



RELICI

## **SEVEN – OS SETE PECADOS CAPITAIS DE DAVID FINCHER – UM CASO DE FILME NEO-NOIR<sup>1</sup>**

*SEVEN – THE SEVEN DEADLY SINS OF DAVID FINCHER  
– A CASE OF NEO-NOIR FILM*

*João Carlos Firmino Andrade de Carvalho<sup>2</sup>*

*Film noir*, apesar de ser uma expressão nascida logo em 1946 com Nino Frank e com Jean-Pierre Chartier<sup>3</sup>, será a designação atribuída *a posteriori* a um género de filmes de baixo custo produzido pelos estúdios de cinema dos EUA nas décadas de 40 e 50 e muito devedor, em termos cinematográficos, do expressionismo alemão, do realismo poético francês e do neorealismo italiano, assim como da filosofia existencialista e da arte surrealista. Derivado do romance de suspense e do filme de terror dos anos 30, o *film noir* corporizou-se no dramatismo intenso do *thriller*, no filme policial, transmissor de uma visão sombria da sociedade, com anti-heróis de moral ambígua inseridos na grande cidade decadente e gritantemente desumana e injusta (como Nova Iorque, Los Angeles, São Francisco ou anónima). O *film noir* apresenta certas características técnico-estilísticas (o preto e branco da película, o *chiaroscuro*, jogos de luz e sombra, jogos de reflexos e espelhos, planos e ângulos não convencionais, etc.), técnico-compositivas (técnicas expressionistas, imagem a preto e branco ou de cores lavadas, cenários sombrios,

---

<sup>1</sup> Recebido em 11/01/2023. Aprovado em 12/01/2023. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.7772217

<sup>2</sup> Universidade do Algarve. jccarva@ualg.pt

<sup>3</sup> Nino Frank, “Um novo género ‘policial’: a aventura criminal”, *L’Écran français*, nº 61, 28 Ago. 1946, pp. 14-16; Jean-Pierre Chartier, “Les américains aussi font des films ‘noirs’”, *Revue du cinéma*, nº 2, Nov. 1946, pp. 67-70. Cf. *apud* Sérgio Dias Branco, “*Film noir*, um género imaginado”, *Revista de História das Ideias*, Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias, FL da UC, Volume 32, pp. 327-354. [https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41397/1/Film\\_Noir%2C\\_um\\_genero\\_imaginado.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41397/1/Film_Noir%2C_um_genero_imaginado.pdf)



RELICI

recurso à narração em *voz-off*, *flashbacks*, final em aberto, ação centrada no crime cometido, etc.), temáticas (decadência e/ou corrupção, obsessões e perversões, fatalismo e niilismo), bem como certos tipos de personagens, adereços e cenários recorrentes (detetives, *gangsters*, protagonistas e personagens violentos, ambíguos e/ou perversos, mulheres fatais; armas, gabardines, cigarros e isqueiros, carros potentes, roupas e chapéus elegantes; a grande cidade, bares e clubes noturnos; etc.).

Chegado ao final do chamado período clássico do género, o *film noir* entra em declínio por volta dos finais dos anos 50, reemergindo renovado nas décadas seguintes<sup>4</sup> sob uma nova designação – a de *film neo-noir* – que corresponde às reinterpretações que os novos tempos foram acrescentando a um certo olhar cinematográfico marginal/izado que, entretanto, nalguns casos, se foi institucionalizando no panorama cinematográfico mais recente. Sublinhe-se que a mais evidente diferença entre o *noir* e o *neo-noir* é o facto de, neste último, haver plena consciência daquilo que se está a criar em termos cinematográficos – por um lado, evocação ou citação de, e, por outro lado, recriação-adaptação no âmbito do novo contexto e malha de referências.

Passemos agora a um caso ilustrativo de um tema e de um género que aqui nos interessam.

O tema do pecado acompanha a história do Cristianismo até às sociedades contemporâneas do mundo ocidental de base matricial judaico-cristã, simultaneamente industrializadas, capitalistas e democrático-liberais, onde se foi

---

<sup>4</sup> Os finais dos anos 60 e princípios dos 70 foram particularmente conturbados e disruptivos, criando as condições ideais para a descrença, o pessimismo, a desconfiança e a angústia na sociedade norte-americana e, em geral, nas sociedades ocidentais. Surgirão adaptações cinematográficas de romances *noir* logo nos anos 60 e, nas décadas de 70, 80 e 90, aparecerão os filmes *neo-noir*. Há quem exemplifique esse arranque do filme *neo-noir* com o filme *Chinatown* (1974) de Roman Polanski (com Jack Nicholson como protagonista).



