

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão

MARIA VIRGÍNIA FRANCO LOPES KERSUL

FREDDIE MERCURY

Uma leitura à luz dos conceitos de castração, narcisismo e
sublimação

SÃO PAULO

2020

MARIA VIRGÍNIA FRANCO LOPES KERSUL

FREDDIE MERCURY

Uma leitura à luz dos conceitos de castração, narcisismo e
sublimação

Monografia apresentada ao curso
de Especialização em Teoria
Psicanalítica, da Coordenadoria
Geral de Especialização,
Aperfeiçoamento e Extensão, da
Pontifícia Universidade Católica
de São Paulo

Orientadora: Professora Doutora
Inês Rosa Bianca Loureiro

SÃO PAULO

2020

FREDDIE MERCURY

Uma leitura à luz dos conceitos de castração, narcisismo e sublimação

RESUMO

A presente monografia propõe uma leitura possível do funcionamento psíquico de Freddie Mercury, um dos maiores astros do rock mundial, a partir de três conceitos psicanalíticos: castração, narcisismo e sublimação. Tais temas foram eleitos não apenas observando os traços que se destacavam no personagem, mas, também, levando-se em conta o próprio percurso analítico da autora. Baseou-se, sobretudo, no filme que narra a trajetória de Mercury, *Bohemian Rhapsody*, dirigido por Fletcher e Singer, e apoiou-se na biografia escrita por Jones, *Freddie Mercury – A biografia definitiva*.

Palavras-chave: castração, narcisismo, sublimação, desejo, culpa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao Eric e ao Tom, pelo amor e o incentivo e, também, pela compreensão e paciência, nos momentos ausentes que foram dedicados ao estudo e à pesquisa desta escrita.

À Inês Loureiro, que me guiou com maestria e me ensinou muito mais que possa supor; à Bárbara Guatimosim, minha analista e grande mestra em meu percurso psicanalítico e, a Wilson Klain, professor e supervisor, pela generosidade de sempre, bem como por me encorajar a imprimir minha marca tanto no presente trabalho, quanto em minha clínica. Meu texto nada mais é que o reflexo desse tripé analítico.

Por fim, a todos os professores do curso, que com sua transmissão, experiência acadêmica e olhar sensível para clínica, nos permitiram ampliar nosso repertório para além da teoria psicanalítica. Aos colegas, não só pelas colocações e debates enriquecedores, como igualmente pela cumplicidade e novos laços de afeto que se formaram ao longo desses dois anos e que levarei para a vida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
PARTE I - CASTRAÇÃO	
Capítulo 1 – O desamparo	05
Capítulo 2 – O complexo de castração	08
2.1 - A castração como atualização do desamparo	15
Capítulo 3 – <i>Bohemian Rhapsody</i> : caminhos do desejo em Mercury ----	16
PARTE II - NARCISISMO	
Capítulo 4 – Freud e a <i>Introdução ao Narcisismo</i> (1914)	33
Capítulo 5 – Ideal do Eu e sentimento de perfeição: <i>Mercury performer</i> -	38
Capítulo 6 – Narcisismo e escolha de objeto: Mercury e seus amores ---	40
6.1 – Bissexualidade	45
Capítulo 7 – Narcisismo, masoquismo e adições	46
7.1 – Narcisismo e culpa	50
PARTE III - SUBLIMAÇÃO	
Capítulo 8 – Presença da arte na vida de Mercury	52
8.1 - O primeiro grande sucesso	54
Capítulo 9 – Aspectos do conceito de Sublimação	57
9.1 - O objeto socialmente valorizado	60
9.2 - A fonte libidinal	62
9.3 - A sublimação enquanto transmissão	63
Capítulo 10 – Sublimação e adições	68
10.1 - Sublimação e culpa	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81

INTRODUÇÃO

Há dois anos, fui ao cinema assistir ao filme *Bohemian Rhapsody*, dirigido por Dexter Fletcher e Bryan Singer, 2018; uma cinebiografia da vida de Freddie Mercury e da história do Queen, que é considerada uma das maiores bandas de rock de todos os tempos. Freddie Mercury (1946-1991) era um de seus integrantes: vocalista, instrumentista e compositor. Suas canções marcaram gerações e seus clássicos seguem tocando até os dias atuais. São aquelas músicas que quem ouve pode até não saber que são do Queen, mas suas melodias familiares corroboram seu alcance mundial.

Bohemian Rhapsody me tocou profundamente. Ao final da sua exibição, tive como certo que, em algum momento do meu percurso psicanalítico, eu escreveria sobre Mercury. A hora chegou e, eis a minha proposta para essa monografia: debruçar sobre uma leitura possível de seu funcionamento psíquico.

Penso que, de alguma forma, me identifiquei com a trajetória de Freddie, principalmente no tocante à sustentação de seu desejo de ir além das demandas de amor de seu pai. Esse foi, sem dúvida, o grande fio condutor da minha análise. Já seus traços perversos foram um grande desafio na minha pesquisa e, ao mesmo tempo, permitiram uma primeira aproximação dessa estrutura psicopatológica.

Elegi três “lupas conceituais” psicanalíticas para colocar sobre o personagem, quais sejam, a castração, o narcisismo e a sublimação. O ponto de partida foi dado pelo desamparo arcaico culminando na castração, para contemplarmos a forma como Mercury lidava com a falta. Os traços narcísicos evidentes no artista nos conduziram a uma investigação que desembocou em outro pilar pelo qual se pode ler sua trajetória: a sublimação. Assim, a tríade escolhida seguiu um caminho que foi ganhando corpo com o próprio desenrolar da escrita.

Meu trabalho se baseou, sobretudo, no filme *Bohemian Rhapsody*, bem como se apoiou no livro *Freddie Mercury – A biografia definitiva*, de Lesley-Ann Jones (2019), que propiciou elementos biográficos complementares à obra cinematográfica.

Freud, em algumas de suas construções, utilizou-se desse mesmo subterfúgio: a partir do estudo de personagens que não foram por ele analisados,

esboçar um entendimento de seu funcionamento psíquico. Em *Recordações Infantis de Leonardo da Vinci* (1910/2017) lançou mão de uma leitura biográfica do artista para então tecer uma linha de compreensão de seu psiquismo.

No prefácio do volume em que compila os textos de Freud sobre “arte, literatura e os artistas”, Chaves (2020) nos coloca à par da história da psicanálise, no que tange ao referido tema, fazendo menção aos escritos deixados por Max Graf, “crítico músico vienense e também judeu que participava ativamente das reuniões das “quartas-feiras”, na casa de Freud” (p.7), ou como mais comumente conhecido: o pai do Pequeno Hans.

Dirá que, desde os estudos do mito do Édipo, de Sófocles, e de Hamlet, de Shakespeare, Freud apropria-se da arte, por meio de seus personagens, a fim de buscar entendimentos para sua metapsicologia. Também nesse sentido, Mezan (2006) afirmará que Sófocles, Shakespeare e Goethe ocupam um lugar de destaque, enquanto escritores que lhe causavam grande impressão e com os quais o pai da psicanálise se identificava.

Freddie Mercury era também um escritor, na medida em que compôs parte dos grandes sucessos do Queen, banda a qual pertenceu na maior parte de sua carreira artística; bem como escreveu músicas quando se aventurou em voo solo. Roudinesco e Plon (1998) citam Freud em conversa com Graf, dizendo: “Quem quiser conhecer um escritor deverá procurá-lo em seus livros” (p. 606). De maneira análoga, depreendemos que quem queira conhecer um compositor deverá buscá-lo em suas letras. Dessa maneira, trataremos a análise de duas de suas canções, como forma de nos aproximarmos de sua subjetividade, por meio de suas falas poéticas.

Retomando Freud, Chaves (2020) destaca que, em seu círculo íntimo, outros analistas se interessaram pelas relações entre arte e psicanálise, tais como Ernest Jones, Marie Bonaparte e Otto Rank. Peter Gay (2019), historiador e biógrafo de Freud, narra que, em 1912, Rank e Hans Sachs fundam a *Imago*: “um periódico especializado, como anunciava o cabeçalho, na aplicação da psicanálise às ciências da cultura” (p. 319). Discorre que em seu ano inaugural a revista contou com 230 assinantes, contrariando as apreensões de Freud em relação à sua receptividade. Relata que Freud também escrevia artigos a serem publicados na revista, além de supervisionar o trabalho dos dois discípulos em suas edições.

Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998) trazem à tona a discussão em torno da psicanálise aplicada, ou seja, da escrita psicanalítica para além do “*setting* analítico”, estendida “aos campos literários, artístico, mitológico e histórico” (p. 606). Em oposição aos analistas que a viam com certo receio, descrevem que o próprio Freud, em textos inaugurais da psicanálise como *A interpretação dos sonhos* e *Os chistes e sua relação com o Inconsciente* demonstrava que os preceitos psicanalíticos, enquanto inseridos na psicologia das profundezas (em alusão à atuação no inconsciente), não se restringiam ao campo médico.

Narram, também, que apesar dos esforços e dedicação do pai da psicanálise na produção dos textos para *Imago*, dando destaque à *Totem e Tabu*, bem como ao estudo sobre *O Moisés de Michelangelo*, que na ocasião fora publicado anonimamente, pairava uma certa hesitação em relação à psicanálise aplicada. O fato de a publicação ter se dado com pseudônimo é um indicativo desse caráter dúbio. Ainda sobre a ambivalência freudiana sobre essa modalidade, Roudinesco e Plon (1998) nos apresentam a seguinte formulação:

A ambivalência freudiana a respeito da psicanálise aplicada refletiu-se tanto nas contribuições do próprio Freud quanto nas reações contrastantes que esse campo tem despertado na comunidade psicanalítica. (Roudinesco; Plon, 1998, p. 607)

Apontam para o fato de que, todos os trabalhos de Freud considerados do campo da psicanálise aplicada, detinham o objetivo de um aprofundamento teórico, em detrimento da simples aplicação, como foi o caso do estudo sobre Leonardo da Vinci, que marcou avanços na compreensão da homossexualidade. O mesmo foi observado nos textos *Totem e Tabu* e *Psicologia das massas e análise do Eu*, em que Freud extrapolou as respectivas referências socioculturais utilizadas.

Percebemos, então, que o exercício da psicanálise aplicada, proposto nesta monografia, se dá desde os primórdios da psicanálise, sendo praticado por Freud, bem como por outros psicanalistas. Gostaríamos de, assim como Freud o fez, ultrapassar a simples aplicação.

Por aqui, nosso intuito não é o de uma classificação ou rotulação psicopatológica de Freddie Mercury, mas sim o da escuta de seu sofrimento,

para, a partir de sua compreensão, torná-la passível de um estudo psicanalítico. Tal como Foucault (2019), em *a História da Loucura*, nos aponta para a direção de que os conceitos de “sanidade” mental ou “não-sanidade” mental estarão submetidos a um referencial social a qual o sujeito está inserido, acreditamos que o contexto sócio-histórico irá moldar as psicopatologias do seu tempo.

Assim, nossa intenção é a de, sob a luz dos conceitos de castração, narcisismo e sublimação, levantar hipóteses sobre o funcionamento psíquico do personagem escolhido como objeto de análise. Não pretendemos, de forma alguma, esgotar os aspectos psicanalíticos passíveis de serem explorados em relação ao artista. Apenas escolhemos três “lentes” teóricas para nortear a presente pesquisa.

PARTE I – CASTRAÇÃO

Capítulo 1 – O desamparo

Garcia-Roza (2008) nos diz da experiência de satisfação enquanto o estado de desamparo original do ser humano. Narra que, diferentemente dos aparelhos respiratório e circulatório, que já nascem prontos, o aparato psíquico irá, aos poucos, se desenvolver.

Destaca, para tanto, a completa fragilidade do bebê na medida de sua total dependência dos cuidados de seu Outro primordial, que será responsável pela eliminação da tensão interna causada por um estado de necessidade, como a fome, por exemplo. Diz que esta primeira experiência ficará, ainda, ligada à imagem do objeto e do movimento que permitiram essa descarga. Laplanche e Pontalis citam Freud, para fazer a correspondência entre os estados de desamparo e a prematuridade do ser humano:

(...) a existência intrauterina parece relativamente abreviada em comparação com a maioria dos animais; ele está menos acabado do que estes quando é jogado no mundo. (...) a importância dos perigos do mundo exterior é exagerada e o objeto, que é o único que pode proteger contra estes perigos e substituir a vida intrauterina, tem seu valor enormemente aumentado. Este fator biológico estabelece, pois, as primeiras situações de perigo e cria a necessidade de ser amado, que nunca mais abandonará o homem. (Laplanche; Pontalis, 2016, p.112)

Garcia-Roza (2008) enuncia que as pulsões do bebê se ligarão à representante das representações. Sobre esta condição de, nos primórdios do psiquismo humano, haver esta identificação do bebê com seu Outro primordial, Freud dirá que “bem no início, na primitiva fase oral do indivíduo, investimento objetual e identificação provavelmente não se distinguem um do outro” (Freud, 1925/2018, p. 35).

Aprofundando ainda sobre esta relação de identificação do bebê com seu primeiro cuidador e, conseqüentemente, seu primeiro objeto de amor, Nora Miguelez (2019) constatará que ele mais comumente corresponderá à mãe, sendo mais especificamente representado na figura primeva do “seio materno”.

Neste sentido, cita Freud em seu Projeto de 1895: “Freud afirma que o encontro com o objeto sexual é preparado desde a mais tenra infância (Freud, 1985b, cap. III, item 5). O primeiro objeto é o seio materno.” (Migueluez, 2019, p. 39).

Voltemos à Garcia-Roza (2008) fazendo, igualmente, referência ao Projeto de 1895, para melhor entendermos a marca que a primeira experiência de satisfação deixará no sujeito. Para tanto, precisamos entender a diferenciação entre o objeto e *das Ding* (a coisa freudiana). A coisa, segundo Heidegger, ocupa uma posição autônoma e vazia de determinações; já para Kant é o que se encontra para além da representação, o que basta ser pensado, diferentemente do objeto que precisa ser representado.

Roza (2008) demonstrará, também, a relação do *Real-Ich* e *das Ding*, esta enquanto um “interior excluído”, em torno da organização psíquica que se faz e que não será ainda considerada como um aparato. Lembrando que esse *Real-Ich* não se refere ao Eu da segunda tópica, mas sim ao estado originário do psiquismo, no qual não se distingue o Eu e o mundo exterior. Observemos sua colocação para melhor descrição: “O que ele aponta como esse interior” é o *Real-Ich*, “o real derradeiro da organização psíquica” (Garcia-Roza, 2008, p.147).

Dessa maneira, temos que, para Freud, a *das Ding* é o objeto perdido, ainda que se referindo à uma experiência mítica, ou seja, a um objeto nunca tido e que deverá ser reencontrado. Contudo, justamente por se tratar de um fenômeno mítico, esse reencontro nunca ocorrerá. Temos assim que essa experiência mítica é, na verdade, a primeira experiência de satisfação, a qual nos referimos no início, que coloca o sujeito em busca de um reencontro e que, em concomitância, o coloca em contato com seu desamparo. Ou seja, estará em contato com o vazio, com a falta. Para melhor elucidar:

No entanto, Freud supõe um momento mítico, no começo de tudo, quando teríamos a posse *das Ding* (da Coisa). Daí por diante, seríamos lançados numa busca infundável dessa coisa perdida, embora nunca a tenhamos tido verdadeiramente. Nessa procura da Coisa, forma-se a trama das representações através dos caminhos da memória. (Garcia-Roza, 2008, p.152)

Passemos agora aos *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*, escrito por Freud em 1905, a fim de fazer um recorte no cenário em que o recém-nascido

teve contato com a sua experiência de satisfação. Freud afirma que a sexualidade está presente nos bebês desde a mais tenra idade: “Parece fora de dúvida que o recém-nascido traz consigo germes de impulsos sexuais (...)” (1905/2017, p.78). Dizemos que estamos diante da fase autoerótica do bebê, na medida em que a pulsão sexual se dirige ao seu próprio corpo, de onde ele obterá toda a sua satisfação. Ela não será investida no objeto externo (seio materno).

Contudo, foi a partir da experiência de satisfação de uma necessidade, como a fome, por exemplo, que o bebê teve contato com este prazer (que está para além do suprimento fisiológico) e agora busca repeti-lo, a fim de reencontrá-lo. Sobre esta passagem, Garcia-Roza nos esclarece:

Foi o sugar do seio materno que deu lugar à experiência de satisfação e que a familiarizou com este prazer (...) o que a criança procura repetir é esse prazer já obtido antes, sendo que agora inteiramente divorciado da necessidade de buscar alimento. (Garcia-Roza, 2008, p. 40)

O autoerotismo é perverso polimorfo, dado que não privilegia nenhuma parte específica para alcançar prazer, assim, todo seu corpo é suscetível de ser erotizado. Laplanche e Pontalis (2016) citam Freud a fim de destacar a disposição para a perversão como algo constitutivo do indivíduo, em face deste caráter perverso polimorfo presente na infância.

Assim, ante o exposto, e com o propósito de finalizar esta pequena passagem sobre o desamparo, podemos depreender que quando dos primórdios da formação do aparelho psíquico, o sujeito constitui sua primeira experiência de satisfação. Será a partir dela que todos seus demais atos psíquicos irão se basear, se repetir, em busca de um reencontro. Contudo, este nunca se dará, uma vez que se trata de um fenômeno mítico.

Aludimos que dessa “primeira mamada” derivará, igualmente, seu desamparo arcaico, na medida em que o bebê, como já foi dito, será necessariamente submetido aos cuidados de um Outro primordial que se responsabilizará pela interpretação das demandas trazidas por ele, formando, assim, seu conjunto de representações, as quais suas pulsões parciais se ligarão, em fixação ou inscrição primevas.

Estamos, pois, diante da atuação de um “outro” erotismo, que precede ao autoerotismo do bebê, uma vez que sabemos que este necessita, para além do suprimento de suas necessidades fisiológicas, desse investimento libidinal realizado pelo Outro primordial que, em conjunto, resultarão em seu desenvolvimento. É o que demonstra Roza, na seguinte passagem:

De fato, a fixação ou inscrição decorre das primeiras ligações, correspondentes ao primeiro esboço de organização do aparato psíquico, e essas primeiras ligações são sínteses passivas (...). O eu resultante das primeiras ligações, eu puramente passivo, é o *Real-Ich* (...). (Garcia-Roza, 2008, p. 195)

E, chegando ao fim, concluímos então que a nossa condição de vida intrauterina reduzida nos coloca em contato com o nosso desamparo ao nascermos, por dependermos totalmente dos cuidados de nosso Outro primordial para sobreviver, o que nos deixará um rastro por toda nossa vida: a necessidade de sermos amados. Ao mesmo tempo, seremos lançados em uma busca infundável pelo reencontro com a sensação de prazer obtida em nossa experiência mítica, que está para além da satisfação fisiológica.

Observamos que é possível indicar duas grandes marcas que acompanharão o sujeito durante sua existência, a partir da sua primeira experiência de satisfação/desamparo: a falta primordial, que o enseja a busca pelo reencontro mítico e, também, a necessidade do amor do Outro para ter suas necessidades vitais iniciais atendidas.

Capítulo 2: O complexo de castração

Como nosso personagem Freddie Mercury é um homem, abordaremos aqui apenas o complexo de castração no menino, sem fazer alusões ao da menina. Traremos como uma primeira referência o texto do Nasio (2012). Ele inicia sua narrativa destacando que o conceito de castração em psicanálise se distingue do de mutilação de órgãos genitais masculinos.

Diz que se trata de uma experiência psíquica inconsciente que se dá por volta dos 5 anos de idade, mas que será dotada de um caráter duradouro, posto

que acompanhará o sujeito por toda vida, sendo renovada continuamente e de forma inconsciente. É esse complexo que colocará fim à onipotência da criança, uma vez que, haverá a percepção dos limites do seu corpo e das barreiras incestuosas. Sobre o desfecho e reflexos dessa sexualidade infantil na fase adulta, enquanto os dois tempos da instauração da sexualidade, nos diz Freud:

Por fim reivindicou nosso interesse a pesquisa sexual da criança, e a partir dela se pôde reconhecer que o desfecho da sexualidade infantil (por volta de cinco anos) se aproxima amplamente da forma definitiva no adulto. (Freud, 1923/2018, p. 169)

Ao adentrar no complexo do menino, Nasio (2012) faz menção ao texto do Pequeno Hans, que trata da análise de uma fobia de uma criança que fora acompanhada por seu pai e que demonstra o complexo de castração deslocado enquanto medo da castração e temor do pai para o medo de cavalo.

Assim como Miguelez (2019), acreditamos ser pertinente fazer uma correlação da eleição do objeto fóbico de Hans com o totem, animal sagrado de *Totem e Tabu*. Para tanto, acrescentaremos, ainda, o caso *Pequeno homem galo* de Ferenczi, que demonstra a angústia de castração do pequeno Arpad deslocada para o medo de galo.

