

Os acordes musicais, a experiência estética e o encontro analítico: música e psicanálise

Juliana Barlette Ferraz Zamboneti^[1]

RESUMO: O presente artigo propõe uma interlocução entre psicanálise e música, pensamentos e reflexões acerca de experiência estética, linguagem e símbolos, formas musicais e paradoxos mentais. A partir dessa compreensão, busca explorar uma aproximação com o trabalho clínico e o modo como essa comunicação pode apresentar-se na experiência viva de um encontro analítico.

PALAVRAS-CHAVE: música, psicanálise, experiência estética, encontro

Música é modo ímpar de dizer o que não pode ser falado – e ouvir o inaudível.
(Sandler, 2000, p. 92)

A experiência estética e os primeiros contatos musicais

Como introdução ao que pretendo discutir, apresento uma experiência pessoal que me foi útil como ponto de partida para essa escrita e me fez pensar nos primórdios da experiência estética no ser humano, tomando como via a forma de arte musical.

Ao me tornar mãe, me vi diante de minha bebezinha cantarolando canções de ninar que outrora imagino terem sido cantaroladas a mim. Lembro-me de determinado dia em que essas melodias me invadiram a mente; naquele instante, eu precisava cantar para minha filha. Ninguém me disse para fazer isso, eu apenas intuí, necessitava compartilhar a minha experiência sentida como boa (provavelmente já integrada pela *cisão* do bom/ruim e transformada), passar adiante, transcender alguma vivência. Foi uma experiência de (re)encontro com algum registro afetivo que seguia dentro de mim, internalizado. Para ela, um dos primeiros contatos com as canções, cantigas de ninar carregadas de afeto, melodia, ritmo. À medida que ela foi crescendo e minha observação melhorou, comecei a identificar com maior clareza as emoções despertadas por essas cantigas, fossem nela ou em mim. Podiam ser calmantes, de dor, para rir, chorar, alegrar-se, etc. Recentemente, já uma criança crescida, numa noite qualquer em que se sentia angustiada, ela me pediu: “Mãe, canta para mim? Como você fazia quando eu era bem pequeninha, tem que ser aquelas musiquinhas, me acalmam, acho que assim consigo pegar no sono”.

É importante salientar

a canção de ninar como um fenômeno de vínculo, uma zona de encontro entre a mãe e o bebê, íntima, secreta, serena, onde se abre um tempo de espera e esperança que põe em jogo as sincronias e o ritmo entre eles. ... a canção de ninar transmite uma mensagem que combina o pessoal e o familiar com a expressão cultural do grupo de pertencimento que é modificado de geração a geração, de acordo com os padrões de mudança de cultura. Desenvolvem entre si um idioma que fica entre o balbúcio do bebê e a linguagem abstrata da mãe. A mãe acaricia e envolve seu bebê com seu tom de voz, sua história familiar e cultural, seus valores, ideais e representações. (Altmann de Litvan, 1998, pp. 52-53, tradução livre)

O relato da experiência descrita me remete ao conceito de experiência estética como o entendo, de acordo com Likierman (1994): a experiência primária, sensorial e estética da vida mental, do sublime (primeiras experiências psíquicas que podem se transformar em experiências estéticas), sentida como boa (o bom e o ruim), bela e com potencial integrador. Essas experiências gradativamente possibilitam um registro psíquico da emoção e podem alcançar uma fonte transformadora. Considero que o sublime em mim, que transita concomitantemente entre o sublime primevo e a recuperação intuitiva desse sublime, permitiu evocar as canções e contribuiu para o encontro singular entre mãe e filha.

“Sublime”, para Likierman, descreve um estado de mente que vivencia primitivamente algo essencialmente bom, e que permanece como fonte das experiências que podem ser transformadas em experiência estética. ... Essa vivência singular introduz o bebê à bondade que a vida tem para oferecer e o capacita a conhecer, e se deixar ser vitalizado pela intensidade da vida. (Perrini, 2017, p. 146)

Me ocorre ainda pensar: será que a experiência estética poderia ser primordial, intrauterina e anterior aos primeiros contatos com um outro humano, sem representações que possam criar uma vida mental, um estado de mente inacessível?

