

# O GRANDE DRAGÃO VERMELHO: paranoia e psicose

*Socorro de Fátima Pacífico Barbosa* \*  
*Thays Rochelle Carvalho Figueredo* \*\*

## RESUMO:

Este ensaio tem como objetivo ressaltar as relações estabelecidas pelo cinema, pela psicanálise e a literatura na representação do *serial killer*, o matador anônimo das grandes cidades, personagem típico dos romances e dos filmes policiais, como é o caso de *Dragão vermelho*<sup>1</sup> (2002), filme de Brett Ratner, que será aqui analisado. Primeiramente, faremos uma rápida historicização de como o cinema incorporou aspectos psicanalíticos, relativos à mente de criminosos e de sua relação com a literatura policial, que, desde os primórdios, é a origem desses roteiros cinematográficos. Em seguida, passaremos para a análise psicanalítica propriamente dita, observando, sob a ótica de Freud e Lacan, a paranoia e a psicose manifestadas no personagem central, Francis Dolarhyde.

**PALAVRAS CHAVE:** Análise fílmica. Psicanálise. Dragão Vermelho. Serial killer.

---

\* Especialista em Psicanálise pelo EPSI, professora de literatura brasileira da UFPB, doutora em Literatura Brasileira pela USP. É pesquisadora do CNPq. [socorrofpbarbosa@hotmail.com](mailto:socorrofpbarbosa@hotmail.com).

\*\* Psicóloga, especialista em psicanálise pelo EPSI, atua no CAPES da cidade de Patos, na Paraíba.

<sup>1</sup> Ficha Técnica: *Título Original: Red Dragon*; *Gênero: Thriller*; *Tempo de Duração: 126 minutos*; *Ano de Lançamento (EUA): 2002*; *Site Oficial: [www.reddragonmovie.com](http://www.reddragonmovie.com)*; *Estúdio: Universal Pictures / Dino De Laurentiis Productions / Scott Free Productions*; *Distribuição: Universal Pictures / Metro-Goldwyn-Mayer / UIP*; *Direção: Brett Ratner*; *Roteiro: Ted Tally, baseado em livro de Thomas Harris*; *Produção: Dino De Laurentiis e Martha Schumacher*; *Música: Danny Elfman*; *Fotografia: Dante Spinotti*; *Desenho de Produção: Kristi Zea*; *Direção de Arte: Steve Saklad*; *Figurino: Betsy Heiman*; *Edição: Mark Helfrich*.

## 1. Cinema, Psicanálise e literatura: uma breve história

Inaugurado por Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos, no início do século XIX, o romance policial conheceu seu apogeu na Europa, com Conan Doyle e seu famoso Sherlock Holmes e o caro Watson, bem como Agatha Christie, com Miss Marple e Hercule Poirot, o detetive metódico e obsessivo. Porém, foi no fim do século XIX, que o mundo ocidental presenciou abismado a origem de dois movimentos desconcertantes e absolutamente novos: a psicanálise e o cinema.

A primeira projecção pública de apresentação do cinematógrafo foi feita pelos irmãos Auguste e Louis Lumière e ocorreu a 28 de Setembro de 1895, na primeira sala de cinema do mundo, o Eden, situado em *La Ciotat*, no sudeste da França. Mas a divulgação significativa do cinematógrafo, com publicidade e a cobrança de entradas, teve lugar no dia 28 de Dezembro do mesmo ano, em Paris, no *Grand Café*, situado no *Boulevard des Capucines*. O filme chamava-se *Chegada do trem na Estação Ciotat* e causou grande comoção no público, que supôs estar a locomotiva em movimento real. Na mesma época, em Viena, Freud juntamente com Josef Breuer davam início às descobertas da psicanálise que, do mesmo modo, abalaram os alicerces do recém-conquistado racionalismo humano. Segundo Psaros (2011), entre os vários aspectos que unem cinema e psicanálise encontra-se o olhar, pois,

se por um lado o Cinema se utilizava de novas tecnologias ópticas para ampliar o olhar, para operar no universo do fantástico, para construir uma ilusão encantadora, por outro a Psicanálise passava a criar um olhar para ver o que há dentro, observar além do corpo, procurava então desvendar a alma humana, olhar para o que há de irracional dentro do homem, dar-lhe nome, enfim, construir um olhar científico ao que não opera logicamente.

Embora Freud, pessoalmente, não tenha qualquer escrito sobre essa nova arte que nascia, alguns psicanalistas da época aproximaram as duas técnicas, entre eles Lou Andreas Salomé, que em 1913, já escrevia que " a técnica cinematográfica é a única que permite uma rapidez de sucessão de imagens que corresponde mais ou menos às nossas faculdades de representação"(Apud, Psaros, 2011). Outro aspecto que também uniu os dois movimentos foi o fato de ambos terem dialogado com a literatura. Se o ponto forte do cinema

nas suas origens eram o documentário e as narrativas históricas<sup>2</sup>, com o tempo foi incorporando outros gêneros, principalmente a comédia, com os filmes célebres de Charles Chaplin, principalmente. Mas, com relação à abordagem psicológica um gênero literário foi fundamental na constituição desse tipo de filme: os romances policiais. Com base em estudo de Sophie Mijoll-Mellor, uma psicanalista francesa, Mezan (1998, p. 361) observa que neste tipo de romance ocorre a transformação do crime, “que em geral é sujo e feio, num elegante enigma a ser decifrado pelo detetive, de modo exclusivamente verbal”. Nesse gênero clássico de filme policial, o crime era sempre cometido por alguém conhecido do morto – marido, primo, mulher ou o modormo. Clássicos da literatura policial que se transformaram em filmes são o *Morte sobre o Nilo*, ou o *Assassinato no Orient Express*, todos adaptados da obra de Agatha Christie. Mezan chega a comparar os primórdios da psicanálise, com suas primeiras histórias sobre a histeria, com os primórdios desse gênero de filme policial. Para ele, não falta nem o “exemplo brilhante de grande dedução, a história de Catarina nos *Estudos sobre a Histeria*. Duas horas, perguntas inteligentes, e eis a solução: o sedutor era o pai”(1998, p. 363).

A partir dos anos 40, o Cinema *Noir*<sup>3</sup> passou a utilizar-se do gênero policial, adaptando essas narrativas, levando para o cinema além do raciocínio, da descoberta e *do insight*, já conhecidos, as cenas da rua com a sujeira do crime, de uma forma mais realista. Em 1941, os Estados Unidos entraram na Guerra. No mesmo ano, estreou *O Falcão maltês*, filme de Jonh Huston, que é considerado o primeiro filme *Noir* da história. Nessa época, os romancistas preferidos dos cineastas são Raimond Chandler, que também assina o roteiro de *O Falcão maltês*, Dashiell Hammett e James M. Cain, autores de clássicos como *O Destino bate sua à porta* (*The postman always rings twice*, 1946, de Tay Garnett) e *Pacto de Sangue*

---

<sup>2</sup> Depois dos filmes de curta-metragem sobre fatos do cotidiano, a Europa começou a produzir filmes mais longos a partir de *Queen Elizabeth* (filme francês de 1912), *Quo Vadis?* (filme italiano de 1913) e *Cabiria* (filme italiano de 1914, este último com 123 minutos de duração). Pelo lado americano, o diretor D. W. Griffith conseguia destaque. Seu filme, *The Birth of a Nation* (ou *O Nascimento de uma nação*) de 1915, foi considerado um dos filmes mais populares da época do cinema mudo, causou polêmica pela glorificação da escravatura, segregação racial e promoção do aparecimento da Ku Klux Klan. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria\\_do\\_cinema](http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_do_cinema). Acesso em 17/09/2008.

