

# GUERRA E HEROÍSMO: FREUD E A CANÇÃO “C’ERA UN RAGAZZO CHE COMO ME AMAVA I BEATLES E I ROLLING STONES”

Tiago Alves de Moraes Sarmiento\*

**RESUMO:** Neste artigo, vamos trabalhar a canção pop italiana arranjada por Ennio Morricone *C’era un ragazzo che como me amava i Beatles e i Rolling Stones* (LUSINI; MIGLIACCI) e a noção de guerra, morte e heroísmo elocubradas por Sigmund Freud. A imagem do herói é uma manifestação das fantasias inconscientes do sujeito, seja ele real e falho ou fictício e virtuoso, e é a partir de Freud (1908; 1915) e dos nossos estudos anteriores (SARMENTO, 2019) que buscaremos fazer esta análise sobre o herói da guerra da canção e a psicanálise.

**Palavras-chave:** Herói. Trauma. Guerra. Psicanálise.

## O Herói para Freud<sup>1</sup>

Sigmund Freud trabalha com a imagem do herói desde o início de sua obra, mais precisamente em suas cartas a Wilhelm Fliess, sem, contudo, conceituar claramente o que de fato seria o herói para sua visão psicanalítica. Claro, há tentativas em textos como *Totem e Tabu* (1913), *Psicologia de Grupo e a Análise do Eu* (1921) e *Moisés e o Monoteísmo* (1939), porém, é exatamente quando adentra na tentativa de uma conceituação partindo do Pai Primevo junto ao Coro das tragédias gregas que, em nossa pesquisa, surgem as maiores dúvidas dificilmente respondidas pelo psicanalista ao longo de sua obra. Portanto, tendo como base esses textos nos quais a questão do Herói é diretamente trabalhada, embora não conceituada, juntamente com as pistas que o psicanalista nos entrega em textos de menor influência, podemos extrair o que Freud pensava ser a essência do heroísmo.

É sabido que a obra de Freud evolui com o tempo e que seus conceitos não devem ser analisados apenas em um determinado recorte de tempo e espaço — a não ser que este seja explicitamente o objetivo do pesquisador. Embora possamos, por limitações de espaço neste artigo, deixar algumas de suas observações de fora, a primeira que nos chama atenção é em *Interpretação dos Sonhos* (1900), texto dito como inaugural na psicanálise. Em nossas palavras: “É preciso algo *além daquilo que nos é apresentado como realidade* para alcançar nossos desejos. Em outras palavras: deve haver algo no nosso desejo que nos leve ao caminho do heroísmo” (SARMENTO, 2019, p. 33). Ademais, uma vez que realidade psíquica não diferencia um real possível de um impossível - em nossos desejos e fantasias, vivemos todas as possibilidades de vida com a força de que elas estão realmente acontecendo -, através de um ato corajoso tudo é *possível*.

Até 1905/1906 no texto *Personagens Psicopáticos no Palco*, temos um bom resumo do que seria o herói para Freud. Em nossas palavras:

---

\* Psicanalista formado e ex-professor do curso de formação em Psicanálise (ambas pela EBEP-JF), doutor em Teoria Psicanalítica (UFRJ), mestre em Comunicação Social - Redes, Estética e Tecnocultura (UFJF), especialista em Psicanálise: Subjetividade e Cultura (UFJF) e graduado em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda com passagem até o 7º período pelo curso de Letras (CES/JF). Últimas publicações incluem tese de doutorado (2019) e capítulo do livro *Pirates in History and Popular Culture*. E-mail: tsarmientoimprensa@gmail.com

<sup>1</sup> Nota do autor: a literatura psicanalítica encontra diversas edições e traduções, uma vez que as Obras Completas que tornaram-se cânones no Brasil foram traduzidas das obras em Inglês. Contudo, novas edições mais apropriadas e traduzidas diretamente do Alemão — onde termos como *Ego*, *repressão* ou *instinto* são corretamente corrigidos por *Eu*, *recalque* e *pulsão* (a não ser quando explicitamente apontado como *Instink* por Freud) são atualizados. Com isso, mantemos as citações tais como encontradas nos livros mas sublinhamos, por se fazer mister para o entendimento global da teoria psicanalítica, os termos que devem ser mentalmente substituídos.

O herói é alguém que possui poder – ou, ao menos, um suposto poder para o indivíduo. Pode agir a seu bel-prazer, embora a custo de uma forte renúncia pulsional, geralmente o fazendo para se rebelar contra uma entidade superior encarnada através da diferença entre sua poderosa força em detrimento à fraqueza e mediocridade do indivíduo comum – seja um Deus, uma instituição ou um grupo social; alguém que representa uma Lei. Em sua luta mundana, encontra um *outro herói*, o antagonista, combatente, posteriormente encenado na figura do vilão que encarna o mal. O indivíduo, assim, se identifica com o herói pois reconhece nele uma renúncia de desejos similar à sua, ao mesmo passo que projeta sua própria liberdade contra aquilo que o governa nas façanhas do herói para tentar realizar este desejo e é obrigado a enfrentar algo ou alguém para alcançá-lo. (SARMENTO, 2019, p. 37)

O herói é alguém que se destaca socialmente, atrai para si os olhares das mulheres, dos meios de comunicação, das multidões. Hoje em dia, embora de forma altamente questionável, a mídia faz questão de transformar jogadores de futebol juvenis em heróis, conferindo-lhes façanhas extraordinárias num campo de futebol e garantindo-lhes status de celebridade. Muitos desfilam com carros luxuosos, *top models*, mansões exuberantes e iates em praias privadas. Porém o herói destaca-se, sim, dos mortais por estar entre eles e as divindades, detentoras das Leis externas com as quais ele tenta romper. Está entre a divindade supostamente boa e a realidade ambiciosa humana supostamente má.