Traçaremos um comparativo de Hans com Arpad. Ambos deslocaram sua angústia de castração e o medo que sentiam do pai (por sofrerem alguma retaliação pelos desejos inconscientes e incestuosos pela mãe e do parricídio) para seus respectivos objetos fóbicos: cavalo e galo. Hans tinha medo de ter seu pênis mordido pelo seu animal fóbico, bem como Arpad de ser bicado pelo galo. Contudo, nos dois casos, para além do medo e o desejo de eliminá-los, havia também a admiração. Hans admirava os cavalos cargueiros que ficavam no estabelecimento em frente a sua casa, assim como Arpad alimentava e acarinhava seus frangos de brinquedo.

Notamos, pois, que as duas crianças nutriam sentimentos ambivalentes por seus objetos fóbicos, tal como é a relação da criança com o pai, quando da travessia do complexo de Édipo. Admiram e querem ser o pai, para que possam ter a mãe, mas, para isso, precisam matá-lo.

Esse cenário nos permite pensar, como já anunciado, uma articulação com o objeto totêmico. O totem é o animal que, ao mesmo tempo em que é

temido, é também admirado. É e a partir do banquete que eles elevam o pai ao sagrado, na tentativa de lidar com a culpa de terem cometido seu assassinato e o introjetam, dado que, em função da admiração, querem sê-lo. Estabelecem, pois, tanto proibição ao incesto, quanto de matar uns aos outros.

Também em *Totem e Tabu* (1913/2017), Freud faz referência às duas interdições edípicas: proibição ao incesto e ao parricídio, justamente os dois desejos primevos que permeiam a fantasia do menino, durante sua infância. É o que nos revela Miguelez, ao citar Freud, em *Totem e Tabu*:

Se o animal totêmico é o pai, os dois principais mandamentos do totemismo, os dois preceitos tabus que constituem seu núcleo, o de não matar o totem e o de não usar sexualmente nenhuma mulher que pertença a ele, coincidem, pelo seu conteúdo com os dois crimes do Édipo (...) e com os dois desejos primordiais da criança (...). (Miguelez, 2019, p. 53)

Essa articulação do complexo de castração com *Totem e Tabu* nos permite ter uma noção social e civilizatória do complexo de castração, enquanto complexo nuclear no complexo de Édipo que é, por sua vez, dotado de um caráter universal para a teoria psicanalítica. Sobre esta universalidade do Complexo de Édipo e, igualmente, do complexo de castração, empreendida ao longo da construção da teoria psicanalítica freudiana, Nora Miguelez nos dirá quando da conclusão do seu capítulo I, do livro *Complexo de Édipo hoje?*:

(...) tanto o complexo de Édipo como o complexo de castração, enquanto nuclear para aquele, têm abrangência universal; os desejos edípicos em jogo não têm uma origem “natural” ou constitucional. Freud elabora para eles não somente uma história complexa, mas também uma longa pré-história (...) (Miguelez, 2019, p.100)

Nora Miguelez (2019) faz uma retrospectiva histórica pela obra de Freud na qual aborda, em dado momento, a “problemática edípica centrada no complexo de castração” (p. 79), onde demonstra que o complexo de castração levou dezesseis anos para se consolidar como núcleo do complexo de Édipo, em 1924, desde a primeira vez que apareceu nos textos de Freud, em 1908.

Nos aproximaremos agora dos textos freudianos, começando pelo *Sobre as teorias sexuais das crianças*, de 1908 (2017), onde Freud dirá que suas considerações se deram a partir da observação direta das crianças, bem como do conteúdo consciente e inconsciente manifestado pelos adultos neuróticos em análise. Fará menção ao complexo de castração, iniciando seus estudos a partir da tese sustentada pelas crianças da universalidade do pênis.

Assim, um menino ao ver sua irmãzinha pequena, acreditará que seu pipi irá crescer. Acrescenta ainda que, somado à crença de que todos tem pênis, sofrerá por parte de seus cuidadores a ameaça de castração em razão da prática do onanismo. Esta terá um efeito tão profundo e duradouro que são correspondentes à importância narcísica atribuída ao próprio pênis, o que mais tarde Freud nominará como angústia de castração. Já na menina, a ideia da universalidade do pênis causará a inveja do mesmo. Ela se sentirá prejudicada por não ser dotada do mesmo órgão que meninos e tentará se igualar a eles, na atitude, de por exemplo, de tentar fazer xixi em pé.

Aqui, a criança seguindo a sua investigação sobre a origem da vida, começará a entender que o pai tem alguma participação no bebê que cresce na barriga da mãe, na medida em que o genitor diz que o filho também é dele. Pensam que o pênis participa dessa origem, pela excitação que lhe é causada neste órgão ao fazer esta alusão.

Constroem a sua primeira hipótese para a origem dos bebês, que será baseada na penetração. Mas ela logo será descartada pela crença de que a mãe também tem um pênis. Formulam, então, a teoria de que os bebês saem pelo ânus, assim como as fezes. E é em razão dessa crença que os meninos fantasiam que também podem gerar e parir um bebê. A segunda teoria seria a de que os bebês saem pelo umbigo, sugestionados pelo corte da barriga presente na fábula do Chapeuzinho Vermelho e o Lobo. A terceira se dá pelas crianças que assistiram a uma relação sexual dos pais (ou fantasiaram com a cena) e passa a atribuir um caráter sádico ao coito. Interpretam, pois, “o ato amoroso como violento” (Freud, 1908/2017, p. 404).

Ademais, as crianças em suas investigações passam a indagar o que significa ser casado. Haverá diversas respostas a essa pergunta, que irão variar conforme a subjetividade, contudo, haverá um pano de fundo em comum: “satisfação do prazer e superação do pudor” (Freud, 1908/2017, p.406), pois na

investigação delas, os casais fazem xixi um na frente do outro, ou mostram seus bumbuns uns aos outros, sem se envergonharem. Essa ideia do que significa ser casado terá importância para a sintomatologia que advirá posteriormente.

Nesse texto, Freud avança ao apresentar que as respostas omitidas ou dadas equivocadamente pelos cuidadores das crianças que se contrapõem as suas intuições corretas, somado à sensação de proibição deste assunto que virá em decorrência desta postura dos adultos, culminará em uma desconfiança e repressão.

Adentrando agora ao texto *A organização genital infantil*, de 1923 (2018), Freud se aprofundará na hipótese infantil da universalidade do pênis, elevando-a à primazia do falo. Narra que a proximidade da vida sexual da criança e do adulto está para além da escolha de um objeto ao final da travessia do complexo de Édipo, e que terá sua confirmação quando da puberdade. Mostrará que já na infância, a organização genital assumirá um papel de preponderância, contudo, incidirá sobre um único genital: o pênis.

Estamos diante não de uma primazia genital, mas sim de uma primazia do falo. Freud descreve o interesse do menino em ver o órgão das outras pessoas, de compará-los com o seu e do desejo de que ele fosse maior. Tais características resultam do seu ímpeto pelas investigações sexuais e que poderão se manifestar nas agressões e exhibições realizadas durante a infância.

Já sabemos que o menino, ao se deparar com a diferença anatômica sexual irá primeiro negá-la, concluindo que o pênis nas meninas é ainda pequenininho e que um dia irá crescer. Contudo, ao avançar em suas teorias, se dará conta de que algumas meninas, de fato, não tem o pênis e tal fato os remeterá ao medo de sua própria castração, posto que acreditarão que eles são passíveis de perder seu órgão também. Freud dirá que “a significação do complexo da castração só pode ser apreciada corretamente quando se considera também a sua origem na fase da primazia do falo” (1923/2018, p.173).

Os meninos acreditam que apenas as meninas desprezíveis e culpadas pela prática masturbatória foram castradas e que as mulheres nobres e dignas, como suas mães, são detentoras do falo. Entretanto, ao chegarem ao fim de sua pesquisa sobre a origem dos bebês, perceberão que apenas as mulheres podem gerar e parir um filho e que, portanto, elas não têm pênis.

Freud conclui o texto dizendo que em razão da primazia genital do falo, estaremos diante do masculino, mas não do feminino. Aponta para a existência de um genital masculino ou do castrado. Apenas na puberdade será possível atingir o masculino e o feminino. Masculino enquanto atividade e posse do pênis e feminino correspondente ao passivo e ao abrigo do pênis.

Será apenas no texto de 1924 (2018), *A dissolução do complexo de Édipo*, que o complexo de castração passará a ter centralidade no complexo mais amplo no qual está contido. No menino é justamente a angústia da castração que o fará abrir mão de seus objetos incestuosos, em face da supremacia narcísica do pênis, culminando assim, com o fim da sua travessia edipiana.

Nasio (2012) destrinchou o complexo de castração em 5 fases. Passaremos por cada uma delas. A primeira remete-se à descoberta da diferença anatômica dos sexos pelas crianças. Laplanche e Pontalis nos dizem sobre o conhecimento dessa diferença e a respectiva instauração do complexo:

(...) a verificação pela criança da diferença anatômica dos sexos é indispensável para o aparecimento do complexo. Ela vem atualizar e autenticar uma ameaça de castração que pode ter sido real ou fantasística. (Laplanche; Pontalis, 2016, p.74)

A segunda fase corresponde ao tempo das ameaças verbais destinadas à criança, no sentido de repreender e proibir a masturbação. Será também o momento da renúncia às fantasias incestuosas, ao passo que a “ameaça de castração visa ao pênis, mas seus efeitos incidem sobre a fantasia do menino de um dia possuir seu objeto amado, a mãe.” (Nasio, 2012, p.15).

Avançando, chegamos ao que Nasio chamará de terceiro tempo e que se remeterá ao campo visual do menino, que constata a ausência de pênis na menina, donde a ameaça se fará bastante real. Como sofrera ameaças verbais de castração na fase anterior, aqui elas serão passíveis de representação. Nesse período, ele ainda não consegue se separar do apego narcísico ao próprio pênis e negará a ausência do pênis na menina, acreditando que um dia ele irá nela crescer. É o que constata Freud, em *A organização genital infantil*: “Eles recusam essa ausência, acreditam ver um membro, atenuam a contradição entre o que viram e o que esperavam, mediante a evasiva de que ele ainda é pequeno e crescerá (...)” (1923/2018, p. 173).

Em um quarto momento, o menino acredita que ao menos as meninas mais velhas e passíveis de respeito terão o pênis. Contudo, ao perceber que sua mãe também é castrada, serão criadas as condições do surgimento da angústia de castração, que irá operar de modo inconsciente em seu psiquismo.

No quinto e último estágio, o menino estará diante o “conflito entre o interesse narcísico nesta parte do corpo e o investimento libidinal dos objetos parentais” (Freud, 1924/2018, p. 208) que resultará na aceitação da interdição incestuosa por amor narcísico ao próprio pênis. Esse momento se dará em decorrência da irrupção da angústia de castração da fase anterior. Sobre essa fase nos dirá Nasio:

A crise que o menino teve que atravessar foi fecunda e estruturante, já que ele se tornou capaz de assumir sua falta e produzir seu próprio limite. Dito de outra maneira, o término do complexo de castração é também para o menino, o término do complexo de Édipo. (Nasio, 2012, p. 18)

Constatamos, pois, que o complexo de castração nos meninos corresponde ao fim da travessia do complexo de Édipo. Importante destacar, assim como Freud (1924) o fez, que “complexo de Édipo ofereceu ao menino duas possibilidades de satisfação, uma ativa e uma passiva”, apontando para dois caminhos: o do Édipo positivo em que a identificação se faz com o pai e a escolha de objeto é voltada para a mãe (heterossexual). Já no dito Édipo negativo, notaremos o inverso: ocorrerá a identificação com a mãe e a escolha de objeto voltada ao pai (homossexual).

Passada, então, essa breve explanação sobre o complexo de castração, resta-nos a pergunta acerca da função e da importância do Complexo de Édipo para a teoria psicanalítica.

Podemos afirmar que, certamente, ele não se limita à triangulação na novela familiar, uma vez que vai muito além, pois “é no interior dele que se decantam e se decidem a feminilidade, a masculinidade, as patologias e os estilos de subjetivação” (Miguel, 2019, p.13).

Desse modo, o complexo edipiano ocupa uma posição decisiva na metapsicologia freudiana. Muito se questiona sobre a “sobrevivência” do complexo de Édipo nos dias atuais, haja vista as novas organizações familiares

e sócio-econômico-culturais do século XXI, bem distintas das condições nas quais Freud teorizou. Sobre a universalidade e a transcendência do complexo edípico, Miguelez será esclarecedora:

(...) ele proporá uma verdadeira fábrica de subjetivação sexuada. Um programa, uma máquina, que produza masculinidade e feminilidade, que trabalhe a partir da sexualidade infantil perversa polimorfa e que esteja ligada à tomada da proibição incesto. É desta fábrica de que se trata, de fato, quando falamos do complexo de Édipo freudiano. (Miguelez, 2019, p.19)

Sendo assim, podemos dizer que é a partir do complexo de Édipo que se derivam modalidades de psicopatologias. Em sendo o complexo de castração o núcleo desse complexo, depreendemos que as psicopatologias se referem também a ele e, em última instância, ao modo como o sujeito lida com a falta.

2.1 – A castração como atualização do desamparo

O desamparo é o marco da falta que é constitutiva ao sujeito, nos primórdios de sua vida, enquanto uma perda com a qual ele entrou em contato quando da instauração da sua primeira experiência de satisfação e que deixará, ainda, um outro traço que o sujeito levará por toda sua vida: a necessidade de ser amado.

Pois bem, essa experiência inevitável da perda e da indispensabilidade do amor de seu Outro primordial é revivida e atualizada durante a infância, tanto na perda do seio materno a cada intervalo das mamadas, quanto depois na separação das fezes do próprio corpo.

Contudo, atingirá a sua principal rememoração, no caso dos meninos, como o é o nosso personagem, quando chegar ao fim de sua travessia edípica, ao se deparar com a angústia da castração. Ainda sobre esta resignificação das perdas anteriores, nos dizem Alonso e Fucks:

Para Freud, só cabe falar em de um complexo de castração quando esta representação de uma perda associou-se aos

genitais masculinos ao ceder à fase fálica, tendo um efeito de ressignificação retroativa sobre as lembranças das separações anteriores. (Alonso; Fucks, 2015, p.157)

A forma como o sujeito lida com sua castração irá refletir de maneira inconsciente no seu psiquismo, por toda sua jornada. Desse modo, pretendemos, no próximo capítulo, apontar, através de uma síntese do filme *Bohemian Rhapsody*, os traços psíquicos histéricos e perversos do personagem Freddie Mercury, a partir da maneira como ele lidava, durante os mais diversos cenários e acontecimentos da sua vida, com a sua *castração* e o seu *desamparo*, sendo a primeira, como já dito, a principal atualização do último.

Capítulo 3 – *Bohemian Rhapsody*: caminhos do desejo em Freddie Mercury

Segundo informações contidas ao decorrer do filme, Freddie Mercury e sua família chegam em Londres refugiados do Zanzibar. Na ocasião ele tinha dezoito anos e trabalhava como operador de bagagens no aeroporto de Heathrow.

Na primeira cena da obra cinematográfica, quando o personagem está em casa, haverá um embate entre ele e seu pai, que o repreenderá por sua intensa vida noturna, lembrando-o dos três preceitos hindu-persas que tornam um homem honrado: “Boas ações, boas palavras e bons pensamentos”.

Mercury, porém, o confronta dizendo que o pai os segue à risca e que não chegou a lugar nenhum. Desde o início, a película dá indícios de uma relação hostil entre Freddie e seu pai. Uma passagem demonstra que este confronto está presente desde a infância de Mercury, quando seu genitor se refere a ele como uma criança “difícil e desobediente”.

Jones (2019), em sua biografia sobre o personagem, nos permite acessar mais detalhadamente a infância de Mercury. Narra que ele estudou em um colégio interno na Índia por uma década, dos oito aos dezoito anos e que, durante esse período, via seus pais (que residiam no Zanzibar) apenas uma vez ao ano.

Esse cenário nos autoriza a pensar que Freddie não desfrutava do olhar de amor dos pais. Podemos pensar que tal hipótese se alinha ao traço histérico

de Mercury, da busca pela confirmação de ser amado. A esse respeito, nos dizem Alonso e Fucks:

Ao permanecerem no lugar infantil em relação ao pai, os históricos precisam confirmar permanentemente que são amados (...) Falhas na função paterna, seja na função de interditor ou de modelo, deixaram-no desprotegido. (Alonso; Fucks, 2015, p. 234)

Voltando ao filme, Freddie vai ao pub que frequenta assiduamente onde uma banda de rock se apresenta. Ao final do show, procura seus integrantes para falar de suas composições autorais e descobre que o vocalista acabara de deixá-los. Ele então se prontifica como possível candidato ao posto e é inicialmente ridicularizado e rechaçado pelo fato de ter sua arcada dentária superior proeminente.

Ele não contra-argumenta, apenas canta e diz que o fato de ter quatro incisivos a mais faz com que ele tenha um agudo mais potente e, de fato, impressiona seus futuros companheiros de banda.

Aqui já parecemos notar um leve traço perverso de Freddie ao desafiar seus limites corporais, ultrapassando certas barreiras vocais em seu agudo. Dá a impressão de que acredita deter algum “segredo” vocal, que o diferencia dos demais cantores. Pode também ser interpretado como uma marca histórica, ao presumir que seja alguém muito especial pelo seu alcance musical diferenciado. Dessa maneira, transforma uma “falha” em vantagem, enquanto uma superioridade fálica.

É chegado o dia de seu primeiro show no mesmo pub. Ele vai até a loja onde trabalha Mary, uma moça que conheceu também no pub. Quando a viu, pela primeira vez, notou e elogiou seu casaco, privilegiando, assim, a indumentária feminina à pessoa. Mercury se dirige ao estabelecimento para comprar uma calça. Sem saber, vai diretamente à seção de mulheres. Mary sinaliza o equívoco sem repreensões. Ao contrário, o estimula a experimentar a peça e diz:

– Não devia haver diferenças, concorda?

E, já na cabine, quando Freddie está experimentando a calça, ela leva um lenço feminino vermelho para compor o visual. Pede, ainda, autorização para maquiá-lo e será prontamente atendida. Ela emenda:

– Você tem um visual exótico! Adoro seu estilo! Acho que todos deveriam ousar!

Na estreia como cantor usa uma camisa que é da sua mãe. Esse fato não é mencionado no filme, mas o espectador atento percebe com facilidade que trata da mesma peça que a mãe usa na cena inaugural do filme.

Percebemos aqui, mais uma vez, uma manifestação perversa do nosso personagem, o transvestismo, que se remete ao desejo de se vestir como uma mulher. Mas algo chama atenção: ele não quer apenas trajar-se como uma mulher, ele usa, literalmente, uma roupa de sua mãe.

Nessa atitude, notamos um traço perverso com uma profundidade maior, uma vez que o perverso sabe que sua mãe é castrada, mas recusa essa condição para poder, dessa maneira, negar a sua própria falta. Mercury, ao se vestir com a roupa de sua mãe, parece lançar mão de um recurso de falseamento: ao identificar-se com ela e ser, ainda, possuidor do falo, fantasiando assim, uma completude inexistente.

É justamente o cenário observado por Freud (1910/2017) ao dizer desta mesma identificação de Leonardo da Vinci com sua mãe, no sonho em que um pássaro entra em seu quarto e coloca a cauda em sua boca. Essa cauda, presente em um pássaro que na mitologia corresponderia a uma divindade ou símbolo materno, representaria o falo. Assim, a mãe seria completa, possuidora do membro genital masculino.

Ademais, podemos levantar a hipótese que esteja para além de uma simples identificação com sua genitora. Ao se vestir com a camisa de sua mãe, Freddie nos mostra um possível desejo de introjeção da mesma, caminhando para um retorno à sua fase oral, assim como fazem os filhos do Pai da Horda, em *Totem e Tabu* (Freud, 1913/2017). É como se Freddie se sentisse tão dependente do amor e dos cuidados de seu Outro primordial que precisasse incorporá-lo ao seu próprio Eu (assim como nos primórdios de seu psiquismo).

Passado um ano, Mercury sugere que a banda venda sua van e que todos invistam o dinheiro que têm na gravação de um disco, sob o argumento de que

precisavam “pensar grande”. Importante lembrar que os integrantes depositaram todos os recursos financeiros de que dispunham para apostar no desejo e na suposta ideia visionária de Mercury.

Já no estúdio, para gravarem seu primeiro disco, Freddie leva a banda à exaustão, ao achar que as versões nunca estão boas o suficiente, e os fazem regravá-las por diversas vezes. Mostra-se sempre insatisfeito. Notamos, nessas duas cenas, marcas históricas, tanto na eterna insatisfação na gravação do disco, quanto no clamor de um “pensar grande” do grupo, assim como no desejo de que a banda rompa novamente seus limites e crie algo novo, diferente e ousado. Alonso e Fuks (2015), citando Rosolato, dizem que “o histérico trata obstinadamente de ser o falo” (p.184).

Nessa altura do filme, Freddie já está namorando Mary e ela é para quem ele revela o novo nome que elegeu para a banda: Queen. E emenda a seguinte frase ao anunciá-lo:

– Como sua Alteza! Porque é um escândalo e não conheço ninguém mais escandaloso que eu.

