

Seven in Rosa

Prof. Dr. Márcio Araújo de Melo¹ (UFU)

Resumo:

Este artigo procura trabalhar com uma relação entre o conto “Meu tio o Iauaretê”, que narra as estórias e caçadas de um onceiro para um viajante e o filme ‘Seven’. Nele dois policiais, um jovem e o outro maduro são encarregados de uma perigosa investigação: encontrar um ‘serial killer’ que mata pessoas seguindo a ordem dos sete pecados capitais. Salvas as inúmeras diferenças, é possível perceber que, como no conto de Rosa, o assassino do filme encontra em si um dos pecados: a inveja. Ainda caberia por em questão: quais relações essas narrativas têm com a ‘Divina Comédia’, já que é a partir da sua leitura que o homicida de ‘Seven’ vai elaborando seus crimes e por ela é descoberto. Aponta-se um lugar dialógico entre os textos ao expor essa suposição, além de abrir também possibilidades de comparação com outras narrativas e artes. A hipótese de entrecruzar momentos textuais diferenciados, que têm na base de suas intrigas a obra de Dante, alcança dimensões variadas, recorrendo a noções necessárias à sua compreensão.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, Pecado Capital, *Seven*, “Meu tio o Iauaretê”

Comparar um dos contos mais conhecidos de Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê” de *Essas estórias*, ao filme *Seven*, só é possível quando se lê a partir dos homicídios que envolvem os sete pecados capitais. O conto rosiano narra as histórias e caçadas de um onceiro para um viajante, nas quais há uma série de assassinatos; cada um deles executado por ações relacionadas a algum dos pecados capitais: por sua gula, Bijigo é morto; pela ira, Tiodoro; pela preguiça, Gugué; pela avareza, Antunias; pela soberba, Rauremiro. No entanto pela luxúria, Maria Quirinéia não será punida; e, finalmente, a inveja será encontrada no próprio protagonista-narrador, que morrerá no final da narrativa. *Seven*, lançado mundialmente em 1995, sob direção de David Fincher, narra a história de dois policiais, um jovem e impetuoso (David Mills) e o outro maduro e prestes a se aposentar (William Somerset), que são encarregados de uma perigosa e instigante investigação: encontrar um *serial killer* (John Doe) que mata algumas pessoas a partir dos sete pecados capitais. A ordem dos crimes é a gula, avareza, preguiça, luxúria, soberba, inveja (encontrada no próprio assassino) e, por último, a ira, em um dos policiais.

Salvas as inúmeras diferenças entre as narrativas, entre uma arte e a outra, é possível perceber algumas semelhanças entre as histórias, num diálogo que arrebenta as fronteiras de influência de um texto sobre o outro. De maneira que os casos de um onceiro sertanejo se correlacionam aos de um homicida urbano ao trazer atrelada toda a tradição judaico-cristã sobre a punição de pecadores. Para tais afirmações são imprescindíveis melhores explicações, pois sustentar um processo de atribuição forçada por parte do onceiro aos seus vizinhos e a si mesmo parece pouco aceitável e, sem dúvida, mereceria certa consciência religiosa da parte dele, o que fica bastante evidente e anunciado apenas em *Seven*, quer pelos investigadores ou menos pelo próprio criminoso. No filme, os castigos são exatamente o mote que leva o psicopata a planejar e executar a seqüência de mortes, deixando como pistas trechos da literatura canônica ocidental: versos do “Purgatório” da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e do *Paraíso perdido*, de John Milton, citações de *Os contos de Cantuária*, de Geoffrey Chaucer, e trechos do *Mercador de Veneza*, de William Shakespeare; referências claras aos sete pecados capitais, ao processo de atribuição/contrição e humilhação diante de Deus, bem como à própria idéia de traição e fissura entre o bem e o mal.