Já em *Totem e Tabu* (1913), Freud sumariza:

O herói é alguém com o qual o sujeito se identifica por conter em si também uma renúncia pulsional que se assemelha à do indivíduo, uma vez que seus desejos recalçados entram em choque com uma realidade externa com a qual ele visa romper. De alguma forma, esse herói é dotado de uma qualidade sobre-humana: na ficção, é alguém a quem nenhum mal pode acometer; na vida real, parece ser um líder iluminado, sortudo, dotado de carisma, capaz de realizar façanhas corajosas e destemidas, aparentemente invulnerável. Porém, é importante frisar: esse heroísmo é sempre de caráter imaginário e fantasioso. O choque entre *dois heróis* culminaria em um conflito protagonista e antagonista, herói e vilão, Eu e Outro (FREUD, 1913, p. 42).

Em 1915, Freud escreve um livro que ainda soa deveras atual, *Reflexões para tempos de Guerra e Morte*. Este texto, escrito após o primeiro ano da Primeira Guerra, marca uma mudança no pensamento freudiano acerca da civilização. Se antes o psicanalista achava que a cultura e a civilização estavam unidas em seus contextos intelectuais e bélicos, após as guerras púnicas, todo seu otimismo para com a bondade do ser humano fora destruído. Ali Freud afirma que o fato da barbárie da guerra não se encontra apenas em vermos os seres humanos se rebaixarem a níveis selvagens e primevos, por, anteriormente, termos conferido elevadas posições civilizatórias ao Homem. Puro engano, na verdade, diz o psicanalista, jamais deveríamos ter elevado tanto assim a humanidade. E é assim que Freud começa, bem embrionariamente, a conduzir seu pensamento que o levaria ao conceito de pulsão de morte. “A guerra, porém, não pode ser abolida; enquanto as condições de existência entre as nações continuarem tão diferentes e sua repulsa mútua tão violenta, sempre haverá guerras. [...] Não somos nós que devemos ceder, que devemos adaptar à guerra?” (FREUD, 1915, 338).

Aqui Freud deixa bem claro que a condição pré-existencial para o heroísmo em tempos de guerra é o amor à pátria e o estar disposto a morrer por uma causa maior. O herói sabe que seu sacrifício é necessário e benéfico à sociedade e que sua vida não vale mais do que a de ninguém. No pós-guerra, heroísmo adquire a ideia de bem coletivo.

Quando Freud faz seu ensaio sobre a *Psicologia de Grupos e a Análise do Eu* (1921) e reflete sobre a condição da hipnose do amor das massas pelo líder, confere a este um caráter semi-heróico e acrescenta ao herói o destaque social novamente, agora, com certa influência

sobre as massas. O herói não é apenas o que se sacrifica ou com o qual uma pessoa se identifica ou que admira; ele se torna alguém carismático dotado de um investimento libidinal por parte dos sujeitos pertencentes àquele grupo tão forte que tem o poder de manipular massas e hipnotizar seus seguidores.

Tanto em *Totem e Tabu*, quanto em *Psicologia de Grupos* e *Moisés e o Monoteísmo* Freud fala da relação da horda primeva e o Pai primevo, aquele que tudo podia, o único que podia gozar de tudo na horda. Seguindo os passos do darwinismo, Freud cria sua mitologia para explicar o tabu do incesto e do canibalismo ao mesmo tempo que fala do parricídio e de como os filhos da horda que foram cúmplices deste assassinato ergueram um totem do pai morto para sustentar a lei e não cair no caos.

Havia uma horda de homens primevos onde apenas um, o mais forte, gozava das fêmeas. Os filhos, descontentes, após várias falhas tentativas solitárias, resolveram se unir contra o Pai. Mataram-no e o devoraram em um banquete. No entanto, perceberam que estavam sem lei ou regra e que, por mais tiranas que as leis que aquele instituía fossem, ainda assim mantinham certa ordem. Ergueram, então, um totem, e passaram a respeitar as ordens daquele simulacro, ainda mais severo que o pai de carne e osso.

Em alguns de seus trabalhos, Freud sugere que o Herói seria o filho mais novo, o preferido da mãe, mas não divaga muito sobre o tema. Aponta apenas que era este o herói da horda, o filho mais novo, o protegido pela mãe. Em 1909, o psicanalista escreve um pequeno texto chamado *Romances Familiares* para compor a obra *O mito do nascimento do Herói*, de Otto Rank (1909), onde afirma que no contexto da família tradicional vitoriana o ato heróico residia no filho que desafiava a lei paterna e saía para viajar pelo mundo.

