

DÁRIO GUSTAVO FERREIRA DE OLIVEIRA RIBEIRO

SE7EN

A negra cidade do pecado e do serial killer

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

2010

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos,
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,
sob a orientação do Professor Doutor Abílio Hernandez Cardozo.

À minha Família

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	6
CAPITULO 1: O Pecado	10
CAPITULO 2: A Produção de Se7en	13
CAPITULO 3: As Personagens	21
• William Somerset	21
• David Mills	25
• Tracy Mills	27
• John Doe	29
• A Cidade	31
CAPITULO 4: O Neo-Noir e o Serial Killer	34
• O Neo-Noir	34
• O Serial Killer	46
CAPITULO 5: O 3º Acto de Se7en	51
CONCLUSÃO	57
ANEXOS.....	58
• A Ficha Técnica Se7en	58
LISTA DE REFERÊNCIAS	59

INTRODUÇÃO

Estreado no seu país de origem a 22 de Setembro de 1995 e em Portugal em 2 de Fevereiro do ano seguinte, *Se7en* de David Fincher é uma obra filmica norte-americana que ganhou o estatuto de clássico do cinema contemporâneo.

A sua história não é simples, pelo menos não tanto da maneira como Richard Francis-Bruce a caracterizara, ao comentar o filme no dvd lançado em 2001, da primeira vez que olhou o material que tinha de editar, como sendo apenas um filme “*sobre um homem que se levanta de manhã, coloca a gravata, pega meticulosamente no distintivo e nas chaves, e vai trabalhar*”, mas algo bem mais profundo do que isso.

Criada na mente de Andrew Kevin Walker, que vagamente se inspirou nos habituais *buddy movies* policiais, como a saga *Lethal Weapon*, e foi largamente influenciado pela sua vivência fora dos subúrbios rurais de onde era natural e na grande metrópole de Nova Iorque, a ideia com imenso potencial parte do conceito do pecado capital relacionando-a com as noções de homicídio em série, de um *serial killer*. A obra literária *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, especificamente no capítulo Inferno, constitui a principal referência literária dos Sete Pecados Mortais.

A história destes dois detectives, um à beira da reforma e um novato, que combatem um genial assassino em série que vira cada pecado contra a sua vítima/pecador, é posteriormente transformada pelo realizador americano David Fincher, numa viagem que começa aparentemente por ser mais um mero policial e acaba por se tornar uma peça de moralidade. É portanto um conto de policia que navega entre vários géneros, passando pelo *thriller* e pelo terror puro, contextualizado numa cidade sem nome, onde o desespero, característico de uma década de 90 algo pessimista e já dominada por

outras obras seminais de referência como *O Silêncio dos Inocentes* (1991) de Jonathan Demme, é um sentimento omnipresente.

Fincher filma esta luta entre o Bem e o Mal numa paleta de cores tendencialmente escura, evocando assumidamente o *noir*, e através de uma estilização consciente e de uma singular estrutura formal, criando desde logo uma obra chave numa filmografia com início promissor de carreira em que se vislumbrara já a sua tendência para ambientes semelhantes no antecessor *Alien 3* (1992) e confirmada no sucessor *Fight Club* (1999), marcando e atingindo de permeio o espectador com múltiplas referências de cinismo e anti-heroísmo. Fincher reinventa assim esse género clássico contribuindo com *Se7en* para o surgir pleno do *neo-noir*.

De resto, tão antigo como o próprio cinema é o aparecimento da cidade e do vilão nesta arte. Filmes que vão desde *Metropolis* (1927) a *Blade Runner* (1982) também usam a cidade como elemento vivo, participante vigilante e, por vezes, amoral das histórias, onde as personagens e o espectador mergulham e se perdem.

É pertinente analisar e avaliar hoje o rigor formal que compõe esta obra na sua totalidade, através dos múltiplos elementos essencialmente técnicos que a compõe, como: a imagem e o som, e nomeadamente a relação criada entre a originalidade da sua premissa e a forma como o argumento evolui ao longo dos cento e vinte minutos de fita; entre as personagens e os arquétipos que representam; entre a noção de Pecado/Sete Pecados Mortais e as influências religiosas e de Dante; entre o contexto da cidade como constante personagem à parte; entre o fenómeno dos *serial killers* e o surgir do *neo-noir*; e entre a estrutura geral e a pormenorização do terceiro acto.

Na ênfase dada ao contexto da produção da obra, fundamentalmente a partir do seu visionamento e da audição dos comentários áudio presentes no dvd de extras do filme (com os contributos do realizador David Fincher, o argumentista Andrew Kevin Walker, o editor Richard Francis-Bruce e o professor Richard Dyer, entre outros), o trabalho terá três objectivos comuns entre si:

- demonstrar como a sua complexidade e o seu argumento podem criar uma profunda relação com o espectador a nível das suas principais temáticas subjacentes, nomeadamente o pecado e o assassinio em série.

- analisar e mostrar como Fincher e a sua equipa estruturaram a obra, fosse através de noções de subversão fosse através de reciclagem ou o refinar de técnicas que evoluíram ao longo de um século da história da Sétima Arte, de modo a que, finalizada, pudéssemos visionar e contemplar este aclamado filme, em toda a sua espectacularidade.

- perceber como através da obra se pode olhar para a última década do século XX do cinema como “*uma década de inspiração claramente escatológica (...) e apocalíptica*”¹, e contribuindo como obra seminal para o estabelecimento pleno do estilo *neo-noir*.

Para isso o trabalho estará dividido em cinco capítulos. No primeiro capítulo procurar-se-á reflectir sobre a noção de pecado, como pano de fundo moral a todo o argumento e a toda a obra. No segundo capítulo, compreender a génese da ideia que deu origem da história de *Se7en*, com o contributo do argumentista Andrew Kevin Walker, iniciando posteriormente a análise da narrativa do filme, com destaque para os dois primeiros actos, introduzindo os diversos recursos técnicos usados pela produção.

No terceiro capítulo analisar-se-ão as personagens centrais da narrativa, destacando os actores e a cidade. No quarto capítulo centrar-se-á a investigação do *neo-noir* e do *serial killer*, igualmente fundamentais enquanto contextos centrais do filme e também valorizados na própria história do cinema. No quinto e último capítulo, procurar-se-á pormenorizar a relevância do terceiro acto, a parte final do filme, debatendo as influências dos mais variados quadrantes nele contidas, o trabalho da edição, e a forma como é encerrado o círculo do argumento e da obra em si.

¹Elsa Sofia Belchior Maurício, *A Divina Tragédia: Sinais da Cultura Ocidental no Filme Se7en de David Fincher*, p.11.

CAPITULO 1: O PECADO

Ao contrário do que se possa pensar, os sete Pecados Mortais não estão presentes na Bíblia, e em boa verdade, precedem até o fenómeno do Cristianismo. Sendo fundamentalmente um conjunto vícios a evitar, de certas normas e regras posteriormente aproveitadas pela Igreja Católica, presume-se com o objectivo de controlar a conduta dos seus fiéis e funcionando quase como uma ferramenta de ensino, os sete Pecados Capitais redefiniram-se desde o século VI e estabelecer-se-iam como tal algures no século XVII, em termos que se mantiveram até aos dias de hoje. Pelo meio, mais propriamente nos idos do século XIV, o poeta italiano Dante Alighieri aborda a questão dos pecados na sua obra de referência, *A Divina Comédia*, nomeadamente no capítulo *Inferno*. A obra baseia-se numa odisséia de Dante pelo Paraíso, Purgatório e pelo Inferno, onde vai sendo revelado ao personagem onde são expurgados os diferentes pecados, sempre num conceito formado através das crenças populares cristãs.

A definição de Pecado teve sempre uma conotação religiosa, funcionando como um sinal de desrespeito a Deus ou à Leis reveladas. Nasce de um pressuposto da natureza fraca do Homem e que partilha da inclinação da Humanidade para escolher fazer o Mal em vez do Bem. Na sociedade, havendo necessidade de vigorarem normas e princípios éticos, o sentimento de culpa nasce quando é violada a consciência moral pessoal. Dentro da doutrina católica, que divide o Pecado em três categorias (Pecado Original, Pecado Mortal e Pecado Venial) o Pecado Mortal é cometido quando ao mesmo tempo, há matéria grave, plena consciência e deliberado consentimento. Este pecado destrói a caridade, priva-nos da graça santificante e conduz-nos á morte eterna do Inferno, se dele não nos arrependermos sinceramente.

O Pecado Mortal é tido como o pecado que faz perder a graça divina e consequentemente, se não ocorrer a sua confissão, origina a condenação do crente.



1.1 - The Seven Deadly Sins and the Four Last Things - Hieronymus Bosch (1485) Museo del Prado, Madrid

A noção de Pecado que *Se7en* nos dá está então globalmente difundido e “*todos estamos*” implicados. De tal forma que, na maioria, somos capazes de enumerar os pecados, e não tão facilmente nomeamos as sete virtudes, que também existem. Torna-se interessante porque essa noção acompanha todo o filme e no entanto também é uma ambiguidade, porque *Se7en* também quer que pensemos que estamos do lado do Bem. Temos, por exemplo as personagens de William Somerset e da Tracy Mills, personagens do Bem, que permitem ao público uma rápida identificação em termos

morais, e que portanto nos mostram haver a possibilidade de existir algo fora do pecado. *Se7en* tanto sugere que o pecado somos todos nós, como, ao mesmo tempo sugere que alguns não o são. Numa dimensão quase filosófica de *Se7en*, com o constante desespero presente, o filme vê todo o mundo embutido em pecado, e as suas personagens, os que o combatem, como sendo ineficazes e apenas pontualmente bem sucedidos.

Há também um óbvio elemento religioso e metafórico na “montanha de pecados” elaborado por Dante (mostrada a certa altura numa fotocópia que Somerset tira numa cena numa biblioteca) e na montanha que os dois detectives terão de subir para apanhar o vilão da história.

Portanto, ao contrário dos policiais comuns, *Se7en* não funciona primeiramente ao nível do crime, mas sim ao nível do pecado. A noção de pecado está implícita em todo o filme, e acompanha os personagens e o espectador durante todo o tempo. *Se7en* é assim um estudo do pecado e uma obra que pede para ser visionada em termos de pecado. É importante ter a consciência que esta noção de pecado é transversal a todo filme, pois implica perceber determinadas escolhas que são feitas a nível de argumento, nomeadamente o final do filme, que é assumido pelo argumentista e pelo realizador. Um final de castigo, sem salvação.

CAPITULO 2: A PRODUÇÃO DE SE7EN

Se7en surgiu num determinado contexto específico, não apenas da história do cinema como da história social e mundial. Nos meados da década de 90, o mundo saía definitivamente de uma ideia de positivismo, excessos e prosperidade que a década anterior e o Reaganismo tinham trazido, aos norte-americanos em particular. Acabara a Guerra Fria, com o colapso da União Soviética, mas logo em 1991 no Iraque romperia uma nova guerra, com a potência mundial de referência, os Estados Unidos da América, a introduzirem o uso de novos avanços militares. Ocorre o fim do confronto político-ideológico entre capitalismo e socialismo, que cria um cenário mundial com novas forças desestabilizadoras, substituindo a bipolarização pela multipolarização. O surgir de novas crises económicas, nacionais, separatistas e étnico-culturais em todos os continentes confirma que o século XX é encerrado dentro de um contexto tão tenso quanto iniciou. Muda o jogo de forças, pendendo das questões político-ideológicas e militares da Guerra Fria para as económico-tecnológicas da Nova Ordem. Isso demonstra que, mais do que uma nova distribuição de forças, a última década do século XX alterou a própria natureza do poder. Mesmo certas ameaças que se anunciam da década anterior, como a epidemia da SIDA, só começariam a ser plenamente interiorizadas e os consequentes efeitos confrontados já na década de 90, altura em que surgem também as primeiras grandes obras filmicas sobre o flagelo, como em 1993 com *Philadelphia* de Jonathan Demme. O cinema é colateralmente afectado pela crescente negatividade e onda de pessimismo, passando a representar inúmeras vezes na tela a decadência do “sonho americano”. Nesse aspecto, a filmografia do David Fincher, com a sua ambiguidade, produto de uma tensão entre uma mentalidade pós-moderna e a nostalgia dos valores tradicionais, é uma referência chave.