Novamente uma manifestação de histeria, de grandeza, de querer ser o centro das atenções, de ser especial e desejado para e pelo o outro, ao se comparar e denominar a si e a seus companheiros musicais como “Rainha”. Destacamos que, como já dito, nosso personagem mora em Londres, capital da Inglaterra, em que a monarquia além de deter riqueza e poder, exerce uma forte atração e desperta a admiração sobre seus súditos.

Nessa mesma cena, ele ainda elogia a beleza de Mary, ao exclamar: “como você é linda!” A expressão do personagem insinua não uma simples admiração, mas sim o sentido de querer possuir a beleza de sua namorada. Podemos aludir, mais uma vez, à fantasia da completude perversa: desejo de ser detentor da beleza feminina com o falo.

Em um almoço de comemoração a seu aniversário, Freddie reúne seus companheiros de banda e sua namorada em sua casa, juntamente com seus pais e irmã. Só então eles ficam sabendo de seu verdadeiro nome e de sua origem. Freddie omitira deles tais informações.

A negação de sua origem hindu-persa e a ocultação do fato de terem se refugiado em Londres, bem como a troca oficial de nome e sobrenome parece

conter traços perversos, conforme apontado por Flávio Ferraz (2010), referindo-se às pesquisas de Joyce Mc Dougall.

O autor dirá que este falseamento do perverso se dá através da criação de um cenário fictício da realidade na medida em que a “encenação perversa é uma criação comparável à criação do artista que tem a ilusão como matéria” (Ferraz, 2010, p.90). Em seguida, descreve que “o perverso passa a vida tentando impor sua realidade como ilusão” (Ferraz, 2010, p.90). Mercury, por almejar ser um artista, parecia trazer a ilusão da criação artística para sua própria vida. Somado a isso, ao criar um novo personagem e uma nova vida para si, o fazia de maneira a tornar-se alguém que fosse desejável aos olhos do seu público. Esta necessidade de confirmação de amor se remete a um traço histórico: “Inseguro, o histérico quer ser amado por todos” (Alonso; Fuks, 2015, p. 233).

A banda é, então, contratada pela gravadora EMI e terá o mesmo agente de Elton John. Desde o início, Mercury verbaliza ao seu agente que quer sempre mais, que quer ir além, que deseja cada vez mais e mais. Quer que o Queen seja a banda mais festejada, a que faça mais turnês, a dona dos maiores sucessos.

Percebemos, pois, um discurso notoriamente marcado pela histeria, ao negar que a satisfação logre êxito na sua totalidade, uma vez que, para o histérico, a satisfação completa não pode nunca ser alcançada. Sobre esse estado de insatisfação constante do histérico, Nasio (1991) dirá que atua como uma espécie de um mecanismo de defesa em face ao grande perigo que o ameaça: o da satisfação de um gozo completo. Dessa maneira, criará inconscientemente a fantasia, para si e para os outros, de que só há o gozo insatisfeito.

No dia em que pede Mary em casamento, diz que só consegue ser ele mesmo quando está com ela. Fará menção a este sentimento em relação à Mary diversas vezes no filme. Fala, ainda, que do mesmo modo se sente seguro em seus shows, que quando percebe que capturou a plateia, “não conseguiria desafinar, nem que quisesse” e que agora “não tem medo de nada”.

Demonstra, pois, dois possíveis aspectos históricos: o fálico, do poder de quem não desafina; já sobre sua bissexualidade, que se manifesta primeiramente na face heterossexual, ao se relacionar com Mary, Alonso e Fucks

(2015) dirão que, segundo Freud (1905/2017), a bissexualidade presente em todos os sujeitos atualiza-se nos ataques histéricos, na medida em que as facetas ambivalentes que envolvem a subjetividade reviverão simultaneamente enquanto sintoma. Acrescentam, ainda, sobre a manifestação bissexual na histeria nos homens:

A presença de uma bissexualidade intensa possibilitaria escapar do conflito pelo caminho da feminilidade: ocupar o lugar da mãe e ser amado pelo pai. Esta saída implica, no entanto, a castração como consequência lógica da posição assumida. (Alonso; Fucks, 2015, p. 230)

O Queen já é um sucesso e, após uma turnê pelos Estados Unidos, serão convidados a gravar um disco por um renomado produtor musical. A banda se reúne em uma fazenda para a produção da qual nascerá a música que mistura rock e ópera, título do filme *Bohemian Rhapsody*.

Porém, a música não é bem aceita pelo contratante. Mercury, entretanto, não aceita a recusa, o que nos remete à negação de sua própria castração. Queima seu cigarro na mesa de seu algoz e diz que ele irá se arrepender.

Obstinado e parecendo não temer seus próprios limites (mais um traço perverso) vai até uma rádio e consegue fazer a divulgação de sua canção, que lança a banda em um patamar de grande sucesso. Eles farão diversas turnês seguidas mundo a fora e, a partir desse momento, sua relação com Mary já parece esfriar. Ele começa a lançar olhares para homens, revelando sua faceta homossexual.

Em todos os shows, Freddie nos dá amostras de todo seu intenso exibicionismo, a qual atribuímos uma manifestação perversa atravessada por um traço histérico, com uma atuação bastante performática nos palcos, como se quisesse mostrar para todos que ele tem, supostamente, o segredo da performance; que ele domina o palco como ninguém. Exibe, assim, seu suposto falo e sente-se o objeto de desejo de toda sua plateia.

Já de volta a Londres, Mary e Mercury têm uma conversa franca que envolve a bissexualidade do personagem e que culmina na separação do casal. Mary será direta:

– Freddie, você é gay!

Nessa difícil conversa, Mercury pede que Mary não retire a aliança e que continuem sempre juntos, agora como amigos.

Pelo que foi exposto até aqui na história do personagem, tínhamos a sensação de que, em algum momento, sua homossexualidade iria aflorar. Seja pelas passagens que destacam o seu transvestismo ou pela admiração por sua até então companheira, que sempre nos deixava à mostra tratar-se de outra ordem, a da identificação. Era como se Freddie quisesse sê-la, a fim de desfrutar de seus atributos femininos.

Podemos, então, presumir que, quando do final da sua travessia pelo complexo de Édipo, ao invés de se identificar com o pai castrador, ele se identificou com a mãe e, a partir daí, “avançou para uma escolha de objeto em atitude feminina, homossexual. No lugar de querer ser o pai, ele agora que ter o pai” (Migueluez, 2019, p.71).

Separado de Mary, Freddie passa a experimentar a solidão de uma maneira mais contundente e, em uma tentativa de preencher o vazio que sente, começa a promover festas para desconhecidos, regadas a sexo, álcool e drogas. O filme o mostra fantasiado, em uma destas celebrações, de “Sua Majestade”, o Rei Mercury, como uma maneira de mostrar seu falocentrismo.

Ao final da referida algazarra, conhece Jim, um garçom, e tenta assediá-lo. Porém, é rejeitado. Com esse declínio, Jim fura a onipotência do cantor e recusa a posição de objetificação. Eles começam a conversar e Jim questiona o comportamento de Mercury ao encher sua casa de pessoas que não conhece. Mercury responde:

– Para os momentos de hiato, eu acho. Eu os considero intoleráveis. Toda escuridão que penso ter deixado para trás volta sorradeira.

Freddie, neste diálogo, demonstra visitar claramente seu desamparo arcaico. Sente-se sozinho e tomado por uma angústia que denomina como algo obscuro, que ele tenta afastar, mas que sempre retorna.

Mercury passa a manifestar constantes marcas históricas, como ao começar a atrasar-se para os ensaios da banda. Sente-se tão especial e insubstituível, que pensa que todos devem esperar por ele. Chega a dizer que “o Queen é o que eu digo”, como se os demais integrantes da banda não importassem.

Aqui, já percebemos que se aponta “a supervalorização egóica e relativa desqualificação do objeto” (Silva, 2003, p.120): traço marcante nos perversos. Quando da dissolução da banda, essa marca ficará bastante evidente.

O grupo segue junto, gravando cada vez mais sucessos, fazendo muitas turnês. Freddie, por sua vez e, em paralelo ao auge de sua performance e produtividade enquanto artista, começa a mergulhar em noitadas regadas às drogas, álcool e muita promiscuidade, sem qualquer tipo de proteção.

Neste momento, estamos diante de duas importantíssimas manifestações de que o perverso lança mão como recusa de sua castração: o consumo de drogas e a compulsão sexual. Ferraz (2010), baseando-se nos estudos de Joyce Mc Dougall, dirá que para o perverso, a compulsão sexual e do consumo de drogas opera no registro da necessidade e não no do prazer. Nota-se, aqui, uma inversão das funções de apoio e as de autoconservação, que são as responsáveis pelos primórdios da sexualidade do sujeito. Ferraz nos diz:

A sexualidade funciona, assim, como uma droga: não está no registro do prazer, próprio da sexualidade como tal, mas no registro da necessidade. (...) O objeto é anônimo, chamado a desempenhar um papel definido e controlado. (Ferraz, 2010, p. 90)

Somando-se a isso relata, ainda, que o Eu do perverso está voltado totalmente para a produção de sua fantasia da inexistência da castração. Para isso, cria uma cena lúdica, baseada em sua fantasia da recusa dos seus limites corporais, que se remete, mais profundamente, à finalidade de ver-se livre da angústia de castração, “Ou melhor: um enredo cuja intenção inconsciente básica é a demonstração de um triunfo sobre a castração já que esta é, na verdade, o fantasma que ronda o ato e é por ele visado” (Ferraz, 2010, p. 89).

Ao apoiar-se no pensamento de Stoller, Ferraz dirá que a alta rotatividade de parceiros sexuais refere à diminuição do objeto, em face de uma supervalorização do Eu. A seguinte passagem demonstra como o perverso enxerga e se relaciona com o objeto:

(...) o perverso nele (objeto) procura vislumbrar uma criatura sem humanidade ou simplesmente um fragmento anatômico ou de personalidade. Isto explica por que o objeto é sempre descartável e também nos mostra a razão pela qual a

promiscuidade faz parte quase necessária da vida sexual do perverso. (Ferraz, 2010, p. 80)

A banda segue em turnê na Madison Square, em Nova Iorque. Nessa ocasião, Paul, um funcionário que fazia parte do staff da banda, diz a John, agente do grupo, sobre uma proposta para que Mercury gravasse um disco solo e o induz a comunicá-la ao cantor. Quando ele o faz, Freddie reage mal e o demite. John falará, então, que ele está desligando a pessoa errada e insinua que a ideia partira de Paul.

Mercury indagará se ele já sabia desse assédio para uma carreira solo. Paul assente, mas diz que foi contra. Agora Paul estará cada vez mais próximo de Freddie, que por sua vez, se sentirá cada vez mais sozinho, e afundado vertiginosamente no mundo das drogas e do sexo desprotegido, com alta rotatividade.

Nosso personagem passa a ser assediado constantemente pela imprensa, que o indagava sobre sua origem, seu consumo abusivo de drogas, promiscuidade e insinuações de que pudesse contrair o vírus HIV.

Seguindo a história, percebemos que Paul não havia desistido do projeto da carreira solo de Mercury e acabará convencendo-o a romper com a banda. Na conversa da dissolução, Freddie diz:

– Preciso de um tempo! Estou farto! (Em menção ao ritmo das gravações e turnês.)

– Aonde quer chegar? – pergunta Deacy, o baixista.

– Assinei um contrato com CBS Records – retruca o cantor.

– Você fez o que? Sem nos contar! – brada Brian, o guitarrista.

Mercury tenta apaziguar o clima dizendo que será apenas uma pausa, mas ao revelar que se trata da gravação de dois discos, seus companheiros de banda se revoltam, pois sabem que isso durará anos. O cantor é pressionado pelo grupo para saber o valor do contrato e quando o revela, deixa todos mais indignados por se tratar de uma quantia superior aos contratos da banda, o que explicita uma suposta ganância e interesse financeiro de Freddie ao lançar-se em carreira solo. Brian, então, diz:

– Freddie, nós somos uma família!

– Não somos, não! Não somos uma família! Vocês têm famílias, crianças, esposas. O que eu tenho? – retrucou Mercury.

– Você tem quatro milhões de dólares. (Fazendo menção ao valor do contrato assinado.) Talvez compre a sua própria família – respondeu Deacy.

Mercury começa, então, a diminuir seus amigos, falando do destino de seus companheiros, caso ele não existisse (posto que imagina que todo o sucesso do Queen se atribua única e exclusivamente à sua figura): seriam dentista, astrofísico e engenheiro fracassados, dirigindo-se respectivamente ao baterista, guitarrista e baixista. Brian, então, diz:

– Você precisa da gente. Mais do que imagina.

– Eu não preciso de ninguém – responde Freddie.

Vamos destrinchar dois pontos relevantes dessa cena: o porquê desta relação tão próxima de Freddie com Paul, com caráter de submissão e, também, falarmos deste desprezo do personagem pelo resto da banda. Notamos um mesmo pano de fundo em ambas as relações: a forma como Mercury entra em contato com seu desamparo arcaico. Iniciaremos por sua relação com Paul. Na cena em que despede John, até então agente da banda, Paul diz para o personagem:

– Sei o que é ser rejeitado. Um gay católico de Belfast. Sabe... acho que meu pai preferia me ver morto a me deixar ser quem sou. Vou cuidar de você agora, Freddie. Se você deixar.

Freddie se identifica em seu próprio desamparo com o encenado por Paul, que o faz de modo intencional, pois ele percebe esta vulnerabilidade do cantor. De maneira análoga, no começo do filme, quando John, agente da EMI questiona por que deveria contratá-los, Mercury responde que eles eram desajustados que se encaixavam com os desajustados do fundão. Ele demonstra, a partir de seu próprio discurso, como a identificação é um *modus operandi* atuante, de forma inconsciente, em seu psiquismo.

De forma avessa, é esse mesmo sentimento de desamparo que o faz disparar seu desdém pelos colegas da banda (marca perversa), pelo fato de se sentir sozinho, não amado por eles e nem por ninguém (traço histórico). Assim, ele supervaloriza o seu Eu, concomitante à desvalorização de seus companheiros: mostra toda sua onipotência, em uma tentativa de falsear e

tamponar a sua falta. Nesse sentido, Nasio (1991) diz: “a tristeza do eu histérico corresponde ao vazio” (p.19).

Nosso artista muda-se para Alemanha almejando ter inspiração para compor seus discos solos. Na verdade, o filme mostra tratar-se de uma manobra realizada por Paul para afastá-lo de Londres, de seus ex-companheiros de banda, sua família, Mary e Jim, seu novo agente e, assim, mantê-lo sob seu domínio. De fato, Paul tenta minar qualquer tipo de relação do personagem com essas pessoas, mesmo à distância.

Quando Mary e Jim tentavam entrar em contato com Mercury, para terem notícias e para compreenderem o porquê da recusa de Freddie em cantar no *Live Aid*, um evento mundial de combate à fome na África, Paul sempre se esquivava dizendo que Mercury não poderia atender aos telefonemas por estar ocupado, trabalhando. Ou seja: Mercury sequer sabia do referido show beneficente, como tampouco tinha conhecimento das tentativas de contato de Mary e Jim.

O filme retrata um Freddie frustrado com os novos músicos que o acompanham em carreira solo, com dificuldades de produzir e, cada vez mais, entregue às drogas e à relacionamentos sexuais promíscuos e desprotegidos. Era como se flertasse com a própria morte. Durante uma das gravações, ao tossir, percebe uma excreção de sangue, um possível indício de que poderia ter contraído o vírus HIV.

Mary, após inúmeras tentativas de contato sem sucesso, resolve ir à Alemanha visitá-lo. O faz após ter um sonho em que Mercury havia perdido a voz e ficado mudo como seu pai. Ela estava seriamente preocupada com seu grande amigo e ex-companheiro.

A cena é tocante: ela encontra Freddie em um estado deplorável. Ele estava deitado em um sofá, definhando. Havia resquícios de festas, drogas e bebida alcoólica por toda casa. Ela diz:

– Está queimando a vela dos dois lados.

– Mas o brilho é tão divino! Ser humano é uma condição que exige um pouco de anestesia, diz Mercury, tentando justificar seu estilo de vida.

Podemos entender essa fala de Mary à Mercury como uma alusão ao fato de ele estar “abusando da sorte”, a um passo de ultrapassar a fronteira entre a

vida e a morte. Freddie, em uma manifestação perversa, parecia ignorar os limites de seu próprio corpo, na medida em que recusava sua própria castração.

O personagem fica muito feliz ao ver Mary e implora para que ela fique com ele. Diz que precisa do amor da sua vida, em referência à música que compôs para ela, enquanto eram casados. Ela diz que não pode, que está grávida. Mary, então, questiona o porquê de o cantor não ter aceitado tocar no festival de música em prol da população carente africana. Ele se mostra surpreso e diz que não sabia de nada, que Paul deve ter achado que não seria uma boa ideia. Quando Mary já está dentro do carro para ir embora, Mercury diz:

– Estou com medo.

– Freddie, não precisa ter medo. Porque acima de tudo, você é amado. Por mim, Brian, Deacy, Roger, sua família. Já basta. E essa gente nem gosta de você. O Paul não gosta de você. Seu lugar não é aqui, Freddie. Volte para casa – diz Mary.

– Casa – fala Mercury, emocionado.

É possível que nessa cena Mary tenha dado um contorno psíquico que parecia faltar na vida do personagem, imerso no seu desamparo primordial e atualizado na maneira com que ele lidou com sua castração quando da sua travessia edípica.

Mary mostra que Freddie não precisa ter tanto medo desse vazio, que ele é sim amado por ela, sua família e amigos da banda. Esse manejo psíquico que se operou em Freddie, só foi possível pela atemporalidade do inconsciente, na medida em que remete às cenas dos primórdios e da infância do personagem. Essa manobra parece tê-lo tirado desse cenário no qual criou (e vivia de acordo com) sua fantasia de onipotência, que visava, justamente, negar sua falta, “como um teatro através do qual há que se provar *ad infinitum* a inexistência da castração.” (Ferraz, 2010, p. 89).

Mercury, então, fala pra Paul que ele “está fora” e que nunca mais quer vê-lo em sua frente. Este o indaga e diz que como só sobrou ele, a culpa de tudo seria sua. Então Freddie responde:

– Não culpo você, Paul. Culpo a mim mesmo.

Freddie manifesta, com essa fala e postura, uma implicação em suas próprias questões, reconhecendo uma não onipotência. Demonstra, pois, uma

nova forma de lidar com sua castração, sem fazer qualquer tipo de movimento para recusá-la ou falseá-la.

Paul o pressiona dizendo que irá divulgar fotos comprometedoras. Diz em tom ameaçador: “Sei quem você é, Freddie Mercury.” O cantor diz que ele faça o que quiser, desde que não apareça mais na sua frente. Ele cumpre o prometido, vai até um programa de televisão e expõe a vida de Freddie, de forma sensacionalista, desprezando-o, desqualificando-o como objeto, ao mesmo tempo em que supervalorizava seu Eu, dizendo que “até para ajudar alguém tem um limite” (exatamente o mesmo movimento perverso que Freddie fizera com seus colegas de banda, quando da ruptura). Toca novamente no desamparo primordial do personagem: “para mim, Freddie será sempre um menino paquistanês assustado, que tem medo de solidão”.

Após assistir à reportagem, Mercury pede que Jim, que se tornou o agente da banda quando da demissão de John, marque uma reunião com os integrantes do Queen, que quer uma conversar, que são uma família, e que “família briga o tempo todo”. Jim diz que não sabe se eles toparão, mas que, ainda assim, tentará.

Dessa vez, são os ex-colegas de banda que se atrasam e fazem Mercury, ansiosamente, esperar. Quando estão todos reunidos, Freddie diz:

– Eu fui asqueroso. Sei disso, mereço a fúria de vocês. Eu fui arrogante e egoísta. Um escroto, em resumo. Aceito de bom grado tirar minha camisa e me flagelar diante de vocês. Ou posso fazer uma simples pergunta: o que é preciso para que me perdoem?

Aqui, vemos Mercury reconhecendo sua castração e sendo, portanto, capaz de investir no objeto com alteridade. Conta, ainda, para seus ex-companheiros de banda como foi sua experiência em carreira solo e pede para voltarem a tocar juntos, que retomem o Queen:

– Eu fui pra Munique. Contratei um bando de caras. Disse a eles tudo que eu queria, e o problema foi... Eles obedeceram. Sem empurrão do Roger. Sem suas correções (referindo-se à Brian). Sem as caretas dele (em menção a Deacy). Preciso de vocês. E vocês precisam de mim.

Brinca, ao final de sua fala, ao dizer:

– Não estamos mal para quatro Queen velhas!

Utiliza aqui o recurso psíquico do humor, apresentado por Freud em 1905 (2017), quando escreveu sobre os chistes, e retomado no texto sobre o humor (1927/2018), como um possível esvaziamento do Supereu, que mostrará assim, sua face mais branda. Uma forma de lidar com as adversidades reconhecidas por Freddie, tanto a dissolução da banda, quanto a inevitável passagem do tempo, que ocorre para todos. Essa manifestação psíquica será, ainda, permeada por um contorno histérico, referindo a si e, agora, incluindo seus companheiros como rainhas (objetos de desejo e admiração de todos), ainda que velhas.

