

# Prelúdios musicais para a clínica psicanalítica

Carla Krás Borges Figueiredo<sup>1</sup>

## RESUMO

Este trabalho discorre sobre os enlaces entre música e psicanálise, sendo inspirado pelo encontro entre a escritora George Sand, o pintor Delacroix e o músico Chopin. A partir da metáfora da nota azul de Chopin, a autora explora a aproximação da psicanálise com a música e as semelhanças entre a vivência da escuta musical e a experiência psicanalítica. Para isso, apresenta aspectos da história da música e de compositores, bem como faz referência à relação de Freud, Ferenczi, Klein e Winnicott com a música. As contribuições de autores contemporâneos, alguns músicos e psicanalistas, compõem a escrita, evidenciando a importância dos aportes dessa arte para a extensão e a flexibilidade da clínica psicanalítica.

**Palavras-chave:** Música. Psicanálise. Clínica psicanalítica.

---

1 Psicóloga, psicanalista, mestre em Psicologia Clínica (PUCRS) e membro associado do Centro de Estudos Psicanalíticos de Porto Alegre (CEPdePA) e do ITIPOA. E-mail: ckrasborges@gmail.com

*[...] tal como uma overture anuncia os temas principais que se irão ouvir numa ópera.*

(Freud, *A interpretação dos sonhos*)

*A melodia é um rio transparente que corre ao sol numa preguiça atormentadora [...] E de novo solta o pensamento.*

(Erico Verissimo, *Clarissa*)

Pensar a psicanálise como um encontro entre observação e escrita, curiosidade e movimento, imagens e música, e pensar os reflexos que conectam essas dimensões: essa me parece uma proposta inspiradora, e parto da proximidade entre a escritora George Sand, seu filho Maurice, o pintor Delacroix e o compositor Chopin. Poderia tratar-se de um encontro entre elementos caros à psicanálise.

Maurice, filho de Sand, é aluno de Delacroix. Sand deixa-nos o registro do encontro entre o aluno, o pintor e o músico em seu livro *Impressions et a souvenirs*, publicado em 1893. Delacroix explica a Maurice que uma cor isolada não existe; ao seu lado, sempre vai haver o reflexo de outra cor. É por isso que ele não delimita o contorno das pessoas ou dos objetos, prefere que as cores se misturem umas às outras. Maurice, curioso com a técnica do pintor, pede que Delacroix lhe explique o mistério dos reflexos em suas obras:

Há na cor mistérios insondáveis, tons produzidos por relações que não têm nome e que não existem em nenhuma paleta. A estes reflexos mutuamente penetrantes não há limites absolutos, é como um alívio à circulação, o pulsar da vida saindo da tela (SAND, 1893, p. 82, tradução nossa).

Ao observar o pintor explicando o reflexo das cores, o compositor improvisa e dedilha algumas notas ao piano em busca de um reflexo. Não o encontra de imediato, mas capta, a partir daí, o reflexo do refle-

xo na escuta, por meio da observação dos tons na pintura e dos sons na música. Desse encontro, surge uma metáfora musical colorida, a “nota azul” de Chopin:

Nossos olhos se enchem de poucos tons suaves, que correspondem às doces modulações captadas pelo sentido auditivo. E então ressoa uma nota azul, e aqui estamos no azul da noite transparente [...] uma música sublime se eleva (SAND,1893, p. 86, tradução nossa).

Com certeza, cabem à metáfora da nota azul muitas representações. Didier-Weill (1997, p. 57) toma-a como título de seu livro, dedicando um capítulo em especial aos “quatro tempos subjetivantes na música”. Sua pergunta fundamental é um *start*: “De que magia a música retira este poder de nos transportar de um estado para outro?”. Estado de nostalgia e de felicidade a que chegamos por meio dessa “nota que nos acerta na mosca”, podendo ela estar numa canção popular ou numa obra mais rebuscada — não importa, o fato é que, em certa medida, nossa *playlist* vai ser construída a partir do desejo pelo encontro com essa “fugitiva”, como escreve Didier-Weill (1997, p. 57). Se um dia fomos fisgados pela música, e todos o fomos muito precocemente, sentimo-nos em relação a ela de forma diferente de como nos sentimos quanto a outras artes, o que se deve ao seu aspecto fugidio, que nos escapa. A busca, mas também a vivência do encontro, vai nos subjetivando em tempos que não são sempre os mesmos.

Tomo-a na perspectiva criativa da nota musical azul, que não está escrita na partitura, tampouco nos reflexos do pintor, mas que surge do dedilhar das notas ao piano e dos reflexos que elas provocam. Notas improvisadas a partir da sensibilidade do compositor ao captar aquele momento em particular, ou seja, ao captar e transmitir o reflexo do reflexo, como uma produção inventiva em seu aspecto criativo.

E há também o encontro com a artista escritora, que capta, acolhe e dá sentido àquilo que foi observado.

Essa poderia ser a trilha sonora “da caminhada através de campos sorridentes na companhia de um amigo taciturno e de um poeta”, beleza “fadada à extinção quando sobreviesse o inverno, como toda beleza e esplendor que os homens criaram ou poderão criar”, como escreve Freud (1916, p. 345) no poético texto “Sobre a transitoriedade”. Esse valor da transitoriedade é vivido como a raridade do tempo e pelo encanto da evanescência.

Para Chopin, observado por Sand, a música é uma impressão humana e uma manifestação humana. É o homem na presença das emoções traduzindo-as pelos sentimentos, sem procurar reproduzir a causa por meio do som. A música não seria capaz de especificar a causa: ela não afirma, e nisso reside a sua grandeza.

Diferente da arte do pintor, a arte do compositor dura enquanto a música acontece. As músicas escapam assim que param de ressoar. A inefabilidade não permite que fiquem expostas nas paredes dos museus para serem apreciadas pelo tempo que for, pois não são apreendidas concretamente. Talvez por isso Guimarães Rosa tenha escrito musicando palavras, quem sabe nos dando uma oportunidade de folhear música.