Quando a ideia base da história com os sete crimes e os sete pecados mortais germinava em Andrew Kevin Walker, educado em criança na religião católica, este vivia em Nova Iorque, trabalhando nas Tower Records, onde se assumia incrivelmente infeliz. De certa forma, ao escrever o argumento estava antes de tudo a expressar certos aspectos da vida de Nova Iorque ou noutra grande cidade. De facto, mudar dos subúrbios para a cidade foi um grande choque cultural para ele, e *Se7en* terá sido então a sua “carta de amor” para Nova Iorque. Ainda antes de o filme chegar à produção, Andrew Kevin Walker assume igualmente no registo áudio presente dos extras do dvd do filme lançado em 2001, que a determinada altura na elaboração do argumento, se limitou “a jogar com os clichés” do género, para criar uma “*história de medo*”. Já no mesmo comentário áudio, o editor de *Se7en*, Richard Francis-Bruce, preconiza que “o arranque de um filme implica sempre a designação de uma atmosfera”, sendo que “de certa forma até é muito simples cativar o público”. Mas conseguir surpreender o público actualmente é mesmo um feito incrível, e uma das razões do sucesso do filme seria então a forma como, ao contrário de muitas vezes e no cinema recente, o espectador não saberia, após os dez primeiros minutos, como o filme iria acabar.

Se7en arranca a sua pré-produção em 1994, e apresenta-se como um desafio ao espectador, algo a que ele não está ou não vinha a ser habituado pelo cinema dos anos anteriores. Ir contra as expectativas já significava desafiar o que as pessoas esperam de um género, neste caso de um filme que ao início aparenta ser mais um filme de polícias, de dois detectives, com um potencial “bom da fita”. À partida, *Se7en* é uma construção convencional: os acontecimentos sucedem-se durante uma semana, de forma naturalmente linear, sem *flashbacks* ou *flashforwards*. O seu início, na verdade, parece não fugir muito do conceito dos tradicionais *buddy movies* onde é colocado em

confronto duas personagens masculinas que, trabalhando para o mesmo lado, o fazem de maneiras distintas, consequência da diferença de personalidades que muito naturalmente entram várias vezes em conflito. A coincidência de um dos detectives ser um branco, jovem, temperamental, e outro ser um negro, experiente e calculista, ajuda a lembrar predecessores como a incontornável saga *Lethal Weapon*, que também vivia muito deste choque inter-racial. De certa forma o filme começa como mais um policial desse tipo mas, avançando, acaba por se tornar, de forma muito mais importante e interessante, numa peça de moralidade. De resto, David Fincher, consciente de pelo menos sete guiões existentes a certa altura, a determinado momento recusaria a pressão dos estúdios em fazer a versão cuja conclusão ia ao encontro das normais expectativas do público e aos lugares comuns até então dos filmes do mesmo género. Fincher optaria pela primeira versão, o primeiro *draft* de Andrew Kevin Walker, cujo final acreditava ser o melhor pretexto e o que se tornaria a marca emblemática da história, com a chocante cena da revelação da morte de Tracy Mills, da “*head in the box*”. Cena pela qual, acreditava Fincher, o filme seria mais coerente com a noção de pecado que atravessa o filme, que teria o seu impacto na altura em que se estreasse e pela qual seria recordado no futuro, destacando-se dos demais. Assim nasce a aceitação, quer do realizador quer dos principais actores, pela construção de uma história sem final feliz, fugindo do habitual pacto que determinados filmes fazem com o seu público.

A sua evolução, neste jogo do gato e do rato de dois detectives que vão convergindo nas suas personalidades em busca de um assassino em série que a determinada altura, anormalmente muito à frente na duração do filme, se rende inesperadamente, aparentando não completar a série dos esperados sete crimes, é assim construída também tendo em conta o propósito de dois autênticos golpes de teatro: a rendição do

vilão à polícia; e um derradeiro *twist*, um final não convencional, tendo em vista uma reacção de choque no público. Fincher comprovaria como, de certo modo, o espectador normalmente não gosta de filmes que não o levem longe demais, pois sente-se mais vivo num filme de terror ou um filme com situações que não consegue prever.

Em *Se7en*, há também uma estética constante sobre a atrocidade dos crimes, um levantamento muito demorado e cuidadosamente registado pelo olho de Fincher das cenas pós-crime, que se torna uma das características mais surpreendentes do filme e algo de muito diferente na época que estreou. É, dessa forma, algo extremamente bem filmado, belo, sobre algo absolutamente horrível. Há também depois um trauma psicológico que o filme impõe ao espectador, porque ao longo do visionamento faz as pessoas pensarem em coisas que não queriam pensar. Ao contrário do que possa parecer, e apesar de a violência não estar assim tão subentendida, esta não é vista nem salientada directamente, como prova, por exemplo, o facto de o público não ver a ocorrência em tempo real de qualquer dos crimes de John Doe. A violência explícita no ecrã é praticamente inexistente. Trata-se antes de tudo, de violência psíquica. “*Se conseguirmos atingir as pessoas algures no seu centro do medo, vais ter um retorno, uma reacção que elas não controlam*” diz David Fincher a certa altura no comentário áudio do já citado dvd. Há um compromisso com o diabo, em que a dupla de detectives é invariavelmente protagonista.

No processo de realização do filme, esse compromisso é realçado por várias opções técnicas, a nível de imagem e som, que encaminham o espectador para o mundo obscuro de *Se7en*. O editor tem ordens para mostrar o material nu e cru, sem contar a história de apenas um ponto de vista, com o mínimo possível de movimentos ou cortes suaves. Não é uma montagem apenas visual ou apenas narrativa. O espectador permanece quase

sempre perto da dupla de detectives. Já o director de fotografia, Darius Khondji, tem como meta conseguir uma luz geral assustadora, com uma rudeza latente, inspirado em estilo de documentário, como em tempos havia sido mostrado pelo filme *Klute* (1971), e onde os objectos são ameaçadores, com muito preto e escuridão. Algo conseguido pela qualidade do preto e do branco usados, no sentido em que um especial efeito no contraste e nitidez realça os actores e evoca o *noir*. Uma tentativa de fazer um “preto e branco em cores”. De resto, é cedo claramente assumido por Khondji a inspiração no universo de Philip Marlowe e no *noir*. Através de técnicas próprias criadas para o efeito, como o uso criativo do diafragma na câmara, abrindo-o em percentagens invulgares, ou a qualidade dos negativos, mais ou menos sensíveis, procurou-se tornar a textura do ecrã maior, tornar o preto mais preto. A geometria dos edificios foi baralhada e procurou-se inspiração nos documentos e fotografias, de locais e cenas de crimes reais. No guarda-roupa, os actores, no geral, são bem vestidos, mas não demasiado bem vestidos. Têm-se em conta que ao tentar tornar as coisas demasiado reais, tornam-se absurdamente irreais e surrealistas. A ideia para tornar *Se7en* mais real passou então por tornar grande parte das coisas mais sujas e decadentes. Onde ficasse claro que nada estaria a salvo do pecado, das trevas.

O som ambiente também é continuamente realista. A música surge do som da cidade, do som do tráfego e da chuva, expressando maior sensação de mal, e da ligação deste e da sensação de pecado com o som da cidade. O som é por isso geralmente assustador e a música surge nos momentos em que os detectives são arrastados para uma das cenas de pecado. Há uma constante sensação de decadência e podridão. Os ruídos de fundo, são invasivos em todas as cenas. A banda sonora constantemente atrai e envolve o

espectador, fazendo-o pensar que chegará a uma qualquer parte. Porém, é uma ilusão, e o espectador limita-se a penetrar mais fundo no pecado.

A música prolonga as angústias e é muitas vezes radicalmente sinistra. Há um domínio da produção de som, inundada de ruídos reais. Através do uso de várias técnicas de gravação, como a informática, com orquestra, amostra de ruídos, e outras, conseguem-se sons ambientes retardados de maneiras diferentes, que alteram a posição das coisas para criar uma certa perturbação no público, para criar um mau estar.

A nível de argumento, o filme, de forma clássica, encontra-se dividido em três actos, sendo que o acto final terá destaque próprio num capítulo posterior. No primeiro acto, após a introdução, com as personagens de William Somerset e David Mills a conhecerem-se num local de um crime passional, temos a sequência dos créditos iniciais, inédita e criativamente decisiva na sugestão do tom que irá marcar todo o filme, onde nos são mostrados os “bastidores” da mente do vilão da história que iremos seguir, da sua meticulosidade, sadismo e inteligência. Após a apresentação das duas primeiras vítimas (pecados da Gula e da Ganância), ocorre a primeira e sequência chave deste acto, a cena da biblioteca, em contraponto com o apartamento de Mills, que mais do que contrastar a diferença de métodos dos dois detectives, é importante porque estabelece no filme que aquilo a que se dá ênfase é antes de tudo o que os crimes significam. A investigação de Somerset na biblioteca, ao som da melodia de Bach, não mostra como descobrir quem é o assassino mas antes ajuda Mills e Somerset a compreenderem a significação, o significado profundo dos crimes. A motivação do assassino.