Conforme Likierman (1994), “a experiência estética não somente precede a posição depressiva, mas é um fator crucial que a possibilita” (p. 287). A origem da experiência estética estaria na proposição de que ela existe de uma forma primitiva desde o começo da vida, suas características derivando da cisão das boas experiências na *posição esquizoparanoide*, e não na *posição depressiva*. Esse processo representa o desenvolvimento saudável relacionado à capacidade individual de transferir a experiência estética inicial para a percepção depressiva de um objeto integrado (bom/mau total) no sentido de princípios estéticos – em outras palavras, da expressão primária do bom e do ruim, não apenas a reparação, mas a recuperação do objeto perdido.

A linguagem e a música

Na concepção de Everett (2021), antropólogo e linguista, professor da Universidade Bentley (Massachusetts), todas as criaturas vivas se comunicam, sendo a comunicação uma transferência de informação via signos. Ele considera a linguagem uma aquisição restrita ao ser humano, uma transferência da informação por símbolos, consistindo estes em um tipo especial de signo. A linguagem utiliza ícones, índices e símbolos. O ícone é um signo que corresponde à sua referência; o índice, um signo conectado à sua referência; e o símbolo, um signo que tem a sua referência por convenção. Os símbolos e sua organização são primários e prévios à fala; seu uso produtivo e cultural é capital para a linguagem humana, uma vez que sem cultura não há linguagem.

Para Cassirer (1929, citado por Haudenschild, 2015), “as formas simbólicas dos sentimentos – que dizem respeito a psicanálise – teriam que ser apresentadas com base no nível expressivo da ‘fala humana’: com base em sua apresentação, carregada de vivas qualidades emocionais” (p. 102).

Numa visão filosófica que aproxima símbolos, música e psicanálise, temos a seguinte elucidação:

Os “viciados” em psicanálise, afirma Bion, apresentam uma “qualidade curiosamente bidimensional”. Essa bidimensionalidade é devida à substituição dos signos por símbolos. Ela deriva da visão do processo psicanalítico, ou do processo de leitura, como um decifrar de signos e não um descobrir de símbolos. Em *The Kleinian development*, Meltzer mencionou a dívida da psicanálise para com filósofos como Cassirer, Whitehead e Wittgenstein, que “se concentraram nos problemas da formação de símbolo, dos sistemas notacionais,

dos modos de pensamento, do uso da ambiguidade, do significado dos silêncios, do papel do nível musical *versus* nível lexical na comunicação, etc.". Eles estavam dando continuidade a uma investigação que começara no século XVIII no contexto do debate sobre as origens da linguagem e fora retomada pelos filósofos românticos alemães e pelos poetas românticos ingleses, como uma indagação a natureza de um "símbolo" (termo adotado em seu uso moderno por Goethe). Susanne Langer, na mesma tradição filosófica, desenvolveu suas análises das qualidades simbólicas e das situações no contexto da tentativa de formular a natureza da experiência estética. Ela mostra como as formas artísticas ("formas apresentacionais") possuem uma "semântica genuína" própria "além dos limites da linguagem discursiva". Essa semântica relaciona-se com a articulação das "formas do sentir". As formas artísticas ajudam-nos a "conceber" nossos sentimentos e nossa vida de sentimentos, por meio de tensões, ritmos, resoluções e interação espacial. É nessas qualidades formais que reside o seu significado – e não em seu conteúdo discursivo ou significado parafraseável. Esse é o caso até – ou especialmente – quando o meio é o verbal, como o drama ou a poesia (ou a psicanálise). As formas simbólicas conduzem à concepção, enquanto os sistemas de signos estimulam a ação. Um símbolo, escreve ela, "torna as coisas concebíveis", enquanto um signo "armazena proposições"; o símbolo "faz com que nos ocupemos do seu significado". Por "objeto" ela se refere à "ideia não falada" cuja compreensão é o objetivo de uma atividade simbólica ou artística". Esse símbolo estimula não a ação, mas a contemplação.