Afora as ocasiões em que podemos presenciar a irmandade entre as artes (como entre a pintura, a literatura e a música), para escutar uma música, precisamos do intérprete. Jonathan Kramer (2006, p. 9), ao escrever “*un músico escucha a un psicoanalista escuchar música*” aponta os caminhos que as músicas percorrem até chegar ao ouvinte, caminhos que têm início na ideia principal do compositor e que perpassam seus processos criativos, sua personalidade, suas intenções, suas influências e seu conhecimento técnico. O intérprete põe em prática seus próprios processos criativos para transformar aqueles pontos pretos colocados em cinco linhas na execução de uma obra. O intérprete recebe, percebe e volta a conceber aquela partitura com um

novo processo criativo. Pode ser que esse processo não seja “novo”, mas desenvolvido a partir de algo já concebido. Kramer lembra que esse caminho tem ainda outros expedientes: se o que escutamos é “ao vivo”; se a qualidade do som e a acústica da sala são adequadas; se a interpretação acontece ao ar livre; se se trata de uma gravação; se a qualidade do equipamento de gravação e transmissão é boa. O ouvinte, por sua vez, entra com suas predileções, sua expectativa, seu estado emocional, suas experiências de escuta prévia, bem como com suas competências musicais. Aquilo a que temos acesso enquanto ouvintes parece ser, então, uma espécie de retranscrição das obras musicais, talvez como a ideia da Carta 52 de Freud (1896, p. 254) a Fliess: “uma memória que se desdobra em vários tempos”, o tempo do compositor, o do intérprete e o do ouvinte, e ainda aquele da relação entre eles.

A “nota azul” descrita nas impressões e memórias da escritora está condensada na pessoa do compositor, como também na do intérprete e na do ouvinte, pois o reflexo do reflexo se processa na escuta de Chopin, mas também na escritora, em conexão com o leitor. Talvez por isso se trate de uma metáfora capaz de tanta expansão, como o é a capacidade de sonhar.

Será que o reflexo que pode ser criado entre duas cores e entre as notas musicais pode surgir também no encontro com o que é da vida (e, portanto, tema para a psicanálise e para uma sessão psicanalítica)? E isso se aplica também à ideia de compositor, intérprete e ouvinte?

A metáfora da nota azul e dos reflexos que conectam também pode servir para imaginar o encontro da psicanálise com a música. Sabe-se do interesse de Freud (1914, p. 183) pelas artes, em especial pela literatura, pela escultura e pela imagem: “As obras de arte exercem um forte efeito sobre mim, em especial obras literárias e esculturas”. Ele acrescenta a necessidade de compreensão desse “forte efeito” e, na sequência, cita a música como exemplo de sua incapacidade de obter essa explicação; portanto, sente-se incapaz de fruição — “uma constituição racionalista ou, talvez, analítica teima em resistir a que eu ve-

nha me comover, sem que possa saber por que me comovo” (FREUD, 1914, p. 183).

Na posição de intérprete e ouvinte dessa frase, penso que esse *refuse* de Freud à música talvez não seja tão categórico assim, pois sugere a impossibilidade de explicar, mas não a de sentir. No mesmo texto de 1914, “O Moisés de Michelangelo”, podemos encontrar a indicação do próprio Freud (1914, p. 197): “a Psicanálise está acostumada a partir de traços subestimados ou não observados, do refugio – o *refuse*– para intuir o misterioso e o escondido”. Aprendemos com o próprio Freud a valorizar o que é refugado.

De qualquer forma, o suposto refugio tem despertado interesse e tem sido terreno fértil para seguir pensando a psicanálise e a relação com as artes e com a criatividade. Muitos psicanalistas, alguns músicos, escrevem a respeito da estranha “surdez” de Freud à música. Inclusive, esse é o ponto de partida de muitos trabalhos sobre música e psicanálise. Segundo a psicanalista e música Ludovica Grassi (2021), Freud precisou delimitar o campo psicanalítico ao inconsciente representacional e à sexualidade infantil. A linguagem musical, por ser assemântica, seria imprópria para a interpretação psicanalítica.

Além disso, de fato, Freud viveu em um contexto histórico-musical em que estavam na moda os diálogos científicos proporcionados pela preocupação com elementos estruturais das composições. O ouvinte entendia de música o suficiente para travar discussões com os compositores, e tentar explicar as composições musicais era uma empreitada bastante comum, assim como era comum não conseguir explicar as obras mais inovadoras, tampouco se deixar tocar por elas.

Goethe, contemporâneo de Beethoven, não conseguia compreender a inventividade e a autonomia musical do compositor. Jamais permitiu que Beethoven, por sua excentricidade e por estar surdo, musicasse uma das obras preferidas de Freud: *Fausto*. Sobre a relação de Goethe e Beethoven, Rolland Romain (2019) escreve que se conheceram em 1812 e não se deram bem. Apesar de o compositor não es-

conder sua admiração pelo escritor, suas personalidades eram muito diferentes:

No fundo Goethe o admirava, mas temia sua música, ela o perturbava. Ele temia que fizesse com que perdesse a paz da alma, que ele havia conquistado a duras penas e que, ao contrário da opinião comum, não era natural para ele. Em carta a Zelter, 2 de setembro de 1812, disse: eu também o admiro com pavor (ROMAIN, 2019, p. 202).

Freud foi herdeiro desse caldo de cultura em que os compositores estavam recém-conquistando autonomia para compor mais livremente, sem tanta necessidade de agradar a um público aristocrata ou de elaborar composições ligadas a motivos religiosos. Beethoven teria sido precursor também nesse aspecto. Nestrovski (2019, p. 118) diz que ele é “o grande divisor de águas, e pode-se bem dividir a história da música em dois períodos: antes e depois de Beethoven”. Assim, antes de Freud, na música, Beethoven anunciava uma música para ser escutada com atenção, não mais somente para a diversão da aristocracia ou com uma função coadjuvante. Além disso, sua música expressa a alma humana, própria do movimento romântico, e da expressividade individual. Arrisco dizer que de Beethoven — e daqueles que o antecederam — até Freud temos uma espécie de prelúdio, um esquentado, uma preparação para a escuta psicanalítica, o que é notável em aspectos como as marcações de tempo, os ritmos, o movimento dos sonhos, as associações, a memória, os pares de opostos, os contrapontos, os avanços e os recuos, as repetições e as retranscrições da conversa psicanalítica.

