pecados, mas o cerne do conceito de “capital”, faz com que Aquino diferencie seus postulados do seu antecessor. Para São Tomás de Aquino, o pecado capital recebia esse nome porque era um pecado “chefe”, “cabeça”, que comandava outros pecados e não porque era “maior” – como viu São Gregório.

[Santo Tomás de Aquino] diverge de São Gregório sobre três pontos. São Gregório [...] opunha os sete pecados aos sete dons do Espírito Santo. São Tomás não mantém essa oposição, porque não se peca desviando-se da virtude, mas amando algum bem perecível. Por outro lado, embora conserve a ordem proposta por São Gregório, nem por isso estabelece uma passagem lógica de uns para outros. Enfim, enquanto para São Gregório “capital” significa “maior”, para Santo Tomás, os sete pecados merecem ser chamados “capitais”, sobretudo porque cada um deles é a raiz e o chefe de fila (*caput*) de outros pecados que dele derivam. (DELUMEAU, 2003, p. 365-366)

Esse conceito assumido por Tomás de Aquino – de que “capital” era da ordem de chefia, ou seja, que comandava pecados inferiores – foi retomado e repetido em vários momentos de sua obra, como podemos observar nos trechos abaixo:

S. Tomás ensina que recebem este nome [pecado capital] por derivar-se de *caput*: cabeça, líder, chefe [...]; sete poderosos chefões que comandam outros vícios subordinados. Nesse sentido, os vícios capitais são sete vícios especiais, que gozam de uma especial “liderança”. O vício (e o vício capital compromete muitos aspectos da conduta) é uma restrição à autêntica liberdade e em condicionamento para agir mal. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 67)

E mais:

Quando falamos de vício capital, tenha-se em conta que “capital” deriva de “cabeça”. E “cabeça” tem três significados: primeiramente, cabeça é uma parte do corpo dos animais [...]. Ora, sendo a cabeça um certo princípio do animal, “cabeça” estendeu-se, num segundo sentido, a qualquer princípio [...]. Em terceiro lugar, “cabeça” significa chefe ou governante do povo, pois os outros membros do

corpo são, de certo modo, governados pela cabeça. (TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 75)

Essa ênfase dada ao conceito de “pecado capital” demonstra a importância que Aquino via no cumprimento da lei religiosa e dessa forma passa a controlar a sociedade predisposta ao vício pelo temor de um pecado (que é capital) que origina e comanda outros inúmeros pecados, ou seja, se um indivíduo comete o pecado da gula, por exemplo, ele está sujeito a cometer vários outros pecados derivados do pecado capital da gula.

A simbologia dos pecados – em número sete e como “chefes” de outros pecados menores – toma uma proporção enorme em toda a literatura religiosa na Idade Média, segundo as observações de Delumeau (2003), como forma de incutir na mente do homem medieval os perigos da transgressão da lei divina. Sobre a simbologia do número sete, representativo dos sete pecados capitais, Delumeau observa que:

A literatura espiritual da Idade Média utilizará doravante de todas as maneiras esse número de virtudes mágicas. Haverá as sete obras da misericórdia, os sete salmos de penitência, as sete horas canônicas, as sete partes do armamento espiritual, os sete sinais do nascimento de Cristo, etc. Alguns autores afirmarão que o sangue divino escorrendo das sete chagas lava os sete pecados capitais. (DELUMEAU, 2003, p. 366)

Já sobre os pecados, por serem considerados “chefes” – capitais – recebem uma punição da mesma proporção, ou seja, a simbologia de um pecado que é “comandante” requer um castigo advindo de sua natureza, da sociedade e de Deus. Delumeau (2003) reproduz da obra de Aquino, *Suma teológica*, trechos que bem representam o pecado capital e a punição devida:

“Tudo o que se insurge contra a ordem das coisas, escreve ele na *Suma teológica*, deve esperar uma repressão própria da ordem, por meio daquele que é seu chefe.” Ora, “a natureza é subordinada em primeiro lugar à sua própria razão; em segundo lugar, na cidade ou na família; em terceiro lugar, àquele que rege o universo”. O pecado perturba cada uma dessas três ordens: “Daí a tripla pena em que incorre o pecador: uma vem dele mesmo – o remorso; outra, dos homens; uma terceira, de Deus”. (DELUMEAU, 2003, p. 367)

É por receio de um castigo de tamanha natureza que a manutenção do poder da Igreja, pela repressão e pela “culpabilização” do homem, como afirma Delumeau (2003), na construção do imaginário popular acerca dos pecados, assume a postura de temor por um julgamento, seja ele o julgamento dos homens (punição advinda da Igreja), ou o julgamento da alma (a cargo de Deus), uma vez que ao fugir do caminho correto a ser trilhado, o indivíduo se coloca à sujeição das mais graves faltas e, por isso, pode receber as mais duras penas das “três ordens” expostas por Tomás de Aquino: a consciência, a lei do homem e, por último, a Lei de Deus.

Percebemos que no caso do filme *Seven*, o assassino John Doe transgredir as ordens eclesiais em nome do seu desejo de purificação. Em primeiro lugar, verificamos que John Doe não deixa muita escolha para que a vítima se arrependa do pecado cometido e sinta remorso pelo vício, ou seja, pela atrição – arrependimento à força por alguma falta cometida – as vítimas não sentiram a culpa pelo pecado, mas foram forçadas, pelo assassino, a assumirem a responsabilidade pelo pecado que até então não perturbava a consciência de nenhuma vítima.

A segunda transgressão de John Doe tem a ver com a lei dos homens – no período histórico do filme, essa lei é representada pela polícia local. Diferentemente de como previu Tomás de Aquino ao defender que caberiam aos representantes do clero o julgamento e a punição pelo pecado cometido, John Doe não dá margem para um julgamento humano, seja por representantes da Igreja ou da polícia local, uma vez que enquanto enviado por Deus para purificar e exterminar a terra dos vícios pecaminosos. Doe era o único que poderia julgar de fato o pecador, por isso ele seleciona e castiga de acordo com o pecado cometido até levar à morte.