RELICI

instalando a indiferença, a apatia, que as vão corroendo por dentro e as vão degradando moralmente. Vem isto a propósito de um filme *Se7en – Os sete pecados mortais* (1995) de David Fincher, que apresenta um genérico em que se destacam sons disruptivos, imagens em tons crus, uma multiplicidade de objetos díspares como agulhas de coser, lâminas, recortes de jornais, fotografias, colagens, anotações manuscritas, páginas de livros, etc. Nas suas imagens iniciais, surgem três personagens: a primeira personagem, William Somerset (interpretada pelo ator Morgan Freeman, num papel cujo nome remete para a referência literária de William Somerset Maugham), que vemos levantar-se da cama de manhã, vestir-se com gestos meticulosos que recolhem objetos pessoais dispostos numa ordem prévia; enfim, hábitos regrados de um Detetive experiente e à beira da reforma; a segunda personagem, interpretada pelo ator Brad Pitt, é David Mills, que vemos acordar de manhã, beijar a esposa e vestir-se; enfim, a rotina matinal de um jovem transferido de um qualquer departamento de homicídios para aquele da grande cidade, recém-chegado à nova função de Detetive (a referência ao policial *Serpico*<sup>5</sup>, como modelo detetivesco, adequa-se à ambição carreirista que esta personagem demonstrará) e recém-casado com uma jovem e atraente esposa, Tracy Mills (a terceira personagem), uma professora primária que se sente deslocada na grande cidade anónima (sempre chuvosa, sempre deprimente e infecta), interpretada pela atriz Gwyneth Paltrow. Tracy Mills assume-se num papel feminino passivo, vítima da grande cidade e derradeira vítima do criminoso.

Depois de um crime inicial, com contornos de extrema violência doméstica, em que apenas está envolvido o Detetive mais velho, dá-se um outro crime em que os dois Detetives trabalharão juntos: um homem obeso, aparentemente afogado em *spaghetti*, mas de mãos e pés atados por arames, cruelmente assassinado com

---

<sup>5</sup> *Serpico* (1973), dirigido por Sidney Lumet (com Al Pacino como protagonista).



RELICI

requintes de malvadez, com evidentes marcas de sevícias sádicas, teria sido obrigado a comer ininterruptamente até à falência dos seus órgãos internos. Se este crime é cometido sob o signo da Gula, o caso seguinte – o de um famoso advogado da cidade, de ética pouco recomendável, sangrado até à morte e obrigado a automutilar-se – é atribuído apenas ao Detetive mais jovem, o ambicioso David Mills, sendo cometido sob o signo da Avareza, palavra que surgirá escrita no chão com sangue. A associação da figura do advogado à ideia de Mal, de Demoníaco foi muito bem explorada por um outro filme de sucesso – *O Advogado do Diabo* (1997), realizado por Tayler Hackford, com Keanu Reeves, Al Pacino e Charlize Theron. Será, pois, aquele o segundo dos sete crimes ligados aos sete pecados capitais, tornando-se, à medida que o tempo passa, cada vez mais óbvios os contornos motivacionais de cariz religioso que impeliriam o assassino (embora se ultrapasse esse plano por se enraizarem em algo de muito primitivo e irracional no ser humano), bem como um padrão comportamental repetitivo-obsessivo. Aqui será deixada no local do crime a seguinte nota escrita, extraída do *Mercador de Veneza* de William Shakespeare (novo piscar de olho intertextual ao universo literário): “Meio quilo de carne, nem mais nem menos. Nada de cartilagens ou ossos, apenas carne. Acabada a obra, ficarás livre...” (Fincher, 2017).

William Somerset regressa ao local do primeiro crime e descobre naquele pardieiro, por detrás do frigorífico, a inscrição “Gula” gravada na parede. Os pedaços de plástico encontrados no estômago do homem obeso correspondem às marcas de arrastamento do frigorífico no chão. E, juntamente com a referida inscrição, estava um pedaço de papel com uma citação, “Longo e difícil é o caminho que do Inferno conduz à Luz” (Fincher, 2017), extraída do poema épico setecentista inglês – *Paraíso Perdido* – de John Milton, que aborda a temática da Queda dos anjos e do Homem (nova referência literária a surgir no filme de David Fincher).