<sup>3</sup> Nos anos 40 muitos filmes policiais ficaram conhecido pelo seu estilo cinematográfico pelo nome de filmes *Noir* (filmes escuros), nome dado pelos críticos franceses. Humphrey Bogart foi o maior astro desse tipo de filmes, interpretando detetives particulares adaptados das novelas policiais de sucesso, como em *Relíquia Macabra*(BR) e *A Beira do Abismo* (BR). Orson Welles também foi outro gênio que gostava do gênero, dirigindo em 1947 *A Dama de Xangai* (BR), no qual tingiu de louro os cabelos de sua então esposa Rita Hayworth, transformada numa mortífera *loura fatal*. Também é característico desses filmes haver uma narração do protagonista, o que não quer dizer que ele termine a história necessariamente vivo. In [http://pt.wikipedia.org/wiki/Filme\\_policial](http://pt.wikipedia.org/wiki/Filme_policial). Acesso em 17/09/2008.

(*Double Indemnity*, 1944, de Billy Wilder). Também foi na década de 40 que a psicanálise utilizou a literatura, no caso do cinema *Noir*, para construir o perfil das personagens femininas – as fêmeas fatais – de personalidades conflituosas, sempre envolvidas em mistérios, vícios e envolvimento com assassinatos. Nesses filmes, havia uma misoginia latente que pode ser explicada pelo ingresso das mulheres no mercado de trabalho, provocado pela grande perda de homens no *front*, durante a segunda guerra (KORODI, 2011). Apesar do realismo, nesses filmes, no entanto, a ênfase recaí menos sobre o crime e seus aspectos sórdidos, do que sobre a personalidade do detetive, razão pela qual, até serem caracterizados pelo crítico francês Nino Frank, em 1946, como cinema *Noir*, os estudiosos chamavam de filme de detetives. O arquétipo fundamental do filme *Noir*, então, estava na figura do detetive particular, caracterizado por seus protagonistas como personagens semi-anônimos, melancólicos, solitários e urbanos, envolvidos em um clima permanente de derrota (CARREIRO, 2008).

Segundo Korodi (2011), no personagem do detetive se cruzavam, como referenciais constantes, dois elementos essenciais da Psicanálise e do Existencialismo, filosofia dominante à época: *O sonho e a náusea*. Dessa forma, a psicanálise servia para elaborar e analisar os personagens moral e psicologicamente perturbados. Em linhas gerais, sua existência era marcada pela alienação, solidão, a ausência de sentido, reforçando o absurdo da existência, compondo uma atmosfera existencial de um “herói desenraizado e praticamente desintegrado, inexistente, um anti-herói”.

De olho no sucesso que as notícias sobre assassinatos em série causavam na opinião pública, o cinema passou a imitar a vida real. Nesse sentido, o interesse, primeiramente centrado no crime e em sua resolução, passou para os detetives e, na década de 60, recaiu sobre os desvios psicológicos da mente dos personagens como motivo desencadeador dos crimes cometidos pelos assassinos em série. O primeiro filme do gênero, que fez grande sucesso, foi *Psicose*, de 1960, de Alfred Hitchcock. Nesse, é mostrada a história de um jovem de meia idade, chamado Norman Bates (Anthony Perkins), que após perder o pai, se apegou muito à mãe. Depois que ela casou com um novo marido, Norman sentiu que ia perder a mãe, e a matou junto com o padrasto. Depois, ele a ocultou e a manteve dentro da casa, considerando-a como se ela estivesse viva. Aos poucos, Norman foi incorporando os traços da personalidade de sua mãe, quando então passou a matar as mulheres que lhe causavam atração, como se fosse a sua mãe interditando-o (BERGAMASCO, 2008). Até então, o termo usado para esses assassinos em série era *stranger killer*, assassino desconhecido, pois se acreditava que o assassino nunca conhecia

## O grande dragão vermelho...

suas vítimas. O termo *serial killer*, que viria a caracterizar esses assassinos que matavam mais de uma pessoa só começou a ser usado na década de 1970, por Robert K. Ressler, um agente do FBI. Ressler observou que em alguns casos o assassino tinha algum tipo de contato com a vítima e começou a usar o novo termo, que "pegou" rápido" (BERGAMASCO, 2008). É dessa época o sucesso massivo dos chamados filme *trash*, cuja ênfase estava centrada menos no serial killer do que na exploração de cenas bizarras e de terror. Entre tais sucessos se destacam o filme *Massacre da Serra Elétrica* (1973), de Tobe Hooper e *Halloween*, de John Carpenter, que deu início às várias seqüências características desse tipo de filme. A década de 80 consagrou o gênero com o filme *Sexta-feira 13* e suas intermináveis seqüências, seguido por *A hora do pesadelo*.

## 2. O cinema descobre o *serial killer*:

Segundo Bergamasco (2008), a década de 1990 consolidou os filme que abordavam os problemas psicológicos. Em 1991, o diretor Jonathan Demme criou um dos melhores filmes do gênero, *O Silêncio dos inocentes*. A começar pelo elenco, que traz Anthony Hopkins e Jodie Foster em ótimas atuações. O filme conta a história de uma jovem agente do FBI, Clarice Starling (Foster), que é ajudada por um Serial Killer que já está preso, o doutor Hannibal Lecter (Hopkins), mais conhecido como Canibal, a prender um outro *serial killer* que está na ativa, Buffalo Bill (Ted Levine). Foi o primeiro filme que tratou de um *serial killer* e ganhou o Oscar de Melhor Filme, além de outros 4 *Oscars*, entre os quais: Melhor Ator, Melhor Atriz, Melhor Diretor e Melhor Roteiro Adaptado.

Considerando o ponto de vista da trama narrativa de um filme, o serial killer não é só um tipo psicológico, segundo Mezan (1998, p. 364), ele é uma necessidade porque se *repete*: "É um anônimo, desconhecido, e, portanto, pode ser qualquer um. Mas não é alguém que mata uma vez só, por vingança, ou outro motivo único deste assassinato; ele tem interesse em matar, e mata sempre do mesmo jeito". Esse paradigma permite a construção dos filmes sobre *serial killers* baseados em um modelo de regularidade que irá transformar esse tipo de filme em verdadeiros enigmas.

Nesse sentido, à previsibilidade dos assassinos correspondem as expectativas daqueles que lhes assistem. O sucesso desses filmes pode ser aferido pelas séries seqüenciais que tratam até mesmo de mais um *serial killer*. Esse é o caso de *Dragão vermelho* (2002),

filme que ora analisamos, também constituído como uma seqüência de *O silêncio dos inocentes*, muito embora, em termos narrativos, os acontecimentos narrados no filme sejam anteriores. *Dragão vermelho* tem origem no romance de mistério, um thriller, homônimo, escrito por Thomas Harris criador do brilhante psiquiatra e serial killer, Hannibal Lecter. O livro foi originalmente publicado em 1981, mas se tornou conhecido e criou um novo público no início da década de 90 com o sucesso de *O silêncio dos inocentes*. O título, Dragão Vermelho, se refere a duas pinturas feitas pelo poeta inglês William Blake<sup>4</sup>, *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun* (O grande dragão vermelho e a mulher vestida de sol) e *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in Sun*, (O grande dragão vermelho e a mulher vestida no sol), que no filme são confundidas por Harris. Essa pintura, sua origem e seu significado têm fundamental importância tanto na construção do personagem, como veremos a seguir, como na elaboração da trama. O personagem Francis Dolarhyde comete ambos os crimes um mês depois após descobrir *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in Sun*. Ele tornou-se obcecado pela imagem, a ponto de ter sua representação tatuada no corpo, o que o levou à convicção de que poderia vir a transformar suas vítimas ao matá-las, transformando-se ele próprio no Dragão. A série de pinturas sobre o Dragão Vermelho foi criada entre 1805 e 1810, no período em que Blake foi contratado para criar mais de cem pinturas com o objetivo de ilustrar livros da Bíblia. Nesse caso, a série de *O Grande Dragão Vermelho* serviria para ilustrar o livro do *Apocalipse*, escrito por São João Evangelista. O dragão e seu aparecimento estão no Capítulo 12:3 -4 (2008): “Viu-se também outro sinal no céu: eis um grande dragão vermelho que tinha sete cabeças e dez chifres, e sobre as suas cabeças sete diademas; a sua cauda levava após si a terça parte das estrelas do céu, e lançou-as sobre a terra; e o dragão parou diante da mulher que estava para dar à luz, para que, dando ela à luz, lhe devorasse o filho”.