O grupo, então, entra em um consenso pela retomada da banda. Para tanto, haverá uma divisão igualitária entre todos do dinheiro e créditos das composições e canções do Queen. Decidem, mesmo após estarem anos sem se apresentarem juntos, que tocarão no show beneficente *Live Aid*. Um evento para um público de mais de 1,5 bilhão de pessoas, ao lado dos maiores nomes da música, que acontecerá em duas semanas.

Freddie, nesse meio tempo, encara o próprio medo e vai ao encontro de um médico para obter a confirmação do que já desconfiava há tempo: havia contraído o vírus da AIDS. À época, os tratamentos disponíveis para conter a doença não eram muito eficientes. Em um dos ensaios com a banda, Mercury comunica sem maiores delongas aos amigos que era portador do vírus HIV:

- Eu peguei.
- Pegou o que? – indaga Deacy.
- AIDS. Quis eu mesmo contar a vocês.

Há, então, um momento de grande comoção entre o quarteto do Queen. Freddie fala que não quer que eles sintam pena dele e que o ajudem para que, o tempo que lhe resta, seja revertido em música. Neste momento, diz que não será vítima das circunstâncias. Ao contrário, assume as rédeas da sua história, implicando-se no seu desejo e diz que neste período que ele ainda tem de vida, ele será o que nasceu para ser: “Um artista”, exclama, animado! “Que dá ao público o que ele quer: tocar os céus. Freddie fodão Mercury.”

- Você é uma lenda, Fred – diz Roger, emocionado.
- Pode ter certeza que sou – responde com humor, Freddie. E completa: somos todos lendas!!! E os quatro parceiros caem na gargalhada. Menciona, ainda, que juntos farão um furo no céu, no show do *Live Aid*.

Notamos, de imediato, algumas diferenças na postura de Mercury, um sujeito mais implicado não só no seu desejo (falta), mas na sua própria conduta, enquanto protagonista de sua vida. Ainda que em um discurso histórico-perverso, por acreditar que dará ao público algo inalcançável pelos mortais, notamos duas grandes mudanças: uso do humor e a consideração da alteridade.

Freddie enxerga os seus companheiros de banda como pessoas para além dele, os inclui agora em sua suposta onipotência, que nem parece mais ser tão potente assim, uma vez que é compartilhada com os demais integrantes: “somos todos lendas”. Há um progresso na elaboração e na maneira como o personagem lida, agora, com a falta.

Finalmente chega o dia do show e Freddie vai até a casa de Jim, garçom que ele conheceu no início do filme. Diz que passou a enxergar o outro como alguém e não como um objeto desvalorizado, como o fazia antes. Vão juntos à casa de seus pais, onde ele assume, de forma sutil, sua orientação sexual homoafetiva.

Nessa ocasião, conta que participará do *Live Aid*, show beneficente em prol do combate da fome na África. Fala emocionado ao seu pai: “Bons pensamentos, boas palavras, bons atos. Como o senhor me ensinou, pai”. Seu pai lhe abraça forte e muitíssimo comovido. Quando Freddie sai de casa, rumo ao show, seu pai liga a televisão para assisti-lo junto com a família.

Vemos, nessa cena, que nunca faltou à Freddie o olhar de amor de seu pai. O que havia era que seu pai queria que ele fosse tão somente a extensão de seus próprios desejos. Estando muito convicto de seus preceitos religiosos, não foi capaz de olhar para seu filho como alguém distinto dessa “seita”.

Havia uma dificuldade do reconhecimento da alteridade dos dois lados. Freddie, igualmente, não aceitava as escolhas de seu pai, de ser um homem preso às tradições de seu povo; contudo não o renegou e nem aos seus preceitos. Apenas queria ir além.

Mercury teve dificuldades em elaborar seu próprio desamparo, ao achar que não tinha esse olhar de amor do seu genitor e por querer ser mais que ele, por ousar ser um sujeito desejante. O personagem não queria ser um homem comum como seu pai, mas sim ser um artista, justamente para ter o olhar de desejo do público sobre ele (olhar este que ele supunha não ter de seu genitor). Só que nem toda a plateia do mundo seria capaz de tapar este buraco,

simplesmente pelo fato de ele nos ser constitutivo. Freud diz dessa relação, em *Um distúrbio de memória na Acrópole* (1936):

Deve ser que um sentimento de culpa se acha ligado à satisfação de haver ido tão longe; há algo errado nisso, algo proibido desde sempre. Tem relação com a crítica da criança ao pai, com menosprezo que toma o lugar da superestimação infantil inicial de sua pessoa. É como se o essencial no êxito fosse chegar mais longe que o pai, e querer superá-lo ainda que fosse interdito. (Freud, 1936/2018, p. 448)

É e nesse cenário, permeado de culpa por ter superado seu pai, que ele foi elaborando, na medida em que lhe foi possível, a sua relação com sua falta mais primordial, seu desamparado arcaico, que fora atualizado quando da sua travessia edípica, ao ser colocado de frente com a sua castração. Essa relação com sua falta operou por toda a sua vida psíquica, ora tentando falseá-la (histeria), ora negando-a (perversão). Neste sentido, nos diz também Cecarelli:

Acredito que a perversão, assim como qualquer outro sintoma, deva ser entendida, antes de mais nada, como o arranjo possível que o sujeito pôde fazer em sua tentativa de sobreviver psiquicamente. (Cecarelli, 2011, p. 141)

O show do Queen no *Live Aid* foi de um sucesso e de uma aclamação estrondosa. É com a reprodução dessa apresentação da banda que a obra cinematográfica se encerra.

Ao final dessa trajetória que percorremos, podemos nos aproximar de uma possível leitura do *modus operandi* do psiquismo do nosso personagem, que dirá da maneira como ele lidou com a sua própria castração e, em última instância, com a sua falta.

Importante destacar que, ao mesmo tempo em que falamos que o sujeito lida com sua falta, ele lida com o seu desejo. Esse advém em função daquela: desde a primeira mamada, em que além de suprir sua necessidade fisiológica da fome, ele irá entrar em contato com o prazer que esta experiência lhe causou. Será justamente essa falta que gerará o desejo de repetir a sensação de prazer obtida e, assim, o lançará na vida em busca desse reencontro, que por ser mítico, nunca ocorrerá.

Laplanche e Pontalis (2016) dizem sobre essa relação entre falta e desejo: “O desejo inconsciente tende a realizar-se restabelecendo as leis do processo primário, os sinais ligados às primeiras vivências de satisfação.” (Laplanche; Pontalis, 2016, p.113).

É ao final da travessia edípica que o sujeito irá defrontar-se com a mais importante lembrança de sua falta primordial, a castração, em que ele estará novamente diante de um novo vazio: ter que escolher pelo pênis e abrir mão de seus objetos de amor incestuosos (pai e mãe).

Percebemos em Freddie traços psíquicos que, no decorrer de sua história, refletirão tanto uma tentativa de falseamento da sua falta (histeria), quanto em movimentos de recusa da mesma (castração). Em dado momento de sua vida, a manifestação perversa parece atuar de maneira mais contundente.

Na perversão, o sujeito parece manter características perversas que outrora lhe foram constitutivas, quando da infância (perverso-polimorfa), na fase adulta. Ao entrar em contato com seu desejo (falta), seu movimento psíquico será de outra ordem: passa pela negação dos limites do próprio corpo, na medida em que, inconscientemente, pensa que não abriu mão da preservação narcísica de seu pênis e tampouco de seus objetos incestuosos.

Dessa maneira, ele acredita que pode ter tudo, que pode ser completo, que pode ser a mãe com o falo. Ao mesmo tempo, sua atuação psíquica ao entrar em contato com seu desejo (marcada pela falta) de ser alguém para além do pai, irá confrontá-lo, através da negação de seus limites corporais: Freddie irá afundar-se nas drogas e na alta rotatividade sexual desprotegida.

Mary, indo a seu encontro na Alemanha, quando ele estava em estado de emagrecimento, pareceu dar um novo contorno em seu desamparo primordial, que irá refletir e atualizar na maneira em que ele lida com a sua castração, trazendo-o mais para a borda da neurose. Contudo, notamos que Mercury, quando de sua imersão perversa (negação da castração), movimentava-se em um sentido regressivo, parecendo ir ao encontro de seu desamparo primitivo/primeira experiência de satisfação.

Assim, só havia um lugar a se chegar que fosse anterior à sua primeira experiência de satisfação, que é o útero da sua mãe, o estado de nirvana, “a quietude do inorgânico” (Garcia-Roza, 2014, p. 71). Aludimos que era exatamente isso que Mercury buscava inconscientemente e que acabou obtendo quando contraiu o vírus HIV.

PARTE II – NARCISISMO

Iniciamos este segundo capítulo trazendo os traços psíquicos do personagem observados sob a ótica narcísica, a fim de chegarmos a uma melhor compreensão de seu possível funcionamento psíquico.

A castração foi a temática central discutida no capítulo anterior e, juntamente com o narcisismo, são conceitos pilares da metapsicologia freudiana. De acordo com Miguelez (2015), o não aprofundamento no estudo do narcisismo poderá “tornar incompreensíveis algumas das conceituações freudianas, como é o caso da castração” (p.12).

Capítulo 4 - Freud e a *Introdução ao Narcisismo* (1914)

O narcisismo surge como um conceito propriamente dito em 1914. Contudo, Freud já fizera menções indiretas a ele em sua teoria anteriormente, em três ocasiões. Segundo Laplanche e Pontalis (2016), a primeira se deu em *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci* (1910/2017) “para explicar a escolha de objeto em homossexuais” (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 287). A outra ocorreu no *Caso Schreber*, (1911/2017), quando o sujeito toma a si mesmo como objeto de amor. E, por fim, em *Totem e Tabu*, (1913/2017), ao apontar elementos narcísicos presentes no psiquismo humano, na medida em que, no mito fundador da civilização, os filhos ao comerem o Pai da Horda no banquete do Totem, o introjetam e se identificam com ele.

Gostaríamos de propor, neste momento, um retorno ao texto *Introdução ao Narcisismo*, de 1914 (2017). Nele, Freud inicia seu pensamento fazendo menção à Otto Rank, dado que remete o narcisismo como um destino da libido presente no desenvolvimento sexual constitutivo do sujeito. Pontua, ainda, o narcisismo enquanto um complemento libidinal da pulsão de autoconservação.

Ao citar a megalomania, característica também presente em nosso personagem, dirá que ocorre uma retirada da libido do mundo externo que será destinada a si mesmo, “de modo a surgir uma conduta que podemos chamar de narcisismo” (Freud, 1914/2017, p.16). Complementará, discorrendo que esse

processo, chamado narcisismo secundário, se remete a um estado anterior, o chamado narcisismo primário.

Atribui à megalomania uma passagem da vida infantil e dos povos primitivos enquanto uma onipotência de seus desejos e atos, que culmina em um investimento originário libidinal dirigido ao Eu, que posteriormente será investido nos objetos e, novamente recuados ao Eu. Concluirá que, quando do estado primário do narcisismo, a pulsão sexual e a de autoconservação são a mesma, só sendo possível distingui-las quando do investimento objetal.

Freud propõe, então, uma reflexão sobre o desenvolvimento do Eu. Dirá que, para tanto, as pulsões parciais autoeróticas se farão essenciais e, será mediante uma ação psíquica sobre este autoerotismo, enquanto o estágio inicial da libido, que o narcisismo será formado.

Avança na questão da distinção da pulsão sexual e a pulsão do Eu, dizendo que corresponderia à “separação popular tão corriqueira entre fome e amor” (Freud, 1914/2017, p. 20), enquanto reflexo de uma dupla função do indivíduo: conservação e prazer. Por fim, discorre que essa separação se baseia essencialmente na biologia e que, portanto, se autorizará a rechaçar essa divisão caso perceba, no exercício da clínica psicanalítica, uma hipótese que se ajuste melhor à teoria das pulsões (como de fato o fará, em 1920).

Trará, também, os exemplos das doenças orgânicas, enquanto operações narcísicas. Apoia-se em Ferenczi e nas relações amorosas para dizer da inseparabilidade das pulsões sexuais e as do Eu nestas situações, uma vez que o doente destina toda sua libido para seu próprio Eu. O mesmo ocorre em uma desilusão amorosa, posto que há a retirada do interesse libidinal do objeto, voltando-o para o próprio Eu. A mencionada coincidência das pulsões, enquanto voltadas para o Eu, é igualmente observada durante o sono. Tais exemplos se remetem a uma associação entre o narcisismo e um estado de “ensimesmamento”.

Aprofundando a articulação entre o narcisismo e a vida amorosa do sujeito, Freud dirá que a primeira escolha de objeto “toma seus objetos sexuais de suas vivências de satisfação” (Freud, 1914/2017, p. 31). Estamos diante da fase autoerótica do indivíduo, em que as pulsões sexuais caminham juntas com as funções vitais. Dessa maneira, apoiam-se na satisfação das pulsões do Eu.

Dizemos, pois, de uma escolha de objeto por apoio. Laplanche e Pontalis (2016) enunciam sobre a modalidade de escolha de objeto por apoio:

Termo introduzido por Freud para designar a relação primitiva das pulsões sexuais com as pulsões de autoconservação; as pulsões sexuais, que só secundariamente se tornam independentes, apoiam-se nas funções vitais que lhes fornecem uma fonte orgânica, uma direção e um objeto. Em consequência, falar-se-á também de apoio para designar o fato de o sujeito se apoiar sobre o objeto das pulsões de autoconservação na sua escolha de um objeto de amor; é a isso que Freud chama de tipo de escolha de objeto por apoio. (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 30)

Contudo, Freud explica que as pessoas que tiveram o desenvolvimento libidinal de alguma forma alterado, tais como os perversos e os homossexuais, farão sua escolha não apoiados no objeto de amor, mas sim a partir de si mesmo. É o chamado tipo narcísico de escolha. Para o pai da psicanálise, “Nessa observação se acha o mais forte motivo que nos levou à hipótese do narcisismo” (1914/2017, p. 32). Apresentará uma ordenação para as escolhas de objeto. Segundo ele, uma pessoa ama:

- 1) conforme o tipo narcísico:
 - a) o que ela mesma é (a si mesma),
 - b) o que ela mesma foi,
 - c) o que ela mesma gostaria de ser,
 - d) a pessoa que foi parte dela mesma

- 2) conforme o tipo de “apoio”:
 - a) a mulher nutriz
 - b) o homem protetor

(Freud, 1914/2017, p. 37)

Fará menção ao narcisismo primário, em que os pais atribuem a seus filhos uma perfeição, enquanto o resgate de seu próprio narcisismo que fora abandonado. Desse modo, essa relação será marcada pelo estigma narcísico. Os genitores acreditam que o filho, “sua majestade, o bebê”, deverá realizar seus sonhos e projetos abandonados e não realizados.

Estamos, aqui, muito próximos do conceito de Eu Ideal, ao qual nosso personagem parece regredir, em diversas passagens na sua trajetória. Freud

dirá das perturbações às quais o narcisismo original da criança será suscetível e destaca como a mais significativa o complexo da castração, apontando que, neste período, pulsões sexuais e as de autoconservação operam juntas, com viés narcísico.

Ao narrar sobre destino da pulsão sexual, explica que ela sofre uma repressão, ao se submeter às exigências culturais e morais do sujeito, que “vem do autorrespeito do Eu” (Freud, 1914/2017, p. 39). Remete-se, pois, ao surgimento de um ideal interno que é o responsável pela repressão libidinal. Dessa maneira o Eu Ideal, narcísico, será deslocado para esse Ideal, como uma tentativa de preservar a onipotência narcísica infantil. Freud nos diz: “O que ele projeta diante de si como seu ideal é o substituto para o narcisismo perdido da infância, na qual ele era seu próprio ideal” (p. 40).

Nesse ponto, podemos depreender uma conjuntura deste ideal com a sublimação, posto que a pulsão sexual se afasta de sua meta (também sexual) em busca de uma vicissitude distinta, promovendo um trabalho psíquico de mudança de natureza. Freud destaca que esse processo sublimatório se dá de maneira particular e com graus variáveis em cada sujeito. A sublimação seria, portanto, uma alternativa ao destino da pulsão que não passa pela via da repressão.

Discorrerá, também, sobre a instituição de uma instância moral enquanto responsável pela formação deste Ideal, que é resultante da influência crítica dos pais e que será deslocada ao longo da vida para as figuras de autoridade, tais como educadores e a opinião pública.

Conclui o texto se referindo ao sentimento de culpa, enquanto angústia social, como decorrente do medo do castigo dos pais, mais precisamente, da perda do seu amor (desamparo). Assim, observamos que a origem do Supereu é “afetiva”, na medida em que se equipara ao medo da perda de amor.

Miguel (2015) sustenta a importância do conceito de narcisismo para a obra freudiana, na medida em que permitiu “novas noções na teoria psicanalítica, que exigiram ajustes e redefinições” (p.135).

A primeira se deu em 1920 (2017), em *Além do princípio do prazer*, que contém a segunda teoria pulsional, que une as pulsões sexuais às de autoconservação, pela libidinização das pulsões do Eu, formando as assim chamadas pulsões de vida. Elas se opõem às pulsões de desligamento,

marcadas pela compulsão à repetição, as ditas pulsões de morte. O sujeito será, então, atravessado por um duelo de Eros *versus* Tânatos, durante a sua existência. Também Green discorre a este respeito:

Em suma, o narcisismo era um chamariz tão eficaz que fazia a própria teoria sofrer a sedução da qual ele mesmo era expressão: a ilusão unitária, recaindo desta vez sobre a libido. Freud decidiu, então, pôr fim a esta peripécia de seu pensamento propondo a última teoria das pulsões que opunha as pulsões de vida e as pulsões de morte. (Green, 1988, p. 10)

A outra está presente no texto *O eu e o isso*, de 1923 (2018), com o advento da segunda tópica que, apoia-se no conceito de Eu, que é resultado da unificação das pulsões autoeróticas parciais do sujeito, através de uma ação psíquica constitutiva do Eu (narcisismo). Nesse momento, o inconsciente passa a ser atributo de todas as instâncias psíquicas: Eu, Supereu e Isso.

Gostaríamos, também, de destacar dois outros conceitos que apareceram a partir do texto de 1914, *Introdução ao narcisismo* (2017), e retomados em 1923, em *O eu e o isso*, quais sejam o Eu Ideal e o Ideal do Eu, que serão objetos de estudo no presente trabalho. O primeiro será explorado nesta parte e, o segundo, na próxima. Para Laplanche e Pontalis (2016), Freud não fez uma distinção conceitual entre os dois termos. Elucidam que essa separação se deu apenas com os autores pós-freudianos que irão divergir quanto sua ação psíquica. Contudo, em algo todos são convergentes no que diz respeito ao Eu ideal e seu caráter narcísico:

Além das divergências de perspectivas, todos esses autores estão de acordo, quer quanto à afirmação de que há interesse em especificar na teoria psicanalítica a formação inconsciente do ego ideal, quer em colocar em primeiro plano o caráter narcísico desta formação. (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 139)

Apoiando-nos, ainda, em Laplanche e Pontalis, veremos que o conceito de Ideal do eu, na obra freudiana, liga-se intimamente ao de Supereu, ora como sinônimo, ora como instâncias diferenciadas. Remete-se a um ideal narcísico, que fora perdido na infância, mediante a crítica que os pais exercem sobre seus filhos.

Capítulo 5 – Ideal do Eu e sentimento de perfeição: Mercury performer

Partiremos da busca de Mercury por um perfeccionismo (idealizado) que pode ser ilustrado pela cena da gravação do primeiro disco do Queen, em que ele leva seus companheiros de banda à exaustão, com a solicitação de inúmeras regravações das canções até que se chegasse a uma versão de um som supostamente irrepreensível e irretocável.

Podemos dizer que esse anseio desenfreado pela música ideal/perfeita está relacionado a uma tentativa, por parte do personagem, de recuperar seu narcisismo primário abandonado, seu Eu Ideal.

Bleichmar (1987) diz que “o ego ideal do sujeito trata de recuperar o narcisismo infantil perdido, o sentimento de perfeição” (p. 65). Exatamente como Freddie parece fazer. O autor aponta que, esse movimento regressivo ao narcisismo primário, manifesta o desejo de ser tudo para o outro, na fantasia de que o Eu ideal garanta o amor incondicional do outro.

É como se com o alcance de uma gravação sublime pudesse garantir o olhar de amor e admiração por parte do público, enquanto deslocamento do seu Outro primordial. Permeia, ainda, a lógica da parte pelo todo: se amarem minha música, amarão a mim. Por outro lado, se ela for ruim, quer dizer que sou ruim também. Nesse sentido, Bleichmar explica:

O inconsciente opera, de maneira automática, com juízos totais e uma vez atribuída uma identidade ao sujeito, substitui essa identidade no final do raciocínio por uma proposição de tipo universal. O “eu sou bobo” - identidade -, que tomada como exemplo, funciona como equivalente a “toda minha conduta é boba” - premissa universal. (Bleichmar, 1987, p. 75)

Tal raciocínio, segundo Bleichmar (1987), é visto como discurso totalizante: “Na construção do ego ideal, no apaixonamento, na megalomania, na melancolia, na paranoia, na hipocondria, encontramos um elemento comum: o discurso totalizante” (p. 76).