Logo de seguida, com a cena do jantar em casa de Mills, a pretexto do convite da mulher de Mills, Tracy, o clima amaina ligeiramente, dando lugar a espaço para se conhecerem melhor estas agora três personagens, dando lugar aos primeiros sorrisos. É importante, até porque sem momentos como este o filme seria também demasiado

obsuro, insuportável, insensível, desumano. Daí esta primeira mudança de ritmo para não sobrecarregar o espectador. Esta cena marca também o quebrar do gelo entre o par de polícias, que começam efectivamente a colaborar entre si, em busca de um objectivo. Quando sensivelmente a meio, a sua investigação começa aparentemente a produzir os seus frutos e as pistas parecem indicar que se descobriu o assassino, o espectador percebe que não será assim tão fácil. Quando o filme volta a mudar e a ganhar ritmo, que dentro de uma constante visão global de desespero é algo extremamente importante, e se dá a cena em que a polícia caminha em caravana para casa de Theodore Allen, o espectador pode ter a sensação que ainda não apanharam o verdadeiro vilão, mas deixa-se levar. Saberem, ao mesmo tempo que os detectives, que Allen não é o assassino mas sim a terceira vítima (pecado da Preguiça) não é então surpresa, mas também não ficam aliviados. Pelo contrário, continuam alerta e interessados no desenvolvimento. E são por essa paciência recompensados quando, a meio do segundo acto, Mills e Somerset dão de caras com o covil de John Doe. O inevitável confronto e consequente perseguição pelas ruas da cidade faz o filme atingir outro pico de intensidade, que termina com a fuga de Doe, ainda que nesta cena apenas seja fisicamente mostrado de relance. Imediatamente a seguir, quando os detectives arrombam a porta do seu apartamento, o espectador pode facilmente ficar com a sensação de penetrar na profundidade da sua depravação e na origem da escuridão que neste momento está alastrada em todo filme. A cena chave do segundo acto é então esta revelação do interior do apartamento de John Doe, funcionando como uma descida à psique do vilão. Quando o surpreendido Doe nesse instante telefona aos detectives, ganha-se a consciência que os planos dele podem ter sofrido um revés e que, embora continuando a perseguir o objectivo das sete vítimas, implicará também nele uma adaptação imprevisível da forma como atingirá a partir de agora esse fim, e coloca finalmente em confronto declarado estes três personagens

masculinos. Quase como uma primeira vingança antecipada, quando Mills e Somerset são chamados ao local onde está a quarta vítima (Luxúria), o filme atinge um extremo de negritude, em terror puro, num crime de horríveis contornos sádicos e sexuais perpetrado sobre uma prostituta, pelo seu cliente, a mando de Doe. Face a isso, o argumento volta posteriormente a escolher um momento de distância e calma, quando os dois detectives fazem um ponto de situação, conversando num bar, e onde o público respira fundo com eles. Com a quinta vítima (crime do Orgulho), num cenário de paredes brancas, iluminação branca, lençóis brancos, o filme parece começar a trazer mais luz, embora na realidade e metaforicamente o filme esteja cada vez mais próximo do âmago da escuridão. Essa contradição continua logo na cena imediatamente a seguir quando os detectives se deslocam para a esquadra, sob os primeiros raios de sol visível após tanta chuva e nebulosidade, no mesmo instante em que saindo de um táxi ali perto vemos John Doe que, coberto de sangue e num clímax surpreendente, entra na esquadra e se entrega voluntariamente aos policias. E é desta maneira muito pouco convencional que, ao contrário do que esperaria o público, não se encerra o filme, mas apenas se fecha o segundo acto.



1.2 – Detective David Mills (Brad Pitt) e Detective William Somerset (Morgan Freeman); Se7en (1995).

CAPITULO 2: AS PERSONAGENS

WILLIAM SOMERSET

Intencionalmente, a personagem que abre o filme, que nos aparece logo no primeiro plano, é a sua personagem central. Como actor negro numa Hollywood que historicamente também começou por menosprezar pessoas em termos raciais, Morgan Freeman começou por brilhar no teatro e em produções especiais da Broadway. Na sua escalada pelo sucesso ao mesmo ritmo da evolução de mentalidades da sociedade, incluindo a do espectáculo, os seus papéis pendiam quase sempre para personagens de cariz calmo, presença forte e ponderada, associada a um porte físico imponente e um natural carisma, fosse no papel de escravo que se torna oficial do primeiro exército de negros em *Glory* (1989) de Edward Zwick, num motorista em *Driving Miss Daisy* (1989) de Bruce Beresford ou num presidiário em *The Shawshank Redemption* (1994) de Frank Darabont. Pode dizer-se que a sua escolha para o perfil de William Somerset soava a uma evidência de *cast* e que Somerset acaba então por ser muito o reflexo das características inatas do actor que lhe dá vida. Através de silêncios prolongados, dos olhares tristes e inquisitivos, dos raros e elegantes movimentos. E com um destaque especial na forma como o guarda-roupa de tom clássico, a iluminação adequada, para além da luz própria de Freeman, acentua o carácter ponderado do personagem. O pormenor do chapéu, claramente evocativo do *noir*, também é importante na caracterização, sinal de classicismo, mas também do sentido de disfarce ou do lado prático no refugiar da chuva.

O facto de começar como um detective negro, que está à beira da reforma e logo nos primeiros minutos do filme percebe que será acompanhado por um novato branco, facilmente evoca não só os *buddy movies*, ou os filmes que retratam preferencialmente a evolução de amizade e camaradagem entre os dois personagens principais masculinos e neste caso num contexto policial, como desde logo relembra obras anteriores que foram pioneiras no explorar desse género de relações, nomeadamente o clássico *Lethal Weapon* (1987) de Richard Donner, também com um actor negro no papel de polícia mais experiente e um actor branco como detective mais temperamental.

Na verdade, algo que podemos constatar nas cenas cortadas do filme, o personagem Somerset esteve para iniciar não como o vemos no filme, de costas e com o seu ritual matutino, mas a espreitar a sua casa em reconstrução nos subúrbio, para onde pretende fugir da sujidade da cidade corrupta e gozar a sua reforma iminente.

Esse sentimento de frustração e impotência face a uma cidade decadente, que vamos tomando consciência ao longo do filme em Somerset, será diversas vezes colocado em destaque, nomeadamente na cena a meio do filme em que Somerset suplica ao taxista apenas que o leve para longe dali. Na verdade há em Somerset a expressão de um conflito reprimido e um dos conflitos da história, que coloca uma questão fundamental a Somerset: será que ele vive num mundo que tenta melhorar e, por isso, põe em risco a sua sanidade, ou vive num mundo em que é apático e isso o protege através dessa apatia?

Por outro lado, a relação entre Somerset e Mills funciona desde o principio quase como uma relação entre “mestre” e “aprendiz”, que encontra eco na história do Cinema, num exemplo relativamente paradigmático e de grande sucesso a nível icónico, na saga *Star Wars* de George Lucas, nomeadamente com o par Obi-Wan Kenobi e Luke Skywalker, em que basicamente o mais experiente tenta afastar o aluno do Mal, que ele não se deixe tentar pelo “Lado Negro” e não caia nas Trevas.

O perfil de Somerset revela-se desde cedo: calmo, metódico e também inteligente, culto, e esperto, a pessoa que percebe as situações e se tornará o guia moral e intelectual ao longo do filme. Que tem consigo a sabedoria, a paciência. Porém, Somerset é também de certa forma cínico, em relação ao que está errado na sua profissão e na cidade. Na viagem do filme, à medida que é o primeiro a saber e a compreender a natureza dos crimes, será aquele que consegue observar outro homem, Mills, na sua exuberância imatura, a vê-lo envolver-se em algo que ainda não está preparado para enfrentar: o cinismo. Somerset é realista. E Mills funcionará nele como um catalisador, para se “mostrar” mais.

Quando se dá a primeira cena importante, da biblioteca, fica criado um primeiro contraste entre os métodos dos dois detectives, onde Somerset é o que tenta perceber o significado dos crimes, o que tenta entrar na mente do assassino, o que tenta pensar como o assassino (algo que é muito comum nos filmes de *serial killers*), enquadrando-se sempre no sentido da sua vida e da compreensão de uma perspectiva da vida em termos de pecado. Quando logo a seguir os detectives começam a convergir e a estudar os crimes, é Somerset que passa a Mills noção de atenção ao detalhe. Tracy, apesar de os unir, na cena do jantar, criará outro contraste, mostrando que Somerset ao contrário de Mills não tem uma figura análoga, alguém que o ampare em casa.

De certa forma, Somerset para além de partilhar com John Doe a consciência de pecado, acaba por se revelar tão inteligente como o próprio Doe, embora Somerset, no lado do Bem, seja capaz de absorver as coisas e lidar com elas. Somerset reage ao pecado com pena, enquanto que Doe reage com desdém.

Mais à frente, numa cena crucial de uma discussão com Mills no bar, que explora bastante a questão do Pecado, Somerset acaba por concluir como sente que naquele momento se vive num mundo de pecado e, mais grave, num mundo de indiferença ao pecado. E é essa indiferença que no fundo cria o desespero que assola Somerset. E é dele que se ouvirão a certa altura do filme as palavras proféticas: “*Isto não vai ter um final feliz*”.

DAVID MILLS

Ao contrário do que se podia esperar, e de modo diferente do já citado *Lethal Weapon*, não é o polícia mais novo, interpretado pelo galã Brad Pitt, o herói do filme. Não porque o filme na verdade não tenha o “herói” no sentido mais clássico do termo, mas porque realmente Mills não é o personagem condutor ou mais identificável para o público.

Mills é em muito o oposto de Somerset: caucasiano, é novo, temperamental, muito nervoso, um “rastilho curto”, sempre á beira da ebulição, uma “arma mortífera” ambulante, prestes a explodir em cada cena, à mínima provocação. É também um personagem mais plano, mais transparente.

É algo mais curioso se pensarmos que, profissionalmente, a sua pretensa forma de actuar é desde o início referenciada e comparada à de um outro polícia reconhecido como honesto, incorruptível e igualmente com um feitio temperamental, quando a sua mulher se despede dele para o início de dia de trabalho apelidando-o de “*Serpico*”. Há um grande sentimento de dever, nota-se que Mills gosta do que faz, de fazer parte dos “bons da fita”, de perseguir e capturar criminosos. Isso reflecte-se também no seu vestuário, fresco e jovem, mas autoritário e formal.

Apesar de jovem, o filme a meio deixa transparecer que Mills é também um polícia já com alguma experiência e um passado complicado. Terá visto morrer um colega, durante o dever, situação que só acaba por contribuir para acrescentar mais mecanismos de defesa em Mills e alguma relutância inicial em apegar-se a Somerset.

Antes, na já referida cena da biblioteca, percebe-se também o seu lado prático. Enquanto Somerset tenta entrar na mente do assassino, Mills vê e analisa as fotos dos

crimes, porque acima de tudo e acima das motivações, ele quer saber quem é o autor dos crimes. É mais directo na sua abordagem, mas paradoxalmente essa forma não o leva a lado nenhum, até Somerset o arrastar para o seu método e alertá-lo para a noção do detalhe. De facto, quando ambos começam a trabalhar juntos após o crime da Avareza, é Mills quem irá reparar nos olhos marejados de sangue na foto da Sra. Gould, a mulher do advogado, a mulher que “terá de ver algo”.

Já um pouco antes disso, ficámos com mais uma noção importante sobre Mills: a incapacidade de ele se rir de si próprio, quando durante a cena do jantar Somerset, tentando “quebrar o gelo”, lança uma piada de cariz sexual e indirectamente relacionado com o casal. Será esta falha de carácter, esta ligação umbilical dele ao descontrolo e à raiva, essa transparência em Mills, que será prontamente descoberta por John Doe, quando após a revelação da vítima da Preguiça, e mascarado de fotógrafo de imprensa, o provoca com os flashes da máquina. Percebemos que será por aí que Doe optará por não matar Mills no fim da perseguição após o seu covil ter sido descoberto, porque no fundo já sabe como utilizar e castigar Mills, na elaboração do seu plano para os derradeiros pecados a punir, na conclusão da sua série de crimes.

Mills torna-se assim a determinado momento uma marioneta do vilão, entrando num rumo de condenação, num percurso que invariavelmente terminará com o seu castigo. Essa punição passa não por o atingir directamente, mas retirar-lhe a pessoa que na história mais o humaniza, a pessoa que ele mais ama, a sua mulher Tracy.

TRACY MILLS

A relevância do papel interpretado pela californiana Gwyneth Paltrow, uma considerável desconhecida a nível artístico na data de estreia do filme, então apenas vagamente lembrada pelo seu relacionamento fora de cena com o seu colega e na altura namorado Brad Pitt, não se esgota no facto de ser a única personagem feminina.