Há uma familiaridade entre a atenção que Beethoven chama para a escuta da música e a atenção flutuante que Freud chama para a psicanálise. A escuta musical muda radicalmente com Beethoven, e, com Freud, os sons da experiência humana o fazem, com o *talking*

*cure*. A música sai do confinamento dos castelos e das igrejas, e a histeria, do confinamento dos hospitais. O músico surdo e o psicanalista com câncer de boca. Beethoven permaneceu com o aparelho de musicar cada vez mais sofisticado, assim como Freud fez com o aparelho de pensar a psicanálise (apesar do câncer). Ambos foram afinando seus instrumentos. O último Beethoven usa toda a extensão do piano em sua complexidade musical. O pianista toca de braços abertos, diz Daniel Barenboim (AUTOBIOGRAFIA..., 2012). Do mesmo modo, Freud atinge outra extensão da escrita em seus últimos textos.

Concordo com Sandler (2000, p. 123) quando ele diz que a intimidade entre a capacidade musical e a verbal foi um dos fatores que possibilitou o aparecimento da psicanálise. Sandler se refere mais especificamente ao movimento do romantismo como momento fértil para o surgimento da psicanálise. Para ele, o outro fator foi a medicina, em seu aspecto prático. Segundo esse autor, figuras como Bach, Platão, Shakespeare, Beethoven e Goethe foram “lares seguros para a mente humana”. A capacidade deles de capturar algum aspecto transcendental do ser humano fez com que suas obras se tornassem atemporais – com “a durabilidade de um pai e mãe para um filho ou uma filha, que podem até desaparecer fisicamente”.

De outro ponto de vista, a paisagem sonora<sup>2</sup> (SCHAFER, 2011), da época de Freud não foi descrita diretamente em seus textos; no entanto, podemos apreendê-la no bailar de sua escrita e de seus conceitos. Ou ainda: ler alguns textos de Freud pode ser como escutar a Sinfonia nº 3 de Camille Saint-Saëns, escrita entre 1885 e 1886. Trata-se de uma composição cheia de tensões e resoluções. Poderia ser, inclusive, um exemplo musical do modelo “econômico” proposto pelo pai da psicanálise.

---

2 Conforme Schafer paisagem sonora é a ambiência acústica dos lugares. São sons de animais, máquinas, carros, pássaros, músicas e infinitos ruídos que fazem parte dos lugares.



Seguindo essa linha, é interessante pontuar a função adquirida pelo gramofone, descrita em *O mal-estar na cultura* (1930). Então um instrumento moderno para reproduzir músicas, ele foi criado por volta de 1887. Antes disso, escutar música dependia de alguém que soubesse tocar um instrumento ou que soubesse cantar; ou se escutava música nas igrejas ou em algumas casas de concerto, ou então em casa. Ou seja, a expressão musical não podia ser “guardada” a não ser na memória.

Por meio de todas as suas ferramentas, o ser humano aperfeiçoa os seus órgãos — motores, bem como os sensoriais [...]. Com a câmera fotográfica, ele criou um instrumento que retém as fugidias impressões visuais, que é o que o disco do gramofone deve lhe fornecer para as impressões sonoras igualmente efêmeras, sendo ambos, no fundo, materializações da capacidade que lhe foi dada para a lembrança, a da sua memória (FREUD, 1930, p. 339).

Talvez um mal-estar tenha sido descrito por Schafer (2011, p. 113) causado pelas transformações simbólicas da escuta — algo como uma “esquizofonia”, como um rompimento, uma separação entre um som original e sua transmissão.

No princípio todos os sons eram originais. Eles só ocorriam em determinado tempo e lugar... a voz humana somente chegava tão longe quanto fosse possível gritar. Cada som era individual, único [...]. Nunca antes, o som tinha desaparecido do espaço para aparecer novamente, à distância (SCHAFER, 2011, p. 134).

A nota azul de Chopin sequer foi registrada em uma partitura, tampouco poderá ser reproduzida. Ficou registrada nas impressões e

memórias da escritora Georg Sand. Assim, nós podemos imaginá-la, mas nunca a ouvir novamente, pois ela não existe fora daquele momento. Como nos ensina Bion, cada sessão é única, impossível de ser reproduzida novamente.

Como registro histórico, por muito tempo a música foi considerada a encarnação da desmedida. Entre outras coisas, precisou de uma escrita própria, que funcionasse como intermediária entre a concepção e a execução, para se fazer representativa de si mesma (LÉVI-STRAUSS, 1997). Na história das artes, a música foi a que mais demorou para ganhar esse *status*. Conforme Lévi-Strauss (1997, p. 122), “Kant não gostava de música, colocava-a na última categoria das belas-artes e acusava-a, entre outras coisas, de perturbar os vizinhos”. É de Kant também a comparação como “perfume”, uma alegoria supérflua, ou ainda como um “mero jogo de sensações” (NESTROVSKI, 2019, p. 114). De alegoria a um “processo de interiorização” visto por Hegel, passando pela “expressão mais íntima do mundo, da vontade em si”, com Schopenhauer, até a “criação de uma língua musical, formas sonoras em movimento”, com Hanslick, entre muitos outros, a compreensão da música foi sendo atualizada conforme as mudanças no pensamento filosófico (NESTROVSKI, 2019). Nesse mesmo sentido, a psicanálise até hoje tem suas dificuldades para encontrar o seu espaço, pois não trata de comportamentos observáveis, não é apreendida concretamente.