Por fim, em uma das primeiras passagens do filme, Mercury diz que sua voz tem um alcance único, pelo fato de ter quatro incisivos a mais, o que faz com

que ele tenha um agudo mais potente, o que também o remete aos traços da exclusividade e da perfeição, advindos da onipotência do Eu Ideal.

Outro ponto que gostaríamos de destacar e que também está presente no texto freudiano de 1914 (2017), refere-se à megalomania enquanto o exibicionismo performático de Freddie em seus shows. Ele se vestia de maneira bem exuberante, tinha uma maneira característica de cantar com o microfone junto ao pedestal levantando, fazia danças e era bem expressivo em suas apresentações.

Almejava fascinar ao público e sentia-se, sempre, o melhor artista já visto. Tal cenário se repetia, também, em sua vida privada, haja vista a cena do filme em que promove uma festa em sua casa e aparece vestido de Rei. Invocamos, novamente, “sua majestade, o bebê”, melhor dizendo, “Sua Majestade Freddie Mercury”, o que claramente se remete a uma regressão ao Eu ideal, por parte do personagem, na medida em que se enxerga e se veste, literalmente, como o membro mais poderoso da realeza. Nunca é demais lembrar que Freddie vivia na Inglaterra, onde a família real exerce verdadeiro fascínio sobre seus súditos. E é a esse poder e a essa onipotência que ele parece querer se igualar.

Já a performance nos palcos se dá com a intenção de capturar e prender a atenção da plateia, para culminar no prazer narcísico do reconhecimento, “do desejo de ser tudo para o outro” (Bleichmar, 1987, p. 70). Percebemos, novamente, uma proximidade do personagem com o funcionamento típico do Eu Ideal, na medida em que parece buscar o amor incondicional do público, assim como, supostamente, o bebê o tem de seu Outro primordial.

Ao se apresentar em um estilo único e inovador nos shows e também em suas produções musicais, bem como fazendo uso da potência de sua voz, Mercury parece passar pelo chamado “Ego Ideal Único” (Bleichmar, 1987, p.85), uma vez que, a ele, o Eu ideal já não é suficiente, ele o quer com exclusividade. Dessa maneira, “a lógica que opera é da disjunção excludente: “ou eu ou o outro” (Bleichmar, 1987, p. 85).

Bleichmar (1987) dirá, ainda, que o exibicionismo do megalomaníaco diz de sua profunda angústia narcísica, diante do qual lança mão do traço exibicionista como uma defesa. O sujeito sente-se tão inseguro de si mesmo que precisa ter o pleno reconhecimento do outro.

Pensamos que, nesse sentido, estamos muito próximos do que Freud chamou de narcisismo original (1914/2017), quando o bebê precisa do olhar do seu Outro primordial. Conforme estudado na parte I desta monografia, Mercury busca, a todo o tempo, o olhar desse outro, enquanto o deslocamento/representante de seu Outro primordial.

Capítulo 6 – Narcisismo e escolha de objeto: Mercury e seus amores

Retomando as considerações sobre as relações amorosas feitas por Freud em *Introdução ao Narcisismo* (1914/2017), iremos discutir a relação de Mercury com Mary, sob a perspectiva narcísica, enquanto uma “possessão narcisista do ego” (Bleichmar, 1987, p. 34).

Bleichmar (1987) dirá que o sujeito, nesse tipo de relação, estabelece uma ligação com o objeto “na qual a valoração atribuída ao objeto é vivida como se fosse somada algebricamente à do ego” (Bleichmar, 1987, p. 34). Traz o exemplo do colecionador de arte, que toma o elogio ou a crítica às suas peças como se fossem direcionadas ao seu próprio Eu.

Desde a primeira cena em que Mercury vê Mary, ele parece encantado com a sua beleza, mas em um sentido diferente, dado que parece perpassado por um desejo de “ser como ela”. Há uma passagem, em que já casados, ele olha admirado para Mary e elogia sua beleza. Esse olhar é, contudo, um olhar narcísico, pois a vê como uma obra prima, mais especificamente, a *sua* obra prima, elevando-a, assim, enquanto *sua* companheira, ao patamar de *seu* Eu Ideal.

Recordamos que, pela nossa leitura psíquica do personagem, na passagem do transvestismo, contida no capítulo 3, ele se identificou com a sua mãe e parece fazer, agora, esse deslocamento, enquanto uma possessão narcisista do ego, para a Mary. Bleichmar diz sobre este comportamento: “o enamorado por um ou alguns traços do objeto de amor, que para ele são decisivos, converte a representação global desse em perfeita” (p. 61).

Em tempo, quando Freddie pede Mary em casamento, acrescenta um desejo, pede-lhe que, indiferente ao que lhes possa acontecer, ela nunca tire o anel de noivado do dedo. Ao longo do filme, quando se encontra com ela, sempre

pergunta pelo anel, até mesmo quando Mary já se relacionava com outro companheiro.

Notamos, pois, mais uma vez, esse traço de possessão narcísica que “atua criando uma correspondência entre dois conjuntos” (Bleichmar, 1987, p. 35). Ainda segundo esse autor, podemos dizer que é como se Freddie se sentisse superior por estar se relacionar com um objeto correspondente ao *seu* Ideal do Eu.

Nosso personagem, quando estava apaixonado por Mary, compôs a canção *Love of my life*, que foi um grande sucesso na carreira do Queen. O filme mostra a apresentação da banda no *Rock'n Rio*, em que uma multidão entoava a canção, o que emociona profundamente o cantor/compositor.

Segundo Severo (2018), essa música é uma das unanimidades do grupo e contém uma particularidade: toda vez que o Queen esteve no Brasil, Mercury sempre deixou que o público a cantasse sozinho (assim como na referida cena da obra cinematográfica). Vamos, agora, à análise da letra escrita por Mercury:

LOVE OF MY LIFE
AMOR DA MINHA VIDA

Love of my life, you've hurt me
Amor da minha vida, você me machucou

You've broken my heart
Você partiu meu coração

And now you leave me
E agora você me deixou

Love of my life, can't you see?
Amor da minha vida, você não vê?

Bring it back, bring it back
Traga de volta, traga de volta

Don't take it away from me
Não tire isso de mim

Because you don't know
Porque você não sabe

What it means to me
O que isso significa para mim

Love of my life, don't leave me
Amor da minha vida, não me deixe

You've stolen my love
Você levou meu amor

And now desert me
E agora me abandona

Love of my life, can't you see?
Amor da minha vida, você não vê?

Bring it back, bring it back
Traga de volta, traga de volta

Don't take it away from me
Não tire isso de mim

Because you don't know
Porque você não sabe

What it means to me
O que isso significa para mim

You will remember
Você se lembrará

When this blown over
Quando isso acabar

And everything's all by the way
E tudo ficar pelo caminho

When I grow older
Quando eu envelhecer

I will be there at your side
Eu estarei ao seu lado

To remind you know, I still love you
Para lembrá-la como eu ainda te amo

I still love you
Eu ainda te amo

Back, hurry back
Volte, volte rápido

Please, bring it back home to me
Por favor, traga isso de volta para mim

Because you don't know
Porque você não sabe

What it means to me
O que isso significa para mim

Love of my life
Amor da minha vida

Love of my life
Amor da minha vida

Oh, yeah
Oh, yeah

Alguns pontos chamam atenção nesta letra: a expressão “amor da minha vida” se repete seis vezes (além de ser o título da canção); enquanto “traga de volta, traga de volta/ Não tire isso de mim/ Porque você não sabe/ O que isso significa para mim”, quatro vezes.

Já sabemos que a escolha de objeto de Mercury é “do tipo narcísico, c) o que ela mesma gostaria de ser” na classificação de Freud (1914/2017, p. 36) e, pelo raciocínio que sustentamos até aqui, o “não tire isso de mim” se remete, em alguma medida, ao seu próprio Eu Ideal atribuído à Mary.

Relacionar-se com ela o faz sentir-se de volta ao estado da “perfeição”, da onipotência da sua majestade, o bebê, posto que é exatamente isso que ele enxergava em Mary, enquanto sua “possessão narcísica do Ego” (Bleichmar, 1987). Em outras palavras: Mary lhe assegura o sentimento de onipotência, perfeição e exclusividade característicos do Eu Ideal.

Em relação às seis repetições do refrão e também título da canção *Love of my life*, “amor da minha vida”, elas nos dizem de algo que não pode passar despercebido, como de fato não o é. Jones (2019) reproduz uma fala de Mercury descrevendo seu sentimento por Mary, quando já estavam separados:

Todos os meus amores me perguntam por que não conseguiram substituir Mary, mas era simplesmente impossível. Eu a considerava minha esposa. Para mim, era um casamento. Acreditamos um no outro, e isso já me basta. Eu não conseguiria me apaixonar por um homem da forma como me apaixonei por Mary. (Mercury, *apud* Jones, 2019, p.125)

Como descrito no capítulo 3, há uma cena tocante de quando Mary vai ao encontro de Mercury na Alemanha, após inúmeras tentativas frustradas de falar diretamente com ele, ou de ter notícias concretas sobre sua vida. Ao ver o estado deplorável em que nosso personagem se encontra, ela pede que ele volte a si, que retorne para Londres, onde ela, seus companheiros de banda e sua família o amam e poderão oferecer o suporte de que ele precisa.

A partir daí, notamos uma mudança no comportamento de Freddie, que, até então, parecia estar excessivamente investido de si mesmo, em um movimento libidinal regressivo para seu próprio Eu e, ainda, deslocando o investimento objetal para as adições (álcool, drogas e sexo promíscuo e desprotegido). Ele, então, rompe com seu agente, regressa à capital inglesa e retoma seu trabalho com o Queen. Se reestabelece quanto ao uso abusivo de drogas e álcool e passa a relacionar-se amorosamente, de forma estável, com Jim.

Relatamos que Mary deu um novo contorno psíquico à Mercury, o que Freud (1907/2017), em *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen* chamaria de cura pelo amor. Mary, o amor da vida de Mercury, por meio da potência desse afeto que foi por ele expressado na música objeto da presente análise, consegue fazer com que Mercury ultrapasse, em alguma medida, esse modelo narcísico operante e volte a direcionar sua libido para objetos externos.

Freud (1907/2017) nos fala de uma espécie de cura nesses moldes, que não foi realizada por um analista, mas sim por alguém pertencente à vida do sujeito. Neste texto, que tem como pano de fundo a novela *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, a personagem Zoé (nome que em grego quer dizer vida) cura o delírio de seu antigo e eterno amor de infância, Norbert, ao trazer seu interesse de investimento amoroso antes deslocado às estátuas de bronze e mármore, para uma pessoa viva, no caso, à própria Zoé. Observemos Freud explicar: “O processo de cura se efetua numa recidiva do amor, se reunimos todos os vários

componentes do instinto sexual sob o nome de “amor”, e tal recidiva é indispensável (...)” (1907/2017, p. 115).

Em *Introdução ao narcisismo*, Freud (1914/2017) dirá que para que esse processo (escolha objetal) se opere no psiquismo do sujeito será necessário “começar a amar, para não adoecer e, é inevitável, quando devido à frustração, não se pode amar.” (p. 29). Ou seja: é o amor que Mercury se permite sentir por Mary, na medida em que se sente também amado por ela (quando Mary vai ao seu encontro, na Alemanha, para saber como ele está), que lhe dará um contorno para além do modelo operante narcísico, qual seja, o investimento objetal.

6.1 – Bissexualidade

O filme sugere, desde o início, uma suposta homossexualidade de Freddie, inclusive enquanto ele estava casado com Mary, dado que sempre trocava olhares sensuais com outros homens.

Quando separados, Mercury passou a envolver-se com parceiros do mesmo sexo. Contudo, não de forma estável, como era com Mary, mas sim por meio de encontros promíscuos, sem proteção e com alta rotatividade. Este ponto, de uma possível adição sexual, será explorado no próximo capítulo. Aqui, nos deteremos aos aspectos conflitivos de seu percurso, no que tange à constituição de sua sexualidade.

Freud sustenta uma “predisposição originalmente bissexual” (1905/2017, p. 29) do sujeito que, durante seu desenvolvimento sexual, poderá culminar em uma monossexualidade sem, contudo, abandonar totalmente os resquícios do outro sexo não privilegiado.

Nesse sentido, Miguez (2015) aponta que Freud apoiou-se na premissa de uma bissexualidade constitutiva, aventada por Fliess, desde os *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905/2017) até o final de sua obra sem, contudo, desenvolver um conceito autoral para ela. Vejamos:

Com efeito, Freud retém sua ideia de uma bissexualidade originária, ou hermafroditismo psíquico, até praticamente o fim de sua obra. Não obstante, nunca deu a ela uma definição própria, limitando-se a endossar os trabalhos de Fliess, que se

assentam em considerações fundamentalmente biológicas e embriológicas. (Miguel, 2015, p. 73)

Percebemos que Freud (1905/2017) traz a temática da bissexualidade ao explicar sua pesquisa sobre a homossexualidade, que nesse momento chama de inversão. Defende que será resultante do desenvolvimento psicosssexual do indivíduo (identificação e escolha de objeto) não sendo, pois, inata ou adquirida.

Já em 1914, em *Introdução ao Narcisismo* (2017), Freud avança e passa a sustentar uma distinção entre os dois tipos de escolha de objeto de amor: a escolha por apoio, que leva em consideração os objetos de amor primevos; e as escolhas narcísicas, que levarão o próprio sujeito em consideração. Freud dirá mais, que foi a partir desta última observação que ele se baseou para levantar a hipótese do Narcisismo.

Laplanche e Pontalis (2016) reforçam essa nova concepção do narcisismo, que trará o Eu como objeto de amor, enquanto marcadora de uma “verdadeira virada no pensamento freudiano” (p.131). Tanto nos *Três Ensaio*s, quanto na *Introdução ao Narcisismo*, Freud levanta várias hipóteses psíquicas resultantes no homossexualismo, que dirão de uma combinação de identificação e escolha de objeto. Porém, neste trabalho, nos ateremos apenas a um possível trajeto vivido por Mercury.

Apontamos, até aqui, traços que elucidam o caráter narcísico de nosso personagem. Ademais, na parte referente ao conceito da castração, elucidamos a identificação com sua mãe, ilustrada na passagem em que ele se veste literalmente com a indumentária de sua genitora, quando de sua estreia nos palcos.

Parece-nos, então, que o percurso conflitivo sexual vivido por Freddie se deu da seguinte maneira: identificou-se com sua mãe e fez sua escolha de objeto “conforme o tipo narcísico: a) o que ela mesma é (a si mesma)” (Freud, 1914/2017, p. 36).

Capítulo 7 – Narcisismo, masoquismo e adições

O filme mostra que Mercury, após separar-se de Mary, mergulha no mundo das noitadas, regadas a álcool, drogas e sexo. É notável como essa

conduta marcada pelo excesso o consumia. Freddie parecia estar cada vez mais frágil e debilitado tanto fisicamente, quanto psicologicamente.

A cena da entrevista coletiva demonstra que ele está claramente aturdido com o assédio da imprensa. Era frequentemente bombardeado com perguntas sobre seu estilo de vida e mal conseguia se concentrar para respondê-las.

Antes de adentrar no tema das adições, gostaríamos de trazer uma conjectura proposta por Bleichmar (1987) entre o narcisismo e o masoquismo. Laplanche e Pontalis (2016) sustentam que Freud amplia a noção do masoquismo para além do conceito de “perversão sexual em que a satisfação sexual está ligada ao sofrimento ou à humilhação a que o sujeito se submete” (p. 274), estendendo o conceito também para o “masoquismo moral” ligado à culpa inconsciente em que o sujeito “procura a posição de vítima sem que um prazer sexual esteja diretamente implicado no fato” (p. 274).

Bleichmar (1987) descreve que o principal traço do masoquismo está na “procura consciente ou inconsciente de sofrimento pelo prazer que esse contém” (p.127). Depreende, desse modo, que qualquer conduta do sujeito que culmine em sofrimento possa ser remetida ao conceito de masoquismo.

Cita como exemplo dessa articulação entre o masoquismo e o narcisismo, os viciados em droga, ao qual estendemos ao álcool e ao comportamento sexual promíscuo de Mercury. O autor dirá que o drogadicto busca em primeiro lugar o prazer, para pôr fim a um estado de tensão e só então advirá um sofrimento.

Sustenta que o “masoquismo narcisista” é marcado por um sentimento de superioridade aos outros, por meio de atos de demonstram sua grandeza e que os outros não são capazes de alcançar. Finaliza dizendo que “o verdadeiro masoquismo narcisista tem lugar quando o auto sacrifício é levado a cabo por puro prazer narcisista” (p. 267).

Neste ponto, trataremos o comportamento de Mercury de negar os limites de seu corpo ao fazer uso indiscriminado de drogas, sexo com alta rotatividade e sem proteção, enquanto esse “auto sacrifício” que o coloca em lugar de onipotência narcísica. É como se ele não suportasse a ferida narcísica de sua finitude (vulnerabilidade da vida do humano) proposta por Freud em *O mal-estar da civilização* (1936/2018) como uma das fontes de sofrimento do homem e, passa a desafiá-la (em auto sacrifício), desfrutando de todo o seu prazer narcísico de se julgar inatingível e, portanto, superior a todos.

Tentaremos desenvolver uma possível análise das três adições vivenciadas pelo personagem ao longo do filme, sendo elas relacionadas ao consumo de álcool e drogas e seu comportamento sexual.

Iniciaremos pela cena do “pós” festa oferecida por Mercury a desconhecidos que fora marcada pelo abuso e excessos de drogas e na qual ele conversa com Jim, um dos garçons e seu namorado ao final da película (esse diálogo foi detalhadamente reproduzido no capítulo 3), da dificuldade de lidar com os “hiatos”, com a “escuridão que pensa ter deixado para trás e volta sorrateiramente”.

Articulamos, na ocasião, esta conduta ao seu desamparo primordial. Gurfinkel (2011) parece fazer o mesmo, ao levantar a hipótese de no adicto ter havido, nos primórdios de sua vida, “uma falta de confiabilidade e de sustentação com relação ao outro” (p. 21).

Após esta passagem, vemos que Freddie será um frequentador cada vez mais assíduo de festas e boates, sempre regadas a álcool, droga e sexo sem proteção. Sobre este comportamento, Gurfinkel (2011) nos que dirá que o encontro com esse novo objeto de adição (álcool, droga, sexo) criará uma “neonecessidade” (p. 44), da mesma ordem da que é experimentada pelo bebê, em sua primeira experiência de satisfação. Podemos falar, então, que na adição observamos uma inversão do trabalho psíquico, na medida em que o prazer ganha *status* de necessidade.

Gurfinkel (2011) trará ainda o traço do automatismo na adição, elucidando o modo contínuo e de perpetuação do agir impulsivo e irrefreável do adicto mediante seu objeto. Ora, é exatamente isso o que o filme mostra: Mercury parecia não ter mais controle nenhum sobre seu estilo de vida e seus objetos aditivos: precisava deles para trabalhar, para produzir, para compor, enfim, para sobreviver. Novamente, notamos aqui o registro dessa “neonecessidade”.

Esta realidade já estava presente enquanto ele fazia parte do Queen e chegava “chapado” aos ensaios e entrevistas coletivas. Contudo, com o rompimento da banda, parece que sua “necessidade aditiva” se tornou mais intensa. Durante o período em que morou na Alemanha para produzir seus álbuns solo, já não havia mais cenas em que ele estivesse sóbrio.

Assim, sua conduta não estava no registro do prazer, mas sim no da necessidade, tal como é a fome, por exemplo, na origem da primeira experiência

de satisfação. De acordo com Gurfinkel, nas adições, notamos mais uma inversão, dessa vez pulsional: o prazer não se apoia mais na sobrevivência, ele passa a sê-la (levando em consideração a primeira teoria pulsional, em que a libido se apoiava nas pulsões de autoconservação).

O autor apresenta um outro viés das adições que é a compulsão à repetição, que em nosso personagem é marcada por uma intensidade bastante exacerbada. Gurfinkel (2011) aponta uma correlação desta compulsão à repetição com a que nos é constitutiva quando do nosso desamparo primordial. Dirá que, para alguns adultos, a evolução desse estágio arcaico, de total desamparo e, logo, de total dependência, para o de uma “capacidade relativa de estarmos sós” (Gurfinkel, 2011, p. 62) poderá ser, de alguma forma, comprometida o que na vida adulta poderá se deslocar para uma dependência adicta.

Quando Mercury se separa de Mary, seus investimentos nos objetos de adição parecem ficar mais notáveis, bem como parecem ser potencializados quando ele rompe com a banda.