RELICI

Numa outra cena subsequente, Somerset desloca-se à Biblioteca Pública onde, ao som da *Suite Orquestral nº 3 em Ré Maior* de Johann Sebastian Bach, consulta autores e obras como *Os Contos da Cantuária* (nomeadamente “O Conto do Pároco”) do inglês medieval Geoffrey Chaucer, a *Divina Comédia* (nomeadamente, a parte relativa ao *Purgatório*) do florentino Dante Alighieri, um *Dicionário do Catolicismo*. Ao mesmo tempo, o espectador vê imagens intercaladas quer dos crimes cometidos (fotos do homem obeso e do advogado, vítimas de tortura e automutilação que David Mills vai revendo), quer imagens ilustrativas dos livros consultados por Somerset – desenhos de corpos nus decapitados, dilacerados, rasgados, violentamente mutilados e amontoados por demónios naquilo que parece ser o Inferno de Dante (Somerset faz fotocópias de um diagrama representativo da escala do Inferno até ao Paraíso associada aos diferentes pecados). Livros e fotocópias serão diligentemente depositados em cima da secretária do jovem ambicioso David Mills por William Somerset, que já só pensa na sua iminente reforma.

Finalmente, o suposto assassino em série parece ter deixado as suas impressões digitais por detrás de um quadro pendurado ao contrário na parede do local do crime do advogado; é, aliás, a mulher deste que deteta a sua estranha posição invertida. Trata-se de um tal Theodore Allen, mais conhecido por Victor, um sulista com uma severa educação religiosa que sofre de perturbações mentais como patenteia o seu historial médico. Mas tudo não passa de uma refinada encenação montada pelo verdadeiro assassino ainda nesta fase da narrativa desconhecido. Afinal, as impressões digitais pertencem a um pobre desequilibrado mental sulista, sim, mas ele próprio vítima do verdadeiro e perverso assassino que o tortura quase até à morte durante cerca de um ano seguido. Esta vítima ilustra a Preguiça (a preguiça da justiça dos homens). Surgem ainda, no filme, referências ao imaginário



RELICI

criminológico do século XIX inglês, como é o caso de Jack, o Estripador, e de natureza literário-filosóficas, como é a alusão ao libertino francês Marquês de Sade, do século XVIII, e ao teólogo italiano medieval São Tomás de Aquino (que se debruçou precisamente sobre a questão dos diferentes tipos de pecado e da sua gravidade).

É através da investigação sobre os leitores que requisitaram na biblioteca alguns dos livros referidos dedicados ao tema dos pecados, que os Detetives chegam à identidade do verdadeiro assassino – Jonathan Doe ou John Doe (a quarta personagem deste filme, convincentemente interpretada por Kevin Spacey) – bem como à sua morada. Por meios muito pouco ortodoxos ou legais, fazem uma busca ao apartamento do *serial killer* e descobrem todo um mundo organizado de uma mente fortemente perturbada – livros, apontamentos (dois mil blocos de notas, cada um com duzentas e cinquenta páginas, arrumados sem ordem aparente, cuja escrita narra toda uma existência psicológica obscura), fotografias das vítimas, etc., e descobrem que, afinal, até já conheciam o criminoso – tratava-se do fotógrafo que o impulsivo Mills tinha enxotado uns dias antes, como provava uma foto encontrada no estúdio de fotografia do apartamento de John Doe.

Os crimes, entretanto, prosseguem. Sob o signo da Luxúria, uma cena arrepiante e grotesca espera o espetador no contexto do *bas-fond* da prostituição da grande cidade, mais concretamente numa casa de massagens, onde um cliente sob ameaça de uma pistola foi obrigado pelo criminoso a praticar sexo com uma prostituta, usando um apetrecho cortante (uma cinta com um falo em forma de faca).

Num domingo, de madrugada, outro assassinato (desta vez, sob o signo do Orgulho): uma jovem mulher é encontrada retalhada, com um telefone numa mão e comprimidos para dormir na outra, tendo sido deixada uma nota escrita que dizia:



RELICI

“Pede ajuda e viverás, mas desfigurada. Ou então põe tu mesma termo à tua desgraça” (Fincher, 2017).

John Doe, o assassino em série, entretanto, torna-se ainda mais ousado e desafiador: entrando na própria esquadra de polícia metropolitana, coberto de sangue, dirige-se aos dois Detetives e entrega-se, solicitando um advogado. Percebe-se, então, a razão pela qual não se lhe descobriam as impressões digitais nos locais dos crimes: Doe raspava a ponta dos dedos. Descobre-se também que é culto, tem posses e é louco; e que, tirando isso, é completamente anónimo, nada mais se sabendo acerca dele. Os dois Detetives desconfiam desta súbita e fácil entrega às autoridades. John Doe afirma ter mais dois corpos escondidos, mas impõe uma condição para revelar a sua localização – às sete horas, levará consigo os dois Detetives a quem a revelará em exclusivo. Se tal proposta não fosse aceite pelos Detetives, invocaria insanidade mental no seu julgamento. Se a aceitassem, em contrapartida, assinaria a admissão de culpa.