Podemos considerar ainda outras formas de arte. No tempo de Ésquilo, de Eurípedes e de Sófocles, as tragédias eram todas cantadas por quatro dias consecutivos — era a época das grandes dionisíacas (NIETZSCHE, 2005; ANDRADE, 2003). A música era entoada para adoração dos deuses na realização dos ritos (ANDRADE, 2003). Ao longo de séculos, a música vai abandonando a orientação sociorreligiosa, que a tornou grandiosa; porém, as tragédias não são mais cantadas, pois o teatro e a música se divorciam. A música das tragédias se perde no tempo. As tragédias chegam até nós somente narradas (ANDRADE, 2003).

Conforme a metafísica da arte de Nietzsche (2005, p. 125), o prazer estético do feio e do desarmonioso das tragédias estaria fundamentado na música:

Este fenômeno primitivo, dificilmente inteligível da arte dionisíaca torna-se compreensível exclusivamente em trajeto direto entendido imediatamente na significação maravilhosa da dissonância musical, assim como em geral só a música sabe dar, como fenômeno estético.

A música vira sinônimo de algo muito primitivo, como o sentimento oceânico, o qual Freud refere como o âmbito em que as pulsões se manteriam descontroladas. Qual será a repercussão das músicas nas tragédias? Qual seria a música de Édipo? E a de Narciso?

Depois dessa desavença, as óperas parecem tentar representar a ponte histórica entre as artes. Algumas são capazes de fazer a ligação entre a Antiguidade e a Idade Moderna por meio do ritmo (do teatro grego) e do timbre de alguns instrumentos musicais. Seria como entrar em contato com uma forma reconhecível, mas muito distante no tempo, e simultaneamente atraente, por ser familiar. Talvez algo equivalente a um *unheimlich*, o estranho familiar? Sandler (2000) diz que Freud, assim como Dante, Shakespeare, Goethe e Nietzsche, ouviu a música primitivo-instintual, o ser-se-quem se é, dos fatos tais como eles são. Pode ser que alguns compositores tenham sido capazes de musicar o ser-se-quem se é, o pulsar da vida.

Da história conturbada da música ao início cheio de percalços da psicanálise, sabemos que muitos artistas procuravam Freud, entre eles o maestro Bruno Walter, que o indicou ao amigo e músico Gustav Mahler. A análise de Mahler durou quatro horas, o tempo de uma longa caminhada junto a Freud pelas ruas de Leiden, em 26 de agosto de 1910. Durante a entrevista, Mahler pareceu compreender porque sua música ficara prejudicada pela intrusão de uma melodia que ou-

vira nas ruas depois de, quando criança, assistir a uma discussão violenta entre os pais. Essa música se fixou em sua memória e retornava sob a forma de uma melodia obsessiva (ROUDINESCO, 1998). É de Mahler a Sinfonia nº 6, “Trágica”: “Essa sinfonia vai suscitar muitos enigmas que só uma geração que tenha compreendido e digerido as minhas primeiras cinco pode vir a entender” (MAHLER, 1904 *apud* BARIZZA, 2018, p. 3). Como podemos absorver esse pensamento de Mahler? Será que estamos conseguindo compreender as músicas do nosso tempo? Como as músicas de outros tempos podem nos ajudar?

Assim como Freud, outros psicanalistas— mesmo os aparentemente mais musicais do que ele, pois “na casa de Ferenczi fazia-se música de câmara em família” (SABOURIN, 1988, p. 10) — não arriscaram muitas conjecturas sobre as influências da música na psicanálise. Encontrei um texto breve de Ferenczi escrito em 1909, “Da interpretação das melodias que nos acodem ao espírito”. O autor pergunta-se: “O que significam essas melodias sem palavras como as sonatas ou as sinfonias, uma das canções sem palavras de Mendelssohn, como explicá-las?” (FERENCZI, 1909, p. 195). Apesar de se dizer um apreciador da música, ele sugere que “associações puramente musicais” podem explicar esse surgimento e conclui que “um músico com formação psicanalítica poderia criar as leis da associação musical” (FERENCZI, 1909, p. 196). Talvez essa seja uma forma de reconhecer e incluir os conhecimentos de músicos à escuta psicanalítica.

Klein gostava de música, tinha um piano na sala onde atendia, e há relatos de que tocava com Winnicott. Ela escreveu um de seus primeiros textos traçando relações com uma ópera de Ravel de 1925 (mesma época em que Ravel fez grande sucesso na Inglaterra), *L'enfant et les sortilèges*. Entretanto, nesse texto ela não escreve uma palavra sequer sobre a música em si. Mesmo assim, Klein (1994, p. 19) e Richard, seu paciente musical de 10 anos, tocaram juntos ao piano em vários momentos, descritos por ela ao longo da obra dedicada a esse caso: “Richard era em muitos sentidos uma criança precoce e bem

dotada. Era muito musical e revela essa faceta ainda bem pequeno”. Transcrevo um trecho sobre uma das últimas sessões, na qual o piano, compartilhado por ambos, parece ter tido uma função importante:

Richard aproximou-se do piano, que estava voltado para a parede na qual haviam sido colocados alguns objetos, e disse que gostaria de tentar tocar [...]. Pôs-se a tocar, a princípio de maneira hesitante, com um só dedo. Depois parou e disse que o piano estava empoeirado. Será que Mrs. K. poderia ajudá-lo a retirar o pó? Ela tirou o pó, e ele novamente tentou tocar; parecia triste e disse que tinha esquecido das sonatas que sabia. A seguir, tentou algo diferente, pegou uma cadeira, sentou-se e tocou alguns acordes de sua própria autoria. Disse em voz baixa que isso era uma coisa que fazia sempre. Um pouco depois perguntou a Mrs. K. se ela poderia tocar alguma coisa, o que ela fez. Richard ficou muito contente; aproximou-se do piano e, novamente ensaiando alguns acordes, disse que isso lhe daria um grande prazer quando ele voltasse para casa. Abriu a parte de cima do piano, e pediu a Mrs. K. que apertasse algumas teclas enquanto ele olhava o interior [...] (KLEIN, 1994, p. 408).