Langer usou a música como ponto de partida para a indagação, pois essa arte demonstra tão claramente o casamento das mentes que deve ocorrer entre o executante e o compositor com relação à "ideia musical" que está além de ambos, embora comande a realização sensorial de forma simbólica. A "ideia", afirma ela, é ouvida ou vista sensitivamente por todos os participantes do processo, seja o artista ou o dileitante. (Williams, 2005/2019, pp. 311-312)

A música nos penetra através dos sons, os ritmos acústicos talvez sejam as primeiras manifestações da arte, antes mesmo da pintura rupestre – os ruídos da natureza e dos animais como a música contida no choro de um bebê. O modo artístico conserva uma penetração inigualável na realidade, tendo o recurso musical destaque nesse poder de penetração. Com a música é possível alcançar o que há de mais profundo na mente humana (Sandler, 2000).

Através da *voz-escrita* dos autores citados, destaco a formulação que pude realizar. Entendo que a experiência estética primitiva pelo contato musical (voz, som, ritmo), o sublime, contempla a possibilidade de expressão psíquica pela via da linguagem, expressão simbólica da nossa vida emocional, sentimentos e emoções, que numa psicanálise podem ser apreendidos pela intuição sensível do analista. A ideia do casamento das mentes, proposta por Langer, me faz pensar no movimento da *dupla flecha*, que pode ser pensada em termos do par, do casal, conferindo a este a unidade, a comunhão.

As emoções preenchem no que se refere à psiquê, função semelhante à que os sentidos exercem em relação a objetos sentidos no espaço e no tempo. Ou seja, o equivalente, no conhecimento privado, de um ponto de vista baseado no senso comum é a visão

emocional compartilhada; vivencia-se uma sensação de estar com a verdade se a visão de um dado objeto, odiado, puder unir-se à visão do mesmo objeto quando amado, e tal conjunção confirmar que o objeto experimentado sob emoções distintas é o mesmo objeto. Estabelece-se uma correlação. (Bion, 1962/1988, p. 109)

Os acordes musicais, os paradoxos mentais e a psicanálise

Mancia (1990) nos diz que “o significado que a música pode exprimir, enquanto linguagem, é um significado simbólico cuja função é representar os nossos sentimentos e, desse modo, nossa vida emotiva” (p. 180). Ao longo do seu trabalho, o autor nos oferece a ideia de dualidade, do movimento entre as formas musicais e a aproximação psicanalítica. Destaco algumas: hemisfério cerebral direito/esquerdo; linguagem falada/musical; dimensão sintática/semântica; constância/ritmicidade; interno/externo; fisiológico/cultural; mente/corpo; mental/sensorial; música tonal/atonal; ouvir fusional/separador; deuses/demônios.

Dentre essas ideias, ensejo desenvolver e privilegiar o *mental/sensorial*.

Di Benedetto (1989, citado por Mancia, 1990) apresenta a

linguagem falada enquanto processo que vai do mental ao sensorial, ou seja, passa da mente ao corpo e tende, por isso, a ser uma experiência pré-linguística e pré-simbólica que, ligando-se a fases ontogenéticas precoces e indiferenciadas, conserva, relativamente a outras formas, uma maior potencialidade semântica. (p. 184)

A experiência da criança no seu crescimento intrauterino teria um papel central nesse processo, pela sensorialidade (auditiva, somo-estésica, vestibular, gustativa) que permitiria ao feto sentir os ritmos maternos, biológicos e de estímulos externos. Assim, as experiências infantis iniciais seriam estéticas e relativas ao mundo das sensações. No que tange à música em especial, a experiência rítmica auditiva seria essencial para o desenvolvimento de funções psíquicas, em particular do ritmo também psíquico, das experiências com o outro (Mancia, 1990).

Por potencialidade semântica, compreendo a polissemia dos distintos significados e sentidos de uma comunicação. No caso da música, que potencialidade semântica ela nos traria dentro da moldura psicanalítica? Minha impressão é de que podemos pensar em termos paradoxais, antitéticos, essa ideia do mental ao sensorial (mental ↔ sensorial), puro constructo para ser ampliado e avaliado. Outro vértice seria a personalidade em uníssono com a realidade psíquica, *o estar uno a* (Bion, 1970/2006).