Voltando em *A Interpretação dos Sonhos* Freud afirmava:

Tenho verificado que as pessoas que sabem que são preferidas ou favorecidas pela mãe dão mostras, em suas vidas, de uma autoconfiança peculiar e de um inabalável otimismo, que muitas vezes parecem atributos heróicos e trazem um êxito real a seus possuidores (FREUD, 1900, p. 374)

## **Heroísmo e ficção**

Até por volta de 1905, este era o tratamento freudiano ao herói: eles seriam personagens reais ou fictícios dotados de um magnetismo carismático com os quais o sujeito se identificava não apenas em seus devaneios, mas também em seus afetos uma vez que as façanhas que esses personagens realizavam de alguma forma se relacionavam com seus desejos. Essa superação estaria relacionada a atos de coragem e bravura que estariam na ordem de algo acima do comum, *além-do-homem*. (SARMENTO, 2019, p. 34).

Freud atribuía aos escritores criativos a capacidade de transformar desejos e fantasias inconscientes em devaneios e, posteriormente, em arte, lendas e até mesmo em capacidades de liderança religiosa ou grupal. Durante boa parte da década de 1900, Freud dedicou o seu trabalho sobre os heróis à sua relação com os escritores criativos e a como estes abordavam as fantasias do sujeito. Em *Personagens Psicopáticos no Palco*, o psicanalista inicia seu texto falando da finalidade catártica aristotélica da tragédia, que visa trazer “terror e comiseração” ao sujeito ao mesmo tempo em que, assim como o cômico e o chiste, permite a fruição da vida afetiva muitas vezes inatingível (FREUD, [1905]/1906, p. 289).

Escreve Freud:

O espectador vivencia muito pouco, sentindo-se como “um pobre coitado com quem não acontece nada”; faz tempo que amorteceu seu orgulho, que situava seu eu no centro da fábrica do universo, ou, melhor dizendo, viu-se obrigado a deslocá-lo: anseia por sentir, agir e criar tudo a seu bel-prazer – em suma, por ser um herói. E o

autor-ator do drama lhe possibilita isso, permitindo-lhe a *identificação* com um herói. Ao fazê-lo, poupa-o também de algo, pois o espectador sabe que essa promoção de sua pessoa ao heroísmo seria impossível sem dores, sofrimentos e graves tribulações, que quase anulariam o gozo. Ele sabe perfeitamente que tem apenas uma vida, e que poderia perdê-la num *único* desses combates contra a adversidade. Por conseguinte, seu gozo tem por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é um outro que está ali atuando e sofrendo no palco, e em segundo, trata-se apenas de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo. Nessas circunstâncias, ele pode deleitar-se como um “grande homem”, entregar-se sem temor a seus impulsos sufocados, como a ânsia de liberdade no âmbito religioso, político, social e sexual, e desabafar em todos os sentidos em cada uma das cenas grandiosas da vida representada no palco (Idem.)

Freud diferencia três tipos de terrenos não-excludentes entre si onde o drama ocorre: o *religioso* (o conflito e rebeldia contra um Deus); o *social*, onde o herói trava uma batalha contra instituições ou sociedades humanas; e o de *caracteres*, que exhibe todas as excitações do *agon* [αγων, conflito/combate] e se desenrola com mais proveito entre personalidades destacadas, libertas da servidão das instituições humanas – ou seja, ela tem de apresentar *dois* heróis” (Ibid, p. 291). Os termos protagonista e antagonista contêm o *agon* como raiz. Os agonistas eram personagens dos conflitos, onde o principal era o *proto*-agonista – o *primeiro combatente* [πρῶτος (*prôtos*, “first”) + ἀγωνιστής (*agōnistés*, combatente, ator)] – e seu oponente o *anti*-agonista, *contra-o-combatente* [ἀντί (*antí*, “contra”)]. O próprio termo *agōnistés* também engloba o sentido de “rival” ou “competidor”. É daí então que podemos inferir, juntamente com a dialética da pulsão de vida e da pulsão de morte — por estarem intimamente interligadas e jamais aparecerem separadas, contendo sempre em toda pulsão uma cota de cada por mais que pareça que um impulso possa ser totalmente, digamos, erótico — que não existe protagonista sem antagonista. Isto é: não existe herói sem o anti-herói, o herói outro, seu par oposto<sup>2</sup>.

Ao se identificar com as lutas e com o sofrimento do herói, o sujeito busca uma catarse, um gozo através do afeto que nele reside. Faz isso somente por saber que se trata de uma ficção e não de um sofrimento no Real do corpo que a vida real não permitiria. O autor de ficção, através de seu personagem, “protege” o espectador dando-lhe o suficiente para a fruição de desejos recalçados, triunfos sobre o poder vigente e a ilusão de um sofrimento fantasioso.