É do mesmo Mahler citado acima o *adagietto* da Sinfonia nº 5 a que Richard se refere anos depois de terminada a análise com Klein: “O *Adagietto* da Quinta Sinfonia de Mahler resume com mais perfeição do que quaisquer palavras que eu pudesse usar a verdade total de meus sentimentos na época” (GROSSKURTH, 1992, p. 293). Fui escutar. É uma música de andamento lento, portanto introspectiva. Observei o maestro fazendo movimentos com as mãos, profundamente verticais e extensivamente horizontais, como se desenhando as ideias de Klein de espaço interno e movimento psíquico. As variações do

tema melódico se repetem ao longo da audição, transmitindo a ideia de memória e, ao mesmo tempo, de transformação.

Eu nunca havia lido ou escutado nada parecido sobre Klein. Foi por meio de uma pesquisa pelos termos “música” e “piano” em seus textos que foi possível revelar uma Klein musical. Acho que é assim que entendo essa teoria, como as mãos no teclado de um piano. Dependendo da composição, necessitam de notas fortemente contrastantes, como o início da Quinta Sinfonia de Beethoven, ou mãos mais leves como plumas, como em *Clair de lune*, de Debussy.

É interessante que o olhar para “o interior” tenha surgido com Melanie Klein, uma mulher, e com a ajuda da música! E é curioso que algumas proibições relacionadas às composições musicais que trouxessem notas dissonantes tivessem relação, entre outros fatores, com o feminino. Encontramos em Nietzsche (2005), e também em Didier-Weill (1999), a hipótese de que as dissonâncias musicais precisavam ser evitadas desde a Antiguidade, pois só as mulheres seriam tocadas por esses sons perturbadores e ao mesmo tempo atraentes.

Já para Winnicott, a música era uma companhia quase inseparável, mais claramente descrita em seus textos. “O conhecimento e a apreciação que Donald tinha por música eram uma alegria para nós dois”, afirmou sua esposa, Clare Winnicott (1994, p. 11). Ele tocava piano e tinha um sentimento especial pela música de Bach. Entretanto, na visão de Clare Winnicott, “os últimos quartetos de cordas de Beethoven o absorviam e o fascinavam, parecia que o refinamento e a abstração do idioma musical dessas obras ajudavam-no a reunir e a dar-se conta em si mesmo da rica seara de uma vida inteira”. De uma forma diferente, gostava dos Beatles: “era um sexagenário que comprava todos os discos dos Beatles”. Bach, Beethoven e Beatles: quanta criatividade e espaço potencial para o brincar e o vir a ser com esses três Bs musicais! Encontramos referências a Beethoven nos escritos de Winnicott desde muito cedo, ainda quando ele estava na faculdade de Medicina (em uma carta informal endereçada à irmã); quando teori-

za sobre o objeto transicional, ele se refere ao mesmo compositor. Ao escutar as composições de Beethoven, especialmente as últimas peças, como os quartetos de cordas referidos por Claire, consigo imaginar Donald Winnicott escrevendo o que escreveu. Trata-se de uma espécie de encontro entre passado, presente e futuro por meio da possibilidade de imaginar e criar.

Existe musicalidade no trabalho psicanalítico desde o seu início. Mesmo assim, por muitos anos a música parece ter ficado à parte da psicanálise, sendo usada somente de forma metafórica e um tanto restrita. O músico e psicanalista Francis Grier lembra que o ponto central da conversa psicanalítica é a troca verbal e o alcance de seu significado, o que nem sempre inclui a música da voz. Como músico, ele usa a música intuitivamente o tempo todo; como psicanalista, fica surpreso com o fato de a psicanálise reconhecer a música de forma tão tênue (IPA..., 2022).

Aproveitando a indicação de Ferenczi de que os músicos psicanalistas podem contribuir para nos ajudar a acompanhar as associações musicais, será possível ousar aproximar algumas ideias, promover um encontro entre observação e escrita, curiosidade e movimento, imagens e música, sem deixar de lado o reflexo que os conecta? Talvez os compositores de música há muito tempo já nos apresentem questões que podem nos auxiliar a treinar a escuta do movimento da vida psíquica e do que acontece em uma sessão psicanalítica, como bem assinala Sandler (2000). Afinal, que música escutamos nas relações humanas?

Talvez o aspecto transitório da comunicação musical nos ajude a chegar perto da profundidade de entendimentos e impressões possíveis de se capturar em apenas alguns minutos de audição de uma música. É o que se revela naquilo que se une em apenas alguns instantes e que é impossível de se capturar novamente — essa fugitiva nota azul “que não se guarda, mesmo que esteja em algum lugar de nossa discoteca” (DIDIER-WEILL, 1997, p. 60).

Francis Grier (2023, p. 28) chama de ilusão e evanescência a similaridade entre a experiência musical e a sessão psicanalítica — uma “vida interior própria” como um “objeto interno” que as músicas assumem quando nos sentimos em relação com elas. Somos capazes de nos emocionar com as músicas de forma muito potente, e talvez essa potência de provocar emoções que as músicas contêm em si contraste com a sua brusca efemeridade. Conforme Grier (2023), isso é, por si só, perturbador.

Em uma sessão psicanalítica lidamos ainda com as variações do tempo, os estados de suspensão do tempo, o fora do tempo e o tempo comprimido, pois entrelaçado com o inconsciente (GREEN, 1990). De fato, a experiência do tempo de ação entre duas pessoas que sentem, pensam e falam juntas é diferente na escuta psicanalítica. Sabemos que a psicanálise é a criação de um lugar imaginário em que o tempo e o espaço se absorvem, se esticam e se contraem em um entrelaçamento. Há ainda o tempo daquilo que é falado, escutado, falado novamente; existe também uma espécie de congelamento da fala para que seja examinada e discriminada, e finalmente articulada. No entanto, as emoções estão presentes, dando o tom emocional da sessão ou revelando algum aspecto apreendido no momento em que as palavras estavam ainda se formando.