De facto, em Tracy começamos por constatar essa fragilidade humana, tão característica da grande maioria dos desempenhos femininos em filmes policiais onde geralmente os personagens masculinos impõem a sua lei. Percebemos também o protótipo da “vítima indefesa” não só ao alcance das mãos do *serial killer*, mas inserida nas primeiras “baixas” causadas pela grande cidade.

Tracy, logo na primeira aparição quando se despede de Mills que vai para o primeiro dia de trabalho, começa por ser a personificação da bondade da mulher e da esposa. Um pouco mais tarde percebemos como Tracy humaniza Mills, dando-lhe sentimentos, motivações boas e, principalmente, é decisiva para humanizar a relação entre Mills e Somerset, convidando este para ir jantar a sua casa. É interessante e relevante o instante em que, à entrada na porta, apresenta Mills e Somerset pelo primeiro nome de cada um: David e William.

Mesmo com relativo pouco tempo de cena, conseguimos perceber que a mulher de David é largamente afectada pela chegada a esta nova cidade, sendo um pouco o espelho do que terá sentido o argumentista Andrew Kevin Walker quando saiu dos subúrbios indo para a metrópole. A conversa que tem com Somerset no café, mais do que desvendar desde logo o segredo de estar grávida, que posteriormente terá um impacto decisivo no choque da cena final de Doe e na conseqüente reacção de Mills, é revelar o quão inadaptada está Tracy à cidade, a forma como se sente deslocada e oprimida. “*Detesto esta cidade*”, diz a certa altura. O sentimento é tal, que surge nela a dúvida de levar em frente a gravidez,

considerando e perguntando-se se vale a pena o seu filho crescer num ambiente assim tão sujo, decadente, perigoso. É interessante verificar como a única pessoa com quem ela se sente capaz de desabafar é ao colega do marido, alguém que conhece há muito pouco tempo. Não se sente à vontade para partilhar os seus medos com o marido, receando tornar-se mais “*um fardo*” para ele. Ela de alguma maneira rompe o equilíbrio entre esses três personagens. Há de certa forma uma identificação de Tracy para com Somerset, como que sendo duas amostras de poder existir algo fora do pecado, algo que o pecado ainda não conseguiu atingir ou corromper. Tracy está então perdida, condenada, á deriva. É uma vítima da cidade.

No resto, mais do que aparente relevância secundária na trama ou de que um mera personagem *plot device*, Tracy limita-se a vaguear como um fantasma, sozinha, pela casa, na cama esperando o marido que chega tarde, pela cidade que a ameaça devorar a cada momento, representando as inúmeras vítimas anónimas que habitam aquele espaço.



1.3 – Tracy Mills (Gwyneth Paltrow); Se7en (1995).

JOHN DOE

“*This guy is methodical, exacting and worst of all... patient.*” Assim e muito resumidamente Somerset bem definia a ameaça que ele e Mills enfrentavam. Etimologicamente, “John Doe” deriva de um pseudónimo americano, que significa algo ou alguém cuja origem ou cuja verdadeira identidade é desconhecida. Percebe-se assim desde logo o carácter de anonimidade que está subjacente ao personagem interpretado por Kevin Spacey. Spacey que era de resto, em 1995, o actor mais consagrado do elenco, fruto da carreira anterior e do reconhecimento alcançado no mesmo ano com a personagem Verbal Kint, revelado no submundo do crime como o misterioso Keyser Soze, no muito badalado *The Usual Suspects* de Bryan Singer. Uma jogada de marketing, dirão uns, quando o próprio actor apenas exigiu antes do filme estrear o anonimato possível na publicidade ao filme e que o seu nome fosse retirado dos créditos iniciais. Existe sempre algo de notável quando se consegue criar uma tensão em volta de um vilão que, na maior parte do tempo é omnipresente. Fisicamente, ou pelo menos revelado ao espectador como tal, Doe apenas aparece em pleno já a beira do fim do segundo acto do filme, bem depois de o filme ultrapassar a metade da sua duração. Isso acaba por funcionar como um prolongamento do suspense, tendo sempre em conta o jogo de convenções entre o normal desenvolvimento de um filme do género a que o público está, ou estava, normalmente habituado até ao aparecimento de *Se7en*. John Doe é, na verdade e como muitos *serial killers* conhecidos, uma pessoa muito simples e comum, alguém para quem nunca se olharia duas vezes. É mostrado como um fanático religioso, um feticista, que guarda recordações dos seus crimes, com fotografias ou objectos específicos, e que transcreve em extensos e meticulosos diários as suas vivências e os seus planos. Podemos ser enganados, através da lenta linguagem corporal, na inexpressividade geral do seu rosto, ou mesmo da sua aparente fragilidade física e muscular, como Doe aparenta ser apenas mais uma das muitas pessoas apáticas e inofensivas. Sabemos porém que por debaixo existe algo mais. É muito parecido com Somerset, no que respeita à inteligência e à leitura das

acções. A sua linguagem é clara e directa, embora não demasiada elaborada. Porém, ao contrário de Somerset, não é capaz de absorver as coisas e lidar com elas. Acha que demasiado tem passado em branco, demasiados pecados mortais estão a passar impunes, indigna-se e decide agir. Não tem reflexos de apatia. Mas ao contrário da grande maioria dos *serial killers* habituais, John Doe não mata por prazer sexual. Não é misógino. Podem ficar algumas dúvidas da masculinidade de Doe, que possa ser ou não homossexual, quando confessa a Mills a sua inaptidão para “*tentar brincar*” como marido de Tracy e como inveja a vida conjugal “*normal*” de Mills, mas terminamos sem certezas. Apesar de ser dado como um dos mais perigosos *serial killers* do cinema, John Doe não é visto a matar ninguém durante o filme. Na verdade, a única pessoa que ele mata com as suas próprias mãos é Tracy Mills. O seu poder e a sua ameaça não vêm do físico ou da força, mas sim da inteligência. O seu acto de sacrificio é, naturalmente pelo próprio, encarado como a última peça de um puzzle, algo necessário para completar a obra. Podemos também duvidar da sua Inveja, embora a possa sentir, ou da forma como diz admirar Mills, no fundo algo apenas para atrair o detective para a sua teia. Seriam apenas mais amostras do seu extremo calculismo e frieza, de alguém que claramente planeia cada passo e actua com um determinado fim em mente. A sua capacidade já ficara provado antes, quando tendo a oportunidade de matar Mills, não o faz. Porque nessa altura já sabia como ia completar a sua série de crimes.



1.4 – John Doe (Kevin Spacey); Se7en (1995).

A CIDADE

Uma cidade é uma área urbanizada, que se distingue de outros centros físicos e urbanos a partir de vários critérios, como a densidade populacional. É um conceito que não é absoluto na sua definição.

As cidades são as áreas mais densamente povoadas do mundo. Para fins políticos e administrativos a cidade é considerada com critérios quantitativos, cujos valores mínimos podem variar de país para país.

Investigando a génese de cada cidade pode-se distinguir a diferença entre uma cidade pequena e uma grande cidade, e aí interessam já os critérios qualitativos.

Num nível físico, a cidade foi evoluindo para dimensões cada vez maiores, megalómanas. A subsistência de espaços verdes no meio de todos os aglomerados de betão, áreas residenciais, comerciais, industriais, culturais e administrativas, mais não funcionam como meras evocações nostálgicas da vida idílica do campo e arredores, ainda não assombrados pela corrupção.

Por vezes tentamos em vão rotular a cidade, quase numa ilusão de dominar um autêntico organismo vivo, de contornos gigantes e complexos.

Como diz Ana Catarina Margarido Ferreira em *A Cidade No Cinema: A linguagem do silêncio e a poesia visual da alienação*, a cidade é hoje um “palco para as diferentes relações de intimidade entre os vários indivíduos e grupos (...) No seu conceito mais vasto, a cidade sugere-nos algo grandioso que vive do constante fluxo, mutação de energias vindas do indivíduo, e que se alimenta da constante tensão entre as forças antitéticas e paradoxais que se movem dentro dela”.

A ligação entre a cidade e o cinema é relativamente recente e, evolutivamente, cada vez mais complexa.

No cinema, a cidade real e a mítica são cada vez mais uma experiência predominantemente visual e sensorial, de forma e de estilo, de percepção e de cognição, um espaço de criação de sentidos múltiplos.

Depois das primeiras “sinfonias das cidades”, os pioneiros Lumière, Chaplin e Buster Keaton começaram por considerar a cidade o seu primeiro palco e também uma das actrizes.

O expressionismo alemão, e também através de uma iluminação de altos contrastes e sombras, colocará em jogo as arquiteturas, a dinâmica da via moderna, o choque de sociedades, sendo que *Metropolis* (1927) de Fritz Lang sobressai como um exemplo quase intemporal. A cidade, como conjunto de subcidades, é algo em constante mutação e evolução, o que de certa forma acaba por influenciar o próprio cinema.

Desde o surgir das construções inovadoras como os arranha-céus que alteram drasticamente os horizontes e a *skyline*, passando pela mudança da modernidade para a pós-modernidade nos anos 60 e consequente perda de optimismo na representação do espaço urbano, as cidades que vemos hoje representadas nos filmes contemporâneos são o espelho da sua época e da história de anos de sucessivas mutações e metamorfoses. São hoje espaços heterogêneos onde confluem inúmeras culturas diferentes, inúmeras referências, inúmeras inspirações. Nelas se movimentam e chocam inúmeras personalidades, indivíduos, grupos, tribos, classes. Estruturadas socialmente, com populações e profissões diferenciadas e diversificadas. Regidas e controladas por códigos de conduta, por leis e por uma autoridade.

Homens, mesmo os de cinema, como Andrew Kevin Walker, vindos dos subúrbios, são invariavelmente afectados por todo este conjunto de factores. Há um efeito perverso, que o argumentista de *Se7en* assume ter sentido sobre si, quando se sentiu inspirado a escrever a história do filme. Há muito de autobiográfico no sentimento que Andrew Kevin Walker quer passar através das personagens de Somerset e Tracy. Um sentimento de inadaptação, incapacidade de lidar com decadência, a indiferença e a opressão causadas pela cidade anónima onde a acção se desenrola. Estes sentimentos acabam por originar a aproximação de umas personagens e afastar ou colocar em contraste outras, no fundo os comportamentos que assistimos em qualquer grande metrópole.

Apesar das filmagens ocorrerem em Los Angeles, esta cidade de *Se7en* pretende ser portanto uma cidade sem nome e, à semelhança de outros exemplos na história do cinema, uma personagem anónima

e vigilante no desenrolar dos acontecimentos. A sua influência é discreta mas decisiva, na medida que proporciona de forma indirecta o choque entre as personagens.

Possibilita o cenário negro e labiríntico onde as vítimas ficam sob o olhar e o alcance dos planos de um vilão, também ele anónimo, que se movimenta nos becos, na privacidade dos apartamentos incógnitos. É uma cidade escura, suja, decadente, constantemente fustigada pelo mau tempo, mas cuja chuva não é capaz de limpar a porcaria das ruas, não é capaz de lavar os pecados que se praticam em cada esquina.

É muitas vezes filmada por Fincher nos seus extremos, seja em planos sempre próximos do asfalto, como na cena em que John Doe sai do táxi a caminho da esquadra, seja em picados muito acentuados, tal como quando vemos Mills precipitado numa escada de incêndio, à beira da queda, como se de um precipício se tratasse. É uma cidade nas sombras, nas trevas, cujos lares e apartamentos são pouco iluminados, onde a luz da redenção não consegue penetrar. A nível de som ela é revelada através dos constantes ruídos invasivos que cria, e a banda sonora tenta por vezes representar a alma da cidade como um ser vivo, mas um ser doente e assombrado.