Em *Seven* o assassino encontrará em si um dos pecados capitais, a inveja, e procurará — no fecho da série de crimes — sua punição através de outro pecado, a ira, que poderá estar no jovem investigador. Dessa maneira, a trama final da série de crimes elaborada pelo *serial killer* põe a prova o policial Mills, que após saber que sua mulher grávida (Tracy Mills) foi assassinada, poderá escolher entre matar ou não o assassino. Noutras palavras, achando em si a inveja, John Doe procura e provoca no outro a ira, para que ambos sejam punidos por esses pecados e, mediante isso, sua ação se torne modelar e midiática já que acredita que a mídia anunciará exaustivamente seus crimes. Por seu lado, em “Meu tio o Iauaretê”, o onceiro/onça — além de assassinar/caçar vários homens — encontrará em si mesmo a inveja, pois ao longo de sua narrativa cobiçará os bens do seu visitante/ouvinte, tais como: cachaça, fumo, dinheiro, canivete, revólver, relógio, cavalo.

Nhor sim, cá por mim vou bebendo. Cachaça boa, especial. Mecê bebe também: cachaça é sua de mecê, cachacinha é remédio... Cê ta espiando. Cê quer dar pra mim esse relógio? Ah, não pode, não quer, tá bom... Tá bom, dei'sta! Quero relógio nenhum não. Dei'sta. Pensei que mecê queria ser meu amigo. Hum. Hum-hum. É. Hum. Já axi. Quero canivete não. Quero dinheiro não. Hum. Eu vou lá fora. Cê pensa que onça não come esse outro seu cavalo manco? Ih, ela vem. Ela põe a mão pra a frente, enorme. (...) Cê é querembáua, bom-bonito, corajoso. Mas então agora pode me dar canivete e dinheiro, dinheiro, dinheirim. Relógio quero não, tá bom, tava era brincando. Pra quê que eu quero relógio? Não careço. (ROSA, 2001 p.196)

Ainda que ambicionados, o relógio e o cavalo são totalmente dispensáveis para o caboclo, que prefere caminhar e ver o tempo pelos sinais da natureza. A cachaça e o revólver, por outro lado, são objetos de seu desejo, e por eles se dará sua morte, já que seu interlocutor lhe embriaga ao longo da conversa. De dose em dose, a “cachaça boa, especial” vai lhe abrindo o gosto para contar as histórias das caçadas; suas experiências com as onças; o anúncio de seu parentesco com os felinos e, ao final, a série de crime que ele conduz.

Por esse viés, de todos os pecados capitais, o que melhor representaria os matadores seria a cobiça, ainda que, comparado ao de *Seven*, o onceiro tenha pouca clareza de suas ações pecaminosas, pois em nenhum momento se qualifica de invejoso, a não ser em seus próprios atos narrativos. Ademais, irá encontrá-la, entre outros defeitos, em preto Tiodoro, procurando se desvincular de tal pecado, dessa forma.

A gente veio s'embora. Preto Tiodoro ficava danado comigo, calado. Porque eu sabia caçar onça, ele não sabia não. Eu tapijara, sapijara, achava os bichos, as árvores, planta do mato, todas, ele não. Eu tinha esses couros todos, nem não queria vender mais, não. Ele olhava com olho de cachorro, acho que queria couros todos pra ele, pra vender, muito dinheiro... Ah, preto Tiodoro contou mentira de mim pra os outros geralistas. (ROSA, 2001 p.230).

Assim, nas duas histórias, a inveja, conseqüentemente a morte vindoura dos pecadores, será fruto do desejo de obter algo do outro, como se pode notar em *Seven*, posto que o *serial killer* — em sua tomada de consciência — se vê aspirando à vida familiar e cotidiana do investigador Mills. A diferença entre as personagens se coloca no caráter punitivo que John Doe procura para si, enquanto que o mestiço parece não buscar a morte conscientemente, mesmo que ele opte por contar as várias histórias dos assassinatos e por revelar seu processo de transmutação. Revelações essas que acabam por serem questionáveis, pois motivadas pela água-ardente e diante de um interlocutor armado, que “insiste” na continuidade das histórias: “Ah, mas isto eu não conto, que não conto, que não conto, de jeito nenhum! Por quê mecê quer saber? Quer saber tudo? Cê é soldado?... A' bom, a' bom, eu conto, mecê é meu amigo” (ROSA, 2001 p.232)