---

<sup>4</sup> William Blake nasceu em Londres em 1757, onde viveu praticamente quase toda a sua vida, morrendo em 1827. Filho de um comerciante rico, desde criança gostava de ler e desenhar. Aos dez anos de idade, foi enviado à escola de desenho e, aos quatorze anos, tornou-se aprendiz do famoso gravador James Basire. Dois anos depois, Blake começou a estudar e desenhar as igrejas de Londres, particularmente Abadia de Westminster cuja estilo gótico grandioso impressionou e o fascinou muito. William Blake foi o primeiro dos grandes poetas Românticos ingleses, como também pintor, impressor, e um dos maiores gravadores da história inglesa. Suas imagens incluem o poeta do século 17, John Milton, descendo dos céus na forma de um cometa e caindo sobre o teto do pintor. William Blake como tinha estado escrevendo poesia desde os onze anos, teve seus poemas impressos, em 1792, sob o título de " Poetical Sketches ". Os poemas eram expressão espontânea de um gênio original e visto como um prodígio. A métrica empregada por ele recorre em grande parte ao verso em branco que era uma característica criativa da era Elizabetana.  
[http://virtualbooks.terra.com.br/livros\\_online/william\\_blake/wb\\_bio.htm](http://virtualbooks.terra.com.br/livros_online/william_blake/wb_bio.htm)

### 3. O serial killer em *Dragão vermelho*:

A caracterização dos crimes cometidos por Dolarhyde designa a hipótese do perfil desse *serial killer*. Observa-se que seus crimes possuem as mesmas circunstâncias, ou seja, são extremamente organizados, sendo as vítimas escolhidas com características semelhantes, com a atenção principal dedicada às mulheres. Ademais, os crimes possuem detalhes significativos, que passamos a descrever. Ele comete dois crimes, sendo que o primeiro ocorre no Alabama, na casa dos Jacobs, onde deixa um símbolo marcado numa árvore, como um enigma para ser decifrado pela polícia, algo bastante comum nos psicopatas. O outro crime é cometido contra a família dos Leeds, em Atlanta. Sobre esse, o detetive lembra algumas questões importantes que vão traçando o seu perfil patológico: ele atira na senhora Leeds, mas não a mata, porque quer que ela veja o marido morrer. Depois, mata as crianças e as leva para o quarto central, reunindo todos como se fosse uma platéia, prestes a assistir um espetáculo no qual, é claro, é o ator principal. Um outro aspecto a salientar refere-se ao fato de ele morder a senhora Leeds com a dentadura da avó, o que o faz ficar conhecido como *Fada dos dentes*. Antes de matar a família, mata os animais de estimação, algo bastante infantil e praticado por crianças que, no futuro, apresentarão algum transtorno de personalidade. Um desses detalhes diz respeito ao fato de ele quebrar todos os espelhos da casa e introduzir alguns pedaços nos globos oculares das vítimas, prática segundo a qual, lembra o Dr. Hannibal, pode sugerir, primeiro, que os vidros nos olhos das vítimas funcionam como espelho para que possa se ver neles; segundo, como complementa Will, o detetive, o vidro serve também para que as vítimas pareçam vivas. Podemos acrescentar que subjaz ao desejo de se ver, tanto no momento em que pratica um crime, quanto no fato de fazer as vítimas parecerem vivas, uma questão narcísica, sobre a qual falaremos adiante.

De acordo com Ressler (2005), teríamos três categorias para designar os assassinos em série: os que são perturbados, os que ouvem vozes, os que têm alucinações e matam impulsivamente; os altamente organizados, que planejam, observam as vítimas e são muito metódicos tanto quando matam, quanto no destino que dão aos corpos; por último, os mistos que são formados pelos que misturam as alucinações com uma perseguição bem planejada.

Pelas peculiaridades de Dolarhyde, trazemos como hipótese o seu pertencimento à categoria dos mistos, pois, se por um lado os seus crimes são bastante organizados, suas vítimas escolhidas criteriosamente, ele não mata só por matar. Por outro

lado, observa-se na última cena do filme que o assassino escuta vozes e apresenta delírios persecutórios, o que nos levou a considerar a possibilidade de uma esquizofrenia paranóide. Desse modo, nossa análise se pautará nesta hipótese do perfil misto, mas apresentada a partir de perspectiva psicanalítica. Começamos, primeiramente, a diferenciar o que é o olhar analítico e o que o diferencia da psiquiatria clássica. Em seguida, situaremos um pouco a questão, não exatamente da psicopatia, mas do que parece relacionar-se com essa, a partir dos seguintes conceitos psicanalíticos: a pulsão, a repetição, o gozo, a figura paterna, a interdição, o desejo e a questão da esquizofrenia paranóide.

Começamos a análise desmistificando aquilo que se coloca no outro como maldade, defeito genético, problema nos neurotransmissores etc. Não estamos negando a importância da genética, o saber da ciência neurológica, afinal o próprio Freud fez essa ressalva. Mas, ao colocar no biológico a causa para explicar tais atos eliminamos o sujeito da psicanálise, aquele que nasce tão somente do desejo do Outro. Por que a psicanálise traz um outro saber para compreender o *serial killer*? Apesar de o tema estar direcionado ao perfil de um *serial killer* utilizaremos o que afirma Freud, em *O mal estar da Civilização* (1939), no sentido de compreender que a maldade que assusta não é característica apenas dos assassinos em série. Nessa obra, Freud demonstra que o essencial do processo civilizatório é a renúncia aos instintos: “É impossível desprezar até que ponto a civilização é construída sobre a renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não satisfação, pela opressão, repressão ou algum outro meio?” (1939, p.52). Ora, é por isso que o psicótico não se insere no laço social, visto que para ele não há fronteiras que o impeçam de realizar seus atos.

No filme *Dragão vermelho* observa-se que Dolanhyde parece ser um cara comum: trabalha, gosta de arte. No entanto, se observarmos bem, seus laços sociais são bastante precários. Podemos afirmar que ele é um sujeito muito enquadrado, no sentido de que seu comportamento é sempre vigiado por ele mesmo, de tal sorte que seus gestos e palavras são sempre contidos. Dessa forma, para ele, os laços sociais são rígidos, o que lhe garante não se mostrar, principalmente no que se refere à figura feminina. Conforme analisaremos mais adiante, a sua rigidez tem tudo a ver com os seus crimes, e se traduz como forma de proteção. O que assusta mais é saber que essa relação tortuosa entre os seres humanos não é típico da psicopatia, mas sim da espécie humana: “Os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; Pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade” (FREUD,1939, p.67). Freud, no início da psicanálise,



## **O grande dragão vermelho...**

discutiu primeiramente o conceito de normalidade a partir dos fenômenos patológicos, para chegar à conclusão de que essa diferenciação não é tão fácil, uma vez que, aquilo que habita a mente do “louco”, do criminoso e daqueles tomados como normais são desejos em busca de satisfação, cuja diferença estaria justamente no modo de alcançá-la e naquilo que a causa. Essa compreensão é um tanto desconcertante no sentido de que não torna fácil, “a olho nu”, saber caracterizá-lo, visto andar lado a lado tanto as características de uma vida social aceitável, como a de natureza agressiva. Se também não é uma doença, no que se refere aos casos dos psicopatas, para quem não existe comprometimento mental, também não há como ser tratado, o que levanta dúvidas sobre a responsabilidade dessas pessoas, pois para a psicanálise, o inconsciente habita uma dualidade pulsional. Essa ambivalência está em todos nós, diferenciando-se apenas na maneira como o inconsciente se expressa: no neurótico, o recalque faz a seleção, no entanto, na psicose, como afirma Lacan, o inconsciente está a céu aberto. Ao desvendar o sentido dos sintomas na histeria e na obsessão, Freud abriu um campo de saber diferenciado, pois foi além do aparente e desafiou a ciência que buscava na objetividade o sentido de sua prática. Antes, porém, de adentrarmos nas peculiaridades do filme, vejamos alguns aspectos centrais referentes ao mecanismo da psicose, para que adiante possamos falar da paranoia.