O herói, assim como a criança preferida da mãe — como vimos, geralmente a mais nova — parece sempre estar sobre a proteção “mágica” do escritor. Basta ver nos filmes atuais ou nos livros como em sua grande maioria os heróis são invulneráveis, de caráter quase imortal. Ali deposita-se a fantasia da imortalidade, uma vez que, no nosso inconsciente, um dos únicos registros que não possuímos é o da própria morte e, nele, estamos crentes da nossa própria imortalidade (FREUD, 1915).

Postula Freud em *Escritores Criativos*:

O sentimento de segurança com que acompanhamos o herói através de suas perigosas aventuras é o mesmo com que o herói da vida real atira-se à água para salvar um homem que se afoga, ou se expõe à artilharia inimiga para investir contra uma bateria. Esse é o genuíno sentimento heroico, expresso por um dos nossos melhores escritores numa frase inimitável. ‘Nada *me* pode acontecer!’ Parece-me que, através desse sinal revelador de invulnerabilidade, podemos reconhecer de imediato Sua Majestade o Ego, o herói de todo devaneio e de todas as histórias (1908, p. 154-5).

---

<sup>2</sup> Para compreender melhor esta relação entre antagonista/pulsão de morte e protagonista/pulsão de vida ver SARMENTO 2019.

O herói da ficção é alguém com o qual o sujeito se identifica por conter em si também uma renúncia pulsional que se assemelha à do indivíduo, uma vez que seus desejos recalçados entram em choque com uma realidade externa com a qual ele visa romper. De alguma forma, esse herói é dotado de uma qualidade sobre-humana: na ficção, é alguém a quem nenhum mal pode acometer; na vida real, parece ser um líder iluminado, sortudo, dotado de carisma, capaz de realizar façanhas corajosas e destemidas, aparentemente invulnerável. Porém, é importante frisar: esse heroísmo é sempre de caráter imaginário e fantasioso. O choque entre *dois heróis* culminaria em um conflito protagonista e antagonista, herói e vilão, Eu e Outro. O herói representa o Eu que o sujeito vê como invulnerável e especial, remetendo a uma fantasia antiga infantil. Ele se projeta na jornada do herói e retira dali toda a fruição que o personagem obteve ao enfrentar seus obstáculos, algo impossível para o indivíduo em sua vida real sem passar pelos sofrimentos que o herói passa.

### **C'era un ragazzo...**

A canção *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* (LUSINI; MIGLIACCI, 1967), interpretada por Gianni Morandi foi produzida por Ennio Morricone e alcançou 1º lugar nas paradas italianas em 1967 durante 3 semanas consecutivas. A letra<sup>3</sup> trata de um eu-lírico falando sobre um garoto que, como ele mesmo, amava os Beatles e os Rolling Stones e saía em turnê mundial vindo dos Estados Unidos. No auge da juventude, cantava sobre a liberdade, vivia como um jovem famoso, com mulheres ao seu redor tocando as músicas de seus ídolos até que recebera uma carta que o separou de sua guitarra: fora chamado na América para se juntar ao exército americano na guerra do Vietnã. Seus cabelos longos já não porta mais nem toca sua guitarra e sim um instrumento que sempre dá a mesma nota: o som de metralhadora. Sem amigos e sem fãs, vê pessoas caindo ao seu redor e, ele mesmo não retornará ao seu país pois está morto no Vietnã “*Stop coi Rolling Stones! Stop coi Beatles stop!*”. No peito já não bate um coração, mas fora condecorado com duas medalhas ou três.

O eu lírico já nos entrega logo na primeira frase que está falando de outra pessoa com qual se identifica por tocar guitarra e amar as duas bandas inglesas. Se a suposição de que o herói é alguém de destaque e que goza de carisma e feitos extraordinários, na nossa sociedade - e especialmente naquela de 1967 - este garoto, o soldado condecorado anônimo, alcançara certo prestígio, saindo em turnê mundial e com “mil garotas afim”. Não de se espantar, cantava a favor da liberdade, uma vez que a América já estava envolvida nos conflitos do Vietnã, assim como tantos outros que participaram dos movimentos de contracultura que culminaram no movimento hippie.

Segundo Freud, as ambições masculinas estariam ligadas diretamente às ambições de poder e eróticas:

Desejos não satisfeitos são as forças motrizes das fantasias, e cada fantasia é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória. Os desejos impulsores diferenciam-se conforme o sexo, o caráter e as circunstâncias de vida da personalidade que fantasia; mas se dividem naturalmente em dois grupos principais: ou são desejos ambiciosos, que servem à exaltação da personalidade, ou eróticos. Na mulher jovem predominam quase exclusivamente os desejos eróticos, pois sua ambição é geralmente absorvida pelo empenho amoroso; no homem jovem, ao lado dos desejos eróticos sobressaem os egoístas e ambiciosos. Mas vamos enfatizar a frequente união desses dois grupos, em vez da oposição entre eles [...] Na maioria das fantasias ambiciosas podemos encontrar, num ponto qualquer, a dama para quem o fantasiador realiza todas

---

<sup>3</sup> A letra em português, famosa pelas bandas Os Incríveis e Engenheiros do Hawaii, embora mantenha o sentido original, muda duas frases e achamos melhor seguir a ideia da original em italiano.

aquelas façanhas, a cujos pés ele deposita todos os seus triunfos (FREUD, 1908, p. 330).