Em *Se7en*, praticamente as únicas cidades mencionadas pelo seu nome, por John Doe na conversa final com os detectives, é Sodoma e Gomorra. Estas cidades simbólicas no contexto bíblico, são usadas como termo de comparação por Doe, enquanto fanático religioso, aludindo ao seu carácter de populações contaminadas por grandes pecadores, tal como ele julga que acontece na cidade onde vive. Tratando-se de cidades castigada directamente por Deus, através de fogo e do enxofre descidos do céu, pelos seus actos imorais, Sodoma e Gomorra são usadas por Doe como um exemplo que, para além de explicar em parte os seus actos, legitima-os. À resposta do repto de Somerset se ele se considera então a praticar uma vingança em nome do Senhor, Doe apenas responde com o ambíguo “*Misteriosos são os caminhos do Senhor*”.

CAPITULO 3: O NEO-NOIR E O SERIAL KILLER

NEO-NOIR

As raízes temáticas do *noir* são realmente complexas e o seu aparecimento constitui uma intersecção particular na história do cinema. De facto, “*Film Noir*” começou por ser apenas uma expressão francesa, utilizada pela primeira vez no ano de 1946 por um crítico francês chamado Nino Frank, na revista *L'Écran Français*. Até aquele momento a designação dos géneros/*corpus filmicos* nunca tinha vindo na crítica. Essa expressão seria utilizada para categorizar um tipo de filmes que, para ele significavam uma nova tendência emergente, como se fossem um desvio à norma dos típicos filmes *Policiais* até então, tanto a nível narrativo, como temático e estilístico. Cerca de 350 desses filmes seriam feitos entre 1941 e 1959, sendo a maioria produzidos nos 10 anos após a Segunda Guerra Mundial.

O *noir* surge assim também em épocas de crise na América, como na crise de Hollywood, numa altura onde a produção era comandada pelo *Código Hays*, um estrito código de censura que proibia, entre outras coisas, a nudez total, o tratamento da escravatura branca ou as relações amorosas entre uma mulher branca e um homem negro. A fase clássica do *film noir* existe quando o *Studio System* desaparece. O *noir* acaba então por ser um conceito ligado à sociedade americana na fase que se seguiu à Grande Depressão, encaixando-se no período durante e após a Segunda Grande Guerra, sendo também por aí que os filmes *noir* acabariam por retratar a América como um lugar perturbado e ambíguo. Muitos realizadores emigrados, como Fritz Lang ou Billy Wilder, que fizeram filmes *noir*, viveram durante o expressionismo alemão dos anos 20 ou foram por ele influenciados.

A iluminação de muitos filmes *noir* é igualmente uma luz direccional expressionista e muitos desses realizadores partilhavam uma visão comum: o amor pela liberdade e o lado desprezioso da América. Mas eram ao mesmo tempo amargamente cínicos em relação à adoração ao dinheiro e à nação que os recebera. O teor humano dos filmes *noir* seria igualmente semelhante, com frequentes cenas de histeria nas quais a vida se abre de forma escancarada para revelar as paixões e os pesadelos por debaixo da superfície.

O *noir* pode-se então inserir dentro do género *Policial*, um dos géneros mais antigos do cinema americano, apenas precedido pelo género *Western*. Mas como acabamos por perceber, o *noir* não é em si um género, mas sim uma categoria *transgénérica*, um conjunto de filmes com características transgénéricas – ambiência, onde predomina um visão existencial, negra, pessimista e fatalista, ligada ao tal contexto histórico da guerra e da emancipação da mulher.

O papel da mulher é de resto muito importante no *film noir* pois, na sociedade de então, elas começaram a tomar o poder da emancipação, um papel diferente de até então, mais aberto, mais visível e importante que acabaria por arrasto se manifestar no cinema e especificamente no *noir*, revelando-se totalmente no surgir da *femme fatale*: aquela mulher sedutora e enganadora, que não é redentora, nem tem família, quase sempre a/uma vilã da história e por vezes anti-heroína também. A *femme fatale* desde cedo povoou e inspirou os imaginários. Na realidade, um dos casos verídicos mais célebres terá sido a espia holandesa *Mata Hari*, um exemplo vivo de completo livre arbítrio no feminino e com uma passionalidade irreprimida típica das mulheres fatais. Nas telas, podemos recuar até aos primórdios do cinema para encontramos os primeiros vestígios dessas *femmes*: Musidora em *Les Vampires* (1915), passando depois pela Mary Astor do *The Maltese Falcon* (1941), Barbara Stanwick em *Double Indemnity* (1944) ou mais recentemente Sharon Stone em *Basic Instinct* (1992) e Jaime King em *Sin City* (2005)...

Tanto a *femme fatale* como o *private detective* são neste mundo as chamadas *flat characters*, personagens “planas”, em contraponto às *round characters* ou as personagens redondas/esféricas, identificadas por traços característicos e facilmente reconhecíveis. São construídas em torno de uma única ideia ou qualidade, que raramente evolui ao longo da acção ou não mudam de todo com as circunstâncias, aproximando-se por vezes da superficialidade caricatural. São personagens que já se podiam encontrar na ficção literária e policial/noir americana, escritos pela mente de autores influentes como Dashiell Hammet, Raymond Chandler e, noutra linha, James M. Cain.

Da pena de Chandler sairá um dos protótipos do verdadeiro *private detective* na figura de *Philip Marlowe*, juntamente com a versão *Sam Spade* de Dashiell Hammet. Mas será de Hammet o romance que originará o filme realizado por John Huston, *The Maltese Falcon* (1941), que ficará considerado como o precursor ou o primeiro filme *noir*. Um filme importante para a definição das características do *noir* e para a discussão da feminilidade e masculinidade da América. Obra que iniciará o ciclo dito clássico do *noir* e ciclo que se fechará com *Touch of Evil* (1958) de Orson Welles.

Apesar de a *The Maltese Falcon* faltarem alguns dos aspectos tidos como emblemáticos do estilo *noir*, como a iluminação característica ou a *voice over*, tal não impediu este filme e encabeçar uma limitada lista de filmes nesse período do *noir*.

Lista composta por filmes com elementos comuns, que podiam variar de filme para filme, e características semelhantes, tais como:

- Personagens estereotipadas, a *femme fatale*, o *private detective*, correctores de seguros, maridos ciumentos, protagonistas moralmente ambíguos, protagonistas alienados, personagens violentas/corruptas ou bodes expiatórios.

- Ambiente frequentemente urbano e noturno, a cidade suja e escura, corrupta e opressiva
- Estilo visual/elementos cinematográficos com o uso, em geral, da fotografia a preto e branco, uso extremo de sombras, tensão entre luz e sombra, alto contraste – *chiaroscuro*, iluminação direccionada/*low key*, uso de linhas oblíquas e ângulos de câmara acentuados, baixos ou contrapicados, ângulos incomuns ou não-convencionais, com efeito de desequilíbrio composicional da imagem, e muito uso de espelhos e vidros.
- Narrativa de carácter sinuoso, guião intrincado, procedimentos narrativos complexos, sobreposições narrativas, uso do *flashback*, uso da narração, voz sobreposta ou *voice-over*.
- Presença do fatalismo, obsessões românticas ou sexuais, emboscadas e niilismo.
- Histórias com acção contemporânea e presença obsessiva do espaço urbano, noturno, corrupto e opressivo; histórias dramáticas nas quais a morte ou a violência mortal têm um interesse importante no desenrolar da história; histórias contadas muitas vezes sob uma perspectiva criminal; conflitos e a criminalidade são determinados por um contexto social; assassinatos, roubos, falsas acusações, ciúmes ou traições no centro da história; personagens situadas à margem da lei e nem sempre coincidem com a legalidade e a moralidade; diálogos cínicos; emergência de uma nova imagem de mulher, marcada pela assunção de uma sexualidade sem remorso e personificada na figura da *femme fatale*; a figura masculina do protagonista (presente em praticamente todas as cenas) adquire um estatuto ambivalente de herói-vítima; moral e final ambíguo ou em aberto.

A lista seguinte contém alguns filmes fundamentais desta época:

- *The Maltese Falcon* (1941) – John Huston
- *Double Indemnity* (1944) - Billy Wilder
- *Laura* (1944) – Otto Preminger
- *The Woman in the Window* (1944) – Fritz Lang
- *The Big Sleep* (1946) – Howard Hawks
- *The Killers* (1946) – Robert Siodmack
- *Out of the Past* (1947) – Jacques Tourneur
- *The Lady from Shanghai* (1947) – Orson Welles
- *They Live by Night* (1948) – Nicholas Ray
- *In a Lonely Place* (1950) – Nicholas Ray
- *Touch of Evil* (1958) – Orson Welles

Apesar de naquela altura a estética *noir* ser maioritariamente e fortemente influenciada pelo expressionismo alemão, existiram outras influências importantes vindas do realismo poético francês com o fatalismo, heróis arruinados, injustiça e vindas do neo-realismo italiano, através da sua autenticidade. Muitos filmes do final desta fase clássica adoptaram essas novas influências, afastando-se dos chamados filmes *noir* “comuns”, como por exemplo em *In a Lonely Place* (1950) de Nicholas Ray, que se esforça antes de tudo em retratar pessoas comuns e oprimidas com vidas normais de uma maneira semelhante a filmes neo-realistas. De facto, o jovem Nicholas Ray, preferia centrar os seus filmes na questão da família, um tema muito venerado no cinema clássico americano, e na questão da marginalidade.

Ray situava e rodeava isso de alguns aspectos do *noir*, como a noite, o chiaroscuro ou o protagonista que não consegue fugir ao seu destino, como em *They Live by Night* (1948). Se reflectirmos, alguns dos melhores e mais característicos filmes *noir* foram feitos por realizadores cujo trabalho fora do *noir* é relativamente pouco conhecido.

Quando falamos de *noir*, na sua essência, não falamos de um género seguramente, e também não propriamente de um estilo unicamente visual, falamos de uma visão, uma maneira de ver o mundo, que é transgénica. O *noir* é primeiramente psicológico, privilegiando a atmosfera sobre a acção, possui características que passam pelo protagonista dividido e obcecado, uma fascinação quase mórbida pelo sexo e morte, a sensação de um destino amaldiçoado, a ameaça do desconhecido. O mundo *noir* é assim então algo decadente, assombrado pelo pecado original, desesperadamente á procura da redenção. No entanto, as alterações sociais e as crises conturbadas da América não se esgotaram nem com Grande Depressão nem com o final da década de 50. De uma forma mais ou menos intensa, diversas tensões profundas continuaram a atravessar os anos 60 e os anos 70 passando pelo Vietname, os assassinatos de Kennedy e Martin Luther King e a Guerra Fria. Ora, o interesse e o impulso por trás do movimento *noir* também não parou de repente depois de *Touch of Evil*. Para além de novos problemas e novos contextos culturais, o que acabaria por emergir nas décadas de 60 e 70 seria um novo caminho para se expressar esse impulso. Porém, como seria de esperar, este novo *noir* está consciente das novas circunstâncias e da nova tecnologia. A fase clássica estava bastante identificada com o preto e branco, mas a primeira alteração seria portanto, e logicamente, a adição da cor. Obviamente que o espectador poderia sentir-se tentado a estranhar, tal como se esperava que o *noir* perdesse a sua característica claustrofóbica ao ser exibido num ecrã agora mais largo, em *wide*, em vez do clássico quadrado dos ecrãs antigos.