### **4. Psicose e paranoia em *O Dragão vermelho*:**

Segundo Berjeret (1998), ainda não temos um consenso sobre as causas da psicose. No entanto, vários autores compreendem-na como uma etapa muito primitiva do desenvolvimento, na qual ocorreu sérias privações ao sujeito. Sabe-se que a primeira etapa do desenvolvimento refere-se a uma completa indiferenciação entre o bebê e sua mãe, e que é a partir de suas alternâncias, entre a ausência e a presença, assim como o desmame, que essa noção de separação vai sendo adquirida. Na psicose, essa mãe, que também teve dificuldades em seu Édipo, passa a dificultar essa separação, visto este bebê tamponar a sua falta, negando assim a sua castração. Desse modo, essa relação fusional permanece. Contudo, esta mãe, “psicotizante”, não investe narcisicamente no seu bebê, principalmente, porque para a psicanálise o sujeito nasce daí, do desejo do Outro. O psicótico não nasce, ele permanece infante.

O sentimento de unidade e a formação da imagem corporal dependem dessa mãe, e é por essa falta que a angústia do psicótico é de fragmentação. Assim, seu corpo não é uma unidade, mas pedaços sem significação. No filme, observa-se que Dolarhyde sofre com essa questão da aparência que, sob seu olhar, é vista como deformada. No seu caso específico, o que vale para ele como a representação de si é uma cicatriz que tem nos lábios, o que é simbólico, pois implica no real do corpo, o corte simbólico pelo qual ele não passou.

Para Berjeret (1998), a estrutura esquizofrênica se apresenta como a mais arcaica; a segunda seria a estrutura melancólica e a paranóica seria a menos regressiva. Essa visão provém das teorias de K. Abraham na qual ele situa uma linha divisória entre as neuroses e as psicoses a partir do desenvolvimento das fases psicosexuais abordadas por Freud, nos *Três ensaios* (1905). Como observamos anteriormente, para a psicanálise, essa questão dos tipos clínicos será vista de acordo com a relação de objeto, dos mecanismos de defesa e do tipo de angústia. A relação de objeto na psicose é do tipo fusional e não genital, como ocorre nas neuroses. A angústia é de fragmentação e as principais defesas são a projeção e forclusão. Para que o modo genital pudesse ser atingido, a pulsão precisaria percorrer todas as fases colocadas por Freud, sem ter se fixado em um ponto específico. O psicótico é aquele que ficou fixado na fase primeira do desenvolvimento, naquela em que o ego é ainda primitivo e fragmentado, onde reina o Isso. O psicótico age, por sua vez, de acordo com os seus impulsos, visto o superego também não ter se estruturado, já que para isso ele precisaria ter passado pela lei paterna. Quanto ao ego, mesmo não estando totalmente organizado, há uma preservação das faculdades abstratas, principalmente pela inteligência, característica presente no psicopata. Segundo BERJERET (1998, p.70):

A atividade sintética do ego encontra-se abolida nos casos extremos ou, então, simplesmente enfraquecida, mais comumente, o que contribui, paradoxalmente em aparência, para liberar capacidades abstratas matemáticas, especulativas ou ditas “intelectualizadas”, na medida em que tais talentos podem dar-se livre curso, justamente por não mais terem de ser controlados, nem induzidos por funções reguladoras de ego em sua adesão as realidades objetais.

Dolarhyde, o Fada dos dentes, inegavelmente possui essa inteligência relacionada à capacidade criativa e imaginativa. A marca desse registro se revela em seus crimes, como a comunicação de um inconsciente sem barreiras. Contudo, seu modo de expressão inconsciente não abandonou os modos primitivos de satisfação. Tomemos outro

## O grande dragão vermelho...

aspecto do filme, o símbolo deixado pelo assassino na árvore da casa dos Jacobs. O detetive Will descobre, com a ajuda de Hannibal, que esse se refere a um símbolo chinês, que marca o dragão vermelho. A partir daí começa toda uma busca do sentido do que seja esse dragão vermelho. Essa pintura, sua origem e seu significado têm fundamental importância tanto na construção do personagem como na elaboração da trama. O personagem Francis Dolarhyde comete ambos os crimes um mês depois de descobrir *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in Sun*, pois ele é obcecado pela imagem, a ponto de ter sua representação tatuada no corpo, o que o levou à convicção de que poderia vir a transformar suas vítimas ao matá-las, transformando ele próprio no Dragão. A série de pinturas sobre o Dragão Vermelho foi criada entre 1805 and 1810, no período em que Blake foi contratado para criar mais de cem pinturas com o objetivo de ilustrar livros da Bíblia.

Além dos fatos objetivos que aparecem no filme, a tatuagem tem para Dolarhyde um sentido bem mais profundo. O psicopata usa de uma fantasia para matar, por isso, é preciso compreendê-la e para isso devemos buscar na infância dele, mais precisamente na relação com a avó, o seu sentido. Observemos o diálogo imaginário entre ele e a avó:

Vovó, vovó, sinto muito.

Ó Francis eu nunca vi uma criança tão suja e nojenta, olha só para você, está ensopado, saia já da minha cama!

Não!

Volte para seu quarto!

Você está me machucando.

Cale a boca seu animalzinho imundo! Devia ter posto você no orfanato, mesmo sendo meu neto.

Não vovó!

Para o banheiro! Tire seu pijama e se enxugue. Pegue sua coisa suja com a mão e põe para fora.

Não.

Você quer que eu corte ele fora? Dou minha palavra se você molhar sua cama de novo eu corto ele fora.

Eu vou me comportar, eu vou me comportar, eu juro.

Pensemos um pouco sobre essa avó, apoiados na teoria dos discursos de Lacan revista por Quinet (2006). As lembranças de Dolarhyde de sua avó são do tipo auditivas, pois ele lembra desse discurso, que ficou inscrito no seu inconsciente como um traço de linguagem, desenvolvido depois em uma paranoia. São quatro os tipos de discursos colocados

por Lacan (Apud, QUINET, 2006) o discurso do mestre, apoiado numa relação de poder e dominação; o discurso universitário, apoiado no campo do saber; o discurso da histérica que busca causar desejo de saber no outro; e o discurso do analista. Por que ressaltar isso? Porque a linguagem para Lacan é estruturante do inconsciente. Dessa forma, como na psicose não se faz presente o uso do recalque, esse discurso vem sempre à tona como um imperativo, que coloca Dolarhyde em contato com sua fragilidade e a tentativa de repô-la. O discurso de sua avó se inscreve no discurso do mestre, porque ela toma o lugar de dominação e ele de dominado. Ela é aquela que se porta como o próprio superego, negando toda a possibilidade de o sujeito dar conta do seu prazer, pois vocifera o imperativo do gozo, impelindo-o a buscar esse gozo que se distingue do prazer. Esta é uma instância que pode ser traduzida como um certo prazer no mal. Não esqueçamos que Freud nos *Três ensaios* (1905) compara a enurese a uma sensação prazerosa, advinda da masturbação, que antecede a que é apontada por ele na fase fálica, que é a manipulação do órgão genital.

Vimos que a forma como a avó de Dolarhyde trata o seu órgão genital e sua enurese têm um sentido quase de uma ejaculação, pois para ela é insuportável lidar não com a urina, mas com a sexualidade. Como nos lembra Quinet: “O discurso do mestre é o laço civilizador que exige a renúncia pulsional, promovendo rechaço do gozo, que retorna sob a forma de superego, do qual o sentimento de culpa do sujeito é o índice que se manifesta através do olhar que vigia e da voz que critica” (2006, p.36).