O paradoxo é inerente à experiência. Ele é, precisa ser percebido, tolerado e não resolvido. “A característica essencial do conceito de objetos e fenômenos transicionais ... é o paradoxo e a aceitação do paradoxo” (Winnicott, 1969/1975, p. 124). Se pensarmos a experiência musical e psicanalítica em termos antitéticos de mental ↔ sensorial, talvez seja possível olharmos para a questão a partir do conceito de *cesura*, proposto por Bion (1977/1981), um “entre” transitório que poderia contemplar a experiência emocional primeva e estética, advinda do primeiro instrumento rítmico com que o bebê tem contato: a voz materna e a sua própria voz rudimentar,

o choro (em comunhão com a experiência advinda da vivência *entre* mãe e bebê). Uma vez internalizada essa experiência, ela traria um potencial vivo, que carregaria em si o registro da experiência estética, potente de ritmo e constância, que realizaria o belo, o sublime e a possibilidade de uma vida mental criativa. A minha intenção é destacar o movimento e o trânsito, que permitiriam a continuidade de um espaço de transformação além da sensorialidade, como o movimento de um estado mental para outro. Na experiência psicanalítica, “quando o analista não tem certeza do que é que está se impondo, ele está na posição de ter uma intuição sem nenhum conceito correspondente – esta intuição poderia ser chamada ‘cega’” (Bion, 1977/1981, p. 126). Temos sempre que lidar com algo provisório ou transitivo, e não com uma permanência; a investigação prossegue.

Em “Cesura”, Bion (1977/1981) demonstrou especial interesse pela vida intrauterina e as experiências primordiais (mente/soma) do feto, ainda inacessíveis aos sistemas inconsciente e consciente, não simbolizadas, e que podem ser encontradas na vida adulta. Compreendo a cesura como um momento de (des)continuidade entre a vida pré-natal e a vida mental pós-natal, como uma passagem que separa e une. Na experiência musical, como a pausa, uma breve quebra para a continuidade da melodia.

Sandler (2000), ao falar sobre música e psicanálise, destaca:

“Como a música, a psicanálise é um desenvolvimento que não privilegia nem a realidade psíquica, nem a realidade material. Ambas dependem, como porta de entrada, das impressões sensoriais e transcendem este nível. Talvez estejamos às voltas com algo tão impossível de ser nomeado e compreendido, mas passível de ser intuído e experimentado que a analogia pode ser feita com a energia transcendendo, relacionada com a velocidade da luz, ao seu estado de matéria mas sem deixar de sê-lo. Nessa transcendência adentramos o desconhecido que provavelmente se relaciona com o desconhecido da vida.” Hegel, na *Estética*, atribui à música a função de “tornar a interioridade inteligível a si mesma”. (p. 127)

Já sobre a realidade última em psicanálise, temos:

As realidades com as quais a psicanálise lida, por exemplo, medo, pânico, amor, ansiedade, paixão, não têm “base” sensorial, embora haja uma “base” sensorial (ritmo respiratório, dor, tato etc.) que é, frequentemente, identificada às realidades com as quais a psicanálise lida; e, então, trata-se-lhes de um modo supostamente científico. A necessidade não é de uma base para a psicanálise e suas teorias, mas sim uma ciência que não esteja restrita pela sua origem no conhecimento e “base” sensorial. Ela precisa ser uma ciência de “estar-uno-a”. (Bion, 1970/2006, p. 99)

O encontro analítico: é possível ouvir a música do inconsciente?

A experiência estética, seja pela via musical ou através de outras formas de arte, parece trazer consigo a possibilidade de tocar fundo a alma humana, a expressão artística e criativa que pode ser experienciada na vivência da dupla numa sessão

psicanalítica, um modo particular de dar forma a uma verdade, de transformar o que não pode ser ouvido através de um contato intuitivo e real. Uma associação à partitura musical na clínica.

Numa das sessões de Clara, uma moça no auge dos seus 21 anos, apaixonada por música, praticante de piano e violoncelo desde a infância, universitária da área de humanas, emergiu a alusão à música, que, comunicada por palavras e imagens, irrompeu no encontro:

Não suporto mais estudar para esse concerto, minhas forças se esvaem. Ontem, na metade do ensaio, interrompi, larguei tudo e fui para o meu quarto. Me joguei na cama e adormeci. Tive um sonho, ele era tão bonito. Eu sonhava com um baile, com o som daquelas músicas belíssimas, vestidos suntuosos, um salão maravilhoso. Comecei a dançar aos acordes da Suíte Prelúdio Número Um para Cello de Bach. Eu vestia um desses belos vestidos, rodopiava flutuante pelo salão. Ao acordar, pensei: “não quero saber deste concerto, não vale tanto investimento”.