Mas a evolução estava aí, ao raiar dos *anos 60*, o “*noir soleil*” batia à porta, e viria para ficar. Os primeiros filmes a mostrarem esta nova aproximação seriam *Harper* (1966) de Jack Smight, com Paul Newman e uma ainda deslumbrante Lauren Bacall, e o surpreendente e estilizado *Point Blank* de John Boorman, com um Lee Marvin na sua rota de vingança numa história com imensos pontos de contactos com os agora velinhos *noir*. Se bem que *Point Blank* já não só era a cores e filmado de modo panorâmico, como também usava, e sem problemas abusava, da luz do dia.

Estas primeiras obras associadas ao *neo-noir*, ao contrário dos que muitos agoiravam, mostravam que o público continuava interessado e intrigado por este tipo de filmes, pelas razões de sempre: o apelo de uma história sobre aquelas personagens que são atirados para um cenário de pesadelo. Algo que nunca estava “fora de moda”. Já Walter Hill, realizador de *The Driver* (1978) – um dos exemplos mais estilizados e apreciados pela crítica, ligado a este *neo-noir* – também concordava que existia assim uma atracção intemporal do público por estas personagens submetidas às cruéis circunstâncias e ao destino. Um sempre apaixonante romantismo amaldiçoado, um pouco como as tragédias gregas antigas.

Isso confirmou-se na década seguinte, inclusive com diversas adaptações literárias do *noir*, como *The Executioners* de John D. MacDonald, que daria origem a duas adaptações com nome *Cape Fear* sendo uma de J. Lee Thompson (1962) e outra mais recente de Martin Scorsese (1991), ou *The Little Sister* e *The Long Goodbye*, ambos de Raymond Chandler. Talvez o exemplo filmico mais destacado e reconhecido destes anos 70 será porventura *Chinatown* (1974) de Roman Polanski, no seu último filme rodado em solo americano, que nunca escondeu que esta sua obra era de facto uma homenagem ao mundo *noir* clássico.

Obra onde não falta o *private detective*, Jack Nicholson – talvez mais refinado e elegante do que os seus predecessores, a *femme fatale*, Faye Dunaway, o enredo labiríntico e um óbvio contexto urbano. Toda a sofisticação do estilo de Polanski e carradas de cinismo deram a pincelada final no que muitos consideraram o ressurgimento pleno deste “*nouveau noir*”, sendo naturalmente bem aceite numa sociedade americana cada vez mais cínica perante o pleno Vietname e os escândalos Watergate... Bem como os 70s, a década de 1980 continuará a trazer a sensação e exemplos de um *noir* “retro”, feito com nostalgia num contexto pós-moderno. Porém, o filme de que dará que falar, em 1981, é *Body Heat*, do estreante e amante do cinema Lawrence Kasdan. Logo rapidamente acusado por alguma critica de ter pretensões *neo-noir*, Kasdan juntamente com uma sensualíssima Kathleen Turner, apresentam uma mais desinibida *femme fatale*, contextualizada numa sociedade e num cinema cada vez menos puritano e a abrir fronteiras no cinema erótico. No fundo revelariam essa nova mulher igualmente ludibriadora, possuindo mais à vontade com o seu corpo, mostrando a forma como o expõe e o usa como arma. Desvendavam também todo um mundo *neo-noir* mais ousado, em vários sentidos, embora *Body Heat* tenha procurado não esconder a sua dívida para com a tradição do cinema negro. Na verdade, vai ficando cada vez mais claro que, mais do que não sendo um género, o estilo *neo-noir* tem ao alcance novas qualidades e possibilidades, tais como:

- A cor e a última tecnologia de projecção.
- Um cada vez menos restritivo sistema de classificação, permitindo um maior conteúdo de violência, nudez e temas cada vez mais cruéis, desagradáveis.
- *Remakes* da velha escola “*hard-boiled*” de ficção
- Em vez de bons/maus detectives, os argumentos lidam agora com bons/maus policcias.
- A ascensão do *serial killer*.

Novos filmes como *Body Heat* começaram a mostrar que, não renegando as suas influências de filme negro, possuíam novas qualidades subversivas que a muitos olhares os tornavam próximos de outros “estilos”. No caso de *Body Heat*, também era muito apelidado de *thriller* erótico. No caso específico da obra de Kasdan, o que se conservava implícito e apenas sugerido em filmes anteriores do cinema negro, fica aqui em primeiro plano, mas as cenas de sexo *soft-core* do par de protagonistas arriscaram e abriram novas mentes. Onde o filme *noir* lidava com certo tipo de personagens, *gangsters* e psicopatas, aconteceu a natural evolução para outro tipo de ameaças, uma espécie de *techno-noir gangster* e psicopatas *sci-fi*, neste *noir* futurista. Este novo *neo-noir* continuou carregando consigo cerca de quarenta anos cínicos de Guerra Fria e revoluções sexuais, hetero e homossexuais, a mostrar o lado negro da vida e dos sonhos da América. Reflectindo ainda a sua nova moral e promiscuidade, que deixou na sociedade americana um sentimento de falta de esperança, resignação e pessimismo, que logicamente se reflectiram nas histórias e ambientes destes novos filmes. Este *neo-noir* arrisca argumentos e temas pouco ou nada tentados pelo estilo predecessor: polícias profundamente corruptos, *serial killers*, psicopatas loucos ou jovens e perigosos casais fugindo da lei. O *neo-noir* contém ainda assim os personagens amaldiçoados e apresenta agora temas melodramáticos e psicológicos, utilizando com isso uma variada gama de técnicas inovadoras de cinema. Com a década de 90, autores como Ronald Schwartz, em *Neo-Noir: The New Film Noir Style from Psycho to Collateral*, defendem que uma boa parte do público já possui a sensibilidade de aceitar e compreender os primeiros estilos *noir* e as suas ideologias, embora os novos filmes sejam agora feitos a cores e em *CinemaScope*. Podemos assim presumir que os espectadores de hoje revelam uma certa vantagem cultural quando já controlam o estilo *noir* e têm a possibilidade de decodificar tanto o *noir* clássico como o *noir* moderno.

E não podemos também ficar indiferentes como, já a partir da década anterior, os *90s* mostram uma sociedade americana, e não só, cada vez mais consumista e como isso é reflectido na literatura *noir*, clássica e contemporânea, e por sua vez nas obras cinematográficas. Na realidade, o consumismo não é de todo um elemento novo nos filmes *noir*, basta recordar as roupas e luxos dos gangsters, os carros, os jantares e os restaurantes finos e, pensando bem, num lado fetichista de certos detalhes como os famosos chapéus, os cigarros, as armas ou os sapatos. Nos filmes *neo-noir*, mesmo com o seu aspecto “retro” a aposta neste tipo de pormenores, mais do que uma tentativa de homenagear, pode também ser vista como uma “crítica social”, como em *Mulholland Falls* (1996) de Lee Tamahori.

Alguns filmes incontornáveis do *neo-noir*, dos anos 60 até aos dias de hoje:

- *Harper* (1966) – Jack Smight
- *Point Blank* (1967) – John Boorman
- *Klute* (1971) – Alan J. Pakula
- *Chinatown* (1974) – Roman Polanski
- *Taxi Driver* (1976) – Martin Scorsese
- *Body Heat* (1981) – Lawrence Kasdan
- *Blade Runner* (1982) – Ridley Scott
- *Blood Simple* (1984) – Joel & Ethan Coen
- *Blue Velvet* (1986) – David Lynch
- *Basic Instinct* (1992) – Paul Verhoeven
- *Usual Suspects* (1995) – Bryan Singer
- *Se7en* (1995) – David Fincher
- *L.A. Confidential* (1997) – Curtis Hanson
- *Memento* (2000) – Christopher Nolan

Em *Se7en* o *neo-noir* não se faz sentir apenas com a presença opressiva da cidade, ou a negritude dos espaços urbanos. O *noir* começa por ser evocado na busca dos ambientes taciturnos e pouco iluminados, seja nos exteriores, mas principalmente nos interiores. Uma constante e chocante atracção pelo macabro. A presença da figura masculina dos dois detectives, impotentes para travarem uma ameaça, uma criatura que foge da luz, alguém que se refugia no anonimato das trevas, da escuridão da cidade. Impotentes para travarem a marcha dos terríveis acontecimentos.

Somerset e Mills, cada um à sua maneira, carregam consigo um fardo do passado, mesmo que não seja revelado. Somerset, é alguém que procura a verdade, mas que foge constantemente dos seus demónios interiores, desejando sair da cidade corrompida. Existe presente um constante pesadelo fatalista, onde os acontecimentos evoluem em torno de uma causalidade. Os eventos que são desconstruídos ao logo da mitologia do “7”, com os sete dias da semana, sete crimes, sete pecados mortais, estão ligados por uma corrente inquebrável que invariavelmente a certa altura conduzem a uma pressagiada conclusão.

Fincher coloca muito a sua câmara em movimento, seguindo os detectives, deslizando e espreitando por trás das paredes, estantes, objectos das cenas dos crimes. E Darius Khondji privilegia muitas vezes ângulos incomuns, sejam eles mais em baixo dando noção de claustrofobia e a possibilidade de ver os tectos da enorme biblioteca que guarda a explicação para os crimes, ou os picados, que ajudam a uma sensação de desequilíbrio e de uma ameaça superior, a ameaça do implacável *serial killer*, que paira constantemente sobre as personagens principais.

Fincher e Khondji, através de técnicas actualizadas, e como consumidores de múltiplas referências da antiga Hollywood e curiosos da vanguarda do novo cinema independente norte-americano, conseguem subverter os códigos do cinema negro, catapultando consigo o público para um novo território de compreensão deste novo género de filmes. Por se conseguir reinventar, mantendo muitas das características do *noir* clássico, *Se7en* torna-se não só a referência dos anos 90, tal como foi *Blade Runner* na década anterior, como se transforma num dos maiores arquétipos do novo *noir*, sendo a influência principal de várias obras que se seguiram. Mesmo aquelas obras que se aventuraram em novas derivações do *noir*, como o *tech-noir*, com a entrada em força do universo informático e *cyberpunk*.

Ainda assim, *Se7en* não se esgota no mundo *noir*. Muita da sua força continua a navegar no território do simples *policia*l e do *thriller*, esbatendo os limites da violência, mais em termos psicológicos do que em termos visuais ou graficamente explícitos. Para esse sentimento, muito contribui a temática do *serial killer*, que ganha em *Se7en* um particular relevo, saindo da esfera do mero pretexto e curiosidade criminal, para sofrer uma refrescante abordagem directa, e em certos aspectos quase documental.

O SERIAL KILLER

O termo *serial killer* começou a ser usado pelo FBI na década de 1970. É uma evolução de *stranger killer*, ou assassino desconhecido, já que inicialmente se pressupunha que o assassino não conhecia as suas vítimas. Obviamente, um *serial killer*, aparte os seus eventuais variados distúrbios comportamentais e derivados termos médicos, é alguém que comete assassinios em série.

Normalmente é aceite que os *serial killers* escolhem as suas vítimas segundo um padrão ou com algo em comum entre elas, pelo menos para a visão do assassino. Mas também se tem assistido a *serial killers* que confundem as autoridades pela aparente aleatoriedade na escolha das vítimas e variação nos métodos de as matar.