A terceira transgressão, e talvez a mais representativa de uma perversão, na visão eclesial, é Doe assumir o lugar de divindade e se colocar ao lado de Deus no julgamento e penalização dos pecadores. Dessa forma, contrariando todos os seus preceitos religiosos que conduzem Doe à série de crimes, o assassino comete o pecado original para Igreja, uma vez que ao desejar assumir a posição de um deus que pune e castiga o homem, John Doe comete praticamente a mesma falta que Adão: comer o fruto da sabedoria que era proibido, pois só a Deus caberia o conhecimento.

II.III O desejo da carne e a punição do pecado: a Igreja como Lei interventora

Nesse terceiro momento de nossa discussão, pretendemos demonstrar que a Igreja Católica na Idade Média buscou intervir nas questões da representação do desejo da carne e dessa forma pôde agir na punição dos pecados capitais.

Sobre essa tópica do corpo na Idade Média, deparamo-nos com duas visões distintas: a exaltação e o repúdio ao corpo. Para investigarmos esses posicionamentos, tomamos em nossa dissertação os estudos de Le Goff (2011) e de Delumeau (2003) que muito viram e contribuíram com os estudos da Idade Média.

Iniciaremos com o posicionamento favorável do corpo pela Igreja medieval que via a carne como uma representação de um Deus humano – Jesus Cristo que veio a terra na forma humana, feito de carne e como carne pereceu e ressuscitou. O papel da carne na teologia cristã assume um diferencial das outras religiões existentes: apenas o cristão reencarnaria para viver ao lado de Deus, assim como fez Jesus que, após a morte do corpo, ressuscitou em carne para viver ao lado de seu pai, Deus. Assim, a Igreja Católica se firma no culto ao corpo, o corpo que é imagem e semelhança de Deus. A própria etimologia da palavra reencarnar é renascer em carne, ou seja, tornar-se carne novamente.

[...] o corpo é glorificado no cristianismo medieval. O acontecimento capital da história – a encarnação de Jesus – foi o resgate da humanidade pelo gesto salvador de Deus, do filho de Deus, tomando um corpo de homem. E Jesus, Deus encarnado, venceu a morte: a ressurreição de Cristo funda o dogma cristão da ressurreição dos corpos, crença desconhecida no mundo das religiões. (LE GOFF, 2011, p. 12)

Com base na glorificação do corpo a Igreja fundamentou seu dogma e fez da imagem do corpo e o seu culto – percebemos que na religião católica há o culto de imagens de santos em formato humano, além de outras simbologias da carne, como o corpo de Cristo que é dividido na comunhão e o seu sangue que faz parte da liturgia católica, dentre outras tantas simbolizações acerca do corpo e da carne.

Porém, na Idade Média, há um paradoxo no que diz respeito à carne, pois o corpo de Cristo é glorificado, mas o corpo do homem simples é repudiado. Essa relação dúbia acerca do corpo na Idade Média é vista pela ótica de uma tensão, segundo Le

Goff: “O corpo cristão medieval é de parte a parte atravessado por essa tensão, esse vaivém, essa oscilação entre a repressão e a exaltação, a humilhação e a veneração.” (LE GOFF, 2011, p. 13).

A repressão do corpo, por parte da Igreja, surge, principalmente, sobre a sexualidade, ou seja, o corpo tomado no âmbito da sexualidade era repudiado e reprovado pela doutrina cristã. Percebemos que a Igreja via a relação sexual como um ato pecaminoso, luxurioso, devendo o cristão manter relações sexuais apenas após o casamento e com uma única finalidade, como nós já havíamos discutido no primeiro capítulo de nossa dissertação: a procriação da espécie. E mesmo no casamento, o desejo sexual é visto com algumas ressalvas, como observou Delumeau:

O enlace dos que se amam é sempre corrupção da carne. O desejo sexual e sua realização mancham por si mesmos. O casamento em si é sempre uma sujeira (*sordes*) da qual só o sangue do martírio lavou São Pedro. Mesmo na procriação, o ato sexual representa uma submissão e uma escravidão. [...] O casamento, portanto, só é tolerável com o fim de procriar. Mas deflorar uma virgem é sempre “corrompê-la”. (DELUMEAU, 2003, p. 32)

Tais constatações nos fazem perceber que a transgressão de uma sexualidade “aceitável” estaria sempre corrompida pelo mal, uma vez que, para a Igreja na Idade Média, o casamento e a união de corpos são representativos de elementos que correspondem ao pecado, tais como: corrupção, mácula, submissão e escravidão.

Uma outra característica importante de ser lembrada é que o desejo, em especial o sexual, deveria ser repudiado e execrado, como previu São Tomás de Aquino que via no desejo natural a base para o pecado. Pois todo desejo natural leva o homem, que tem por natureza uma predisposição para o mal, ao ato pecaminoso. Sendo assim, nem no casamento os desejos podem aflorar, pois mesmo o casamento sendo um sacramento religioso pode fazer com que homem e mulher se entreguem ao vício, assim como fez Adão e Eva.

Esse olhar sobre o pecado que advém da relação sexual fez com que a Igreja medieval transmutasse o conceito de pecado original para pecado sexual. Desde então, o fruto proibido comido por Eva e Adão assume uma conotação sexual – que como vimos

anteriormente nada teve de sexual e sim de afronta a Deus por comerem o fruto da árvore do conhecimento.

Essa constatação de que o pecado original assume uma carga de sexualidade foi observada nos estudos de Le Goff: “[...] a religião cristã institucionalizada introduz uma grande novidade no Ocidente: a transformação do pecado original em pecado sexual.” (LE GOFF, 2011, p. 49).