Talvez a experiência de tempo que a música precisa para acontecer ao longo dos minutos em que ela necessita para surgir contraste com o tempo suspenso vivido na experiência da audição. Será o equivalente a uma atemporalidade, a uma descompressão do tempo? Tomemos, por exemplo, o prelúdio da sonatina de Debussy “*Puerta Del Vino*”, inspirado em um cartão-postal colorido que foi enviado ao compositor por um amigo de Paris. Não sabemos quanto tempo esse prelúdio levou para ser escrito na partitura, mas precisa de alguns breves minutos para ser interpretado e ouvido. A performance do pianista leva anos para ser conquistada e alguns segundos para promover ilimitadas impressões conforme cada ouvinte a escute. Talvez seja como os



tempos simultâneos, referido por Didier-Weill (1997, p. 80) e vividos na experiência musical como uma “derrota do tempo” –, esse “ponto azul” pode ser entendido como a possibilidade que vamos adquirindo ao longo do tempo de dar significado às nossas vivências. Será um processo que acontece na relação com o outro e que as músicas são capazes de traduzir tão bem?

Pode ser que exista uma semelhança com a associação livre psicanalítica, em que um pensamento leva a outro e então emergem significados inconscientes, muitas vezes ligados a emoções muito difíceis. Podemos considerar que algumas músicas têm uma linha de pensamento; entretanto, o que vai provocar uma variação ou associação são as alternâncias. São as mudanças, por exemplo de tom, ou as dissonâncias que nos impulsionam a escutar; o monótono desliga.

Tentando entender a cognição e o pensamento reprodutivo, Freud, no “Projeto” (1895), fala de como a visão de um bebê percebe o seio da mãe, um exemplo para falar da imagem, do movimento e da memória vivenciados por meio das dessemelhanças ou discrepâncias.

Suponhamos que a imagem mnêmica desejada – pela criança – seja a do seio materno com o mamilo, vistos de frente, mas que a primeira percepção real obtida do referido objeto tenha sido a visão lateral, sem o mamilo. Na memória infantil ficará então uma experiência adquirida casualmente no ato de mamar, segundo a qual a imagem frontal se converte em lateral mediante determinado movimento de cabeça (FREUD, 1895, p. 346).

Nas partituras de algumas obras de Beethoven, encontram-se motivos musicais progressivamente mergulhados em estruturas maiores, outras menores – estruturas musicais (sujeitos) que se encontram e se alternam, formando um desenho de partitura carregado de alternâncias de encontro, de desencontro, portanto de movimento, até

alcançarem estruturas maiores. Algumas dessas partituras poderiam representar o desenho gráfico da escrita do “Projeto” de Freud, e juntamente com os Prelúdios e Fugas de Bach bem poderiam compor a música desse texto, principalmente quando Freud escreve sobre trilhas facilitadas, movimento e memória.

Se a psicanálise pode ser entendida como música, nos aproximamos da escuta psicanalítica como indicada por Freud (1912), na medida em que ela consiste em não fazer esforço para concentrar a atenção em alguma coisa específica — atenção flutuante que nos movimenta e não nos deixa presos a um único aspecto, pois todos são importantes. Acho que podemos considerar uma atenção musicalmente flutuante como um lugar conhecido do inconsciente.

Nesse mesmo sentido, a escolha do que um psicanalista fala em sessão precisa de arranjo, de tempo, comporta a espera, as tonalidades, as repetições, que sofrem arranjos em uma mesma sessão, ao longo de um tratamento e ao longo da interminável formação psicanalítica. Para Ludovica Grassi (2021), a função evolutiva do ritmo deve ser reconhecida não apenas no fluxo harmônico de trocas recíprocas, mas em seu elemento intrínseco de ruptura, que abre espaço para a discrepância e a ausência e desperta uma atitude de espera capaz de produzir representações. Da mesma forma, o ritmo das sessões é ordenado ao longo do tempo em movimentos que se sucedem. Para ela, essa sucessão pode ser percebida pela escuta, numa alternância de sons e pausas, de sons mais intensos ou menos intensos ou semelhantes. Didier-Weill (1997, p. 80) fala em “rota do tempo” como a dimensão da música que nos faz passar de uma nota a outra e saltar o intervalo com a segurança de não cairmos no meio, “de salto em salto somos sustentados”.

[...] sobre esses saltos, não são todos iguais — alguns são de pulga, outros de gafanhoto —, que eles nos fazem tanto saltar “dentro” do tempo quanto

fazem saltar o tempo em nós: o fluxo temporal cujo escoamento então sentimos nos habita de tal modo que é ele, mais do que nós, que responde “presente”, e nisso nos outorga o mais belo dos “presentes”: “o” Presente (DIDIER-WEILL, 1997, p. 80).

Para Grier, especialmente o início de uma análise pode desencadear um conjunto de respostas musicais no analista, conjunto que pode se assemelhar à música do mundo interno do paciente e ter suas raízes na música de sua história familiar mais antiga. Segundo o mesmo autor, os eventos musicais que ocorrem na mente do analista como uma espécie de figuração seriam processos que acontecem em um nível psíquico fundante, antes que as imagens e as palavras sejam formadas. Grier nos lembra também de que a palavra, por se desenvolver muito posteriormente, pode ser pensada como um texto em que se tenta descrever o que já está ocorrendo musicalmente no nível das pulsões e da fantasia inconsciente (IPA..., 2022).

Isso me fez resgatar o *Vorstellen* de Freud (1911, p. 73): conceber mentalmente como reprodução ou ativação de ideias pela utilização de imagens disponíveis na memória implica imaginar ou visualizar uma imagem, trata-se de um pensar calcado no ato de imaginar. Em nota, o tradutor sinaliza que Freud se serve da polissemia do termo, cujo leque semântico abarca desde o ato inicial, portanto fundante, de dar uma representação a um objeto até o imaginar (visualizar e eventualmente fantasiar e devanear) e o pensar mais complexo (ainda um raciocínio calcado em imagens), para enfatizar o processo de evolução do pensar. O “*vorstellen* está sempre vinculado a representações e imagens, as quais podem ser sonoras, olfativas, cinestésicas, visuais”.