O diálogo entre o personagem e a avó demonstra que o garoto era colocado em uma posição extremamente frágil, de tal forma que sua masculinidade foi assim introduzida de um modo que não resta dúvida: para ele, viria a ser difícil ser homem. Um homem não urina na roupa, certamente essa a era compreensão passada pela avó. Já na vida adulta Dolarhyde demonstra dificuldades na vida afetiva e sexual, em decorrência de toda sua experiência traumática com essa sexualidade vista de forma aberrante. Sabe-se que a identidade sexual é formada na infância e que a forma como se introduzem as questões de higiene e o controle dos esfíncteres é essencial para tal constituição. Vimos que a avó se refere ao seu órgão masculino como “coisa suja”, o que remete à idéia de que, não poderia ter prazer sexual ao se masturbar, porque isso lhe pareceria repugnante. Freud nos *Três ensaios* (1905) lembra como são importantes os cuidados maternos exercidos pela mãe no corpo da criança, a tal ponto que esse se transforma como uma sedução necessária, para transformar o corpo biológico em um corpo sexualizado. No caso de Dolarhyde, permaneceu com seu corpo-coisa, desinvestido de afeto. Ainda nesta perspectiva, outra questão muito comum é o

## O grande dragão vermelho...

adulto dizer às crianças que urinam na cama ou se masturbam: “corto ele fora”. A criança se defronta aqui com a castração no real, o que implica que para ela não tem meio termo, a solução é violenta: cortar fora implica também destituí-lo da condição de portador do falo. De fato, apesar de não ter cortado fora o seu pênis, ela cortou a possibilidade de ele desenvolver uma sexualidade genital, pois esta ficou foracluída.

Não sabemos mais detalhes sobre sua constituição familiar, contudo, a estrutura triangular edípica parece ser constituída apenas de uma avó, que encarnou, na verdade, não uma mãe, mas uma mulher que quer o falo e que, por isso, destitui a figura paterna. Quinet afirma:

Abordar a psicose como algo específico e determinado, que tem sua lógica e seu rigor, e não como um estado de espírito que qualquer um pode apresentar. Trata-se de considerar a psicose como uma estrutura clínica diferente da neurose. É justamente a referência ao Édipo o divisor de águas entre o campo das neuroses e o campo das psicoses (2003, p.43).

Para Dolarhyde, a lei era a avó, por isso, o feminino o intimida porque na verdade não é uma mulher castrada que ele vê, mas uma mulher fálica, que tenta castrá-lo. Ela se assemelha ao que Lacan coloca como o pai gozador, aquele que goza sozinho e proíbe o gozo do outro. Este pai não transmite a lei como interdição do incesto e sim uma lei crua, aquela que faz do outro o objeto do seu gozo. Por isso, as mulheres o assustam e, por conseguinte, ele as mata com mais atenção. Dessa forma, com a falta do significante do Nome do Pai, falhou a lei, e por isso ele a assume, pois a lei que o psicótico obedece é a do inconsciente, lei imperiosa da pulsão, que não cessa de pedir satisfação. O psicótico não mede força para conseguir o que quer e por isso a passagem ao ato. Esse ato é uma descarga experimentada a cada detalhe como um prazer sexual.

Assim, revela-se a questão da homossexualidade, quando, no filme, Will simula que Hannibal trata sobre a sexualidade de a Fada dos dentes, em uma matéria publicada em um jornal, com o intuito de pegar o assassino. A matéria assim se refere: “O Fada dos dentes é feio e impotente com o sexo oposto. Ele molesta sexualmente suas vítimas masculinas. Deve ser produto de um lar incestuoso. É um fracassado”. Essa matéria culmina com o assassinato do repórter que a publicou e possibilita-nos entender como tais palavras deixaram o assassino furioso, principalmente, porque têm como fonte Hannibal, que ele tanto admirava. Não foi por acaso, que o detetive optou por publicar essa matéria sobre sua

sexualidade. Embora se trate de uma interpretação um tanto caricatural, ela serve como base para sustentar nossas hipóteses e suposições: sua impotência com as mulheres é uma impotência na verdade com sua própria condição de homem fracassado, mas a mulher também o assusta visto que a imagem do feminino advém de uma avó bastante masculina no sentido simbólico de portadora do falo.

Ao mencionar a suposta homossexualidade de Dolarhyde, Will e Hannibal sabiam que estavam tocando em algo ainda mais primitivo nele, pois se não teve um pai para se identificar, se identificou com a avó, fato que se revela, por exemplo, no uso de sua dentadura. Esse gesto não é apenas para confundir a polícia, mas um mecanismo de identificação muito primitiva, reveladora da suposta homossexualidade latente. Como vimos, Dolarhyde não gostava do apelido que lhe haviam posto, fato que demonstra ao escrever para o Dr. Lecter. Para ele, o apelido “Fada dos dentes” é ridículo. De fato, para alguém que quer parecer homem e forte, o epíteto fada não combina, afinal é extremamente feminino. Isso certamente remete também à questão da aparência, afinal, as fadas além de femininas são belas, ao passo que ele não se considerava como tal. Há desta forma a presença de um componente perverso, em que o papel de dominador e de dominado da vítima lhe causa prazer, logo, os conceitos de gozo, pulsão, perversão e desejo estão intimamente relacionados. Não esqueçamos que essa relação remete a sua própria história de dominado, que agora ele tenta reverter.

Para Quinet (2006, p.27), o gozo é algo que está sempre extravasando, sempre escapando, no sentido de que não pode ser obtido completamente e é por isso que o sujeito continua buscando, o que explicaria o fato de o assassino querer sempre mais de modo que os requintes de crueldade parecem evoluir. Quinet também lembra que Freud, em seu texto já citado de 1920, relaciona o gozo à repetição, algo presente nos assassinos em série.

Voltando a esse lugar em que a avó o coloca, que o torna um objeto destituído de desejo, um dejetivo, um animalzinho imundo, podemos afirmar ser este o cerne da formação de sua fantasia delirante. A fantasia vem dar conta de uma insatisfação na realidade. Freud, no seu artigo “A perda da realidade na neurose e na psicose”, afirma que “o segundo passo da psicose, é verdade, destina-se a reparar a perda da realidade, contudo, não as expensas de uma restrição do id-senão de outra maneira, mais autocrática, pela criação de uma nova realidade” (1924, p.231). A realidade para Dolarhyde é essa de ser um nada, um fraco, sendo assim, busca uma identificação com uma figura que represente a força. Porém, na sua vida, o dragão simboliza não só a força, mas também uma transformação, pois sua fantasia é que possa

## O grande dragão vermelho...

transformar-se no que nunca foi. Sua admiração pela figura é tal que elabora um livro *Contemple o dragão vermelho* o qual serve para colecionar fotos de cadáveres, inclusive, fotos do Dr. Lecter que ele admira. Vejamos o que o Dolarhyde diz sobre isso, no momento em que leva para sua casa o repórter que publicou a matéria sobre ele, degradando-o: “Eu não sou um homem, comecei como um homem, mas cada ser que eu modifico me transforma mais que um homem como vai testemunhar”. Essa cena, em que ele fica nu na frente do telão, torna a tatuagem do dragão imensa e seus movimentos corporais de contração dos músculos parecem torná-lo vivo. Ademais, o movimento muscular revela o quanto ele necessita mostrar-se forte e assustador: “Abra seus olhos e olhe para mim” (Dolarhyde). A necessidade de parecer maior fisicamente encontra semelhança com o seu pensamento, também megalomaniaco, sendo esse um dos aspectos da paranoia. Dolarhyde continua a tortura o repórter exibindo os slides com as cenas dos crimes, acompanhados de suas descrições: “A senhora Jacob renascida...; A senhora Leeds renascida...Agora veja minha transformação, eu sou o dragão e você é uma formiga, você treme diante de mim, mas não é medo é reverência”.