No filme, era nítido que Freddie tinha um forte vínculo de amizade com Mary e seus companheiros de trabalho, o que podemos dizer de uma escolha de objeto sublimada. A amizade é definida por Freud (1930/2018) “como um amor inibido em sua meta, como ternura” (p. 66), donde entendemos tratar-se de uma forma sublimada de amor. A relação afetuosa e excêntrica que Mercury tinha com seus gatos, averiguada no filme quando de sua mudança para uma mansão, ao destinar um quarto exclusivo para cada um e, na cena final, em que se prepara para o show *Live Aid* e conversa com eles sobre suas expectativas para o evento, permite-nos igualmente entender esta relação como uma forma sublimada de investimento.

A partir do momento em que se vê isolado e sente-se cada vez mais solitário, em especial no período em que morou na Alemanha para a produção de seus dois discos solo, Mercury parece tentar preencher esse “vazio”, voltando sua libido para seu próprio Eu. Para tanto, deslocou/substituiu a relação objetal pelo investimento em objetos de adição: álcool, drogas e sexo sem compromisso.

Por fim, sobre esta articulação entre a adição e o narcisismo, Gurfinkel (2011) dirá que a forma de obtenção de prazer do adicto possui um caráter

autoerótico, que por sua vez, remete-se a um traço narcisista. Ou seja, nas adições, ao invés de se tentar uma via pelas relações objetais, haverá um deslocamento dessa relação frustrada para o objeto da adição. Movimento esse que, para o autor, parece estar muito próximo a um mecanismo de defesa do Eu, para se proteger do vazio que remete ao desamparo arcaico.

7.1. Narcisismo e Culpa

O início do filme retrata que o pai de Freddie o repreendia por sair todos os dias à noite – nosso personagem frequentava assiduamente um pub no qual posteriormente passou a integrar a banda e realizar seus primeiros shows. O genitor expressava claramente sua vontade de que o filho tivesse a vida nos mesmos moldes da sua e de seu povo hindu-persa, seguindo os três preceitos religiosos de “bons pensamentos, boas palavras e bons atos.”

Ao final do filme, depreendemos que Freddie não rejeitava os princípios do pai, ele também os atendia, como por exemplo, ao fazer parte do festival beneficente de música *Live Aid*, em prol da fome na África. Contudo, ele foi além das projeções que seu genitor lhe fizera, ao se tornar um astro do rock.

Cogitamos, ainda, no capítulo 3, uma possível culpa inconsciente que Mercury sentia em relação a seu pai, como se tivesse ido longe demais, no sentido de sustentar seus próprios desejos e não viver de maneira a atender às demandas paternas.

Situação essa que, como já enunciada, é descrita por Freud (1936/2018) em *Um distúrbio da memória em Acrópole*. Esse ensaio traz a passagem que correlaciona a culpa a uma interdição: “É como se o essencial no êxito fosse chegar mais longe que o pai, e querer superá-lo ainda que fosse interdito” (p.448). Laplanche e Pontalis (2016), citando Lagache, reforçam essa íntima ligação entre a interdição e o ideal do Eu:

É assim que D. Lagache fala de um sistema de superego – ideal do ego dentro do qual estabelece uma relação estrutural: “...o superego corresponde à autoridade e o ideal do ego à forma como o sujeito deve comportar-se para corresponder à expectativa da autoridade.” (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 223)

Avançaremos, a fim de apresentar uma articulação entre este sentimento de culpa e o narcisismo. Freud, ao final de seu texto *Introdução ao Narcisismo* (1914/2017), falará desta conjectura. Discorrerá que a impossibilidade do não cumprimento do Ideal do Eu, enquanto ideais individuais e sociais, libera uma libido homossexual que voltará, narcisicamente, ao próprio Eu.

Tal movimento será responsável pelo sentimento de culpa, que na massa, se manifestará como “angústia social” (Freud, 1914/2017, p. 50). Complementa dizendo que essa culpa teve origem o “medo do castigo dos pais, mais corretamente, da perda do seu amor” (Freud, 1914/2017, p.50).

No capítulo 1 dessa monografia, mencionamos a marca deixada pelo desamparo arcaico e que nos acompanhará por toda a nossa trajetória: precisamos ser amados – uma vez que, no início da vida necessitamos dos cuidados de nosso Outro primordial para sobreviver.

Assim como Freud (1914/2017), podemos dizer que o sentimento de culpa se remete, originalmente, ao nosso medo de não sermos amados, momento esse que coincide com a fase autoerótica, em que toda a libido está voltada para o nosso próprio Eu (narcisismo).

PARTE III – SUBLIMAÇÃO

Ao caminhar em nossos estudos, chegamos ao conceito da sublimação. Este tema já se mostrava presente desde a parte anterior, dado que o texto freudiano sobre o narcisismo propõe uma relação entre a sublimação e o Ideal do Eu. Para Freud, a sublimação se remete a uma saída perante as exigências do Ideal do Eu (que às vezes se confunde com o Supereu), que não se dá pela via da repressão. Ou seja: seria o processo psíquico do desvio da meta sexual que não passa pelo recalque edípico.

Capítulo 8 - Presença da arte na vida de Mercury

Para iniciar nossa reflexão em torno da sublimação, teremos como ponto de partida o texto “O escritor e a fantasia” (1908) que discorre sobre o processo criativo dos escritores, levando em consideração que essa foi uma das vias sublimatórias de Mercury, enquanto compositor.

Neste ensaio, Freud fala sobre as emoções que um escritor é capaz de despertar em seu leitor. A respeito da atividade criativa, dirá que seus primeiros traços aparecem na infância, por meio das brincadeiras. Nelas, as crianças constroem um mundo próprio com um intenso investimento afetivo.

Freud enuncia que “O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas sim – a realidade” (Freud, 1908/2016, p.327). Pontua que a criança faz essa distinção entre seu mundo lúdico e o da realidade com bastante propriedade. Articula a brincadeira da criança ao processo criativo do escritor:

O escritor faz o mesmo que a criança ao brincar; constrói um mundo de fantasia que leva bastante a sério, ou seja, dota-o de grandes montantes de afeto, ao mesmo tempo que o separa claramente da realidade. (Freud, 1908/2016, p. 327)

Temos, pois, que as fantasias e os devaneios do adulto nada mais são que o prosseguimento e/ou substituição do brincar infantil, como forma de recuperar o ganho de prazer obtido com as referidas brincadeiras abandonadas na vida adulta. Freud observa que, em se tratando de escritores que criam

livremente, o processo criativo se dará a partir de uma forte vivência atual que, por sua vez, despertará uma vivência infantil, de onde vem o desejo que se transformará na escrita literária.

Assim, quando um escritor nos presenteia com suas obras ou “nos conta aquilo que nos inclinamos a considerar seus devaneios pessoais, sentimos elevado prazer, provavelmente oriundo de muitas fontes” (Freud, 1908/2016, p. 338). Freud descreverá duas possíveis técnicas utilizadas pelos escritores para tanto: o ocultamento e alterações de seus próprios devaneios (egoístas), bem como a forma estética da escrita.

Depreendemos, pois, que a mecânica da criação se dá pelo disfarce das fantasias e/ou desejos repulsivos por meio da forma, posto que distrai o espectador, enquanto ele entra em contato com o conteúdo inconsciente que compartilha com o artista. Eis, então, a fonte do prazer estético: pela obra de arte, o sujeito consegue um levantamento/afrouxamento das repressões, o que gera uma liberação de energia psíquica.

Jones (2019), em sua biografia sobre Mercury, fará um resgate da infância e adolescência do personagem que, desde pequeno, interessava-se pela música. Começou a tocar piano aos oito anos de idade, quando passou a estudar como interno na St Peter’s Church of England Scholl, em Paganchi, na Índia.

Conta que Freddie formou uma banda com seus amigos do internato e participava do coral da escola. Era um excelente estudante e se destacava pelo seu desempenho. De acordo com a autora, Mercury estudou por uma década interno na Índia, enquanto seus pais permaneceram no Zanzibar, na África. Neste período, eles se viam apenas uma vez ao ano.

Acreditamos que a entrega de Freddie à arte instrumental do piano, sua participação no conjunto musical estudantil e sua dedicação aos estudos, poderia ser uma tentativa de preenchimento do vazio/desamparo que sentia por viver separado de seus pais de sua irmã, já como um primeiro investimento em objetos/atividades culturais.

Ainda nos apoiando nos relatos de Jones, obtivemos informações de que, quando chegaram em Londres, refugiados da guerra civil que eclodira no Zanzibar, Mercury dedicou-se aos estudos de desenhos e pinturas, tornando-se um design gráfico, apesar de não ter atuado nessa área. Vemos aqui,

novamente, uma aptidão artística em nosso personagem, ainda que não na música.

Voltemos, agora, ao filme, que retrata nosso personagem já adulto e nos mostra a sua trajetória de vida como um dos maiores nomes na história do rock mundial, enquanto compositor, instrumentista e vocalista do Queen, bem como em voos solos. Dessa maneira, podemos dizer que a arte esteve presente na vida de Freddie desde a sua infância até o último dia de sua vida.

8.1.– O primeiro grande sucesso

Bohemian Rhapsody, canção que dá nome ao filme e ao álbum que a contém, foi o primeiro grande sucesso do Queen. A obra cinematográfica revela os bastidores de sua criação: a banda está reunida no escritório do produtor da gravadora que lhes pede um novo sucesso. Porém, solicita que eles façam uso de fórmulas batidas, sustentando que elas sempre funcionam.

Brian, guitarrista da banda, responde que eles podem mais e que não querem se repetir. Freddie Mercury coloca, então, uma ópera para tocar e diz que o novo disco se chamará *A Night At The Opera* (Uma Noite na Ópera). O produtor contesta, argumentando que ninguém gosta de ópera. Porém, todos que estão no recinto o contradizem falando que apreciam este estilo musical. Freddie também o interpela:

– Não entenda errado, querido. É um disco de rock'n roll com escala de ópera (...), é uma experiência musical, em vez de só um disco. Uma coisa para todos. É algo que as pessoas sentirão ser delas. Vamos misturar gêneros, romper limites.

Roger, baterista, completa:

– Nenhum gueto musical nos contém!

Deacon, o baixista, corrobora:

– Ninguém sabe o que é o Queen, porque ele não significa uma coisa só.

O produtor, diante dos argumentos, compra a ideia dos músicos e os contrata para gravar um disco, dizendo:

– Por favor, não me façam me arrepender...

O Queen se isola em uma fazenda para produzir e gravar o novo álbum. É lá que nasce o grande sucesso *Bohemian Rhapsody* e eles cumprem sua promessa: uma mistura ousada de ópera e rock. Os integrantes da banda, após um exaustivo trabalho, ficam muito satisfeitos com seu “feito”. Contudo, ao apresentá-la ao produtor, ele não fica contente e diz que não foi exatamente para isso que os tinha contratado. Freddie o confronta e argumenta:

– É melhor que qualquer disco já lhe prometido, querido. É uma obra prima!

A banda quer que *Bohemian Rhapsody* seja a faixa principal. O produtor se opõe fortemente e fala que nenhuma rádio tocará “um lamento semi-lírico”, com palavras sem sentido, de seis minutos e questiona o significado da letra da canção. Brian diz que “estraga o mistério explicar tudo”. Mercury completa:

– Sabemos o que temos, ainda que você não. Chama-se *Bohemian Rhapsody*. (E apaga seu cigarro na mesa do produtor, bem como quebram a janela do escritório com uma pedra, ao saírem).

Freddie convence um radialista a tocar a canção, sob o “jogo” de ser algo inédito, jamais visto e que será um verdadeiro sucesso.

Jones (2019) descreve que a canção fez o Queen estreitar a liderança no ranking de singles, bem como lhe rendeu uma turnê de 24 shows. Três dias após, o álbum atingiu a primeira posição, ganhando disco de platina, pelas 250 mil cópias vendidas – volume este que dobrou nas semanas seguintes. *Bohemian Rhapsody* permaneceu na parada de sucessos por 56 semanas.

Uma música que fogia aos moldes do que se era produzido até então, ao propor uma conversa entre o rock e a ópera. Ela é de autoria de Mercury, todos os arranjos musicais partiram dele, inclusive a sugestão da inclusão da ópera, que segundo Jones (2019) era uma das grandes paixões do personagem.

A obra cinematográfica retrata que apesar da grande repercussão, sua letra foi alvo de inúmeras críticas, que diziam ser totalmente aleatória e sem o menor sentido. A banda defendia que o mistério da composição fazia parte da grande comoção nos ouvintes.

Freud (1907/2017) fala de uma sensibilidade privilegiada do escritor (segundo a tradução de Paulo César de Souza, o termo escritor, refere-se mais precisamente aos escritores de poema) frente ao mundo, na medida em que “no

conhecimento da alma eles se acham muito à frente de nós, homens cotidianos, pois percorrem a fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência” (p.16).

Dirá que um escritor, ao narrar a trajetória de suas personagens, faz sonhá-las a partir da sua própria fantasia e, fazendo alusão ao ato I, cena 5, de Hamlet, sustentará uma privilegiada consideração que devemos ter aos escritores “pois sabem numerosas coisas do céu e da terra, com as quais nem sonha a nossa fantasia” (Freud, 1907/2017, p.16).

Ora, o que é um compositor senão um grande poeta?

Pensamos que o perfil de nosso Mercury cabe perfeitamente à descrição feita por Freud em *O Delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen* (1907/2017). Neste texto, ele faz um paralelo entre o processo psíquico de criação literária e o dos sonhos, enquanto sonhos imaginados por seus respectivos autores, que ganham corpo na narrativa de seus personagens.

Freud tomou a literatura como um modelo para pensar a arte e dizia que, em se tratando do alcance da subjetividade humana, o artista sempre chega antes que qualquer ciência. Foi justamente o que Nasio (2017) corroborou ao dizer que um artista é aquele que “enxerga mais longe que os outros, pois enxerga a realidade crua e sem véus (...) percebe formas, cores e sons como as mais sutis vibrações da vida afetiva” (p. 25).

É enfático na resistência da matéria, ao confirmar a ideia de Freud de definição de arte, enquanto o resultado de uma batalha travada entre o inconsciente do artista que deseja dar forma a uma ideia e a resistência que a ela se opõe. Vejamos, agora, em suas palavras:

A arte é o resultado infalível da luta obstinada entre um artista que deseja expulsar de si uma imagem mental que o obceca e a matéria que se lhe resiste. A arte nasce da resistência, vive da luta e renasce até o infinito. (Nasio, 2017, p. 116)

Nasio (2017) aludirá que a arte culmina na exteriorização de um sentimento que é capaz de ganhar uma forma que irá tocar quem a capta. “Esta forma poderá ser visível, palpável, audível, olfativa ou degustadora (...)” (p.115). Parece remeter-se exatamente ao que as músicas e as apresentações de nosso personagem, enquanto compositor e vocalista de uma banda de rock, produziam em seu criador e também em seu público.

Para melhor compreendermos esse processo psíquico tanto por parte do artista, quanto do outro lado de quem usufrui de sua obra, precisamos nos aproximar do conceito psicanalítico de sublimação.

Capítulo 9 – Aspectos do conceito de sublimação

Todos os autores pós-freudianos sinalizam um consenso sobre o fato de não haver um esgotamento sobre o conceito de sublimação na teoria freudiana. Podemos observar que “a sublimação será mais anunciada do que desenvolvida no discurso freudiano” (Loffredo, 2014, p. 23).

Loffredo (2014) dirá que, apesar do tema sublimação aparecer oficialmente nos escritos de Freud em *Três ensaios da sexualidade* (1905/2017), há registros anteriores que versam sobre ele, nas correspondências de Freud a Fliess. Nessa troca de cartas, o termo sublimação remetia ao conteúdo representativo da fantasia, para depois se deslocar para a pulsão propriamente dita, daí para a modificação da meta e, após, a modificação da meta e do objeto.

Após essa pequena passagem pré-psicanalítica, voltemos ao texto de 1905. Nele, notamos uma menção feita ao processo sublimatório infantil que se dá por meio das teorias sexuais infantis (que foram destrinchadas no capítulo 2). Assim, o fato de as pulsões parciais autoeróticas não se dirigirem à função da reprodução, mas sim a uma investigação sexual, nos leva a um primeiro entendimento do mecanismo da sublimação, enquanto um desvio da meta sexual.

Nos moldes de Loffredo (2014), podemos inferir que essa pulsão de saber (mais detalhada por Freud a partir da segunda tópica), no período de latência, se destinará ao desvendamento dos enigmas do cotidiano e do mundo que nos cerca. Servirá também como modelo para as mais diversas produções culturais, científicas e artísticas, quando da vida adulta. Observamos, pois, que é na infância que a primeira sementinha da sublimação brota no psiquismo humano.

Percorrendo a obra freudiana, chegamos a um texto considerado emblemático no que tange à sublimação: *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci* (1910). Loffredo (2014) apontará que vários autores consideram esse ensaio como o “grande texto sobre a sublimação” (p. 58).

Freud (1910), ainda tateando temas como o narcisismo e a própria sublimação, tentará compreender o funcionamento psíquico do artista destacando a articulação entre seu processo sublimatório, tanto nas artes, quanto nas ciências e sua suposta restrição sexual.

Segundo Loffredo (2014), no texto freudiano, é levantada a hipótese de que a aptidão de Leonardo pelas investigações científicas tenha se dado a partir do estudo e observação da natureza, o qual ele julgava ser essencial para o trabalho de um pintor e que acabou tomando genuinamente um lugar predominante em seus interesses, em paralelo ao seu processo criativo artístico.

Destaca, ainda, a estreita proximidade entre a sublimação e um outro destino possível da pulsão: o recalque, na medida em que, na sublimação a pulsão estará livre do recalque. Porém, haverá o recalque no tocante a um tipo de objeto, o sexual.

Conclui, assim como Freud, que a sublimação é tida “como um limite para qual tende um movimento de dessexualização” (p. 78). No mesmo sentido, Freud nos diz, em *Introdução ao narcisismo* (1914/2018) sobre a sublimação: “A sublimação é um processo atinente à libido objetual e consiste em que o instinto se lança a outra meta, distante da satisfação sexual; a ênfase recai no afastamento ante o que é sexual” (p. 40).

Dando continuidade à nossa trajetória pelas obras de Freud, nos propusemos a investigar mais de perto o ensaio escrito em 1915, *Pulsão e seus destinos* (2017), em que a sublimação é apresentada como uma das possíveis vicissitudes da pulsão. Nele, Freud cita, também, os elementos da pulsão: impulso, fonte, meta e objeto, que contribuem para melhor compreensão do conceito de pulsão.

Antes de entrar no significado propriamente dito da pulsão, destacaremos que a “teoria das pulsões é a grande mitologia freudiana” (Loffredo, 2014, p.31). E, a fim de não correr o risco de cair em contradição, a referida autora, apoiando-se em Green, dirá que a “pulsão deve *transformar, sofrer* um destino” (Loffredo, 2014, p.31).

Laplanche e Pontalis (2016) conceituam a pulsão:

Processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender

para um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); o seu objetivo ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir a sua meta. (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 394)

Importante destacar aqui uma diferenciação entre instinto (*Instinkt*) e pulsão (*Trieb*) que, muitas vezes, devido à tradução das obras freudianas para o português, podem causar algum tipo de confusão.

Os instintos são pertencentes ao reino animal, seus representantes já nascem com seus objetos e objetivos pré-determinados. Segundo Souza (1998), “quando Freud fala de *Instinkt*, pretende qualificar um comportamento animal hereditário (...) *Instinkit* designaria algo com finalidade precisa e que teria objeto e meta fixos” (Souza, 1998, p. 246). O autor traz, como exemplo, o instinto migratório de certas aves.

Nós, humanos, seríamos seres pulsionais. As pulsões não são predeterminadas e se ligam aos mais variados objetos para obter sempre a meta da satisfação, que será sempre parcial, uma vez que a própria pulsão é uma força constante não passível de extinção.

Retornaremos, agora, ao ensaio freudiano (1915/2017), para melhor compreender a operação pulsional no psiquismo do sujeito. Freud inicia falando da força motora como uma característica geral da pulsão, enquanto uma força impulsionadora. Dirá que toda pulsão é uma “porção de atividade” (p. 57), seja ela ativa ou passiva.

A meta de uma pulsão será sempre a satisfação, imutável para todas as pulsões, contudo, “diversos caminhos podem conduzir à mesma meta final” (p. 58). Assim, uma pulsão poderá ter metas próximas ou intermediárias. Falará também do possível desvio ou inibição da meta, de onde supõe a satisfação parcial das pulsões.

O objeto da pulsão “é aquele com o qual ou pelo qual” (p. 58) a pulsão se liga com a finalidade de atingir sua meta. É o que há de mais variável na pulsão. Descreve que um mesmo objeto poderá atender a satisfação de várias pulsões.

Por fim, a fonte da pulsão “se compreende o processo somático num órgão ou parte do corpo” (p. 59).

Em relação a este texto e, em articulação com o processo sublimatório, Loffredo (2014) destaca que a mudança da meta é tida como fundamental para o estudo da sublimação por ser, justamente, o elemento central da definição do tema. Dá relevo também à diferenciação entre sublimação e recalque (enquanto destinos possíveis da pulsão). Logo, a sublimação é um redirecionamento da pulsão, enquanto o recalque incide sobre os representantes da pulsão.