Dessa “novidade” surge uma ampla literatura e ensinamento do repúdio ao corpo e à sexualidade como forma de assustar e assim manter o controle por meio da repressão, como observa Delumeau: “Essa insistência pedagógica sobre a podridão do corpo – o objetivo claramente indicado é levar o leitor ao desprezo do mundo – não diminuiu ao longo da Idade Média.” (DELUMEAU, 2003, p. 83).

Como exemplo de uma pedagogia a serviço da execração do pecado, ou seja, o horror do ato pecaminoso, temos a definição da relação sexual por Santo Agostinho, que viu no desejo sexual não uma relação humana, mas animalesca, ou seja, o homem na condição de fera, de animal e por isso irracional. O homem que buscava o sexo passou a ser visto como uma raça inferior, mesmo no sentido da procriação.

Esse feito se deu pelo pecado original que transforma o homem medieval num descendente da corrupção. Não apenas Santo Agostinho, mas inúmeros padres na Idade Média viram na relação sexual uma bestialização do homem e, dessa forma, o homem transgredia o dom dado por Deus: o de ser humano e racional.

O prazer sexual é evidentemente o mais vilipendiado de todos. Uma longa tradição neoplatônica, retomada por vários Padres da Igreja, julgou que a união carnal, pelo seu caráter irracional, rebaixava o homem à condição de animal. Segundo Santo Agostinho, as relações sexuais, no paraíso terrestre, efetuavam-se sem volúpia, “como mãos se unem uma à outra”. Sem o pecado que tudo perverteu, o homem disporia de seu sexo para procriar da mesma maneira, racional e voluntária, que ele utiliza seus olhos, seus lábios, suas mãos e seus pés. Mas “depois que caiu por desobediência daquele estado de glória em que foi criado, ele tornou-se semelhante aos animais e engendra como eles”. (DELUMEAU, 2003, p. 31-32)

Dessa pedagogia “anticorpórea” surgiu toda uma repressão da carne, ou melhor, do desejo da carne. Não apenas do desejo sexual em si, mas qualquer outro desejo que levasse o indivíduo à irracionalidade, pois todo desejo é pautado no prazer e esse

sentimento foi experimentado pelo homem num ato de transgressão à ordem divina, sendo assim tudo o que leva ao prazer deve ser evitado para que a sociedade não seja corrompida pelo mal.

Desse discurso houve toda uma campanha de desvalorização do sexo e repressão do desejo, conforme Le Goff: “[...] é possível afirmar que o corpo sexuado da Idade Média é majoritariamente desvalorizado, as pulsões e o desejo carnal, amplamente reprimidos.” (LE GOFF, 2011, p. 41).

A discussão acerca da desvalorização do sexo gerou uma larga publicação oriunda dos textos e relatos da Idade Média desde discussões de gênero – a mulher foi bastante reprimida e punida, pois a Igreja via na mulher o seio do pecado –, além dos documentos reveladores da Inquisição que pela tortura e mortificação do corpo demonstrou a força da Igreja na punição do pecado.²⁷

A Igreja precisou fortalecer o dogma cristão da repulsa às ações desviantes e dessa forma incutiu na sociedade medieval temores que não existiram anteriormente, tais como o pecado e o julgamento final. Há nesse período uma larga produção de leis e ensinamentos contra o pecado e o corpo torna-se abrigo do mal, devendo sempre ser vigiado pelo homem e pelo clero. Segundo Le Goff (2011, p. 41): “Prescreve-se, desse modo, o domínio do corpo; as práticas “desviantes” são proibidas”.

Desde então, o corpo humano na Idade Média representa uma importante metáfora para quem deseja manter o poder (no caso a Igreja católica), pois por uma teologia da carne, a Igreja passa a representar o centro do controle da sociedade medieval, ou seja, a cabeça. E os demais membros sociais passam a compor uma figura corporificada da sociedade da Idade Média, além de que essa metáfora repreende o homem para a busca da harmonia, ou seja, assim como o corpo tem que estar em harmonia para ser saudável, o homem medieval deveria seguir as doutrinas religiosas para que a sociedade não perecesse. Essa análise metafórica é discutida por Le Goff da seguinte forma:

Durante a cristandade medieval, o corpo sobre a terra foi uma grande metáfora que descrevia a sociedade e as instituições, símbolo de

²⁷ Para compreender melhor a representação da tortura e perseguição da Igreja Cf. HYTNER. Nicholas *As Bruxas de Salém*. Estados Unidos: Fox Filmes, 1996. Outro filme que trata da tortura do corpo pela Inquisição espanhola Cf. FORMAN, Milos. *Sombras de Goya*. Espanha/EUA: Downtown, 2006.

coesão ou de conflito, de ordem ou de desordem, mas sobretudo de vida orgânica e de harmonia. (LE GOFF, 2011, p. 13)

Essa discussão em torno do corpo na Idade Média nos leva a pensar na justificativa dos crimes cometidos pelo assassino do filme *Seven* – não pela ótica da motivação que diz respeito aos pecados capitais e a perversão da lei divina, mas no que concerne à caracterização do crime cometido, ou melhor, como se nomeia na linguagem policial, o *modus operandi* do assassino.

Assim como figurou na Idade Média o repúdio à carne e o castigo do corpo, no filme *Seven* a construção das cenas dos crimes é idealizada com o mínimo possível de palavras e um exagero de simbologias, fazendo com que *crime* e *corpo* ocupem a atenção do espectador no julgamento das ações do assassino, uma vez que a trama é construída em cima do suspense do próximo crime que será cometido e como um filme do gênero policial, o espectador se vê envolvido na investigação, buscando pistas nas simbologias usadas pelo assassino.