Observemos que além do fato de a cada morte ele se tornar mais forte, também temos a transformação, uma vez que ser renascido implica assumir uma outra condição de ser, que só alcança com os assassinatos. Assim, matar o torna sujeito, aquele que causa medo e, diferentemente das acusações da sua avó, já não urina na roupa. Com efeito, ele utiliza o termo reverência e não medo, quando quer que o repórter trema não de medo, mas de louvor, como se louva a um deus. Nesse sentido, essa transformação assume um papel de uma missão, que para ele parece consistir numa espécie de ressurreição, pois faz uso a palavra “renascido”. Esse renascimento, contudo, só é possível se ele for o dragão vermelho e é por isso que não basta só admirá-lo, é preciso tatuá-lo em seu corpo. Esse delírio de transformação para cumprir um papel também foi tratado por Freud na autobiografia Schreber. Nesse caso, sua missão era transformar-se em mulher. O estudo do caso, por sua vez, revela que de tamanhas atrocidades encobrem, por parte do assassino, a tentativa de se fazer sujeito. Nesse sentido, Dolarhyde só era alguém quando cometia seus crimes, só assim era um homem, como atesta seu diálogo com o repórter. Sua passagem ao ato é a única forma possível, visto não utilizar da mediação da palavra, já que a linguagem faz parte do registro simbólico que lhe faltou. No filme, tem-se uma construção delirante, pois a cada ser que ele mata, torna-se mais forte, semelhante aos filhos da horda primeva que mataram e devoraram o pai: “O violento pai primevo fora sem dúvida o temido e invejado modelo de cada um dos grupos de irmãos: e, pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um deles

adquirindo uma parte de sua força” (FREUD, 1912, p.170). Voltaremos a esse tema adiante, quando tratarmos das mordidas feitas às vítimas e da cena em que o Fada dos dentes engole a pintura.

Propomos agora, tratar o tema da paranoia, já que a questão da psicose e do delírio já foram, de certo modo, esclarecidas. Lacan no seu seminário sobre as psicoses (2002) retoma os primórdios em que tal conceito surgiu na psiquiatria. Refere que esse conceito remonta ao século XIX, com um psiquiatra discípulo de Kant. Nesse momento, o termo abrangia as loucuras em geral e lembra que Freud, ao dividir o campo das psicoses em dois, de um lado a paranoia e de outro a esquizofrenia chamada de parafrenia, promoveu um grande avanço no campo dos estudos mentais. Nesta época, para a psiquiatria, o termo ainda não estava diferenciado, sendo a maioria dos pacientes intitulados de paranóicos. Na França, o termo adquiria conotação moral: “Um paranoico era uma pessoa má, um intolerante, um tipo de mau humor, orgulho, desconfiança, suscetibilidade, subestimação de si mesmo” (LACAN, 2002, p.13). Embora Freud não tenha se aprofundado na questão da psicose, não podemos esquecer que seus artigos sobre o assunto e, mais precisamente o caso Schreber, abordam questões cruciais das psicoses. Só ao reconhecer que em meio ao delírio, havia um sentido velado, uma ordem em meio à desordem, ele já deixou um grande legado. Segundo Freud (1911, p. 68):

as características notavelmente relevantes na origem da paranoia, particularmente entre indivíduos do sexo masculino, são as humilhações e desconsiderações sociais. Mas, se nos aprofundarmos apenas um pouco mais no assunto, poderemos perceber que o fator realmente eficaz nessas afrontas sociais reside na parte que nelas desempenham os componentes homossexuais da vida emocional.

Nesse sentido, a passagem ao ato adquire toda uma função que não é apenas, no caso dos assassinos em série, a de matar, mas, uma forma, como já afirmamos anteriormente, de se fazer sujeito, é claro que sujeito do inconsciente: “O que é recusado na ordem simbólica no sentido da *Werwerfung*, reaparece no real” (LACAN, 2002, p.21). Freud esclarece o que acontece com a libido nestes casos e explica o afastamento do sujeito da realidade e a sua retração a si mesmo. Ele trata a paranoia como um quadro independente da esquizofrenia, no sentido de que nesta, diferentemente daquela, não há um total desinvestimento da realidade e, é por isso que, em temos maturacionais, ela sucede a esquizofrenia:



Na paranoia, porém, a evidência clínica vai demonstrar que a libido, após ter sido retirada do objeto, é utilizada de modo especial. Recordar-se-á [ver em [1]] que a maioria dos casos de paranoia exhibe traços de megalomania, e que a megalomania pode, por si mesma, constituir uma paranoia. Disto pode-se concluir que, na paranoia, a libido liberada vincula-se ao ego e é utilizada para o engrandecimento deste. Faz-se assim um retorno ao estágio do narcisismo (que reconhecemos como estágio do desenvolvimento da libido), no qual o único objeto sexual de uma pessoa é seu próprio ego. Com base nesta evidência clínica, podemos supor que os paranóicos trouxeram consigo uma *fixação no estágio do narcisismo*, e podemos asseverar que a extensão do *retrocesso do homossexualismo sublimado para o narcisismo* constitui medida da quantidade de regressão característica da paranoia. (FREUD, 1911, p.79).

Antes de passar para outra questão, buscamos compreender por que Fada dos dentes não matou a mulher no museu, assim como não o fez com Riba no primeiro encontro, quando teve todas as oportunidades. Essa questão foi colocada pelos dois detetives quando conversavam no avião e souberam da notícia de que um homem tinha invadido o museu e comido a pintura. A explicação dos detetives é a de que Dolarhyde não matou porque estava tentando parar, o que casa com a perspectiva de Freud, ao “considerar a fase de alucinações violentas como uma luta entre a repressão e uma tentativa de restabelecimento, para devolver a libido novamente a seus objetos” (1911, p.83).

Anteriormente, tratamos dos conceitos de gozo, de pulsão, de repetição e agora podemos articulá-los dizendo que há um momento em que esse gozo é mortífero e o sujeito tenta lutar contra ele. No filme, Reba McClane parece ser esse freio que Dolarhyde anteriormente não tinha, mesmo que, de forma falha, ela tenha tentado. Assim, como afirma Lacan (2002), não devemos recuar diante da psicose, pois sempre há uma esperança, não da cura, mas da possibilidade de uma estabilização através da metáfora delirante e à conseqüente recuperação de um laço social, ainda que mínimo e precário.

Estamos chegando pela ordem dos fatos, às cenas finais do filme, e queremos ressaltar a cena em que Dolarhyde engole a pintura do dragão vermelho, em sua visita ao museu do Brooklyn. Analisaremos esta cena a partir de três pontos de vista psicanalítico; o primeiro considera o aspecto primitivo que se encontra na história individual do sujeito, para isso recorreremos a Klein; o segundo recorrerá à visão lacaniana sobre a relação do psicótico com o objeto; por fim, retomaremos a história filogenética do sujeito e para isso recorreremos

a Freud. Falemos antes de Klein (*apud* Cintra 2004). Nesse momento o Fada dos dentes se utiliza de um mecanismo muito primitivo de incorporação do objeto, semelhante ao que Klein discorre sobre o bebê que quer engolir o seio da mãe, que o morde, expressando assim sua agressividade e desejo de destruição do objeto. Klein (*Idem*) desenvolve os conceitos das posições: a posição esquizoparanóide na década de 1940, a primeira antecede a segunda que se encontra em um plano mais desenvolvido. Na posição paranoide, que é a que nos interessa nesse trabalho, temos as seguintes características: a angústia é o medo de ser aniquilado e devorado. Nessa fase predomina o sadismo e os ataques destrutivos ao corpo da mãe; os mecanismos de defesa são a projeção, a cisão e a negação da realidade. O sentido do conceito de projeção para Klein difere do de Freud, pois para aquela não há apenas uma expulsão de aspectos para fora do ego, pois o ego também perde algo quando é posto para fora. O conteúdo em Klein é bem mais agressivo, ligado não só ao que o sujeito não suporta, mas a algo sádico: “ O movimento de expulsar de si o sadismo para aliviar o ego presente na identificação projetiva parece conter um grito de socorro do ego imaturo endereçado ao seu ambiente” (CINTRA, 2004, p.103). Esse termo esquizoparanóide só adveio em 1946, quando Klein observou que o ego oscila entre um estágio de isolamento e uma fase de fusão com o objeto. Desse modo, também as defesas são distintas para o estado esquizoide e o paranoide. No primeiro, prevalece o isolamento, no segundo a projeção. O que se projeta é a mãe má, sentida como perigosa. Assim, não esqueçamos que nesta fase o bebê não adquiriu a noção do todo. Reina, portanto, a ambivalência dirigida para o mesmo objeto: “A idealização, na posição esquizoparanóide, é muito intensa, não apenas porque amor e ódio permanecem amplamente cindidos, mas porque é necessária para combater a periculosidade extrema dos objetos persecutórios” (CINTRA, 2004, p.108) Desse modo, podemos entender que para lidar com aquela avó, ele precisaria ser o próprio dragão, para igualar-se a ela, e torná-la menos perigosa. Essa atuação de Dolarhyde em devorar é, na verdade, o medo de ser devorado.