Ainda amparados por Loffredo (2014), chegamos ao texto de Freud, de 1923, intitulado *O Eu e o Isso*. Nele o conceito de sublimação ganhará uma íntima relação com a dimensão narcísica do Eu, enquanto uma energia dessexualizada.

Esmiuçando essa ideia, Loffredo (2014) indicará que é pela identificação do Eu com o objeto, como no mecanismo observado na Melancolia, que chegamos a um Eu investido narcisicamente, que promoverá a dessexualização da meta, transformando-a em uma meta sublimada. Em outras palavras: temos que a sublimação ocorrerá sempre com a intermediação do Eu, pela via de uma regressão narcísica da libido, ao passo que o “Eu transforma os investimentos objetais do Isso em configurações de seu próprio funcionamento” (p.156).

Seguindo a trilha proposta por Loffredo (2014), observaremos o traço inacabado da sublimação enquanto um conceito, destacado no início do presente capítulo, também no livro *O mal-estar da civilização* (1930/2018).

Nesta obra, Freud (1930/2018) abordará, novamente, o tema da sublimação: descreve a sublimação enquanto um caminho possível para o afastamento do sofrimento, que se dará pelo deslocamento da libido, por meio do prazer obtido pelas fontes de trabalho psíquico e intelectual, que se tratam das mesmas dos artistas ao criar (como é o caso de nosso personagem).

9.1 - O objeto socialmente valorizado

Parente (2017) reforça um diálogo existente entre a psicanálise e a cultura, por meio do conceito de sublimação. Enuncia que a sublimação se dá como um modo conciliador entre a satisfação das pulsões e as exigências civilizatórias (repressão sexual e repressão da agressividade).

A existência destas repressões é observada desde *Totem e Tabu* (1913/2017), onde Freud discorre sobre a lei da proibição do incesto e do parricídio, em um âmbito comunitário e, não mais ao nível do sujeito, como o faz no Complexo de Édipo. Em *O mal-estar na civilização* (1930/2018), outro ensaio cultural de Freud, no qual apresenta o processo sublimatório para além de uma saída alternativa ao recalque, mas também como uma possibilidade de se estabelecer um vínculo entre as pulsões e a cultura.

Nesse sentido, a referida autora dirá que “a sublimação tem a vantagem de atender a elementos narcísicos e, ao mesmo tempo, revertê-los em realidade dotada de valor social” (Parente, 2017, p.147).

Loffredo (2014), referindo-se à Green, assinalará a importância das realizações advindas da sublimação enquanto um dispositivo organizacional da sociedade, dando um “valor crucial da sublimação no trabalho” (Loffredo, 2014, p.189).

Retoma os *Três ensaios de teoria sexual* (1905/2017) dizendo do deslocamento das pulsões para outras metas, “supondo um movimento conjugado, em que a um afastamento das metas sexuais se articularia uma atração para metas sociais” (Loffredo, 2014,p.189). Reporta-se, também, à Conferência XXXII das *Novas conferências introdutórias à psicanálise* (1933/1996), em que Freud explicita o conceito de sublimação enquanto uma modificação da meta e mudança de objeto, considerando-se os valores sociais deste último.

Assim, depreendemos que a nova meta dessexualizada da sublimação caminha para uma finalidade social, pressupondo igualmente a ligação da pulsão a um objeto social. Loffredo (2014) descreve que o referido objeto ocupará uma vertente mais abrangente que a dimensão individual, alcançando um plano social: “reportando-se ao ideal comum de uma família, classe e nação, espaço que, por definição, o processo sublimatório deve ocupar de forma proeminente” (p. 120).

Apontará que, para Freud, o motor da atividade humana mescla duas metas, quais sejam, “utilidade e obtenção de prazer” (Loffredo, 2014, p.175), estendendo sua validade para todas as produções culturais, sendo “mais facilmente detectável na atividade científica e artística” (Loffredo, 2014, p.175). Sendo esta a via eleita por Mercury em seu processo sublimatório.

Loffredo (2014) citará Mijola-Mellor para fazer menção à variabilidade do objeto da sublimação, que poderá ser valorizado ou rejeitado e até mesmo condenado por diferentes tempos e culturas. Donde verificamos que o objeto socialmente valorizado é uma possibilidade de propiciar um destino outro às pulsões que não o sexual e que cumpre a função de aliviar a alta carga de repressão a que somos submetidos para viver em sociedade. Contudo, o que será considerado socialmente valorizado corresponderá aos anseios socioculturais próprios de determinada época.

Mencionará que o critério classificatório das sublimações “se remete à negociação interna do sujeito com seu narcisismo e suas instâncias ideais” (Mijola-Mellor, 2005, p. 110 *apud* Loffredo, 2014, p. 195). Trata-se, justamente, da nossa leitura do funcionamento psíquico de nosso personagem: caminhamos por seus traços narcísicos (Parte II) que desembocaram no seu ideal do Eu, culminando em algo mais, a sublimação.

9.2 – A fonte libidinal

Nasio (2017) destaca que a pulsão sublimada, apesar de se ligar a objetos e objetivos não sexuais, terá sempre uma fonte sexual, assim como de qualquer outra pulsão. Dessa maneira, mesmo nos remetendo ao processo sublimatório, esse manterá um traço sexual, posto que a energia da pulsão será sempre sexual, por serem provenientes de uma zona erógena.

Explica que a mudança para uma meta não sexual se dará em função da plasticidade pulsional, enquanto um desvio orientado pelo ideal do Eu, que “exalta, guia e encerra a capacidade plástica da pulsão” (p. 90).

Para que ocorra a dessexualização objetal, será necessária uma retirada libidinal do objeto que se destinará ao próprio eu (movimento narcísico) para, então, ser novamente investido “em um novo objeto não sexual” (p. 95). Assim, uma satisfação sublimada, como a artística, como no caso de Mercury, se dá em função do prazer intermediário de gratificação narcísica do artista: “É o narcisismo do artista que condiciona e favorece a atividade criadora de sua pulsão sublimada” (p. 95).

Desse modo, uma obra de arte (tais como podemos considerar as canções de Freddie) resulta da força pulsional e do narcisismo do artista que “se dissipa no vazio da emoção intensa e poderosa que desperta do admirador” (p. 100).

Em sendo a sublimação uma alternativa ao recalque pulsional, Nasio (2017) a articula enquanto uma possibilidade de defesa “capaz de temperar os excessos e os extravasamentos da vida pulsional” (p. 86). Seria, pois, uma expressão mais “defensiva” e socializada da pulsão.

Também nesta direção, Loffredo (2014) esclarece: “A sublimação vai sendo convocada muito mais no sentido de uma aliança com a erotização do que com o processo que vai na contramão da sexualidade” (p.126).

Voltando ao objeto socialmente valorizado apontando no item anterior, temos que a ciência e a arte correspondem aos objetos sociais mais valorizados socialmente, como nos lembra Loffredo (2014): “o desejo de saber mobiliza o sujeito à criação de símbolos e instrumentos no confronto com seu desamparo, pela transformação do mundo e do Outro” (p. 216).

Assim, as canções e os shows de Mercury no Queen e em carreira solo possibilitavam esse movimento de construção de laço social, posto que sua produção artística era capaz de sensibilizar, entreter e divertir verdadeiras multidões mundo afora.

Fazendo uma alusão ao carnaval, podemos dizer que, quando as pessoas vão a um show, elas se sentem, de alguma maneira, mais livres das convenções sociais, na medida em que há um maior consumo de álcool e de liberalidade sexual. Logo, um evento musical opera como uma “válvula de escape” às grandes repressões pulsionais a que nos submetemos para viver em um mundo civilizado.

9.3. – A sublimação enquanto transmissão

Jones (2019) relatará que a grande inspiração artística de Mercury foi o igualmente músico Jimi Hendrix. O astro afro-americano de Seattle, apenas quatro anos mais velho que nosso personagem, exibia uma performance bastante “original, inovadora e intensa”, nas palavras de Mercury (*apud* Jones,

2019, p. 86), tocando sua guitarra branca “de cabeça para baixo, atrás do pescoço e com os dentes” (Jones, 2019, p. 85), apresentando, assim, um repertório que parecia ser inesgotável de novas técnicas.

A autora narra que Freddie, antes de se tornar um artista, estava fascinado por Hendrix e passava horas de seu dia reproduzindo seus retratos. Dedicava-se, de forma bastante assídua, ao aperfeiçoamento da reprodução do som de Hendrix.

Apresentará, também, uma entrevista feita com Mercury, em que ele menciona que Hendrix era um “homem lindo, um mestre no palco e um músico dedicado” (*apud* Jones, 2019, p. 85). E, mais, diz que Hendrix, enquanto artista, “vivia tudo o que eu desejava para mim” (*apud* Jones, 2019, p. 86). Freddie relata, ainda, que adora seduzir seu público, assim como Jimi Hendrix fazia e, tal como o guitarrista-inspiração, se considera tímido fora dos palcos.

De acordo com Jones (2019), Tony Brainsby, primeiro relações públicas do Queen, acreditava que a admiração de Mercury por Hendrix remetesse também a algo em comum que ambos compartilhassem por terem origem em grupos de minoria: Mercury era hindu-persa e seu ídolo descendente de afro-americanos.

Nasio (2017) chamará de “sublimação por transmissão” esse sentimento de admiração causado no receptor de uma produção artística, que é capaz de despertar nele um desejo de criação genuíno e inconsciente que poderá culminar, igualmente, em uma obra de arte. Sustentará que a sublimação “é uma transmissão do desejo de criar, entre o artista e o espectador” (p.112).

Assim, ao tratar do tema da sublimação e, mais especificamente, da criação artística, exatamente como é o caso de Freddie Mercury, Nasio ocupa-se do impacto que uma produção poderá causar em seu receptor. Acredita que sua concepção vá além do conceito trazido na obra freudiana, uma vez que nela se reduz à questão do processo sublimatório de quem o produz. Vejamos:

O conceito freudiano de sublimação lança luzes sobre a natureza da força que gera uma obra artística. De toda forma, cumpre-me completar o enfoque freudiano e lhes propor minha própria concepção de sublimação. O ponto em que me baseio para sustentar minha hipótese se resume numa pergunta: quais são os efeitos que uma obra artística produzida por sublimação exerce sobre o espectador? (Nasio, 2017, p. 111)

Contudo, gostaríamos de abrir um parêntese para esclarecer que, apesar de Freud não explicitar os possíveis efeitos produzidos no apreciador da obra resultante de uma sublimação, ele o faz de forma indireta nos textos *O escritor e a fantasia* (1908/2016) e em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905/2017).

Para Loffredo (2014), no texto de 1908 e, também como já visto no capítulo 8, Freud fará uma articulação entre a produção poética enquanto uma continuação ou substituição das brincadeiras infantis – processo análogo ao de um deslocamento sublimatório. E, neste ensaio, aborda os efeitos que a obra literária causa no leitor, enquanto um ganho de prazer, mediante uma “eliminação ou atenuação das reações de censura e de pudor” (p. 97).

A autora fará um paralelo semelhante ao chiste, ao cômico e ao humor, presentes no texto de 1905 e, após, recuperado em 1927, com o tema do humor. Nestes textos não há uma referência direta à sublimação. Contudo, as ditas modalidades indicam um subterfúgio para se obter prazer, a despeito dos afetos penosos que lhe causem resistência. Apoia-se em Mijolla-Mellor para nos dizer que:

Como o humor é produtor de prazer e testemunha, portanto, da possibilidade de deslocar uma meta sem perda da intensidade da pulsão, ele se distingue radicalmente de uma defesa e se aparenta de fato a um mecanismo sublimatório. (Mijolla-Mellor, 2005, p. 97 *apud* Loffredo, 2014, p. 106)

Logo, indiferente do conteúdo abordado pelas modalidades humorísticas, que “poderá ser dirigida para si ou para os outros, supõe-se que produza prazer pra quem a faz e propicia uma produção de prazer para o espectador” (Loffredo, 2014, p.107).

Seria, então, correto afirmar que Freud não fez uma correlação direta e tampouco explícita dessas operações psíquicas com a sublimação. Porém, nas entrelinhas, é possível observar que estava atento aos efeitos psíquicos da obra sobre o espectador.

Voltando, agora, ao raciocínio desenvolvido por Nasio (2017), entenderemos que uma obra de arte, enquanto uma “transmissão da

sublimação”, terá que despertar em seu receptor o mesmo desejo de criação que levou o artista, autor da produção artística, a sublimar. Dessa maneira, a obra poderá produzir uma profunda comoção em quem a contempla, podendo ser capaz de incitar o seu próprio impulso de criação, permitindo que seu inconsciente “produza algo de novo para o mundo” (p.112).

Parece ser exatamente o que ocorreu com Mercury, enquanto ouvinte das canções e espectador dos shows de Hendrix. Podemos dizer que Hendrix ocupou um lugar de ideal do Eu para Freddie, enquanto um modelo em que ele se inspirou para dar um contorno as suas aspirações. Laplanche e Pontalis (2016), nos esclarecem sobre esse ideal:

Instância da personalidade resultante da convergência do narcisismo (idealização do ego) e das identificações com os pais, com seus substitutos e com os ideais coletivos. Enquanto instância diferenciada, o ideal de ego constitui um modelo a que o sujeito busca conformar-se. (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 222)

Constatamos que Mercury foi além, ao transformar essa idealização em uma sublimação. Ele se sentia tão tocado pelo que ouvia e via nas suas performances de Hendrix, que teve despertado justamente esse desejo de criação, de uma inovação inconsciente que ganhou corpo, por exemplo, no grande sucesso e título do filme que ilustra sua trajetória: *Bohemian Rhapsody*. Canção com composição e arranjos autorais, que se deu por meio da união da ópera, uma modalidade clássica musical, ao rock'n roll, conforme apresentado no capítulo 8.1.

Nasio (2017) trará como exemplo para dar respaldo a sua tese e com o qual iremos traçar um paralelo com nosso personagem, a análise das produções artísticas de Francis Bacon, que sendo um “espectador fora do comum” (p. 101) do artista espanhol Diego Velázquez (separados por três séculos) teve em si aceso o sentimento da criação.

O autor propõe uma comparação entre as pinturas de *Cabeça VI*, de Bacon, enquanto uma produção sublimada do *Retrato do papa Inocência X*, de Velázquez. Dirá que “o quadro de Velázquez é a fonte, o de Bacon, é o eco” (p.116).

Narra que *Cabeça VI* foi uma de quarenta e cinco tentativas, sempre recomeçadas, de reprodução da obra espanhola, correspondendo a uma luta

interna para dar vazão a uma ideia inconsciente, despertada pelo impacto causado pela tela de um artista que ocupou para ele um lugar de ideal de Eu. Assim como em Mercury, o impacto de uma obra e a admiração por um artista, avançou para uma sublimação.

Diz que os traços grotescos e as deformações violentas da representação humana de Bacon, em contraste às formas realistas que quase beiram à perfeição de Velázquez, remetem-se a uma manifestação inconsciente de sua própria história. Equivalem, mais precisamente, ao momento em que Bacon assumiu sua homossexualidade perante seu pai, quando este o flagrou vestido de mulher e admirando-se do espelho. Tal cena e revelação foram brutais e culminaram em uma forte discussão. Nasio (2017) termina a análise feita entre os dois artistas, concluindo que:

Este é um exemplo, entre muitos outros, da sublimação entendida como transmissão do desejo de criar: um grande mestre do século XVII foi o vigoroso propulsor da criação de outro grande mestre do século XX. (Nasio, 2017, p.125)

Vislumbramos o mesmo cenário entre nosso personagem e Jimi Hendrix: assim como Bacon passou por diversas tentativas de reproduzir a obra de Velázquez, Jones (2019) narra que Mercury se dedicava com afinco e assiduidade ao aperfeiçoamento do estilo de Hendrix, no minúsculo apartamento em que morava.

Relata também que a moradia tinha todas as paredes revestidas por fotos de seu ídolo. Retrata, inclusive, que Mercury chegou a escrever uma monografia sobre Hendrix. Nasio (2017), igualmente, nos traz dados de que o chão do estúdio de Bacon era forrado com as imagens do quadro do artista espanhol, podendo ser considerado quase como uma “imagem fetiche” (p. 121).

Mercury, segundo Jones (2019) e como já fora levantado por Brainsby (primeiro relações públicas da banda), parecia também se identificar com um traço em comum que tinha com Hendrix, por partilharem, como já dito, uma afro-descendência.

Sobre a identificação na teoria psicanalítica, Laplanche e Pontalis (2016) sintetizam:

Processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações. (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 226).

Apontam, contudo, que Freud indica que, em alguns casos, “a identificação incide não no conjunto do objeto, mas em um “traço único” dele (p. 229).

Acreditamos ser possível sustentar que foi a partir dessa identificação de sua origem, que perpassa a paixão pela música e pela originalidade das canções e performances nos shows, que Hendrix passou a ocupar um lugar importante no Ideal do Eu de Mercury, como um guia da pulsão para a sublimação.

Para Garcia-Roza (2015), estamos diante “uma identificação narcísica secundária, identificação ao outro tomado como ideal do Eu” (p. 69). Em menção a Laplanche e Pontalis, dirá que o ideal do Eu se manifesta como uma instância externa, que se coloca “diante do Eu como seu ideal” (Garcia-Roza, 2015, p.71), tal como Hendrix o faz para Mercury.

Assim, um ideal do Eu faz as vezes de uma espécie de bússola, enquanto um norteador da sublimação, que encontrará satisfação em um objeto não sexual e valorizado socialmente, tal como a música. Para Loffredo (2014), é apenas em 1923 que Freud “estabelece o laço entre identidade e sublimação” (p. 79).

O fato de Mercury externar sua admiração e inspiração em Jimi Hendrix nos possibilita enxergá-lo na concepção de Nasio (2017) da “sublimação enquanto uma transmissão”, uma vez que, ao contemplar a obra artística de Hendrix, podemos supor ter tido seu próprio desejo de sublimação aflorado.

A sublimação é, portanto, um destino mais econômico e mais valorizado que o recalque, na medida em que a obra de um artista poderá ser contemplada por um número ilimitado de indivíduos, tais como eram e ainda são as canções de nosso personagem.

Capítulo 10 – Sublimação e Adições

Tanto o filme quanto a biografia que serviram de pano de fundo para essa possível análise do funcionamento psíquico de Mercury não deixam dúvidas

quanto ao profundo mergulho do personagem no mundo das adições, seja pelo consumo abusivo de álcool e drogas, seja pela promiscuidade sexual desprotegida.

Nosso intuito, agora, é mostrar que essa recusa do personagem aos limites do próprio corpo (enquanto uma das manifestações de um traço perverso da recusa à castração), se remete, na verdade, ao desejo de encontro com algum tipo de contenção.

Compreendemos que esse *modus operandi* buscava, de forma inconsciente, se deparar com um limite, que podemos entender aqui enquanto a própria castração. Este limite, por sua vez, se manifestou também em seu corpo, pela contaminação do vírus HIV.

Chegamos a esta possibilidade, amparados pela canção de autoria e arranjos de Mercury, *Don't stop me now* que, segundo Severo (2018), é considerada pelo próprio artista como uma letra autobiográfica. Vamos à composição:

DON'T STOP ME NOW
NÃO ME PARE AGORA

Tonight I'm gonna have myself a real good time
Esta noite vou me divertir

I feel alive and the world I'll turn it inside out – yeah
Eu me sinto vivo e o mundo virando do avesso

I'm floating around in ecstasy
E flutuando em êxtase

So don't stop me now don't stop
Então não me pare agora, não me pare

'Cause I'm having a good time
Porque estou me divertindo

I'm a shooting star leaping trough the sky
Eu sou uma estrela cadente saltando pelo céu

Like a tiger defying the laws of gravity
Assim como um tigre desafiando as leis da gravidade

I'm a racing car passing by like Lady Godiva

Eu sou um carro de corrida ultrapassando como Lady Godiva

I'm gonna go go go

Eu vou, vou, vou

There's no stopping me

E nada vai me deter

I'm burning trough the sky yeah!