Assim, as músicas proporcionam um ponto de intersecção entre o atemporal e o tempo real, como descreve Powell (2001) em *While the music lasts*. O que isso tem a ver com a clínica psicanalítica e com as transferências, com as reverberações retroativas do tempo do sujeito e o tempo do outro e da cultura? Há um tempo interno, enraiza-

do no corpo, e outro externo, marcando as relações individuais e até transgeracionais, como afirma a música e psicanalista Ludovica Grassi (2021). Para ela, a psicanálise pode ser entendida como música. Sua proposta é de uma “psicanálise musicalmente informada” (GRASSI, 2021, p. 15). De um modo criativo, ela apresenta o argumento de que as músicas têm um papel fundante no desenvolvimento e no funcionamento da vida psíquica. Já na vida pré-natal, o contato com os ritmos do corpo da mãe funda as experiências somato-psíquicas que preparam para o campo da imagem e, mais tarde, o da linguagem. Linguagem que se liga à escuta psicanalítica, pois aparece em detalhes, como nos atos falhos, nos deslizamentos da linguagem e nos sonhos, ou ainda em uma linguagem primária que expressa um sentido afetivo mais profundo.

Um aspecto interessante da música, que promove aberturas para a psicanálise, está em seu duplo enraizamento, ou seja, na razão e no afeto, pois ela é regida por leis físicas e matemáticas, mas ao mesmo tempo é capaz de expressar os mais recônditos refúgios do ser humano, permitindo que as emoções sejam vividas sem que se definam exatamente seu objeto ou seu conteúdo. Barenboim diz que a música nunca é a mesma, sempre há um elemento novo; a música não aborrece, é feita de notas, não de texto; é um fenômeno puramente físico, que é o som, que não se vê e se evapora, mas que, no meio-tempo, exprime a alma humana (AUTOBIOGRAFIA..., 2012).

Assim, o humano vai construindo sua rota do tempo também por meio do patrimônio sonoro em forma de música que conhecemos hoje e de alguns de seus registros acessíveis por “retranscrições”. Será que a escuta psicanalítica pode se beneficiar desse patrimônio sonoro? A escuta musical ajuda a afinar a escuta clínica? Será possível alcançar uma “extensão de modos de escuta [...] talvez a parte mais difícil da formação psicanalítica” (MINERBO, 2016, p. 49)? Em uma sessão, o que ressoa no encadeamento das comunicações da dupla, essa extensão de escuta? O que flutua na escuta de vozes psíquicas pertencentes

a estratos psíquicos diferentes entre si, até mesmo vozes silenciadas pelo traumático (MINERBO, 2016)?

A possibilidade de uma junção entre o ritual de leitura e a experiência musical, ou a possibilidade de busca, em um texto, de uma “chave musical-literária” (*music literary key*) (POWELL, 2001, p. 19), parece ser atraente. Trata-se de pensar a clínica psicanalítica a partir, por exemplo, das “funções” que a música desempenha em um texto em termos de avanço de enredo, temática, estética e pensamento.

Será que a escuta do psicanalista poderia se apropriar dessa dupla representação ou de um duplo sistema de símbolos? O que será que essa mistura pode expandir nossa escuta? Como um psicanalista pode se abastecer ouvindo música com atenção? A apreensão do espaço e do tempo que as músicas proporcionam é uma ferramenta para nós? Como descrever a inefabilidade da música e da escuta psicanalítica? A música amplia a escuta psicanalítica? Ela serve como um universo simbólico também para o psicanalista, como a vivência de escutar a emoção das polifonias e dos contrapontos, as alternâncias dos andamentos musicais? Trata-se de escutar a tranquilidade das sintonias, o susto das distonias e o arranjo entre elas, os avanços e recuos, a espera, as pausas, a sintonia dos ritmos, as rupturas, as mudanças de tonalidade, as imitações, as repetições, as variações sobre o mesmo tema, o trabalho de entrelaçar melodias, os inícios, os términos e o silêncio? Parece que na música o silêncio serve para sentir as coisas.

Na mais simples das hipóteses, a escuta da música treina nossos ouvidos para a escuta psicanalítica simplesmente por nos obrigar a escutar. Como canta Ney Matogrosso:

eu não sei dizer, nada por dizer, então eu escuto  
se você disser tudo o que quiser, então eu escuto lá  
lá lá lá lá fa a la  
se eu não entender, não vou responder, então eu  
escuto,  
eu só vou falar na hora de falar, então eu escuto lá  
lá lá lá lá fa a la (FALA, 1973, n.p.).

Essa canção bem poderia ser um seminário de técnica psicanalítica! Inclusive porque a música que acompanha a letra apresenta em seu arranjo uma ideia de ritmo de escuta, por meio das pausas e dos recomeços. O “lá lá lá lá lá lá” acolhe um tempo e um ritmo e faz uma ponte melódica com a linguagem que vem depois.

Sabemos ainda que as músicas enlaçam seu poder poético na interpretação, que é também a principal ferramenta da psicanálise, ou as variações dessa ferramenta *princeps* como nos escreve Virginia Ungar (2015). Para ela, é preciso contatar com nossa caixa de ferramentas ao revisitar a interpretação em relação ao ofício do psicanalista, tendo em vista as mudanças socioculturais e o seu impacto nos processos de subjetivação.

Talvez possamos pensar a clínica psicanalítica como um dispositivo composto de uma série de elementos heterogêneos que, como todo dispositivo, nasce relacionado com uma situação nova de urgência. No nosso caso, vinculado, além disso, ao padecimento que se transforma e se modifica, como a subjetividade (UNGAR, 2015, p. 17).

No texto de 1912 intitulado “Recomendações aos médicos que exercem psicanálise”, Freud orienta o uso do instrumento da interpretação, que, como um instrumento musical, é sensível à desafinação. Nos termos teóricos técnicos da psicanálise, uma afinação surge a partir dos estudos sobre o psiquismo precoce e da análise de crianças pequenas, em suas diferentes aproximações conceituais a tudo o que se refere à linguagem não verbal dos gestos, da mímica, dos tons de voz e dos silêncios (UNGAR, 2015).