Na sequência, Clara foi relatando uma série de descrições factuais, e eu fui me distanciando daquele discurso; ao ouvi-la – quiçá ao ouvir a música de sua voz –, fui sentindo um desassossego. Ela me relatava o sonho num tom alegre, eu fui ouvindo sua fala dançarina e flutuante, mas o que ouvi/senti foi uma tristeza, uma dissonância musical. A partir daí, sonhando com a melodia das músicas clássicas, com suas tonalidades e atonalidades, uma imagem foi se formando em minha mente:

Um salão imponente, aos moldes da suntuosidade da Galeria dos Espelhos do Palácio de Versalhes, músicos de baile tocando aqueles instrumentos majestosos. Imediatamente após essa imagem, me lembrei ligeiramente da história de um livro chamado *O baile*, de Irène Némirovsky, no qual uma moça adolescente joga no rio Sena todos os convites para o grandioso baile que sua mãe ofereceria aos nobres da alta sociedade. Dessa forma, uma única pessoa compareceu ao tal baile. Imaginei os salões preparados para o bailado, cheios de alegorias e vazios, apenas com os músicos tocando uma composição clássica. A adolescente dessa história, estudante de piano, cuja família ascendeu à riqueza, queria participar do baile, mas sua mãe, muito rígida, não permitiu. Ela ajuda a mãe a preencher com sua bela letra todos os convites e, no dia seguinte, a mãe solicita à acompanhante da menina que os postasse antes da aula de piano. A acompanhante distrai-se com um jovem rapaz, e a menina, num ato de raiva e vingança, lança todos os convites ao rio. No dia tão esperado do baile, os esplêndidos salões preparados com flores, comidas, bebidas e músicos ficam absolutamente vazios, exceto pela presença da professora de música (parente da mãe), que chega ao baile e registra o fracasso da mãe e do pai da adolescente. A mãe por sua vez sucumbe, esvai-se em choro, e a filha a consola.

Tomada pelo impacto da música/dança, a “associação sonhante” (C. Perrini, 2018, comunicação em reunião), estética e intuitiva emergiu. Decidi formular e comuniquei a narrativa da associação-sonho que pudesse contemplar o que surgiu:

O contato com o seu sonho musical me fez pensar numa narrativa desesperada, de encanto, dor, angústia, horror, fracasso, vazio. Não sei se te fará sentido, fiquei com a ideia de que seu concerto-sonho era belo, alegre, com a dança flutuante, e ao mesmo tempo triste, melancólico, angustiante.

Clara ouviu atentamente, suspirou e chorou. Após um tempo em silêncio, falou:

Você descreveu como me sinto. É uma mistura de fascínio e tristeza. Acho que pôde sintetizar o que essa melodia provoca em mim. Sinto a sarabanda como um lugar para me refugiar, onde minha mãe não pode entrar com suas cobranças e pressões. A música é a minha fuga particular, não aguento esse concerto e tudo mais. Eu odeio essa faculdade.

Muitas observações e interpretações podem ser construídas a partir do material descrito; me detenho em questionar o que me tocou nesse contato com Clara, uma vez que percebi haver algo que sobressaía ao seu discurso. Estaria no tom, na música da sua voz? Seria essa a vivência da experiência estética no que de mais belo e sublime ela pode alcançar? Quem se revela? Eu, ela? Confiei que algo daquela dupla, de uno do casal analítico, se enunciou. Qual movimento emergiu?

Senti o casamento das nossas mentes *música/sonho*, como uma sintonia sinfônica pelas associações estéticas, que nos permitiram uma aproximação com algo muito primitivo, ou até mesmo primordial, comunicado por Clara, e que nada teria a ver com a descrição factual. O silêncio após a minha intervenção me traz a ideia de pausa, à qual também a música está vinculada. A pausa psíquica para ouvir o inaudível, o não expresso em palavras, mas que necessita ser ouvido, os acordes do inconsciente.