Outra característica a ser destacada é que assim como na Idade Média os castigos correspondiam à gravidade da falta cometida e ao pecado exercido pelo indivíduo, no filme o assassino não tortura e mata levando em consideração o cruel pelo cruel, mas as cenas dos crimes são construídas de acordo com cada pecado capital. Podemos verificar que no filme cada ação criminosa de John Doe é desenhada de acordo com o pecado revelado, ou seja, a morte não surge no filme como uma mera representação da violência, mas sim como uma metáfora do pecado capital e o desenvolvimento do crime, ou melhor, o encadeamento das agressões presentes na tortura (física e psicológica) configura a metonímia presente no filme.²⁸

A repulsa e execração do corpo, assim como figurou nas torturas da Idade Média, são representadas em cada crime cometido por John Doe. Verificaremos nesse momento a descrição de cada cena do crime cometido, tomando por base o castigo do corpo do pecador.

No primeiro crime cometido, o crime da Gula, o assassino acorrenta com arame as mãos e as pernas da vítima, fazendo com que ela coma à força uma grande

²⁸ Para essa observação, tomamos emprestado da teoria lacaniana as definições de metáfora e de metonímia, sendo a primeira uma substituição do significante e a segunda o encadeamento da rede de significantes (Cf. LACAN, 1988 [1956]; 1999 [1958]).

quantidade de comida (macarrão com molho de tomate) para que sinta no corpo a dor do pecado da gula. Como meio de forçar a vítima a comer, o assassino pressiona a arma na testa da vítima inúmeras vezes, fazendo com que o contorno do cano do revólver fique marcado no seu corpo. Como o personagem do crime da gula demora a morrer, John Doe mistura no macarrão raspas de metal do assoalho para que o estômago da vítima seja rasgado internamente e ela venha a morrer por hemorragia interna. Além de colocar o metal na comida, o assassino chuta a barriga do homem gordo na tentativa de fazer com que o estômago estoure pelo excesso de comida.

No segundo crime cometido, a Avareza, o assassino, com uma arma apontada para a vítima, exige que o advogado se dispa e se ajoelhe perante os livros de direito – que representam a lei – e com uma faca corte pedaços do seu próprio corpo, como redenção do pecado cometido. Após efetuar alguns cortes na lateral do tórax e retirar alguns pedaços da própria carne, como exigiu John Doe, a vítima morre por perda de sangue.

No terceiro crime revelado, a Preguiça, John Doe amarra numa cama durante um ano um ex-viciado em drogas. Durante esse período, o assassino tortura psicologicamente e fisicamente a vítima, deixando-o sem comida, sem contato com a luz e sem água durante um longo período. A vítima morde sua própria língua para poder se alimentar, enquanto John Doe injeta, sucessivas vezes, vários tipos de drogas no seu corpo. Como demonstração de prazer na tortura do ex-viciado, John Doe tira a cada dia do ano uma fotografia para registrar a transformação desfiguradora do corpo da vítima.

No quarto crime revelado, a Luxúria, John Doe encomenda a um designer de objetos eróticos um pênis gigante, em formato de espada, preso a uma cinta para que possa ser vestido. Com essa arma, o assassino força um homem casado que procurou uma prostituta para transar, ameaçando-o com uma arma na cabeça, a penetrar com o pênis metálico a prostituta que morre perpassada pela arma “erótica”. Como castigo para o homem, John Doe o deixa traumatizado por ter sido forçado a matar a prostituta.

No quinto crime revelado, a Vaidade, John Doe amarra uma modelo na cama e desfigura com uma faca o seu rosto, fazendo cortes profundos em sua face. Nesse crime, o assassino se deleita com a tortura e coloca remédios em uma das mãos para que a modelo possa dormir e sangrar até a morte. Na outra mão ele coloca um telefone para

que a modelo ligue para urgência e seja socorrida, mas com a condição de encerrar a carreira e ficar desfigurada para o resto da vida, cultivando a feiura.

No sexto e no sétimo crimes, a Inveja e a Ira, o assassino propõe uma trama em que os crimes se relacionam. Primeiramente, ele invade a casa do policial Mills e tenta transar com sua esposa – que pede clemência em nome do filho que ela está gestando – em seguida, John Doe mata e degola a esposa do policial.

Como sequência do seu ato criminoso, John Doe envia a cabeça da esposa numa caixa para ser entregue ao policial Mills em um local e hora exatos. Para levar o policial à cena do novo crime, John Doe se entrega à polícia e anuncia que tem novas vítimas e que levará os policiais à cena do crime. Todo esse jogo macabro proposto por Doe é para que consiga com êxito o encerramento de sua jornada de purificação.

Ao descobrir que o assassino tentou molestar e assassinou a esposa grávida, o policial Mills decide vingar a morte da esposa com as próprias mãos. Doe, enfim, desencadeia a Ira do policial, o último pecado a ser revelado.

Essas eram as peças que faltavam no “quebra-cabeça” do assassino: após desencadear a raiva do policial, Doe mataria a vítima da Inveja – o próprio John Doe que se intitula pecador da Inveja – e faria com que o policial que cometeu o pecado da Ira tivesse a carreira e a vida devassadas pela tortura psicológica, causada pelo assassino.

CAPÍTULO III – ANÁLISE DO FILME *SEVEN*: A MANIPULAÇÃO DO PERVERSO EM NOME DA LEI

III.I Categoria fílmica: um roteiro adaptado

Tratar do filme *Seven* como um roteiro adaptado²⁹ nos permite pensar na obra cinematográfica como um discurso retomado dos textos científicos e religiosos acerca da perversão e dos pecados capitais. Além disso, observaremos a influência do cânone literário³⁰ que permeia a trama do filme. Esse caminho se justifica em nossa dissertação sob o propósito da leitura que podemos realizar de uma categoria clínica da perversão

²⁹ 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.

³⁰ 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.

para analisarmos o personagem John Doe e sua teia de crimes que envolve as vítimas e os policiais.

Seguimos, em nosso estudo, o caminho do filme *Seven* como sendo um texto (fílmico) adaptado que se apropria de texto(s) fonte(s) representações discursivas tanto de cunho religioso como de cunho clínico.

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 teóricos³¹ 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.