Neste caso podemos inferir que nosso herói já seria alguém que gozava de certo poder, ao tocar ao redor do mundo, e de caráter erótico, ao ter “mil garotas afim”, realizando as fantasias que tanto o eu-lírico quanto o ouvinte pode se identificar e projetar suas fantasias — ainda mais se adicionarmos o “não era belo” na fórmula.

Na segunda parte da letra, temos mais um reforço da troca da liberdade que tantos jovens norte-americanos dos anos 60 sofreram: a troca dos cabelos longos pela arma que sempre dava a mesma nota — diferente da guitarra do nosso herói. Com uma onomatopeia, o cantor entona: ra-ta-ta-tá.

A amizade entre os soldados é algo que marca os combatentes e não ter mais amigos deve colocar nosso herói em uma perspectiva de desamparo total. Todos eles estão inanimados, mortos, caídos ao chão. Ele mesmo, por fim, descobrimos que também não regressará ao seu país pois lá também jaz. De forma metafórica, todo o pulsar do coração que amava os Beatles e os Rolling Stones, com seus cabelos compridos, que tocava sua guitarra para mil garotas afim ao redor do mundo, entonando “*Help*, o *Ticket To Ride*, o *Lady Jane*, o *Yesterday*” fora substituído por medalhas de condecoração, o que aponta que nosso herói fora, também, um herói na guerra, com alguns feitos marcantes dentro do contexto guerrilheiro. Sua coragem ficou representada naquelas medalhas, símbolo dos combatentes que alcançaram máxima honra em combate, independente das atrocidades que foram obrigados a cometer sob ordem de seus generais. Porém, é como diz o ditado, *de mortuis nil nisi bene*<sup>4</sup>.

Autores como Freud, Joseph Campbell, Carl Jung e outros mais contemporâneos do campo da criatividade dão testemunho de que há uma espécie de “sincronia” nas criações folclóricas das sociedades, algo que viemos chamar de co-culturalismo (SARMENTO, 2019b). São exemplos os deuses que têm poder de controlar os raios e as chuvas que foram desenvolvidos por culturas tão distantes quanto Etruscos e Maias. Alguns chamam de coincidência, outros de inconsciente coletivo. Cada um com sua teoria.

Não forçaremos uma teorização neste momento, mas torna-se digno de nota que, também no ano de 1967 e também na Itália, fora lançada a canção “He mas a guitar player and now he plays machining guns in Vietnam” por Pompeo Stillo & The Companions. Se o mundo das ideias está aí para ser captado, é de uma estranheza *unheimlich*<sup>5</sup> que estas duas músicas tenham sido contemporâneas — notem que até o uso da onomatopéia dos tiros de metralhadoras é utilizado em ambas as canções.

Abaixo as letras traduzidas:

Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones

Era um garoto que como eu  
Amava os Beatles e os Rolling Stones  
Viajava o mundo, ele vinha dos  
Estados Unidos da América  
Não era bonito, mas ao lado dele  
Ele tinha mil mulheres se  
Cantava "Help" e "Ticket To Ride"  
Ou "Lady Jane" ou "Yesterday"  
Cantava viva a liberdade  
Mas recebeu uma carta  
Seu violão ele me presenteou  
Foi chamado de volta à América

<sup>4</sup> Não diga nada além de bom dos mortos.

<sup>5</sup> Veremos adiante este termo.

Pare, com Rolling Stones!  
Pare, com Beatles, pare!  
Me disseram vá ao Vietnã  
E atire nos Vietcongues  
Ta-ta-ta-ta-ta  
Ta-ta-ta-ta-ta  
Ta-ta-ta-ta-ta  
Ta-ta-ta-ta-ta  
Era um garoto que como eu  
Amava os Beatles e os Rolling Stones  
Viajava o mundo e depois terminou  
a fazer a guerra no Vietnã  
Cabelos longos não usa mais  
não toca o violão, mas  
um instrumento que sempre dá  
A mesma nota "tatatata"  
Não tem mais amigos, não tem mais fãs  
Vê as pessoas caírem ao chão  
No seu país, não voltará  
Agora está morto no Vietnã  
Pare, com Rolling Stones!  
Pare, com Beatles, pare!  
Ta-ta-ta-ta-ta  
Ta-ta-ta-ta-ta  
Ta-ta-ta-ta-ta  
Ta-ta-ta-ta-ta  
No peito não tem mais um coração  
Mas duas medalhas ou três (LUSINI; MIGLIACCI)

E a segunda de Stillo:

Ele era um guitarrista e agora toca metralhadoras no Vietnã

Ele era um bom garoto  
Amigável, como eu  
Gostava de curtir música  
Fazia a todos feliz  
Ele cantava, tocava guitarra  
Por todo o país  
Em pequenas vilas e grandes cidades  
E agora, e agora, ele não toca guitarra  
Mas toca metralhadoras no Vietnã  
Ele toca metralhadoras no Vietnã  
Ele se juntou ao exército  
E jurou fidelidade  
Às listras, estrelas, à bandeira e à liberdade  
E agora, e agora, ele não toca guitarra  
Mas toca metralhadoras no Vietnã  
Ele toca metralhadoras no Vietnã  
Ta-boom, ta-boom  
Ta-ta-ta-ta-ta-ta-boom  
Ele toca metralhadoras no Vietnã  
Ele toca metralhadoras no Vietnã  
Das montanhas até os vales  
Perto dos lagos, perto dos rios  
Música folk, ele com seus amigos  
Ele toca becos sem saída. (STILLO, 1967)

## Através do Universo

Uma das desilusões que a guerra traria, segundo Freud, seria a de que o ser humano é um ser altivo. Ao contrário: diante do horror da guerra, estaríamos mais próximos da barbárie. O rebaixamento moral se torna uma desilusão no momento em que compreendemos que o ser humano jamais ocupou este lugar tão alto quanto estimava-se e sim, como qualquer animal, é “nem bom, nem ruim”. As pulsões, de vida de morte, nos encaminham para percursos subjetivos e que podem ser encaminhadas para o que se chama de caráter apenas em camadas mais superficiais de nossa existência. Aliás, é notável que a vida não é como nos filmes: nem todo ser humano é “todo bom” ou “todo ruim”.

Neste ínterim, podemos muito bem fazer um pequeno exercício fictício e imaginar nos terrores que “o garoto como eu” passou na guerra antes de ser morto. Os combates certamente exigiam de si um nível de ferocidade que jamais havia lhe sido despertado antes. Podemos fazer este exercício sem dificuldades se pensarmos no filme *Across the Universe* (TAYMOR, 2007), também baseado na obra dos Beatles, onde o rebelde, porém pacifista Max é obrigado a servir o exército americano na mesma guerra do Vietnã.

De arranjo totalmente diferente de “*Era um garoto...*”, “*I want You (She’s so heavy)*” (LENNON; McCARTNEY, 1969) é uma música puxada pro blues cantada por John Lennon em homenagem a Yoko Ono. No entanto, de forma exuberante, a diretora Julie Taymor transformou o nome como o moto do exército americano “*Uncle Sam Wants You*” para que jovens se alistassem. O jovem Max, que não conseguira escapar da triagem, passa pelo processo em uma coreografia com soldados de rostos caricatos e quadrados e na hora em que a música entra nos versos de “*she’s so heavy*”, os recrutas aparecem carregando a estátua da liberdade nas selvas vietnamitas, como se a liberdade americana naquela guerra fosse pesada demais. Pouco depois vemos Max, anteriormente pacífico, desesperando-se e se entregando à barbárie, rebaixando-se ao homem selvagem e primitivo de Freud para sobreviver, apenas para voltar para casa traumatizado e com uma certa sugestionabilidade de que estaria com uma dependência de opioides.

Sobre as neuroses traumáticas e de guerra, expõe Freud:

As neuroses de guerra devem ser compreendidas como neuroses traumáticas que foram possibilitadas ou favorecidas por um conflito do Eu [...]. Ele se dá entre o velho Eu pacífico e o novo Eu guerreiro dos soldados, e torna-se agudo assim que o Eu-depaz enxerga o enorme perigo de vida que lhe trazem as audácias de seu parasítico sócia recém-formado. Tanto podemos dizer que o velho Eu se protege do risco de vida mediante a fuga na neurose traumática, como que se defende do novo Eu, percebido como ameaçador para sua vida (FREUD, 1919a, p.385)

Foi a partir dos estudos das neuroses de guerra e dos sonhos dos ex-combatentes que Freud pôde extrair o que viria a se tornar um dos conceitos fundamentais para a psicanálise um ano depois: a pulsão de morte. A repetição das situações traumáticas nos sonhos de seus pacientes desafiava a lei de que todo sonho era uma realização de um desejo. Ou esta acepção estaria equivocada ou havia algo para além do princípio do prazer que conduzia o sujeito a ideias que seriam violentas e perniciosas ao seu Eu, porém que se demonstravam totalmente de acordo com as manifestações do inconsciente. Além dos sonhos de desejo e de angústia, entravam em cena os sonhos traumáticos, onde o sujeito repetia a cena do trauma e, aparentemente, para o inconsciente, abstraía uma certa quota de prazer - ainda que masoquista.

Em uma cena particular, Jude, melhor amigo de Max tenta trabalhar desenhando frutas quando sua namorada, irmã de Max, traz para casa uma televisão por estarem transmitindo ao vivo a guerra. Lucy é uma ativista e pensa que, desta forma, os americanos tomarão mais consciência sobre as atrocidades no Vietnã. Importunado com esta transgressão de espaço, Jude

recolhe-se para o quarto e começa a usar morangos em suas composições artísticas. Os morangos, semioticamente, representam o sangue, ao passo que a música *Strawberry Fields Forever* (LENNON; McCARTNEY, 1967) toca ao fundo com Jude e Max, no Vietnã e sobreposto em imagem lutando na guerra cantam a canção. Jude arremessa morangos na parede como quem arremessa bombas e a imagem sobreposta de Max é exatamente de bombas caindo na selva com seu rosto vermelho da luz dos morangos. Max, como nosso herói de “*C’era um ragazzo...*” não tem mais seus cabelos compridos. Esta é a vez que vemos Max, outrora bonachão e zombador, com medo, apavorado, realmente aterrorizado com os horrores que uma guerra pode proporcionar para um sujeito que não estava preparado.