Fiquei impactada porque essa experiência a dois, despertada pela linguagem musical, me permitiu capturar um estado de mente e entrar em contato com emoções muito intensas. Clara se sentiu tocada, podendo chorar e nomear as emoções. Considerarei a possibilidade de estarmos juntas em uníssono como um encontro potente, afetivo e estético. Considero esse um dos momentos cruciais da experiência analítica, que exige fé e esperança de encontrar uma verdade emocional, de ser com, *estar uno* a intuitivamente.

Ao me ver tocada pela música, ou melhor, pelo som que intuía advindo dessa música, tive o interesse em saber sobre ela, assim como me senti estimulada a reler o livro que lera há muito tempo. Surpreendentemente, a biografia da autora apresenta alguns elementos bastante singulares que se aproximam de Clara, e o mais inquietante é que, ao ouvir posteriormente a melodia da composição descrita por ela e seus movimentos, a emoção reemergiu, parecendo iluminar a representação.

Destaco trechos do referido livro (Némirovsky, 1930/2012), alusivos à personagem adolescente Antoinette:

Enquanto Mlle Isabelle dispunha as partituras, virou-se furtivamente para a janela... Três vezes por semana, todas as semanas, há seis anos... Será que isto ia durar até à sua morte? Vai estar muita gente na festa da tua mãe? ... Escalas, exercícios... durante

meses e meses: a *Morte d'Ase*, as *Canções sem palavras* de Mendelsohn, a *Barcarola dos Contos de Hoffmann*... E sob os seus dedos rígidos de estudante, tudo isto se fundia numa espécie de clamor informe e estridente... Duzentas pessoas, dizes tu? Conheces toda a gente? E tu? Também vais estar presente, suponho? Já estás suficientemente crescida! Não sei – murmurou Antoinette com um estremecimento doloroso. Mais uma hora perdida, dissipada, que lhe escorreu entre os dedos como água, irrecuperável... <<Quem me dera ir para muito longe ou morrer...>> (pp. 31-30)

A Suíte Número Um para Violoncelo de Johann Sebastian Bach (compositor e músico alemão, maior expoente da música barroca), referida por Clara, é uma tradicional suíte instrumental alemã, composta por movimentos de um prelúdio e por outras danças: *allemande*, *courante*, *sarabanda*, *minuetos* e *giga*. Sol Maggiore (BWV 1007), a Suíte nº 1, foi a primeira de seis suítes de violoncelo, sendo o prelúdio o movimento mais famoso desta e, em geral, das demais suítes. As danças posteriores apresentam formas simples e sem exagero. A *allemande* utiliza o princípio típico da proliferação melódica muito querida por Bach; o *courante*, um caráter de leveza e afetação de sabor francês, com tema de rápidas sucessões melódicas e saltos descendentes, com as diferentes cordas oscilando entre o tônico e o dominante. A *sarabanda* é a parte lírica que assume em todas as suítes a melodia com simples linearidade marcada por um cantábile extremo. Esta é destacada por Clara na sua versão mais antiga, ternária e rápida, com movimentos sensuais e eróticos. No século XVII, foi estilizada na França e na Alemanha num baile lento e severo. Chegou a ocupar o terceiro lugar na suíte, um momento expressivo, meditativo. Já os minuetos são distintos por elegância e refinamento, e a *giga* é uma dança em tempo ternário e de progressão rápida, a peça final (Maccarrone, 2019).

As obras de Bach pertencentes ao movimento estético barroco, anterior ao classicismo e ao romantismo, contribuíram substancialmente para o desenvolvimento artístico e musical dos que legaram ao movimento romântico a sua importância na apreensão realística da mente humana.

A tensão e o movimento constantes na vida, a transitoriedade e o desconhecido são sentidos como insuportáveis; para certas pessoas, em muitos momentos; para todas as pessoas, em alguns momentos de sua vida. Não suportá-los é um fator, na área do pensamento, que produz clivagens sentidas como resolutivas do paradoxo. Desbancamos para um lado ou para o outro – racional/irracional, idealismo/realismo. ... Para os irmãos Grimm, “romântico” é definido como pertinente “‘*ao mundo da poesia*’ (...) *por oposição à realidade prosaica*”. Raiz da psicanálise, que ultrapassa sua prática diária a aparência fenomênica, consciente. A definição percebe a “tensão” ou a “força contrária”. Mas os irmãos Grimm – tomados como ilustração, entre outras possíveis – se contaminam daquilo que parece a adolescência *partisan*. *A realidade não é prosaica nem não-prosaica, ela apenas é. Não é preciso “opor” odiosamente em guerra; mas apenas contrastar, através do diferente; como um casal*. Shakespeare, romântico no amor à verdade, sem romantismo, fórmula: “*Não há coisas boas nem más; a mente assim as faz*” (Hamlet, II.ii,247). (Sandler, 2000, p. 56)