Outra questão que não pode passar despercebida é que a adaptação não pode ficar presa a um tipo de arte, ou seja, a literatura não apenas se presta à adaptação fílmica. Podemos verificar, por exemplo, que a obra clássica grega *Medéia*, de Eurípedes, não se prestou apenas a uma adaptação cinematográfica de *Medéia: a Feiticeira do Amor* (1969), mas também na adaptação teatral e musical da peça *Gota d'Água* (1975), de Paulo Pontes e Chico Buarque, como também na adaptação

³¹ Cf. ANDREW (1984); STAM (2006); HUTCHEON (2011)

fonográfica do disco *Gota d'Água* (1977), de Bibi Ferreira. Esse caminho da adaptação deve acolher toda manifestação de arte desde uma ópera clássica a um jogo de vídeo game³², por exemplo.

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.

Ainda nessa temática da literatura infantil demonstraremos o percurso de adaptação do conto da *Pequena sereia*, de Hans Christian Andersen. O conto de Andersen passou por várias adaptações no decorrer do tempo: a adaptação mais conhecida é a do filme da Disney *A Pequena Sereia* (1989) que teve mais duas adaptações devido ao sucesso de bilheteria: *A Pequena Sereia II: O regresso ao mar* (2000) e *O Segredo da Pequena Sereia* (2008). Com o sucesso da primeira adaptação, os estúdios da Disney trataram de produzir uma adaptação para a televisão no formato de minissérie entre os anos de 1992 e 1994. Daí, os processos de adaptações ganharam novos rumos, tais como, parque temático, peças de teatro, musicais entre outros processos de adaptação.

Saindo do escopo da literatura infantil, demonstraremos outros rumos do processo de adaptação. Agora abordaremos o movimento do cinema para outros estados

³² Para uma discussão mais profunda acerca da adaptação de jogos digitais, verificar Hutcheon, 2011.

de arte. O cinema vem contribuindo com o passar do tempo “inspirando” outros artistas, em especial os que se dedicam à moda.

No cenário da alta costura, encontramos diversas referências (ou melhor, adaptações) que tomam como texto-fonte alguma produção cinematográfica. Segundo sites³³ especializados sobre moda, o cinema sempre motivou a sociedade a aderir ao estilo de roupas e acessórios utilizados na produção cinematográfica. Não apenas a escolha dos figurinos ou a representação sociocultural que o cinema mantinha com os espectadores motivaram a adaptação do filme para as vitrines. Muitas vezes os atores eram responsáveis por ditarem o estilo de vida e, conseqüentemente, a moda da época. Como exemplos, trazemos alguns filmes que influenciaram a moda:

- *Juventude Transviada* (1955), de Nicholas Ray: muitos homens adotaram as jaquetas pretas de couro e o topete no cabelo, devido ao figurino e à interpretação do protagonista (James Dean) que transpiravam a rebeldia adolescente da época.
- *O Acochado* (1959), de Jean-Luc Godard: esse filme policial inspirou muitas mulheres a aderirem ao corte de cabelo curto e desfiado da protagonista do filme (Jean Seberg), além de coleções de camisetas inspiradas no figurino do filme.
- *Uma mulher para dois* (1962), de François Truffaut: esse filme inspirou a moda *New Wave* dos anos 80, com os ângulos acentuados, listras e golas destacadas, além da boina.
- *O Desprezo* (1963), de Jean-Luc Godard: a faixa no cabelo, utilizada pela atriz do filme, Brigitte Bardot, virou a grande sensação nas vitrines e nas ruas.
- *Amadeus* (1984), de Milos Forman: o estilo barroco dos figurinos influenciou os estilistas na construção de uma linha de roupas inspiradas pelo filme.
- *Querelle* (1982), de Rainer Werner Fassbinder: o cenário marítimo e sensual do filme serviu de inspiração para a moda com cores e formas das roupas de marinheiro.

³³ VASCONCELOS, Ana Lúcia. *Moda e Cinema: sintonia perfeita*. Acessado em: http://www.saldaterraluzdomundo.net/cinema_artigos.htm no dia 09/03/2012.; LIBERMAN, Dara. *A influência do cinema francês na moda*. Acessado em: <http://www.obaoba.com.br/brasil/magazine/influencia-do-cinema-frances-na-moda> no dia 09/03/2012.

- *Entre dois Amores* (1985), de Sydney Pollack: com o cenário africano e as roupas de safári, as vitrines logo se ocuparam em (re)produzir a tendência do *look* África.
- *Evita* (1996), de Alan Parker: os vestidos luxuosos da atriz argentina, reproduzido pelo filme, ganharam as vitrines mais sofisticadas do mundo da moda.

Como último exemplo da relação entre o cinema e a moda, destacamos o filme *O diabo veste Prada* (2006) que apresenta um movimento contrário aos exemplos citados anteriormente. Dessa vez é a moda que serve de texto-fonte para o filme, uma vez que o filme trata do dia a dia de uma revista de moda, inspirado na editora-chefe da revista Vogue (conhecida por sua determinação e arrogância).

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 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.³⁴

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. Verificamos claramente essa posição de Hutcheon (2011) quando percebemos que um filme se ancora em alguma manifestação social para construção de sua trama como, por exemplo, os filmes biográficos que têm na sua construção a vida de algum indivíduo importante por algum feito (*Diários de Motocicleta* (2004), *Milk – A voz da igualdade* (2008) etc.); filmes que se ancoram na vida e nas obras de artistas (*Frida* (2002); *Modigliani – Paixão pela vida* (2004) etc.); filmes que retratam fatos históricos (*Amistad* (1997), *O Pianista* (2002) etc.); filmes que têm como origem uma obra literária (*Orgulho e Preconceito* (2005), *Romeu e Julieta* (1968) etc.).

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

³⁴ 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.³⁴ (ANDREW, 1984, p. 464)

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.

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; arquitextualidade; 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 morrer³⁵”; 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 (como discutimos no segundo capítulo da dissertação).



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”.

³⁵ “Seven deadly sins. Seven ways to die.”