E estou queimando pelo céu

Two hundred degreed

Duzentos graus

That's why they call me Mister Fahrenheit

É por isso que me chamam de Senhor Fahrenheit

I'm traveling ate the speed of light

Estou viajando na velocidade da luz

I wanna make a supersonic man out of you

Eu quero transformá-lo num homem supersônico

Don't stop me now I'm having such a good time

Não me pare agora, estou me divertindo

I'm having a ball don't stop me now

Eu estou preparado, não me pare

If you wanna have a good time just give me a call

Se você quiser se divertir é só me ligar

Don't stop me now ('cause I'm having a good time)

Não me pare agora (porque eu estou me divertindo)

I don't want to stop at all

Eu não quero parar de maneira alguma

I'm a rocket ship on my way to Mars

Eu sou um foguete em direção a Marte

On a collision course

Numa rota de colisão

I am a satellite I'm out of control

Eu sou um satélite, estou fora de controle

I am a sex machine ready to reload

Eu sou uma máquina de sexo pronta pra recarregar

Like an atom bomb about to
Assim como uma bomba atômica prestes a explodir

Oh oh oh oh oh explode
Oh oh oh oh oh explodir

I'm burning through the sky yeah!
E estou queimando pelo céu

Two hundred degrees
Duzentos graus

That's why they call me Mister Fahrenheit
É por isso que me chamam de Senhor Fahrenheit

I'm traveling at the speed of the light
Estou viajando na velocidade da luz

I wanna make a supersonic woman of you
Eu quero transformá-la numa mulher supersônica

Don't stop me now, don't stop me
Não me pare, não me pare

Don't stop me (hey hey hey!)
Não me pare

Don't stop me, don't stop me ooh ooh (I like it)
Não me pare, não me pare (eu gosto disso)

Don't stop me, don't stop
Não me pare, não me pare

Have a good time good time
Divirta-se divirta-se

Don't stop me, don't stop me (Ah!)
Não me pare, não me pare

I'm burning through the sky yeah
E estou queimando pelo céu

Two hundred degrees
Duzentos graus

That's why they call me Mister Fahrenheit

É por isso que me chamam de Senhor Fahrenheit

I'm travelling at the speed of light
Estou viajando na velocidade da luz

I wanna make a supersonic man out of you
Eu quero transformá-lo num homem supersônico

Don't stop me now I'm having such a good time
Não me pare agora, estou me divertindo

I'm having a ball don't stop me now
Eu estou preparado, não me pare

If you wanna have a good time just give me a call
Se você quiser se divertir é só me ligar

Don't stop me now ('cause I'm havin' a good time)
Não me pare agora (porque eu estou me divertindo)

Don't stop me now (yes I'm havin' a good time)
Não me pare agora (sim, estou me divertindo)

I don't want to stop at all
Eu não quero parar de maneira alguma

Essa música dá margem a inúmeras interpretações da vida de Mercury, mas aqui, nos deteremos na que se refere a um dos mecanismos de defesa mais primitivos de nosso psiquismo: a negação - contida no nome e refrão da canção que são homônimos: "*don't stop me now*" (Não me pare agora), expressão que é repetida, na letra, por dez vezes. A canção termina ainda mais contundente: "*I don't want to stop at all*" (Eu não quero parar de maneira alguma), verso que também já fora dito no curso da melodia.

O que essa negação parece querer dizer?

Acreditamos se tratar de um pedido desesperado por um "basta". Freddie, fazendo uso da negativa, clama por algo que o pare. Nos dá a sensação de buscar algum limite intransponível que assinale, para ele, a existência da castração.

Freud escreve, em 1925 (2018), um texto curto e denso chamado *Negação*, no qual se dedica a esmiuçar o conceito, bem como sua manifestação no psiquismo.

Ocorre que, em 1905 (2017), no *Caso Dora*, Freud já detectava esse mecanismo de defesa na escuta analítica de sua então paciente, nos momentos em que ela se opunha de forma ostensiva às suas interpretações, depreendendo que “surgem as primeiras evidências de que um “não”, nesse caso significa o “sim” desejado” (p. 239).

E, mais, é justamente neste texto que Freud fala das confirmações vindas do inconsciente, na medida em que: “Não se escuta outra espécie de ‘Sim’ do inconsciente; não existe um ‘não’ inconsciente” (p. 238). A esta passagem, acrescentou uma nota de rodapé em 1923 para dizer de confirmações inconscientes que se dão por meio de uma negativa consciente:

Outra maneira de confirmação vinda do inconsciente, muito singular e absolutamente confiável, que eu ainda não conhecia à época, é a seguinte exclamação do paciente: “Isso eu não pensei” ou “Não pensei nisso”. Essa frase pode ser diretamente traduzida por: “Sim, isso era inconsciente para mim.” (Freud, 1905/2017, p. 238)

Segundo Laplanche e Pontalis (2016) “foi na experiência do tratamento que Freud pôs em evidência o processo de negação” (p. 294). Como o presente trabalho não trata de uma escuta clínica, e sim da análise de um personagem, a partir de um filme e apoiada em uma biografia, podemos dizer que o conteúdo da canção nos permite uma aproximação das fantasias do personagem.

Pela referida canção capturamos o uso da negação por parte de Mercury a partir de sua “fala” expressada na letra. Freud (1925/2018) apontará para o caminho de que, frente a uma negativa do paciente, devemos nos ater ao conteúdo da ideia, ou seja, ao material latente negado.

Dirá, ainda, que: “A negação é uma forma de tomar conhecimento do que foi reprimido, já é mesmo um levantamento da repressão, mas não, certamente, uma aceitação do reprimido” (p. 277).

Dessa maneira, o juízo negativo é dado como o substituto intelectual da repressão. Freud descreve que é a partir da capacidade de pensamento, que é advinda do juízo, que se estabelecerá no Eu duas funções: de adjudicar ou recusar uma característica, bem como admitir ou contestar uma representação ao princípio da realidade.

Explica, também, que as representações poderão ser “modificadas por omissão, alteradas por fusão de diversos elementos” (Freud, 1925/2018, p. 280). Contudo, o sistema de representações não é um processo meramente passivo em relação às percepções, haja vista que o Eu também investe ativamente no sistema perceptivo.

No artigo de 1925 (2018), Freud dirá sobre o julgamento: “Julgar é uma continuação coerente da inclusão no Eu ou expulsão no Eu, que originalmente se dava conforme o princípio do prazer” (p. 281).

Assim, remete-se ao fato de haver uma oposição entre duas forças: de um lado, a afirmação enquanto pulsão de ligação (inclusão no Eu) e a negação enquanto pulsão de desligamento (expulsão do Eu). Logo, o símbolo da negação possibilita ao pensamento um certo grau de independência da representação, “assim como da coação do princípio do prazer” (p. 281).

Concluirá o texto de forma contundente, ao dizer que, em análise “não encontramos nenhum “não” vindo do inconsciente” (p. 281); a maneira que o Eu reconhece o conteúdo inconsciente se dará “numa fórmula negativa” (p. 282).

Voltando agora ao nosso personagem, lembramos que o acesso a uma de suas composições nos aproxima de uma possível escuta analítica (afinal, a escrita de uma música pode ser tomada como equivalente a palavras colocadas em livre associação, em um papel).

Com *Don't stop me now*, podemos inferir que o encontro tão esperado, inconscientemente, de Mercury com a castração (ou o seu confronto com ela) se deu pelo seu próprio corpo.

Freddie, que negava os limites do corpo, se deparou com o limite castrador que tanto procurava, também em seu próprio corpo: contaminação pela AIDS, que culminou em sua morte precoce, aos 45 anos.

10.1 – Sublimação e culpa

Apontamos, ao longo de nosso trabalho, para uma possível culpa inconsciente que parecia assombrar Freddie ao longo de sua trajetória de sucesso no mundo artístico, pelo fato de ter ido além das demandas de seu pai,

que gostaria que ele fosse um homem comum e que seguisse os preceitos religiosos de seu povo.

Observamos que nosso personagem ousou ultrapassar esse destino, ao sustentar sua própria subjetividade, dando corpo ao seu desejo de ser músico; não apenas um simples cantor, instrumentista e compositor, mas sim um dos maiores astros do rock mundial.

Tal como Freud demonstra em *Um distúrbio de memória na Acrópole* (1936/2018), quando fala da sua própria culpa, em face de sua sublimação intelectual em relação ao seu pai, que fora um mero comerciante, pensamos ser possível articular o mesmo interdito com o nosso personagem.

Seguindo o raciocínio freudiano da interdição da superação do pai por parte do filho, podemos dizer de uma canalização da culpa por meio da sublimação e, portanto, não sucumbida ao recalque.

Mercury, ao trilhar sua trajetória sob a égide de seu próprio desejo, encontra uma via alternativa que se mostra para além do recalque edípico. Ou seja: uma saída que possibilita ultrapassar a demanda de amor de seus pais (primeiros objetos de amor) e do seu Eu ideal. Observamos que Freddie percorreu uma passagem que possibilitou seu encontro com ideal do Eu (espelhado em Jimi Hendrix), que serviu de norte para seu processo artístico sublimatório.

Retomando o conceito da culpa na obra freudiana e em articulação ao processo sublimatório, diremos que esse último é atravessado pela culpa fundante da civilização, já anunciada por Freud em *Totem e Tabu* (1913/2017).

Neste ensaio, os irmãos se unem para matar o pai da Horda e, juntamente com a lei da proibição ao incesto, fundam a civilização. Concomitante ao parricídio, advém uma culpa do assassinato, motivada pela ambivalência (amor e temor ao pai). Culpa que ultrapassa as gerações e será ainda revivida no âmbito individual, quando da travessia edípica.

Loffredo (2014), remetendo-se ao fato de que a sublimação faz uso de uma libido narcísica (voltada ao próprio Eu) aludirá, assim como Freud, que parte desse montante libidinal homossexual transforma-se em culpa, enquanto angústia social.

Esta culpa refere-se, em última instância, ao “medo da perda do amor dos pais, que será substituído, no decorrer do desenvolvimento, por um número

indeterminado de pessoas” (Loffredo, 2014, p. 121). É justamente o que sustentamos em nossa hipótese para Mercury: a interdição trazida por Freud (1936/2018), em ultrapassar as demandas dos pais, bem como o medo de perder o seu amor.

Em termos de travessia edípica, significa perder o amor do Supereu, enquanto herdeiro do complexo de Édipo. Em sendo este sentimento de culpa resultante do complexo edípico e originário da consciência moral, depreendemos que “grande parte do sentimento de culpa deva ser inconsciente” (Loffredo, 2014, p.154). Ainda sobre essas duas origens o sentimento de culpa, Loffredo acrescenta:

Há duas origens para o sentimento de culpa: o medo da autoridade e, posteriormente, o medo do supereu. Por obra do primeiro renunciamos à satisfação pulsional e o segundo nos conduz ao castigo. (Loffredo, 2014, p. 184)

Notamos, pois, que a trajetória de Mercury foi marcada pela culpa interditora da Acrópole, que, como toda culpa, clama por um castigo. Ao sustentar seu desejo, teria buscado uma punição como uma maneira de aplacar esta culpa inconsciente. Em nossa leitura de Freddie Mercury, isso aponta para seus sintomas adictos, culminando na contaminação pelo vírus HIV e sua consequente morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Renato Mezan (2017) nos fala sobre a natureza da conclusão:

Toda conclusão é, como Janos, bifronte: olha para trás e para a frente. Resumo, pretende dizer em menos palavras o que se disse antes; profecia, quer avançar no caminho que se abre a partir do que foi dito. Mas o termo é suspeito: *conclure*, fechar, encerrar – como se fosse possível apor um final na rede de significações que o discurso teceu sobre o papel. (Mezan, 2017, p. 339)

Instigada pelos dizeres de Mezan, inicio minha conclusão resgatando o que foi até então apresentado, mas olhando também para frente, para as inúmeras possibilidades de conjecturas psicanalíticas que Freddie Mercury é capaz de despertar e que seriam impossíveis de serem esgotadas. Assim, ao sustentar meu desejo nesta escrita, nada mais fiz que marcar minha própria falta.

Na parte inaugural, destinado à castração, nos aproximamos da maneira como Freddie lidava com a falta, desde o desamparo arcaico/primeira experiência de satisfação atualizados na castração, donde se origina a angústia da castração, que o acompanhará por toda vida. Vimos que ora o artista recusava essa falta, com a manifestação de traços perversos e, ora tentava falseá-la/tamponá-la, através de um discurso com traços histéricos.

Em um segundo momento, dedicado ao narcisismo, abordamos a forma como Mercury se relacionava com o objeto, com destaque para sua relação com Mary; bem como investia libidinalmente no mundo externo. Abordamos características marcantes em sua trajetória, tais como perfeccionismo, exibicionismo e megalomania, que sugerem uma tentativa de alcançar o seu Eu ideal.

É também no texto *Introdução ao narcisismo* (1914/2018) que Freud traz à tona e, de maneira explícita, o tema da sublimação, enquanto um destino da pulsão que não passa pelo recalque edípico. A parte final desta monografia, justamente dedicada a este conceito que tem como bússola norteadora o ideal do Eu, permitiu discorrermos sobre o processo criativo de nosso personagem.

Percorremos aspectos que nos mostraram que no seu trabalho, enquanto artista, e nas relações pessoais, com destaque especial para Mary e seus companheiros de banda, ele foi capaz de estabelecer laços e sublimar. Por outro lado, traços perversos, a negação e suas dificuldades com a castração, bem como sintomas histéricos e adictos, evidenciam toda a complexidade e contradições que caracterizam o personagem. Contudo, no fim da vida, Mercury queixava de se sentir só e, segundo Jones (2019),

(...) o cantor se considerava amaldiçoado por não alcançar a realização afetiva e amorosa que tanto almejava. O que não era segredo para os amigos que cuidaram de Freddie e lhe enxugaram as lágrimas ao longo dos anos de sua epopeia de relacionamentos desastrosos. (Jones, 2019, p. 358)

Esse lamento motivado pela dificuldade em estabelecer uma relação amorosa estável, nos levou ao texto *O mal-estar na civilização*, no qual Freud (1930/2018) dirá que uma das possibilidades para afastar o sofrimento se dá pelo deslocamento da libido, referindo-se a um deslocamento da meta da pulsão, ou seja, a sublimação.

Assim, podemos supor que a capacidade de sublimação de Mercury pode ter-se dado como uma defesa em face da sua debilidade em se relacionar amorosamente, trazendo ganhos libidinais e narcísicos que, de algum modo, compensam os fracassos amorosos. Neste tocante, o mesmo ensaio freudiano nos ajuda a obter um possível entendimento do *modus operandi* psíquico de nosso personagem:

Aquele predominantemente erótico dará prioridade às relações afetivas com outras pessoas; o narcisista, inclinado à autossuficiência, buscará as satisfações principais em seus eventos psíquicos internos. Para o segundo desses tipos, a natureza de seus dons e a medida de sublimação instintual que lhe é possível determinarão onde colocará seus interesses. (Freud, 1930/2018, p. 41)

Ou seja, sendo um sujeito que se relacionava com o objeto de forma predominantemente narcísica, Mercury acabou tendo na sublimação um destino pulsional privilegiado. O filme demonstra o potencial dessa saída, com o lugar

de destaque de Mercury, enquanto um dos mais nomes do rock mundial, bem como os fortes laços de amizade com Mary e seus companheiros de banda.

Freud (1930/2018) dirá, ainda, que é o princípio do prazer que poderá estabelecer a finalidade da vida e que a busca pela felicidade tem dois lados: ausência de desprazer e vivência de prazer. Contudo, o princípio do prazer, sob a pressão das possibilidades de sofrimento – vulnerabilidade e finitude do corpo, forças incontroláveis da natureza e relações com outros seres humanos – sendo esta última considerada a mais dolorosa, se converterá no princípio da realidade, em contato com o mundo externo. Desse modo, Freud assinalará que uma possibilidade para se evitar o desprazer é o isolamento:

Contra o temido mundo externo o indivíduo só pode se defender por algum tipo de distanciamento, querendo realizar sozinho essa tarefa. (...) Mas os métodos mais interessantes para prevenir o sofrimento são aqueles que tentam influir no próprio organismo. (Freud, 1930/2018, p. 32)

Assim, podemos aludir que Mercury tenha adotado duas medidas para evitar o desprazer apresentadas por Freud: o fechamento em si mesmo, que demonstramos na Parte II, dedicada ao narcisismo, e o deslocamento da libido (deslocamento da meta sexual), observado no processo sublimatório de Freddie, na Parte III.

Resta falarmos de seu desamparo arcaico/castração, ou melhor, da maneira como Freddie lidava com sua falta/desejo. Ele sustentou seu desejo de ir além das demandas edípicas; este movimento, porém, teria vindo acompanhado pela culpa, tal como Freud nos demonstra no texto *Um distúrbio de memória na Acrópole* (1936/2018).

Caso Mercury tivesse um funcionamento predominantemente neurótico, aludiríamos que a necessidade de castigo advinda em decorrência dessa culpa inconsciente culminaria na atuação de um Supereu severo e punitivo.

Contudo, observamos que os traços perversos de nosso personagem o levaram para o caminho das adições, que podem apontar para essa busca por punição e que, como vimos, clama, na canção *Don't stop me now*, por algo que o contivesse. Este corte se deu em seu próprio corpo, pela contaminação do HIV, que culminou em sua morte.

Ao encerrarmos a conclusão, retomamos o já dito em seu início, fazendo menção à impossibilidade da abrangência de toda a gama de conceitos psicanalíticos passíveis de uma articulação com a vida de Mercury.

Podemos dizer, inclusive, sobre lacunas de aspectos do artista que foram aqui explorados, ainda que de maneira tímida, como é o caso de sua sexualidade e que poderia render maiores desdobramentos. Já em relação à hipótese de uma ligação entre o caráter da compulsão à repetição de suas adições e a pulsão de morte (que não chegou a ser investigada), também deixa em aberto novos rumos para explorar no futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Silvia Leonor; FUKS, Mario Pablo. *Histeria. Clínica psicanalítica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015.

BOHEMIAN RHAPSODY; Direção: Dexter Fletcher, Bryan Singer. Produção: Robert De Niro, Bryan Singer, Jim Beach, Richard Hewitt, Graham King, Brian May, Arnon Milchan, Denis O'Sullivan, Peter Oberth, Jane Rosenthal, Roger Taylor. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 2018. Apple TV (135 min).

BLEICHMAR, Hugo. *O Narcisismo, estudo sobre a enunciação e a gramática inconsciente*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1987.

CECCARELLI, Paulo Roberto. *As possíveis leituras da perversão*. Revista de Psicanálise número 36, dezembro de 2011, Belo Horizonte.

CHAVES, Ernani. O paradigma estético de Freud. In: FREUD, Sigmund. *Arte, Literatura e os artistas. Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FERENCZI, Sándor. (1913) *O pequeno homem galo*. In: Obras completas. Vol. II. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERRAZ, Flávio Carvalho. *Perversão. Clínica psicanalítica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A história da Loucura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“o caso Dora”) e outros textos (1901-1905)*. Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *O chiste e a sua relação com o inconsciente*. (1905). Obras Completas de Sigmund Freud (vol.7). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 8. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Observações sobre um caso de neurose obsessiva (“o homem dos ratos”), uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)*. Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 9. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em uma autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)*. Obras completas de Sigmund Freud, vol. 10. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos* (1912-1914). Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 11. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Introdução ao Narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916). Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *História de uma neurose infantil (“homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos* (1917-1920). Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos* (1920-1923). Obras Completas de Sigmund Freud, vol.15. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *O eu e o id, “autobiografia” e outros textos* (1923-1925). Obras Completas de Sigmund Freud, vol.16. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Inibição, sintoma e angústia. O futuro de uma ilusão e outros textos.* (1926-1929). Obras completas de Sigmund Freud, vol.17. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos* (1932-1936). Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos* (1930-1936). Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Arte, Literatura e os artistas. Obras Incompletas de Sigmund Freud.* Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana* (vol.3). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Acaso e repetição em psicanálise. Uma introdução à teoria das pulsões.* Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. *Freud e o inconsciente.* Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

GAY, Peter. *Freud, a biografia definitiva. Uma vida para nosso tempo.* São Paulo: Editora Schwarcz, 2019.

GREEN, André. *Narcisismo de vida. Narcisismo de morte.* São Paulo: Escuta, 1988.

GURFINKEL, Decio. *Adicções, paixão e vícios.* Coleção Clínica Psicanalítica. São Paulo: Casapsi Livraria e Editora, 2011.

MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: CIA das letras, 2006.

_____. *Freud: A trama dos conceitos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

MIGUELEZ, Nora Beatriz Susmanschy de. *Complexo de Édipo hoje? Novas psicopatologias, novas mulheres, novos homens*. Belo Horizonte: Artesã Editora, 2019.

MIGUELEZ, Oscar M. *Narcisismos*. São Paulo: Editora Escuta, 2015.

JONES, Lesley-Ann. *Freddie Mercury – A biografia definitiva*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2019.

LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Editora Livraria, 2016.

LOFFREDO, Ana Maria. *Figuras da sublimação na metapsicologia freudiana*. São Paulo: Editora Escuta, 2014.

NASIO, Juan David. *A histeria. Teoria e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro, Zahar, 1991.

_____. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. *9 Lições sobre Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

PARENTE, Alessandra Martins. *Sublimação e Unheimliche. Clínica psicanalítica*. São Paulo: Casapsi livraria e editora, 2017.

ROUDINESCO e PLON, Elisabeth e Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SEVERO, Marcelo Facundo. *Masters Queen, em discos e canções*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2018.

SILVA, Antonio Damião Caetano da. *A estátua viva - corpo e temporalidade na perversão*. Revista Latinoamericana de psicopatologia fundamental, ano VI, número 3, setembro de 2003.

SOUZA, Paulo César Lima. *Tradução e psicanálise. As palavras de Freud*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

Site Vagalume (www.vagalume.com.br) – letra original e tradução das canções: *Love of my life* e *Don't stop me now*