São essas experiências estéticas do encontro analítico e da vida como ela é que permitem a criatividade e o realizar do sublime internalizado como um potencial transformador. A escolha da música como ponto de discussão neste trabalho se dá pelo espanto e surpresa de sua presença, como associação estética sonhante, no meu fazer psicanalítico.

Los acordes musicales, la experiencia estética y el encuentro analítico: música y psicoanálisis

Resumen: El presente artículo propone una interlocución entre el psicoanálisis y la música, pensamientos y reflexiones acerca de la experiencia estética, el lenguaje y los símbolos, las formas musicales y las paradojas mentales. A partir de esta comprensión se busca la articulación con un acercamiento con el trabajo clínico y el modo como esta comunicación puede presentarse en la experiencia viva de un encuentro analítico.

Palabras clave: música, psicoanálisis, experiencia estética, encuentro

The musical chords, the aesthetic experience and the analytic encounter: music and psychoanalysis

Abstract: The present article proposes an interlocution between psychoanalysis and music, thoughts and reflections on the aesthetic experience, language and symbols, musical forms and mental paradoxes. Starting from this understanding, it aims at exploiting an approach to the clinical work and the way in which this communication can be presented in the living experience of an analytic encounter.

Keywords: music, psychoanalysis, aesthetic experience, encounter

Referências

- Altmann de Litvan, M. (Org.). (1998). *Juegos de amor y magia entre la madre y su bebé: la canción de cuna*. Unicef.
- Bion, W. R. (1981). Cesura (M. T. M. Godoy, Trad.). *Revista Brasileira de Psicanálise*, 15(2), 123-136. (Trabalho original publicado em 1977)
- Bion, W. R. (1988). Uma teoria do pensar. In *Estudios psicanalíticos revisados (Second thoughts)* (W. M. M. Dantas, Trad.; pp. 101-109). Imago. (Trabalho original publicado em 1962)
- Bion, W. R. (2006). *Atenção e interpretação* (P. C. Sandler, Trad.; 2a ed.). Imago. (Trabalho original publicado em 1970)
- Everett, D. L. [SPPA]. (2021, 13 de março). *A origem da linguagem: a história da maior invenção da humanidade* [Videoconferência]. YouTube. <https://bit.ly/3CR9hlo>
- Haudenschild, T. R. L. (2015). *O primeiro olhar: desenvolvimento psíquico inicial, déficit e autismo*. Escuta.

- Likierman, M. (1994). Significado clínico da experiência estética. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 28(2), 279-307.
- Maccarrone, P. P. (2019). *Las seis suites para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach*. [Publicação independente].
- Mancia, M. (1990). Psicanálise e formas musicais. In *No olhar de Narciso: ensaios sobre a memória, o afecto e a criatividade* (F. Lory, Trad.; pp. 179-189). Escher.
- Némirovsky, I. (2012). *O baile* (F. Frazão, Trad.). Relógio D'Água. (Trabalho original publicado em 1930)
- Perrini, E. A. L. (2017). Em busca de uma experiência estética em psicanálise: sonho, trabalho de sonho-alfa e sonhar-a-dois. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 51(1), 140-149.
- Sandler, P. C. (2000). *A apreensão da realidade psíquica: Vol. 4: Turbulência e urgência*. Imago.
- Williams, M. H. (2019). *O vale da feitura da alma: o modelo pós-kleiniano da mente e suas origens poéticas* (V. L. Siqueira, Trad.). Blucher. (Trabalho original publicado em 2005)
- Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade* (J. O. A. Abreu, Trad.). Imago. (Trabalho original publicado em 1969)

Juliana Barlette Ferraz Zamboneti

Endereço: Rua João Picolli, 322, sala 605, Centro. Jaraguá do Sul/SC.

CEP: 89251-590

Tel.: (47) 99971-1829

E-mail: juliana@zamboneti.com.br