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*³⁶, 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 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*³⁷, 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

³⁶ Cf. ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. In.: <http://www.stelle.com.br/index.html>

³⁷ Cf. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2006.

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*³⁸, 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 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

³⁸ 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

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, “difícilmente 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.

III.II 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. Posicionamos-nos em nossa dissertação 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 desenvolvidas em nossa dissertação 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 polícias) 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 eclesial, 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 mutila, 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 o 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.

III.III 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 consequência, 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 desejo³⁹ 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).

³⁹ 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).

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 (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. Essas características são apontadas tanto pela clínica do século XIX como por Freud (como discutimos no primeiro capítulo). 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.

III.IV 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 cometida⁴⁰. 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.

⁴⁰ 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.

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 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 significativo morte direciona/move Doe a escolher sua vítima e exercer sobre ela a missão de purificação do segundo pecado carnal da cobiça. Instaura-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 significativo 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 significativo 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.

III.V 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 esvair 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 do 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.

III.VI Da Luxúria

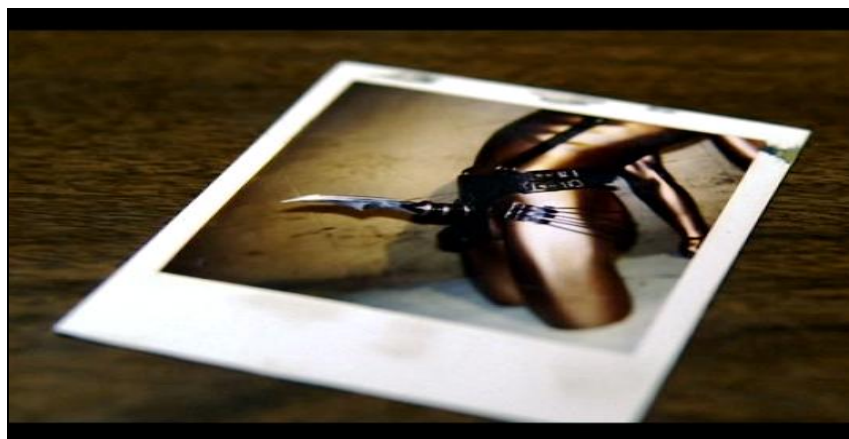


Figura 4 – Foto do instrumento que mata a vítima da luxúria

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 carnavais com tons sádicos (agressão à prostituta e ao parceiro) e masoquistas⁴¹ (o homem que causa a dor na prostituta também é vítima de agressão).

Sobre a relação *assassino- vítima da luxúria-desejo*, percebemos que o significativo 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

⁴¹ 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.

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.

III.VII 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.

III.VIII 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 sentindo 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 transgride 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 carnavais e entregava-se a morte através da redenção por ter sido um pecador também.

III.IX 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.

III.X Da manipulação do perverso

Trazemos alguns trechos do filme que mostram como o assassino é visto em relação aos crimes: [Detetive Mills sobre o assassino] “Pra mim, é um doente mental.” O detetive continua: “Tem é maluco fazendo maldade que diz que não quer fazer. As vezes me obrigaram a fazer isso”. E mais: “Vamos, ele é louco. Olhe. Agora mesmo deve estar com a calcinha da avó, dançando e passando creme de amendoim no corpo.”

Verificamos, segundo Miller, uma diferença entre a loucura (psicose) e a perversão. Sobre a perversão o psicanalista diz: “O perverso põe-se a serviço do Outro para remiti-lo do *a*. Para o perverso, o Outro não quer e não sabe gozar, e por isso sustenta-se na vontade de gozar, na vontade de fazer o Outro gozar.” (MILLER, 1997, p.381).

Já sobre a psicose, temos o seguinte: “Na psicose o Outro é o perverso; o Deus de Schreber quer gozar apesar da lei, a vontade de gozo está no Outro, no Deus de Schreber que quer gozar como uma mulher.” (MILLER, 1997, p.381).

Assim, entendemos que o psicótico, numa ação alucinatória, é gozado pelo outro, tomado pelo outro, como no caso do paranóico Schreber que se torna objeto de gozo do Outro (Deus) que o toma como esposa e progenitora de uma nova raça.

Percebemos no personagem do filme *Seven* uma outra característica, como aponta o Detetive Somerset: “Este sujeito é metódico, preciso e, pior de tudo, paciente.” (SEVEN, 1995). Essa postura metódica, precisa e paciente do assassino demonstra que o que está em jogo é uma articulação, uma manipulação por parte de John Doe para terminar o quadro de crimes cometidos por ele e fazer de suas vítimas objeto de gozo, ou seja, o perverso não é gozado, ele se faz gozar pela manipulação e objetificação do outro.

Na revelação dos motivos para matar cada vítima, Doe encerra o discurso da seguinte forma:

Só neste mundo de merda você pode dizer que eles eram inocentes e não rir. Mas aí é que está. Nós vemos um pecado capital em cada esquina... em cada lar... e toleramos. Nós o toleramos porque é

comum. É trivial. Nós o toleramos de manhã, de tarde e de noite. Quer dizer, tolerávamos. Estou dando o exemplo. E o que fiz, será decifrado, estudado e seguido para sempre.” (Doe)

Esse discurso demonstra que tudo foi arquitetado durante muito tempo e fica evidente a manipulação do assassino que deseja em seu gozo ser exemplo, ser seguido, ou seja, no desejo de ser seguido e servir de exemplo ele necessita do outro para ter o gozo pretendido. Para esse fim, foi necessário com muita frieza e precisão elaborar cada crime.