Historicamente, muitos defendem que realmente o precursor do assassino em série, comprovado, terá sido Gilles de Rais (1404-1440), um nobre francês acusado e condenado por torturar, estuprar e matar dezenas, sendo que outros relatos indicam mesmo centenas, de crianças.

Outras das míticas personagens históricas que abalaria as mentes desde a sua existência, seria também Jack the Ripper, pseudónimo de um *serial killer* estripador que atacou em Londres na segunda metade do século XIX, nunca sendo apanhado e cuja identidade permaneceria no anonimato até aos dias de hoje. Supõe-se que foi mesmo Jack the Ripper a inspiração para as primeiras abordagens dos *serial killers* no cinema, nomeadamente em *Das Wachsfigurenkabinett*, com título inglês de *Waxworks*, um filme alemão de 1924, realizado por Leo Birinsky e Paul Leni. Uma obra onde a personagem Jack the Ripper faria de facto a sua primeira aparição.

Porém, talvez o primeiro grande sucesso comercial tendo como personagem um assassino em série seria um filme igualmente alemão, mas desta vez dirigido por Fritz Lang, em 1931, *M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, com Peter Lorre como Hans Beckert, com um assassino de crianças classicamente perseguido por toda a população da cidade. Invariavelmente, também os Estados Unidos da América e o seu século XX seriam atravessados por sucessivos exemplos de mortíferos *serial killers*, que não deixariam de criar macabros e verídicos pretextos para a criação e adaptação de posteriores obras de ficção em cinema. Talvez o seu primeiro caso mais célebre seja Ed Gein (1906-1984), o fazendeiro que em criança era humilhado pela mãe e cujos posteriores distúrbios comportamentais incluíam a necrofilia e canibalismo. Tendo morto duas mulheres e sendo preso em 1957, apenas se tem conhecimento da forma como ele pretendia fazer um vestido de mulher feito de pele humana e a maneira como tentara substituir a ausência da mãe fingindo ele próprio ser ela. Daí certamente nasceria a inspiração para Alfred Hitchcock, que curiosamente começou por ver neste filme uma grande comédia negra, para em 1960 realizar *Psycho* onde Anthony Perkins como Norman Bates geria um sinistro motel. Local onde Bates daria o eterno descanso a alguns dos seus clientes, entre os quais Janet Leigh, enquanto literalmente se punha na pele e na voz da sua falecida mãe. São incríveis as semelhanças com a história de Ed Gein.

Este enorme sucesso de bilheteira e da crítica abre início ao filão dos vilões assassinos na celulóide, aproveitando novas histórias de novos assassinos e também criações de ficção. Ao mesmo tempo a própria América vai-se deparando com a proliferação de reais assassinos em série, cada um mais assustador que o outro, cada um mais inspirador que o outro. O próprio Ed Gein continuou a servir de inspiração, se atendermos a filmes de sucesso, que foram rampas de lançamento no território do terror puro, como aconteceu em 1974 ao novato Tobe Hopper e o seu *Texas Chainsaw Massacre*.

Ou mesmo mais tarde com realizadores já consagrados, nomeadamente Michael Mann em 1984 com *Manhunter*, e depois Jonathan Demme orientando Jodie Foster e Anthony Hopkins no muito premiado *The Silence of the Lambs*. De comum nestes, as personagens, ambas assassinos em série: Jame “Buffalo Bill” Gumb e Hannibal “The Cannibal” Lecter. O mais mediático, Hannibal Lecter, terá sofrido directa inspiração do *serial killer* canibal russo Andrei Chikatilo.

De resto, a personagem ficcionada Hannibal Lecter apareceria já lado a lado com a própria evolução dos perfis inteligentes e cada vez mais refinados de emergentes *serial killers* divulgados pela polícia.

Porém, muitas vezes também ficavam muitos casos por solucionar, e isso era explorado pelos argumentistas. De facto, eram relativamente poucos os *serial killers* capturados pela polícia. E vigorava cada vez mais uma nova forma de olhar para estes assassinos. Assassinos que afinal, por debaixo de comportamentos de incompreensível barbaridade, possuíam uma educação e às vezes uma imagem pública e carismática acima de qualquer suspeita.

Com o passar do tempo, ao próprio espectador provavelmente seria cada vez mais aliciante e intrigante ver no grande ecrã um vilão perseguido que, antes do seu carácter destrutivo e implacável, revelasse carisma e astúcia.

É inegável a marca deixada no imaginário literário do poder e as influências da vilania requintada de um conde Drácula, sinónimo de alguém inteligente que dificultava o mais possível a vida dos que o perseguiam ou capaz de oferecer poderosos embates psicológicos, um pouco como acontece nos “*quid pro quo*” entre as personagens Hannibal Lecter e Clarice Starling em *The Silence of the Lambs*.

A determinada altura a população norte-americana seria também profundamente abalada e assombrada com o inesquecível caso do assassino em série norte-americano Ted Bundy (1946-1989). Preso em 1978, e sempre lembrado pela boa aparência, cultura e simpatia enquanto era capaz de matar, estima-se em cerca de cem vítimas, na maioria mulheres. Essa capacidade de parecer incógnito e igual a tantos outros americanos, tornavam-no inquietantemente mais assustador que por exemplo o diabólico e desprezível Charles Mason, psicopata revelado na mesma altura.

Muito por culpa deste aumento exponencial de ocorrências e da mediatização dos perfis destes assassinos peculiares, a noção de *serial killer* é actualmente algo bastante enraizado na cultura popular norte-americana. Oliver Stone não se coibiria de satirizar a capacidade que a imprensa teve de elevar estes casos ou a forma como o americano comum se sentia atraído pela sua tremenda violência, através de *Natural Born Killers*, em 1994. Embora o *serial killer* como vilão não é em si um género do cinema, mas estando inicialmente inserido nos policiais, os assassinos em série são assustadores.

Eles continuam a ser uma ideia assustadora. Os *serial killers* são de facto uma crueldade num nível muito específico. Envolvem aspectos emocionais, psicosexuais.

Em *Se7en*, joga-se com a ideia que o espectador actual conhece bem, ou conhece melhor do que antes, a natureza dos assassinos em série. Pelo seu lado, John Doe sofreria notória inspiração do então conhecido como Assassino do Zodíaco, que matou várias pessoas ao longo dos finais da década de 1960. Alguém que notavelmente também permanecia sempre um passo à frente da polícia, a quem mandava cartas assinadas e criptadas com símbolos do zodíaco, sendo no entanto um dos poucos assassinos em série que não foram capturados.

Alguém de quem, tal como Jack the Ripper, se desconhecem vestígios da real identidade. David Fincher de resto, continuamente fascinado pela figura, voltaria mais directamente e em pormenor a este assassino em série num seu filme mais recente, *Zodiac* (2007).

Assumido por Andrew Kevin Walker, John Doe acaba também por ser uma amálgama de todos esses antepassados de *serial killers* do cinema norte-americano, nesse jogo de clichés, quiçá superando-os em planificação, inteligência, frieza e capacidade de sacrifício.

Também para Andrew Kevin Walker, pesquisar sobre um *serial killer* ou sobre a razão porque alguém é *serial killer* foi como trilhar um caminho muito estreito. Muitos argumentistas tentaram e ainda hoje tentam compreender o real motivo de um assassino em série, mas dificilmente se encontra. Em *Se7en* também não há essa explicação final e derradeira. Permanece algo obscuro. E apenas fica a estrutura final que o filme explora.

CAPITULO 4: O 3º ACTO DE SE7EN

3º ACTO: O FINAL

O terceiro acto inicia-se imediatamente após a cena da detenção de John Doe na esquadra. Merece o devido destaque neste capítulo isolado, não somente porque se trata do capítulo final que encerra a história, mas porque antes de se desvendar o brutal destino da cada personagem podemos assistir, finalmente e pela primeira vez, a um derradeiro confronto cara a cara entre os três personagens masculinos centrais: Somerset, Mills e Doe. Um confronto que converge não apenas inúmeras referências mitológicas, como resume também vários dos conflitos da história. A longa sequência no carro constituirá mesmo o núcleo ideológico do filme, ou seja, o fragmento que condensa o discurso moral do filme.

Quando o espectador olha Doe, com vestes de prisioneiro, encarcerado na sala de interrogatório e tranquilamente mexendo no seu chá, pode pressentir que a história ainda não acabou. Doe continua tão anónimo como antes, a pele que cortara das pontas dos dedos para evitar ser descoberto torna o registo da identidade criminal da polícia uma mera e inútil formalidade. Ele olha na direcção do espelho falso, e ficamos sem perceber quem observa quem. A ameaça ainda não terminou. Do outro lado, no escuro da sala onde os detectives contemplam Doe, Somerset relembra que faltam duas vítimas, o epílogo ainda não se deu. Não faz sentido este assassino meticuloso terminar a sua série de mortes, faltando tão pouco para completar o que deixara prometido. Os detectives sabem disso. O espectador sabe disso. É por isso natural e compreensível, quando o advogado de defesa de Doe aparece e lhes deixa o desafio de acompanharem Doe ao local onde ele diz esconder as vítimas que faltam, que Mills e Somerset aceitem.

O espectador pode então preparar-se para partilhar com eles essa curiosidade mórbida de saber como encerra afinal o assassino a sua senda, quem são afinal as duas vítimas dos pecados que restam.

Segue-se um momento revestido de particular intimidade, quando os dois detectives rapam os pêlos do peito, na casa de banho, para poderem colocar os microfones. Esse instante permite ao espectador perceber a fragilidade humana das duas personagens, da sua vulnerabilidade. Há também o assumir pleno da cumplicidade que uniu os dois detectives, agora amigos, ao longo daqueles sete dias. Quando Somerset sabiamente aconselha a Mills a esperar o inesperado, o polícia mais novo pela primeira vez aceita o aviso sem questionar. A hesitação de Mills em tentar contar algo a Somerset e a não conseguir acentua alguma tensão.

Segue-se o ritual da preparação logística para a escolta, com algo de solene, como os preparativos para uma batalha. Os detectives vestem-se, colocam os coletes á prova de bala e inspeccionam as armas. Acaba por ser curioso constatar que todo aquele aparato visa uma aparentemente simples escolta de um criminoso desarmado e algemado. Há uma sensação de evidente respeito, de não facilitar perante um adversário que já provou ser temível. Este ritual evoca ainda, vagamente, a antecipação do confronto que o velho Padre Merrin e o jovem Padre Karras têm antes de o exorcismo final da menina Regan, possuída pelo diabo, em *The Exorcist* (1973). O aparato estende-se à restante panóplia de elementos, de confusão, culminando nos helicópteros que vigiam dos céus o demónio algemado no banco traseiro do carro dos dois detectives.

Dentro do carro, o confronto inicia-se. Somerset resolve abrir as hostilidades, tentando com que Doe mostre as cartas e revele um pouco mais de si, um pouco mais do desfecho que se avizinha. Doe esquiva-se, menorizando a sua importância enquanto indivíduo.