As cenas finais passam-se fora da grande cidade; no caminho, em conversa com os Detetives, John Doe alega ter sido escolhido por um poder superior, para deixar uma obra intemporal pronta a ser estudada e seguida por outros. O Detetive Somerset pergunta-lhe, então, qual a razão de sentir prazer, como o demonstrara ostensivamente nos crimes a que fora forçado. Doe responde num tom, mais uma vez, desafiador, que o seu prazer é igual àquele que o Detetive Mills demonstraria se pudesse espancá-lo violentamente até à morte, como manifestamente parece desejar. As referências bíblicas reaparecem neste grande final que se aproxima – John Doe vê-se como aquele que executa a obra divina, triunfando sobre Sodoma e Gomorra, as cidades do pecado e da transgressão, fulminadas por Deus. Numa área deserta, onde pontuam torres de alta tensão elétrica (que impedem a aterragem do helicóptero da polícia que os segue à distância), o carro com os três ocupantes



RELICI

imobiliza-se e saem do veículo. O assassino pergunta pelas horas e, seguido pelos dois Detetives, indica o caminho. De repente, a tensão dramática intensifica-se com a chegada de uma carrinha de entregas, de onde sai um inocente funcionário, que deixa uma encomenda com o Detetive Somerset. Este abre-a e, horrorizado, descobre lá dentro a cabeça da mulher do Detetive David Mills. Então, o assassino revela o seu crime motivado pelo pecado da Inveja do amor que unia Mills e a mulher Tracy, revelando ainda surpresa e prazer supremo pelo facto de Mills desconhecer a gravidez da mulher, que Doe perversamente lhe dá a conhecer, assim provocando nele a Ira e fazendo-o aceder à pulsão assassina que o leva a executar o preso com vários tiros disparados à queima-roupa, ao estilo de execução sumária. Este é o único crime que se desenrola diante dos olhos do espetador (de todos os outros só se tem acesso visual aos locais e às vítimas, sendo tudo o mais sugerido). A intensidade dramática atinge o clímax e explora o alcance do livre-arbítrio do ser humano em situação limite; o desfecho é desanimador, mas muito à *americana*, com a vingança a sobrepor-se à temperança. O filme termina com uma nota otimista e talvez irónica de mais uma referência literária, desta vez de Ernest Hemingway: “O mundo é um local maravilhoso e merece que se lute por ele” (Fincher, 2017).

Chegamos, assim, ao fim desta nossa apresentação do filme de David Fincher cuja ação é ritmada pelos sete dias da semana e onde se acentua até ao limite do suportável quer o lado de violência extrema de corpos mutilados pelo homicida psicopata (a face do demónio tentador do homem), quer o lado da degradação moral que a vida depressiva<sup>6</sup> na grande urbe anónima e apática

---

<sup>6</sup> O único hiato de descompressão no filme é o do convívio em casa dos Mills entre William Somerset, David Mills e Tracy Mills, rindo do ridículo absurdo da vida na Cidade (a casa vibra fortemente a cada passagem do metro, situação ilustrativa do facto dos Mills terem sido enganados pelo agente imobiliário).



RELICI

proporciona e onde tudo perde o sentido<sup>7</sup> (o lugar Biblioteca e o sábio detetive William Somerset constituem-se como exceções à irracionalidade/loucura e a segunda parte da citação final de Hemingway, que referimos atrás<sup>8</sup>, assinala justamente a importância do combate pela esperança). Uma nota final, para terminar: o *neo-noir*, diga-se a este propósito, permite também a inserção de atores como Morgan Freeman, isto é, um afroamericano neste papel de protagonismo, ao contrário do que acontecia no filme *noir* das décadas de 40 e 50.

## REFERÊNCIAS

AUGUSTO, M. **Como se Fosse um Romance: A Mais Curiosa História do Cinema.** Lisboa: Bertrand Editora, 2021.

BRANCO, S. D. *Film noir*, um género imaginado. **Revista de História das Ideias.** Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, v. 32, p. 327-354, 2011. Disponível em: [https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41397/1/Film\\_Noir%2C\\_um\\_genero\\_imaginado.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41397/1/Film_Noir%2C_um_genero_imaginado.pdf). Acesso em: 03 mai. 2022.

## FILMOGRAFIA

FINCHER, D. **Seven: Sete Pecados Mortais.** Editor Warner Bros. Home Entertainment. DVD. Lisboa: Distribuído em Portugal por Nos Lusomundo Audiovisuais, S.A., 2017.

---

<sup>7</sup> Matar já não é só matar; tornou-se um ato depravado. William Somerset desabafará: “Já não compreendo esta cidade.” (Fincher, 2017)

<sup>8</sup> Palavras que contrastam com as proferidas por este mesmo detetive no início da narrativa quando responde irónica e desencantadamente à dedução perentória de um outro detetive “– É um crime de paixão. // – Tanta paixão espalhada pelas paredes!” (Fincher, 2017).