A segunda possibilidade de leitura é a de Berjeret (1998), baseado na ideia de Lacan sobre a forma como o psicótico lida com o objeto: “Ele age com as palavras como com as coisas, numa dialética em que o objeto não se encontra nitidamente separado do sujeito”. (1998, p.73). O sujeito e o objeto estão aqui fundidos. Por que então o Fada dos dentes engoliu a pintura? Primeiramente, aquilo não era só um papel, já discutimos o valor simbólico dessa obra para ele. Há subjacente a esse ato uma tentativa desesperada de recuperar esse objeto perdido, de voltar àquela condição de simbiose materna. Dessa forma, no momento em que ele se sente fraco, precisa desse objeto, tal qual como quando ele utilizou a expressão

## O grande dragão vermelho...

“renascida”, para falar do que as mortes faziam com ele. Ele nascia de novo, tornava-se novamente um bebê se pudesse ter consigo esse objeto que ele tanto admirava. Esses elementos sofreram um processo de deslocamento e, é claro, ele não reconhece como tal. Na psicose um objeto pode obter vários significantes, ele perde seu valor de objeto real, por isso essa pintura adquire para ele um sentido diverso.

Passemos à última possibilidade, de acordo com Freud, em sua obra *Totem e Tabu* (1912), em que trata também de aspectos primitivos do desenvolvimento, mas de um ponto de vista mais da história do homem em termos sociológicos, do que do mundo intrapsíquico trabalhado por Klein e Lacan. Aqui a relação simbólica seria pai (representado pela avó-dragão). Recordemos alguns aspectos de *Totem e Tabu*. Neste texto, Freud tenta relacionar o momento do surgimento da religião ao sistema totêmico. É uma obra de cunho sociológico na qual irá estudar os modos de vida de uma tribo australiana, observando a questão do incesto, da exogamia, da magia e do aspecto central, aqui abordado, a da hipótese de que a religião tem sua origem na figura paterna. Freud se utilizara de um mito, para dar conta desse surgimento da religião. Em suas palavras:

Certo dia, os irmãos que tinham sido expulsos retornaram juntos, mataram e devoraram o pai, colocando assim um fim á horda patriarcal. Unidos, tiveram a coragem de fazê-lo e foram bem sucedidos no que lhes teria sido impossível individualmente. Selvagens canibais como eram, não é preciso dizer que não apenas matavam, mas também devoravam a vítima (1912, p.170).

Bem, tomemos como exemplo esse mito simbólico para pensar sobre o ato de Dolarhyde. Ele come a pintura do dragão vermelho, bem como morde suas vítimas, tal qual os filhos da horda primeva. Estes tinham o intuito de destituir o pai gozador, no entanto, pela crença desses povos, após a morte, ele se tornaria mais forte. O *Fada dos dentes* trata seu dragão como o grande pai, que já estando morto, precisa ser ressuscitado, razão pela qual ele o engolirá para torná-lo vivo dentro de si: “ Os integrantes do clã, consumindo o totem, adquirem santidade: reforçam sua identificação com ele incorporando a si próprio a vida sagrada” (FREUD, 1912,p.169).

Nesta perspectiva, a fantasia do serial killer é na verdade muito primitiva, o que atesta o conceito freudiano de que o inconsciente é atemporal. Dolarhyde usava o termo renascido, como já dissemos, e sugere que acreditava ser a morte das vítimas um momento de renascimento, tanto para ele quanto para elas. Uma outra semelhança entre os povos

primitivos e esse psicopata é que o totem, que era representado por um animal, também era imitado pelos homens; eles chegavam a usar peles, imitar sons do que para eles representava um deus. Faziam isso para se identificar com o totem. O mesmo que faz Dolarhyde, ao inscrever no seu corpo o dragão para tornar-se semelhante a ele, com o detalhe de usar a dentadura da avó para morder as vítimas, um pedaço do que para ele representava o antigo totem.

Antes de falarmos da cena final, na qual os seus delírios paranóicos se mostram mais evidentes, retomemos a cena que a antecede e sua relação com Reba. A personagem tem algo central que leva a uma possibilidade de laço social entre eles: ela é cega. Vimos que o assassino tem uma questão comprometedora com sua auto imagem, fato que o leva a quebrar os espelhos na casa das vítimas. Quando a moça lhe conta sobre a curiosidade das amigas a seu respeito, ele pergunta: “Falaram da minha aparência?” É que para ele, os outros são sempre ameaçadores. Mas não é só isso, não é só a fissura na boca que o leva a se sentir deformado. Essa é uma questão bem mais primitiva, referente ao seu narcisismo. Podemos dizer que ele foi muito pouco investido narcisicamente pela mãe, mesmo não abordando tal questão no filme, isso é clássico na psicose. Mesmo que essa mãe não apareça, o que aparece é uma avó, que é insuficiente o bastante para não fazer a função da mãe que investe em seu bebê, mas sim para devastar o seu ego. Logo, relacionar-se com alguém que não pudesse vê-lo era bastante prazeroso, porque ele também se vê no olhar de reprovação dos outros. Como ele se vê através do Outro, o fato de ela ser cega, naquele momento, oferecia a possibilidade de não se ver como um animalzinho imundo. Essa moça, além deste detalhe significativo, também o tratava extremamente bem, diferente de tudo que ele já viveu. Por isso, por um alguns momentos, ela parece resgatar essa função materna ausente. Observa-se que não é apenas uma relação sexual o mais importante, embora eles mantenham isso de fato, pois o componente afetivo aí é bem mais importante. Ela não o excita enquanto homem, mas ela suscita nele certa piedade, não com ela nem com os outros, mas em relação a ele mesmo. De outro modo, falando com Freud, podemos afirmar que: “Visto nossas análises demonstrarem que os paranóicos se esforçam por proteger-se contra esse tipo de sexualização de suas catexias sociais instintuais, somos levados a supor que o ponto fraco em seu desenvolvimento deve ser procurado em algum lugar entre os estádios de auto-erotismo, narcisismo e homossexualismo” (1911, p.70). O Outro para o psicótico não se diferencia e é por isso que as emoções dela são tomadas como sendo dele, como se observa na cena em que ele a leva para “ver” o leão. Nesse caso, não se tratou apenas de caridade, com relação ao seu medo, um

## O grande dragão vermelho...

sonho de infância. Não, ele a levou para perto do seu sonho, mas também para que ele se sentir forte.