Se por um lado a inveja parece ser o pecado dos assassinos, por outro é o desejo de vingança desses homicídios que lhes trarão a morte, especificamente: a vingança pelas mortes do preto Tiodoro em “Meu tio o Iauaretê” e de Tracy Mills em *Seven*, ainda que no meio de tantas outras ocorridas. No filme a história principal são exatamente o suspense e a investigação dos crimes pela polícia de *Los Angeles*; em “Meu tio o Iauaretê” a morte dos geralistas funcionam com uma “subestória” do onceiro, como uma história “avessa” de caçadas, em que o dia da caça prevalece mais que o do caçador, já que não é mais o onceiro “desoçando”, mas as onças caçando os homens. Pode-se dizer também que o matador de felino — no processo de limpar o sertão das onças para um proprietário ruralista — acaba por inverter a ordem civilizatória e ao se metamorfosear em animal “selvageriza” ainda mais o lugar.

A dicotomia campo/cidade ganha dimensões amplas, haja vista são mortos três “criminosos fugidos, jababora, vieram viver escondidos aqui” (...) “um chamava Gugué, era meio gordo; outro chamava Antunias — aquele tinha dinheiro guardado! O outro era seo Riopôro, homem zangado, homem bruto: eu gostava dele não...” (ROSA, 2001 p.203). Têm-se, dessa maneira, sujeitos socialmente inaceitáveis nos dois mundos que — se esquivando da justiça oficial e urbana — enfrentam inaptos o território das onças e do mameluco. Por seu lado, também o onceiro enfrenta lugares diferentes como se pode ver na sua origem híbrida (pai branco e mãe índia), que acaba por refletir em outras misturas: linguagem (tupi e português) e existência (homem e onça); de maneira que lhe é também impossível sustentar a vida. Sobre a justificativa e necessidade da morte do capiau onceiro, Walnice Galvão comenta que

Ao sacrilégio de ter matado o totem vem somar-se o sacrilégio do incesto. Violou ao mesmo tempo os dois tabus fundantes da civilização, na desorganização de quem está perdido entre várias culturas. Branco ele não é e nem deseja ser. Também não pode ser índio, porque ao rejeitar o branco prepotente e comedor de comida cozida rejeitou o homem. Tampouco pode ser onça, porque, ao tentar sê-lo, carrega a culpa de duas violações de tabu. Exemplarmente, termina abatido a tiros de revólver pelo interlocutor branco. (GALVÃO, 1978 p. 30)

Nesse ponto exemplar também parece residir o encadeamento e escolha das mortes em *Seven*, tanto para aqueles que o *serial killer* opta por assassinar, quanto para si mesmo ao descobrir sua inveja, pois objetiva que seu “trabalho” seja algo para todos assistirem. Então não seria por menos a teatralização preparada para o final da série crimes: primeiro se entregando aos investigadores; depois revelando o motivo dos homicídios; por último, provocando sua própria morte através da ira e, seguidamente, a vingança de David Mills, quando ele descobre o assassinato de sua esposa grávida. Com isso John Doe acredita na ampla divulgação pelos meios de comunicação dos crimes e, por isso mesmo, servirão de modelo para que os outros não cometam tais pecados mais.

O caráter modelar também deve ser visto nos indícios que o homicida vai deixando ao colocar citações e referências a obras literárias. São livros que trabalham com alguma temática ligada a conceitos da religiosidade judaico-cristã, como se pode ver no “Purgatório” em Dante Alighieri, em que são punidos/redimidos os pecadores. Se a luxúria, no poeta italiano por exemplo, não está localizada especificamente nas mulheres — como tem regido toda uma tradição misógina —, nas narrativas aqui analisadas, no entanto, será nelas que tal pecado irá se fixar. Ressalta-se sobremaneira que, em Guimarães Rosa, Maria Quirinéia não é assassinada e, em *Seven*, uma prostituta é impiedosamente trucidada, assim parece patente — ainda que merecedor de análise — tal localização, pois acordada em valores já moldados pelo discurso masculino. Como se pode ver no exemplo de R. Howard Bloch coloca sobre a misoginia medieval, em que a mulher (todas as mulheres) ganha um defeito em cada parte de seu corpo e vestimenta:

Começarei pela cabeça: ela usa uma travessa de orgulho vão e uma trança de falsa sedução. Usa um chapéu de covardia, e seu penteado de trapaça é entrelaçado de fingimento. Seus cachos são de melancolia. O vestido que usa não é de seda ou de ouro batido, mas de inveja mentirosa bordada com falsificação que não permite honestidade. (BLOCH, 1995 p.31)

Apesar de bastante questionável, tal conceito parece ter percorrido, discursivamente, um longo tempo; desdobrando-se num *topos* que tantos autores e autoras se propuseram a dialogar, ainda que ficando muitas vezes longe de pontos comuns. Centralizar o mal na mulher e na necessidade de uma punição tem sido uma das mais fortes idéias misóginas produzidas pela fala masculina. Não seria de outra forma a vítima do pecado da luxúria¹ escolhida pelo *serial killer*; já que a prostituta conteria todas essas marcas. Aliás, é bastante estereotipada o restante de sua seleção: para a avareza, um advogado; para preguiça, um traficante; para vaidade, uma mulher; para ira, um policial; para inveja, um assassino e, finalmente, para a gula um homem sem expressão.

Em relação ao “Meu tio Iauaretê”, a questão mais interessante passaria não pelo viés das mortes, mas pela absolvição. Formulando em pergunta: por que a mulher rosiana não foi punida por seus atos de luxúria? As explicações de Walnice GALVÃO (1978) caminharão pela questão da maternidade por ela se aproximar da mãe do narrador-protagonista, quer pelo nome, pois ambas são Maria², quer por Quirinéia referenciar à beleza e à bondade dela. Os qualificativos de sua mãe são transferidos também para ele que tendo sido chamado de bonito, agora torna-se bondoso. Pelo texto do escritor mineiro se lê:

Eh, mas Maria Quirinéia principiou a olhar pra mim de jeito estúrdio, diferente, mesmo: cada olho se brilhando, ela ria, abria as ventas, pegou em minha mão, alisou meu cabelo. Falou que eu era bonito, mais bonito. Eu — gostei. Mas aí ela queria me puxar pra esteira, com ela, eh, uê, uê... Me deu raiva grande, montão de raiva, eu queria matar Maria Quirinéia, dava pra a onça Tatacica, dava pra as onças todas!

Eh, aí eu levantei, ia agarrar Maria Quirinéia na goela. Mas foi ela que falou: — “Ói: sua mãe deve de ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?” (ROSA, 2001 p.232)

Semelhante ao onzeiro/onça, o jogo textual do narrador chega a sugerir que Maria Quirinéia poderia transpor para o mundo dos felinos através da luxúria, já que ela “dava pra as onças todas”; assim, entre todos os pecadores, apenas a mulher e o mameluco constroem uma relação sexual com os animais, bem como não agressiva. Por outras palavras, quer como mãe, quer amante, o elo que se estabelece entre os dois planos só é possível pelas existência dessas Marias e suas relações com o onzeiro.

Ademais é necessário buscar a compreensão da não punição da mulher a partir de um confronto com outras narrativas de Guimarães Rosa. Em primeiro lugar pela referência ao nome da mãe como forma de proteção e salvação, como se pode ver em dois momentos de *Grande sertão: veredas*, pelo menos: quando Riobaldo aceita Ana Duzuza como sua mãe e quando Diadorim, nos tormentos da travessia do Liso do Sussuarão, assume a mãe do homem/macaco³. Neles os jagunços vão jurar segurança às mães adquiridas momentaneamente, defendendo-as das ameaças de morte.

Em outra hipótese suplementar, deve-se pensar também nas várias personagens femininas que não são punidas na obra rosiana como, por exemplo, as infiéis: Dona Silivana (“Duelo”,

¹ - Interessante notar que em um dos contos da obra de Chaucer, uma das referências utilizadas pelo assassino, a luxúria é localizada no homem: “Feio desejo da luxúria, eis aí teu fim! Não apenas debilita a mente do homem, mas também destrói seu corpo. O resultado de tuas obras, ou de teus ardores cegos, é a dor e o sofrimento”. (CHAUCER, 1988 p.84)

² - Inclui-se também o nome duplamente “Maria-Maria” da onça companheira.