Outra característica presente é a relação sexual que está na cena da constituição perversa:

Partindo de uma observação objetiva do fenômeno, a perversão é um conceito que se pode aplicar a vários comportamentos sexuais anormais, aberrantes, atípicos, onde a sexualidade é “desviante”. Se o diagnóstico está fundado sobre dados objetivos, podemos falar de perversão cada vez que encontramos transtornos da relação sexual com o outro sexo, embora as inibições da relação sexual não sejam conotadas como perversão. Devemos considerar também que não podemos contar como perversão as fantasias perversas. É necessário um comportamento sexual ativo com desvio das finalidades normais da sexualidade humana para que tenhamos perversão, que questiona o próprio do que seria normal na sexualidade humana. (MILLER, 1997, p.359)

Temos no filme algumas passagens que corroboram a teoria lacaniana defendida por Miller (1997). Vejamos um trecho do diário de John Doe que reforça essa conotação sexual da estrutura perversa: “Que ridículo fantoches somos nós, em que palco vil dançamos? Que graça tem dançar e foder? Ninguém se preocupa. Ninguém sabe que nada somos. Nosso papel era outro.” (SEVEN, 1995)

Em um outro momento do filme o detetive Mills provoca o assassino, novamente com a questão sexual em foco: “Quando uma pessoa é maluca como você, ela sabe que é maluca? Você lê uma revista, goza nas próprias fezes... e depois pensa: ‘Caracas, eu sou é muito louco mesmo?’” (SEVEN, 1995).

Agora trazemos um recorte de uma declaração de John Doe:

Quero que saiba o quanto admiro você e sua linda esposa. É incrível como é fácil um homem de imprensa obter informações na sua delegacia. Visitei sua casa esta manhã, depois que saiu. Tentei brincar de marido. Tentei experimentar a vida de um homem simples. Não funcionou. (SEVEN, 1995)

Percebemos um comportamento sexual ativo com desvio da finalidade sexual humana, conforme Miller (1997), nesse depoimento de Doe. O que fica evidenciado para nós é manifestação de gozar no outro e não ser gozado pelo outro (no caso do filme, estamos falando do policial). Doe não busca na tentativa de sexo com a esposa do detetive Mills o prazer do sexo em si, mas o prazer na tortura e manipulação do outro. Temos aí uma dupla relação de prazer: 1) o prazer no sofrimento e recusa da esposa do policial; 2) o prazer no sofrimento do policial ao saber que Doe tentou violentar e matou sua esposa.

Verificamos ainda que nessa postura assumida por John Doe não temos um caso de um sujeito gozado pelo Outro, mas sim de um sujeito que se torna instrumento de gozo do outro, conforme o que Miller explica sobre a perversão:

Não é permitido dizer, no sentido comum, que o perverso nega o Outro, que trata o Outro como um objeto vulgar, comum e instrumento de seu próprio gozo. A tese de Lacan é exatamente contrária, que todo o esforço do perverso está voltado para ser instrumento do gozo do outro. O perverso necessita do Outro, na ocasião, seu próprio corpo; carece do outro, entretanto, a fim de manipulá-lo para obter o gozo. (MILLER, 1997, p.378)

Podemos pensar pelo discurso de John Doe que ele manipula o outro – detetive Mills – para sentir prazer e assim obter o gozo. Lembramos que nesse momento do filme o detetive está com uma arma apontada para cabeça de Doe, o que demonstra que o sujeito perverso, John Doe, usa o seu próprio corpo para obter o gozo mortífero. Ao finalizar o seu discurso, Doe consegue fechar o ciclo do seu jogo de manipulação: o detetive, num ato de fúria, atira na cabeça de John Doe e torna-se o sétimo elemento do jogo perverso: a Ira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

Demonstramos que na Idade Média o conceito vigente era de atos de perversidade. Os casos relatados pelos estudiosos desse período da história revelam que há uma motivação (desencadeamento de desejo) que guia o indivíduo que cometia atos de perversidade. A busca pelo desejo que não cessa de advir girava em torno da busca da santidade ou da remissão dos pecados.

Observamos que no filme *Seven*, o personagem John Doe é tomado desse conceito posto na Idade Média de que a transgressão da lei religiosa é motivo de julgamento e punição. 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.

Percebemos que a influência dos tratados religiosos em torno da perversidade, vista como corrupção da sociedade medieval, serviram de fonte para a justificativa do ato perverso de Doe: purificar a sociedade contemporânea dos pecados capitais para que novos vícios não adviessem em nossos dias.

Se na Idade Média, os exemplos de transgressão estão associados aos desejos de uma ascensão religiosa (santos flageladores, santas místicas e Gilles de Rais), encontramos no filme que há um diálogo possível com o discurso de Sade (reconhecido por uma filosofia da derrocada religiosa). O Marquês de Sade e John Doe comungam do mesmo movimento narcísico de que a escrita é um espelho de seu desejo por um objeto sexual invertido. A relação especular desejo-eu, ou seja, o prazer em si como a Lei é justificada nos atos de Doe (e Sade) em nome da disseminação da ordem, do reconhecimento da Lei. 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). Doe, assim como Sade, assume o lugar de Lei em busca do controle e manipulação do outro. Verificamos também que a escrita assume um papel importante tanto em Sade como em John Doe: a da sublimação do desejo sendo legitimado pelo processo de escrita.

Já no século XIX, a ideia de que o sujeito que praticava atos perversos era estudado e experimentado como se fosse um marginal do seio normal da sociedade, ou seja, o paradigma proposto é *normal x anormal*, aparece refletido no filme na fala do policial Mills. Podemos verificar que os textos médicos do século XIX podem ter influenciado na construção da narrativa, uma vez que é posto na interpretação do policial Mills o ideal médico do século XIX de que a perversão (os atos do psicopata) só pode ser justificada por atos de demência do assassino. A loucura representada no filme é para Mills uma representação de uma doença mental, suja e marginal.

Já no século XX, com o advento da psicanálise, a perversão é destituída da alcunha de doença. Dessa forma, o perverso não poderia viver no entorno da civilização. No filme *Seven*, o personagem Somerset (o policial experiente e culto) assume o discurso da psicanálise freudiana em ver nos atos do assassino um jogo de desejo incessante em nome da purificação dos pecados capitais.

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.