O trecho do refrão mostra o próprio escapismo não apenas do autor John Lennon, mas dos dois personagens que não gostariam de estar naquelas situações: *Strawberry Fields* era um orfanato onde John brincava quando era criança e compusera a música exatamente para dizer que não havia nada de real na vida além daquele lugar pueril cheio de brincadeiras e inocência. Ao mesmo tempo, os campos de morango representam aqui os campos ensanguentados das selvas vietnamitas. Os morangos cada vez mais se assemelham a armas e granadas e as pinturas de Jude ficam cada vez mais violentas remetendo a sangue.

Pouco depois, em uma cena onde Lucy e Jude estão em uma sangrenta manifestação e a cantora Sadie entoa uma das músicas mais pesadas dos Beatles, *Helter Skelter* (LENNON; McCARTNEY, 1968a), vemos imagens novamente de Max, agora totalmente entregue ao medo, à adrenalina, ao pavor e ao temor da guerra atirando, gritando em modo selvagem, primitivo, rebaixado aos seus instintos mais bárbaros como diz Freud. Em meio ao caos, Max entoa, atordoado, um dos versos mais calmos da banda: “*nothing is gonna change my world*”, da canção homônima ao filme. Ali temos uma das referências que Freud buscaria mais tarde para escrever seu ensaio sobre as neuroses de guerra: nada mudará o que foi visto naquele cenário bárbaro. O trauma está instaurado no sujeito.

Por fim, a última cena de Max relacionada à guerra é quando está no hospital para os veteranos e a música a ser cantada é *Happiness is a Warm Gun* (LENNON; McCARTNEY, 1968b) Max canta: eu preciso de uma dose porque estou piorando. Depois disso delira com uma enfermeira. Vale a pena ressaltar que foi a Guerra do Vietnã que levou para os Estados Unidos soldados viciados em opioides como heroína e ópio, colocando vários em situação de risco.

Teria sido este o destino de nosso herói caso sobrevivesse à guerra?

## **A Guerra: Heroísmo ou Obrigação?**

Historicamente a guerra do Vietnã gera controvérsias. Historiadores americanos se asseguram da vitória *yankee*, algo difícil de ser provado com as cenas de helicópteros sendo derrubados, de barcos e tanques sendo deixados pra trás. Mas não há dúvidas de que esta foi a guerra que mais trouxe repúdio ao país. Os veteranos foram recebidos com hostilidade, muitos deles dependentes de heroína e derivados de ópio, vagavam pelas ruas como vagabundos moribundos, incapazes de serem restituídos à sociedade.

Os próprios americanos que foram reduzidos a homens primitivos em seu retorno ao lar eram antes tratados como superiores aos Vietcong’s, vistos estes, como os primitivos. E assim, na visão de Freud, se fazia a guerra antes de estourar a Primeira Guerra Mundial: povos civilizados contra povos primitivos. Podemos dizer que há um motivo para tal ódio aos primitivos — mas que, em uma análise junto ao conceito de *unheimlich* (FREUD, 1919b) — também se aplica aos povos co-irmãos: a xenofobia.

Há muito o que se explicar sobre o *unheimlich*<sup>6</sup> — o estranho, inquietante, o infamiliar — para um trabalho tão curto. No entanto, nas palavras de Schelling, “‘Unheimlich’ é tudo aquilo que deveria ter permanecido... secreto e oculto, mas veio à luz” (SCHELLING apud FREUD, 1919b, p. 281). É o material recalçado carregado de desejos e crenças superadas que é posto em contato com a realidade e levanta dúvida quanto à sua possibilidade. O sujeito viu-se obrigado a recalcar, por exemplo, o desejo de voar. No entanto, se espontaneamente seu amigo ao seu lado começa a voar, toda uma crença estabelecida em torno do recalçamento da ideia de voar está em xeque, e o resultado é a angústia antes do fascínio.

Todavia, o que nos interessa para este trabalho são as traduções. A começar pelo original. *Heimlich* significa o que vem do lar. Logo, *unheimlich* significa o seu oposto. No entanto, o próprio termo *Heimlich* carrega em si o seu oposto, pois o que vem do lar é, também, secreto e não familiar para quem não participa daquele círculo<sup>7</sup>; é uma palavra ambivalente. A tradução em grego é exatamente *xenos*, hospedeiro e hóspede. Logo, *xenos* é, ao mesmo tempo, familiar e desconhecido. A xenofobia pode ser interpretada desta maneira: o medo do ser humano, que é igual a mim, porém diferente em determinados aspectos que o tornam estranho, ainda mais levando em consideração que sua cultura e sociedade também são alheios aos modos de vida da minha e, seguindo a lógica intransigente do inconsciente, tudo aquilo que me é estranho está passível da minha agressividade e do meu desejo de extermínio.