³ - Cf. Francis UTÉZA (1994 pp.331-368) “A grande mãe e o andrógino”.

Sagarana), Luisa (“Sarapalha”, *Sagarana*) e Vírilia (“Desenredo” *Tutaméia*); as prostitutas e ex-prostitutas: Jini (“Lélio e Lina”, *Corpo de Baile*) e Doralda (“Dão-Lálalão”, *Corpo de Baile*); as assassinas: Mula Marmela (“Benfazeja”, *Primeiras estórias*) e Flausina (“Esses Lopes”, *Tutaméia*), para não se estender muito. Em relação a qualquer forma de punição para elas, são incapazes os homens — quer como marido ou amante — de exercerem atos que lhes sejam prejudiciais. Ao contrário de um castigo possível — como impera a tríade: proibição, transgressão e punição — as mulheres são consideradas “pecadoras inocentes”⁴, como se pode ver no esforço para reformular a imagem de Vírilia (Livíria/Rivília/Irlvíria) por Jó Joaquim, *apostrofando-se no franciscanato* para *desenredar* seu passado: de adúltera à fiel. As relações são bem próximas também em “Sarapalha”, pois ainda que tendo fugido com o boiadeiro/capeta, Luisa é perdoada pelo marido Ribeiro, que não procura ou permite que seu primo Argemiro procure os amantes com a intenção de trazer a esposa de volta. Teria, por esse motivo, que os assassinar para cumprir as exigências sociais, mesmo não lhe faltando desejo e força para matar o raptor, a questão se centra exatamente na coragem de executar o homicídio da esposa infiel, pois o amor o impedia, preferindo a solidão e a morte pela maleita. Em último exemplo, vale lembrar que, em “Duelo”, Turíbio Todo — após descobrir o adultério da companheira — escolhe matar apenas o amante, Cassiano Gomes, já que

Nem por sonhos pensou em exterminar a esposa (Dona Silivana tinha grandes olhos bonitos, de cabara tonta), porque era um cavalheiro, incapaz de maltratar uma senhora, e porque basta, de sobra, o sangue de uma criatura, para lavar, enxaguar e enxugar a honra mais exigente. (ROSA, 1984 p.160)

Contrária à postura de Ribeiro, Turíbio crê não ser necessária a morte da mulher infiel, mas nem por isso, tem um desfecho melhor; ao final das narrativas resta para eles apenas a morte como substitutas da amada. A excessão, por outro lado, seria Jó Joaquim ao desenredar a mulher e os fatos, pois, “genial, operava o passado — plástico e contraditório rascunho”. Dessa forma, diferentemente dos outros maridos que vão ou negam a luta corporal, ele só consegue ter a mulher de tantos nomes ao por “a fábula em ata”; ou, por outras palavras, construindo a partir da linguagem a mulher desejável. São formas tradicionalmente arraigadas de conquista da amada e, nesse caso, há uma sobreposição do narrar frente ao duelar.

Referências Bibliográficas:

- [1] ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. São Paulo: Martin Claret. 2002.
- [2] BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção o amor romântico ocidental*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- [3] CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de Cantuária*. São Paulo: Editora T. A. Queiroz, 1988.
- [4] GALVÃO, Walnice Nogueira. “O impossível retorno”. In: *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- [5] MELO, Márcio Araújo de. *As faces e facetas do diabo na obra de João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006 (tese de doutorado).
- [6] Milton, John. *Paraíso perdido*. São Paulo: Martin Claret. 2002.
- [7] ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, s/d.
- [8] ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- [9] ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

⁴ - Cf. Márcio Araújo de MELO (2006 pp.111-149) “Sedução e feitiço: a trama da mulher rosiana”.

- [10] ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- [11] ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- [12] ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- [13] ROSA, João Guimarães. No Urubuquaquá, no pinhém. 9ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- [14] Seven. Direção de David Ficher; roteiro de Andrew Kevin Walker; produção de Phyllis Carlyle e Arnold Kopelson. Estados Unidos: New Line Cinema, 1995.
- [15] UTÉZA, Francis. João Guimarães Rosa: *Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.

Autor(es)

¹ **Márcio Araújo de MELO, Prof. Dr.**
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)