Passemos agora para a cena final dele com Reba. Antes do seu surto em que atea fogo na casa, recordemos que ele dorme com a vítima. Seu encontro com a relação sexual já é um motivo significativo para que venha a desenvolver o surto, visto o sexual ter um componente traumático e complicado para esses sujeitos, pois é o encontro com sua identidade, e, por conseguinte, com sua impotência. Quando acorda, a garota já não se encontra na cama e ele começa a correr desesperado pela casa. Nesse percurso olha para o quadro da avó, que lança um olhar ameaçador, de modo a reprová-lo pelo ato sexual. Nos momentos finais, Dolarhyde vê Will e sabe, com isso, que sua identidade fora descoberta, por isso, ele foge e, ao passar na casa de Reba, a vê conversando com outro homem, em quem atira sequestrando-a. Após despertá-la, ele lhe diz: “Fale baixo, ele pode nos ouvir, ele está lá em cima. Achei que ele tivesse ido embora, mas ele voltou. Eu não queria dar você para ele. Você me enfraqueceu e depois você me magoa. Eu não posso deixar você com ele, ele vai te machucar”. Observamos nessa sua fala a mistura de um tom agressivo com outro doce, como se ele fosse duas pessoas; uma que quer matar outra que não quer. Ele se comporta como se obedecesse a uma ordem superior, fato bem comum na psicose, esse encontro com o Outro. Observemos que a acusa de tê-lo enfraquecido e magoado, lembrando-se do primeiro encontro com Reba, quando, ao contrário de agora, ela o preferiu ao o outro rapaz, deixando-o muito seguro. Ao contrário, naquele momento, ao passar pela casa dela, vê o rapaz saindo, e por isso o mata, levando-a para sua casa. Para ele, é como se ela o tivesse desprezado, o que o leva a se sentir ameaçado por outro homem.

Ao se referir a este Outro ele sempre utiliza a expressão “está me machucando”, ou “ele vai te machucar”. Essa expressão tem origem nas lembranças da avó, quando o tirava do seu quarto, conforme já tratamos anteriormente. Essa relação é bastante significativa para entendermos que, quem está por trás de sua fantasia, no lugar desse grande dragão vermelho e da mulher vestida de sol, é a sua avó. Freud, no caso Schreber, esclarece sobre quem está por trás do delírio paranóico: “Parece que a pessoa a quem o delírio atribui tanto poder e influência, a cujas mãos todos os fios da conspiração convergem, é, se claramente nomeada, idêntica a alguém que desempenhou papel igualmente importante na vida emocional do paciente antes de sua enfermidade, ou facilmente reconhecível como substituto dela” (Idem, p.50).

No caso do filme, essa relação não é clara para Dolarhyde, tanto que usa o pronome “ele”, no sexo masculino para se referir a esse Outro. Essa condensação das duas figuras, da avó e do pai que ela representa, e do dragão leva também a um deslocamento de significantes e é por isso que ele atribui tanto poder ao dragão, este poder é antes paterno. Chegamos assim ao cerne do enigma do que implica a escolha da pintura do dragão vermelho e a mulher vestida de sol, vejamos o que Freud nos diz sobre isso: “ O sol, por conseguinte, nada mais é que outro símbolo sublimado do pai” (1911, p.62). Pela sua fala, Dolarhyde lança uma questão fundamental, que é a da compreensão das alucinações vividas pelo paranóico, de modo que o que se mantém no seu delírio vivenciado como sendo um outro que o persegue, o atormenta, diz respeito, na verdade, à relação do sujeito com o próprio eu: “No sujeito psicótico ao contrário do neurótico, certos fenômenos elementares, e especialmente a alucinação que é a sua forma mais característica, mostram-nos o sujeito completamente identificado ao seu eu com o qual ele fala” (LACAN, 2002, p.23).

Concluindo, podemos afirmar que é insuportável para o sujeito reconhecer esse eu e seus desejos destrutivos e é por esta razão que isso emerge sobre a forma de um “outro” Dolarhyde, manifesto na relação com a moça. Com esta, ele não demonstra a mesma habilidade que teve com as outras vítimas, tanto que tenta não cometer assassinato, isso porque, mesmo frágil, houve um laço afetivo precário, como já dissemos, não de um casal formado por uma mulher com um homem, mas dele com os seus sintomas.

## Referências

- BERGAMASCO, M. W. *Serial Killers ao longo da história do cinema*. Disponível em <<http://www.ufscar.br/~cinemais/artserial.html>>. Acesso em 15 Set.2011.
- BERJERET, J. *A personalidade normal e patológica*. 3ed. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- BÍBLIA SAGRADA*. Disponível em <<http://www.cvvnet.org/cgi-bin/biblia>>. Acesso em: 12 Out. 2011.
- CARREIRO, R. *Filme Noir*. Disponível em: <<http://www.cinereporter.com.br/outros-textos/film-Noir/>>. Acesso em: 15 Set. 2011.
- CINTRA, E M de e FIGUEIREDO, L C. *Melaine Klein: Estilo e Pensamento*. São Paulo: Escuta, 2004.

FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

\_\_\_\_\_. (1920). *Além do princípio do prazer*. Vol. XVIII.

\_\_\_\_\_. (1911 – 1913). *O Caso Schreber*. Vol. XII.

\_\_\_\_\_. (1930[1929]). *O mal-estar na civilização*. Vol. XXI.

\_\_\_\_\_. (1912). *Totem e tabu*. Vol. XIII.

KORODI, M. *Cinema Noir*. Era uma vez na América. Disponível em <<http://www.interrogacaofilmes.com/filmagem-produtora-textos.asp?texto=11>>. Acesso em: 15 Set. 2011.

LACAN, Jaques. *O Seminário 3: As psicoses (1955-1956)*. 2 ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

MEZAN, R.. *Escrever a clínica*. 2. ed. São Paulo: Casa do psicólogo, 1998.

PSAROS, J *Cinema e psicanálise*. <[http://www.mnemocine.com.br/oficina/040802cine\\_psica.htm](http://www.mnemocine.com.br/oficina/040802cine_psica.htm)>. Acesso em: 15 Set.2011.

QUINET, A. *Teoria e clínica da psicose*. 2 ed. Rio de Janeiro, Forense: Universitária, 2003.

## THE RED DRAGON: PARANOIA AND PSYCHOSIS

### ABSTRACT:

This rehearsal has as objective emphasizes the established relationships for the movies, for the psychoanalysis and the literature in the representation of the serial killer, the anonymous killer of the great cities, typical character of the romances and of the films policemen, as it is the case of *Red dragon* (2002), film from Brett Ratner, that will be analyzed here. Firstly, we will make a fast history of as the movies it incorporated psychoanalytic aspects, relative to the criminals' mind and of his/her relationship with the literature policeman, that, from the origins, it is the origin of those itineraries cinematographics. Soon afterwards, we will pass for the psychoanalytic analysis, observing, under Freud's optics and Lacan, the paranoia and the psychosis manifested in the central character, Francis Dolarhyde.

**KEYWORDS:** Film analysis. Psychoanalysis. Red Dragon. Serial Killer.

## DRAGON ROUGE: PARANOÏA ET PSYCHOSE

### RÉSUMÉ:

Cet essai vise à mettre en évidence les relations établies par le cinéma, la psychanalyse et la littérature dans la représentation du *serial killer*, le tueur anonyme dans les grandes villes, un personnage typique des romans et *thrillers*, tels que le *Dragon Rouge* (2002), un film de Brett Ratner sur lequel nous conduisons notre analyse. Tout d'abord, notre recherche présente un bref historique de la façon dont le cinéma a incorporé les aspects psychanalytiques concernant l'esprit des criminels et ses rapports avec le roman policier, qui, depuis le début, a partir duquel s'originent ces scripts cinématographiques. Puis nous présentons une analyse psychanalytique proprement dite, en notant, à la lumière de Freud et de Lacan, la paranoïa et la psychose exprimées par le personnage principal, Francis Dolarhyde.

**MOTS-CLÉS:** Analyse du cinéma. Psychanalyse. Dragon Rouge. Serial killer

Recebido em: 13/04/2012

Aprovado em: 25/04/2012

©2012 *Psicanálise & Barroco em revista*

[www.psicanaliseebarroco.pro.br](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br)

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

[www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php](http://www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php)

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br) [www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)