Em *Reflexões para tempos de guerra e morte*, Freud pondera sobre nossa origem assassina:

É fácil ver como a guerra se choca com essa dicotomia. Ela nos despoja dos acréscimos ulteriores da civilização e põe a nu o homem primevo que existe em cada um de nós. Compele-nos mais uma vez a sermos heróis que não podem crer em sua própria morte; estigmatiza os estranhos como inimigos, cuja morte deve ser provocada ou desejada; diz-nos que desprezemos a morte daqueles que amamos. A guerra, porém, não pode ser abolida; enquanto as condições de existência entre as nações continuarem tão diferentes e sua repulsa mútua tão violenta, sempre haverá guerras. É então que surge a pergunta: Não somos nós que devemos ceder, que devemos adaptar à guerra? Não devemos confessar que em nossa atitude civilizada para com a morte estamos mais uma vez vivendo psicologicamente acima de nossos meios, e não devemos, antes, voltar atrás e reconhecer a verdade? Não seria melhor dar à morte o lugar na realidade e em nossos pensamentos que lhe é devido, e dar um pouco mais de proeminência à atitude inconsciente para com a morte, que, até agora, tão cuidadosamente suprimimos? Isso dificilmente parece um progresso no sentido de uma realização mais elevada, mas antes, sob certos aspectos, um passo atrás — uma regressão; mas tem a vantagem de levar mais em conta a verdade e de novamente tornar a vida mais tolerável para nós. Tolerar a vida continua a ser, afinal de contas, o primeiro dever de todos os seres vivos. A ilusão perderá todo o seu valor, se tomar isso mais difícil para nós (FREUD, 1915, p. 338-9).

Há hoje um meme em que diz: se existe uma placa proibindo alguma coisa por mais absurda que pareça, é porque esta coisa absurda foi realizada. O psicanalista diz o mesmo sobre os dez mandamentos, mais especificamente o *não matarás*: se houve a necessidade de criar o mandamento, é que viemos de uma sociedade onde era praticado o assassinato sem ser coibido.

Para finalizar, extraímos deste mesmo texto uma citação que achamos que é um grande resumo para este trabalho:

No domínio da ficção, encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos. Morremos com o herói com o qual nos identificamos; contudo, sobrevivemos a ele, e

---

<sup>6</sup> Em nossa tese fizemos um exaustivo estudo sobre o conceito, inclusive a nossa escolha pela grafia apresentada. Ver SARMENTO, 2019.

<sup>7</sup> Freud faz uma extensa pesquisa léxica sobre o termo em seu texto. Cf. Freud, O “estranho” (1919b).

estamos prontos a morrer novamente, desde que com a mesma segurança, com outro herói (Idem, p. 329).

## WAR AND HEROISM: FREUD AND THE SONG “C’ERA UN RAGAZZO CHE COMO ME AMAVA I BEATLES AND I ROLLING STONES”

**ABSTRACT:** This paper aims to analyse Italian pop song *C’era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rollings Stones* (LUSINI; MIGLIACCI) — arranged by Ennio Morricone — and the ideas of war, death and heroism developed by Sigmund Freud. The symbolism of the Hero is a manifestation of unconscious fantasies of the subject, being that hero real and flawed or fictional and virtuous, and is from Freud’s works (1908a, 1915) and our preview thesis (SARMENTO, 2019) that we will seek aid for our comparison.

**Keywords:** Hero. Trauma. War. Psychoanalysis.

### REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. 3.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

(1900) *Interpretação dos Sonhos*, vol. IV—V.

([1905/1906] 1942) *Personagens Psicopáticos no Palco*, vol VII, pp. 287—294.

(1908) *Escritores criativos e devaneio*, vol IX, pp. 145—158.

(1909) *Romances Familiares*, vol. IX, pp. 243—250.

(1913) *Totem e Tabu*, vol. XIII, pp. 13— 194.

(1915) *Reflexões para tempos de Guerra e Morte*, vol. XIV, pp. 309—341.

(1919a) *A Psicanálise e as Neuroses de guerra*, vol. XVII, pp. 257—272.

(1919b) *O “estranho”*, vol. XVII, pp. 221—253.

(1921) *Psicologia de Grupo e a Análise do Eu*, vol. XVIII, pp. 87—179.

(1939) *Moisés e o Monoteísmo*, vol. XXIII, pp. XXIII, pp. 16—167.

RANK, Otto. (1914) *The myth of the birth of the hero*. Hong Kong: Forgotten Books, 2008.

SARMENTO, 2019. *O Herói em Freud e a cultura de massas: Trauma e Unheimliche nos filmes de super-heróis pós-9/11*. 2019. 254 pls. Tese - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/Fevereiro 2019. Disponível em: [https://teopsic.psicologia.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/06/Tese\\_TSarmento.pdf](https://teopsic.psicologia.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/06/Tese_TSarmento.pdf).

**Data de submissão: 28/04/2023**

**Data de aceite: 18/09/2023**