O que conta para ele são os seus actos. Virando-se para trás, Mills entra no diálogo, e começa a menosprezar o trabalho de Doe, prevendo que tudo aquilo que havia feito seria esquecido dali a algum tempo. Profeticamente, Doe relembra não só que os detectives não estão a conseguir atingir a visão da sua “*Obra*” na totalidade, tal como o espectador ainda não conseguiu perceber como o filme vai acabar, como relembra que apenas está naquele carro porque ele assim o quis, quando se entregou à polícia. Nesse instante, Doe centra a sua atenção em Mills. Frente a frente, apenas separados pela rede de protecção do carro policial. Doe provoca-o, recordando o momento em que, podendo ter morto Mills, optou por o poupar. Perante tal sugestão, Mills invariavelmente e como seria de esperar, enerva-se e encoleriza-se, para visível gáudio de Doe. Mills está a cair na sua teia, está à beira do pecado mortal, sem se aperceber.

Testemunha disto é Somerset. A determinado momento, entre Doe e Somerset grande parte da comunicação é feita com olhares, através do espelho retrovisor, mesmo quando Doe fala directamente para Mills. Somerset no fundo percebe que algo em Doe não está sob o seu controle. A forma como prefere ir a conduzir e falar com Doe, de costas para ele e subjectivamente através do espelho retrovisor, funciona como uma espécie de escudo, que quase como que impede que ambos adivinham o que um e outro estão a tramar. Enquanto Mills responde a Doe, a câmara vai-nos mostrando ora o policia ora o vilão atrás da rede de segurança. Passa para o espectador a irónica noção que também Mills está preso, metaforicamente, às teias de Doe e, profeticamente, ao pecado que a breve trecho o conduzirá à prisão. O carro segue na sua marcha, rumo ao destino, rumo à condenação, rumo à sentença. Os desenvolvimentos evoluem, sentido o espectador a incapacidade de os protagonistas do Bem anteciparem e inverterem o rumo dos acontecimentos.

O carro pára. Os policias saiem do carro para inspeccionar. O vasto terreno amarelado relembra os desertos bíblicos, pontilhados com alguma sucata abandonada e cravados por torres eléctricas, de alta tensão, e que impedem os helicópteros de se aproximarem. Ordenam a Doe que saia do carro. Somerset repara num cão morto na beira da estrada de terra que corta o cenário. Doe diz que não foi ele que fez aquilo ao animal. Em *Se7en*, até os raros momentos de humor são negros. Doe pergunta as horas, a que Somerset responde que são “07:01” da tarde. “*Está quase*” diz Doe. E de facto o espectador está perto de saber como tudo vai terminar. Doe começa a caminhar numa direcção. Fatídica. No imediato, Somerset apercebe-se de um veículo a aproximar-se ao longe. Precipita-se na direcção da estrada para o interceptar, deixando Mills a vigiar Doe. Esta variável do destino, muito possivelmente também previsto por Doe, no instante em que é a atenção de Somerset que repara no veículo e que toma a decisão de ir ele mesmo deixando para trás Mills, é o penúltimo passo decisivo para que Doe possa completar o seu plano. Permite-lhe ficar sozinho com Mills, a oportunidade de apanhar o incauto discípulo longe da influência do seu sábio mestre e à mercê das palavras que possa usar para enfurecer Mills de vez.

Somerset interrompe, com um tiro, o caminho da carrinha dos correios. A tensão sobe exponencialmente. O empregado diz que está atrasado para entregar uma caixa. Uma caixa que um tipo qualquer queria que fosse entregue a um tal Mills, às “7:00” da tarde em ponto. Somerset apercebe-se que a situação lhe está a escapar. Quando decide abrir a caixa, atinge-se um ponto sem retorno. Somerset abre a caixa, e o terror anunciado na cara dele é indescritível. Tal como o espectador nunca chega a observar o bebé, filho do Diabo, em *Rosemary's Baby* (1968), também nunca chega a ver a cabeça de Tracy Mills dentro da caixa, mas a expressão horrorizada de Somerset tem ainda mais impacto e cria

maior desconforto. Mais uma vez, o poder da sugestão, a imaginação do mais cruel que cada espectador possa imaginar, é muito superior à violência explícita que seja mostrada.

Somerset olha para trás, na direcção de Mills e Doe, lá ao fundo. A música entrecorta os planos, com tons angustiantes. Somerset entra em pânico. Porque confirma que “*John Doe tem o controlo da situação*”. Que Mills é a próxima vítima de Doe. E corre direito a eles.

Enquanto isso, Doe lança na direcção de Mills o seu testamento final. Confirma as piores ideias, num momento de imenso choque, que é mesmo a cabeça de Tracy que está na caixa. Mills reage incrédulo. Somerset aproxima-se a correr. O seu desviar de assunto às perguntas de Mills sobre o conteúdo da caixa apenas fazem Mills entrar em choque, à beira do colapso. Somerset tenta a todo o custo, em último recurso, fazer com que o seu amigo entenda que o objectivo do vilão é mesmo que Mills mate Doe. E com este suspense incrível, entra em acção um dos maiores dilemas, se não o maior dilema, do filme para o espectador: por um lado o natural e habitual desejo de ver o vilão devidamente punido pelos seus escabrosos crimes, e ser assim derrotado; mas sabendo o espectador que, por outro lado, se neste caso Mills o matar, o agente da lei está a fazer o desejo do vilão, a dar-lhe a vitória.

De certa forma, Doe já tinha ganho. Quando este lança a derradeira provocação revelando a Mills, o único que não sabia, que Tracy estava grávida, Mills não consegue aguentar. Um último flash, um *insert* subliminar, da imagem de Tracy ecoa-lhe na mente, e avança de arma em riste na direcção de Doe. Um tiro. Dois, três, quatro, cinco. O polícia mata o vilão. O Mal vence. As peças encaixam, os acontecimentos revelam-se trágicos mas coerentes, o sacrifício de John Doe está mais que justificado. Doe para além de conhecer os limites de Mills, sabia que todos têm uma pulsão autodestrutiva, resultante da

consciência que, se o preço da vida é a renúncia a tudo o quanto lhe dá sentido, então a única vitória possível é, paradoxalmente, a renúncia à vida. E como ele previra, fica daí imortalizado. Os outros policiais, impotentes, do helicóptero assistem a tudo, como deuses do Olimpo, espectadores das tragédias humanas.

O epílogo, mostrando o local pós-crime ao cair da noite, com Mills saindo de cena num carro da polícia sentado no mesmo local onde horas antes estivera sentado John Doe, pode parecer redundante, sabendo o espectador que para todos os efeitos, o círculo já foi fechado. Na verdade, a opção por um final mais esperançoso, foi uma das habituais exigências do estúdio e da produtora, como que a paga do favor pela cedência de deixarem fazer a versão da “*head in the box*”, cena que Fincher tanto exigiu. Funciona como um pós-batalha, uma “contagem de baixas”, uma oportunidade para o espectador recuperar do “murro no estômago”. E dá a oportunidade de ser Somerset, a personagem que abriu o filme, a encerrar de maneira menos pessimista um filme pessimista. Sem no entanto cair na convenção do final feliz, embora a *voice-over* e a postura final evoque não só o *noir* mas também, por exemplo, *Casablanca* (1942). Este final apenas deixa uma janela aberta, para algum mínimo de luz entrar, impedindo que as trevas cubram tudo.

CONCLUSÃO

Se7en é um filme pós-moderno, um marco estético dentro do pleno ressurgir do *neo-noir*. A noção de pecado que *Se7en* nos dá está globalmente difundida e nela todos estamos implicados. O filme tanto sugere que o pecado somos todos nós, como, ao mesmo tempo sugere que alguns não o são. O argumento de *Se7en* apresenta também a ideia que todos somos potenciais assassinos em série e também que só alguns de nós realmente o são. Essa ambiguidade em torno dos *serial killers* explorada pelo argumento, faz parte do fascínio que esse tema gera em qualquer espectador. Porque orchestra a preocupação de dizermos constantemente que vivemos numa sociedade mais anónima, sem lei, descontrolada. E em que a violência, a crueldade e a indiferença são endémicas. Quando dizemos isso não temos a certeza se estamos a dizer que também nós fazemos parte disso ou se a o resto da sociedade é que é assim mas nós não o somos. Provavelmente muitos de nós pensam nas duas opções ao mesmo tempo. É por isso que nos assassinos em série não deixamos de andar sempre em torno da questão: “Ele é como tu ou eu, ou é excepcional?”. *Se7en*, assim como qualquer outra história, filme ou livro sobre serial killers, não soluciona isso.

É precisamente a natureza dessa ideia por resolver que é fascinante e que tem uma relação tão directa com a nossa preocupação relativa ao nosso envolvimento na violência e na crueldade endémica da sociedade contemporânea, da qual *Se7en* é um documento precioso.

ANEXOS

1 – FICHA TÉCNICA **Se7en**

Ano de Produção: 1995.

Origem: Estados Unidos da América.

Realização: David Fincher.

Produção: Phyllis Carlyle e Arnold Kopelson.

Fotografia: Darius Khondji.

Música Original: Howard Shore.

Argumento: Andrew Kevin Walker.

Actores:

- Brad Pitt **David Mills**
- Morgan Freeman **William Somerset**
- Gwyneth Paltrow **Tracy Mills**
- Kevin Spacey **John Doe**
- R. Lee Ermey **Police Captain**
- Richard Roundtree **Martin Talbot**
- John C. McGinley **California**
- Richard Schiff **Mark Swarr**

LISTA DE REFERÊNCIAS

AUDIOGRÁFICAS

FINCHER, David, WALKER, Andrew Kevin, FRANCIS-BRUCE, Richard and DYER, Richard, *Se7en – Sete Pecados Mortais: DVD Extras – Comentários Áudio*, New Line Platinum Series, 2001.

BIBLIOGRÁFICAS

ALCOVER, Augustín Rubio, *Guía para ver y analizar Se7en*, Nau Llibres e Octaedro.

ALIGHIERI, Dante, *A Divina Comédia*, 2ªed. Edição bilingue com introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura, Lisboa: Bertrand, 1996.

AUMONT, Jacques and MARIE, Michel, *A Análise do Filme*, Mímésis: Artes e Espectáculo, Edições Texto & Grafia, 2004.

BERGAN, Ronald, *Guias Essenciais do Cinema*, Dorling Kindersley Editions, Civilização Editora, 2006.

DYER, Richard, *Seven*, BFI Modern Classics, BFI Publishing, 1999.

FERREIRA, Ana Catarina Margarido, *A Cidade no Cinema: A linguagem do silêncio e a poesia visual da alienação*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006.

MARNER, Terence, *A Realização Cinematográfica*, Edições 70, Arte e Comunicação, 2006.

MARTIN, Marcel, *A Linguagem Cinematográfica*, Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares, Dinalivro, 2005.

MAURICIO, Elsa Sofia Belchior, *A Divina Tragédia: Sinais da Cultura Ocidental no Filme Se7en de David Fincher*, Lisboa, 2000.

RABIGER, Michael, *Direcção de Cinema: Técnicas e Estética*, Elsevier, Editora Campus 2007.

SILVER, Alain, URSINI, James and Paulo Duncan (Ed.), *Film Noir*, Taschen, 2004.

SCHNEIDER, Steven Jay, *1001 Filmes para ver antes de morrer*, Dinalivro, 2003.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*, Universidade do Minho – Instituto de Letras e Ciências Humanas, Braga, 2000.

FILMOGRÁFICAS

Se7en. 1995. Directed by David Fincher. Written by Andrew Kevin Walker. Cinematography by Darius Khondji. Film Editing by Richard Francis-Bruce. Produced by New Line Cinema.

VIDEOGRÁFICAS

FINCHER, David, 1995. *Se7en - Sete Pecados Mortais*, Prisvideo, DVD, New Line Platinum Series, 2001.