Na metade do século XX, no contexto estruturalista, percebemos que o ensino de Lacan aponta para a clínica da perversão como uma estrutura psíquica. Nessa fase dos estudos da perversão, 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, joguete 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.

Em relação à (re)leitura do filme sobre o pecado, vemos que na Idade Média o poder da Igreja era mantido pelo culto do pecado, ou seja, era necessária a construção de uma pedagogia do medo que fizesse com que os indivíduos respeitassem os dogmas cristãos. No filme *Seven* o terror do castigo servia de emblema para que a sociedade não sucumbisse à corrupção. Doe instaura o terror com os seus espetáculos de morte como forma de causar a reflexão sobre a corrupção que está tomando conta da sociedade.

Inspirado no pensamento medieval, Doe busca nos conceitos de pecado e castigo um meio para construir sua trama que envolve os assassinatos dos pecados capitais. Transparece em nossa pesquisa a possibilidade de que o entendimento de pecado e de punição se dá na retomada de textos-fonte para construção do roteiro, ou seja, o entendimento da narrativa se dá pelo conhecimento *a priori* que temos dos dogmas cristãos e da literatura que aborda a religião da época. Sem esse conhecimento religioso e literário prévio, os crimes não causariam impacto tanto nos personagens (vítimas e policiais) como nos espectadores, pois é pela inversão da temática religiosa que podemos nos indentificar com o assassino, seja na concordância ou na repulsa dos seus atos.

Outra leitura possível é a de que Doe legitima sua Lei ao apresentar uma sequência do que seriam os pecados capitais para ele. Vimos em nossa dissertação que a apresentação dos pecados capitais e a ordem de seu encadeamento fundou ensinos, tais como: Orígenes (185-253), Évagro (345-397), João Clímaco (580-650), Papa Gregório I (540-604), São Tomás de Aquino (1225-1274). Dessa forma, ao eleger a ordem da gula, avareza, preguiça, luxúria, vaidade, inveja e ira, Doe (travestido como a Lei) busca fundar um novo ensino sobre os pecados capitais.

No que concerne à clínica da perversão, verificamos que nas cenas dos crimes as características voyeur e sádica do sujeito perverso aparecem marcadas na “espetacularização” de cada assassinato. A intenção de Doe é fazer com que a polícia

(representante da lei) reconheça pelos crimes apoteóticos que ele, John Doe, é a própria Lei.

Observamos que a obtenção do prazer pelo ato de olhar e de causar a dor e/ou humilhação no outro (voyeurismo e sadismo, respectivamente) configura em cada crime uma repetição típica de atos perversos. O psicopata sente prazer na repetição do ato que chama a atenção do outro, pois assim ele transforma a cena em objeto de prazer.

No caso de Doe, verificamos que a sequência de crimes é legitimada pela repercussão na imprensa dos crimes e na preocupação dos policiais em identificarem o assassino. Tanto que após a última vítima ser encontrada, Doe se entrega à lei dos homens para fazer cumprir sua Lei perversa. Percebemos a questão da repetição em todos os crimes: é o mesmo *modus operandi*, tortura, julgamento, agressão e morte.

Por fim, entendemos que o filme *Seven* se presta a uma leitura de cunho religioso e psicanalítico, uma vez que os temas do pecado e da perversão atravessam a narrativa e fazem com que o espectador sinta-se um voyeur do macabro, pois os atos de Doe chamam a atenção da polícia e manipulam o espectador, levando-o a participar desses interdiscursos presentes na obra fílmica. Verificamos que com os seus atos espetaculares do macabro, John Doe nos convida a entrar no movimento do seu desejo pela escopofilia (voyeurismo) assim como Sade buscou instaurar a corrupção do outro pelo experimento do prazer. O filme representa o ensino, ou melhor, a leitura do desejo desviante em nome da apoteose do gozo.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. 1 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- 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.
- BÍBLIA. *Bíblia sagrada*. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34. ed. rev. São Paulo: Ave Maria, 1982.
- BINET. *El fetichismo em el amor*. Trad. Anselmo Gonzales. Madri: Daniel Jorro Editor: 1904 [1879].
- CHAUCER, Geoffrey. *Os Contos de Cantuária*. Apresentação e Trad. Paulo Vizioli. In.: [http://www.dle.ufms.br/daniel/literature/Os Contos de Cantuaria.pdf](http://www.dle.ufms.br/daniel/literature/Os%20Contos%20de%20Cantuaria.pdf)
- CORRÊA, Carlos Pinto. Perversão: trajetória de um conceito. In.: *Estudos de Psicanálise*. Rio de Janeiro. Nº 29, p. 83-88. Setembro, 2006.
- DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18)*. Vol. I. Bauru: EDUSC, 2003.
- 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 3, *As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988 [1956].
- _____. O Seminário. Livro 5. *As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999 [1958].
- _____. O Seminário. Livro 20 *Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985 [1975].

- _____. O seminário sobre “A carta roubada”. In.: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998 [1966].
- LE GOFF, Jacques. *Uma história do corpo na Idade Média*. 3ª ed. Rio do Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan: uma introdução*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- 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.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In.: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- MUSSALIN, Fernanda. *Linguística I*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008.
- NASIO, J. – D. *Os Grandes Casos de Psicose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- PARRY, Milman. *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I*. Homer and Homeric Style. Harvard Studies in Classical Philology, v. 41, p. 73-147, 1930.
- PIMENTA, Shyrley. 2005. *Rev. da Sociedade de Psicologia do Triângulo Mineiro*, SPTM, V. 9.1 n. 1 Jan / Jun.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- SADE, Marquês de. *Filosofia na alcova*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- 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.: CORSEUIL, Anelise (ed.). *Ilha do Desterro: Film Beyond Boundaries*. Florianópolis: UFSC, nº 51, Jul/Dez 2006.
- SHÜLER, Arnaldo. *Dicionário enciclopédico de teologia*. Canoas: Ed. ULBRA, 2002.