Grassi (2021) acrescenta que a interpretação musical, bem como a interpretação psicanalítica, permite lançar luz sobre o que, a princípio, não está escrito na partitura do músico ou na narração do paciente. Ouvir música e ser afetado pela música que se ouve abrange vários

elementos diferentes, envolvendo tanto o intelecto quanto as emoções. O intérprete de uma música pode dar o tom emocional físico e técnico à interpretação, e o mesmo pode ser dito sobre as palavras do psicanalista. Uma mesma interpretação pode ser dita de várias maneiras, dependendo do tom exigido em cada momento da análise. Como numa espécie de devaneio musical em que podemos escolher se vamos escutar a linha melódica, o contraponto, o analista também é livre, por meio da atenção flutuante, para passar de uma linha de escuta a outra ou ouvir simultaneamente.

A esse respeito, Didier-Weill (1999, p. 64) vai até as profundezas da “pulsão invocante da fala” para explicar de que magia a música retira o poder de nos transportar de um estado para outro. No tempo em que nada mais há para se esperar do sentido, o som surge como último recurso, pelo qual se pode “invocar” o que ele chama de “o inesperado” de uma última alteridade invocável, passível de ser encontrada pelo “espírito da música” (DIDIER-WEILL, 1999, p. 64).

Todos sabemos que nenhuma palavra de qualquer língua pode ser falada sem uma distinção de tom, altura, ritmo, acento, pausa e descanso. Grier chama a atenção para um *gap* que existe entre o texto falado e a musicalidade da sessão analítica. Ele dá o exemplo da ópera *La traviata*, de Verdi, cujo libreto apresenta uma narrativa banal, sem maiores conflitos, enquanto a ópera em si é muito comovente, as pessoas ficam atraídas. A música apresenta temas bem diferentes do texto do libreto, pois capta aquilo que não foi dito pelas palavras. O texto acaba sendo complementado por essa invocação própria da música (IPA..., 2022).

Segundo Grassi (2021), a escuta psicanalítica tem as mesmas características da escuta musical: passiva, não ajustável, mas também ativa, por meio de um trabalho incessante de vinculação e desvinculação, significação e dessignificação. É um processo de construção criativa que se origina no encontro entre ouvinte e objeto, tanto musical quanto psicanalítico, de fora e de dentro de nós mesmos.

Tentamos tornar audível o que escutamos, e isso vem de longe. A música habita as mais longínquas expressões da humanidade, e seus elementos formais, o som e o ritmo, são tão velhos quanto, pois o humano os possui em si mesmo — o movimento do coração, o ato de respirar e os passos organizam um ritmo, as mãos são capazes de percutir elementos rítmicos e a voz produz o som (ANDRADE, 2003).

Parece que os elementos sonoros precisaram de muito tempo e muita técnica para passar por um arranjo e manifestar algo agradável esteticamente. Talvez tenham precisado se descolar do que seria então o mais “primitivo”, já que nos primeiros tempos da humanidade os sons brutos e bruscos eram muito úteis para espantar os maus espíritos e para garantir a sobrevivência. A história da música também precisou do trabalho de dar forma ao desmedido. Nos primeiros tempos, a música vocal precisava assustar, era estridente e antinatural. Quanto mais horrível era o som, mais útil para abrandar os demônios internos e os maus espíritos e para cumprir uma função mágico-social (ANDRADE, 2003). Para Sandler (2000), os modos de arte atingem uma potência de penetração na realidade do acontecer humano, e entre as artes a música se destaca, pois por meio dela podemos alcançar a sublimidade e descer aos mais profundos porões que a mente humana é capaz de cavar.

Em um interessado passar de olhos e ouvidos pela história da música ocidental, tive a impressão de que uma das questões que acompanha a música ao longo dos séculos diz respeito a como fazer o arranjo e a combinação dos sons e notas primeiro por meio da voz e depois por meio dos instrumentos — as melodias, as harmonias, a tonalidade, os andamentos, a instrumentação, etc. Logo que se estabelece um arranjo, os ouvidos se acostumam, para, em seguida, ocorrer um rompimento para uma nova possibilidade de arranjo. Vão acontecendo transições entre um período e outro sem perder a referência dos arranjos anteriores, ou ainda com o desfazimento de toda referência anterior. Às vezes precisamos de distanciamento no tempo para ter



um mínimo de compreensão, como acontece com a história da música – e também com a psicanálise.

Do mesmo modo, mas de outra perspectiva, a extensão natural das diversas possibilidades de comunicação em psicanálise é a linguagem do início da vida. Também precisamos “arranjar os sons” ao longo do tempo na relação com o outro. Até mesmo os fetos estão acostumados com a alternância rítmica acústica de dentro do corpo da mãe, alternada com os sons de fora, da voz materna, como mostra Suzane Maiello (2013) em seus trabalhos sobre o que ela chama de “proto-objeto sonoro”. A marca de um ritmo primeiro pode ser observada nas primeiras mamadas, logo após o nascimento. Já temos intraútero o gérmen de escuta de uma primeira sinfonia, adubo para a aquisição da linguagem mais tarde, pois essa experiência sonora nos prepara para as sensações de proximidade e distância, volume e espaço, até chegar ao interesse pelo visual, que acontece posteriormente. O encontro humano desde o início acontece em uma trama polifônica (GRASSI, 2021) e, como já anteviu Freud no texto das afasias, em uma extensão de associatividade do acústico. Até nos tornarmos falantes, muita música já aconteceu.

Assim como Freud já tinha em mente uma sensação de movimento e temporalidade presente na psicanálise desde os seus primeiros estudos. No “Projeto para uma psicologia científica”, de 1895, ele apresenta a noção peculiar de período ao falar da passagem da quantidade à qualidade. Mais tarde, em “O problema econômico do masoquismo”, ele retoma a questão, afirmando que o período se refere ao ritmo, à sequência temporal das mudanças, elevações e quedas nas quantidades de estímulo (FREUD, 1924). Ou seja, uma periodicidade que qualifica precisa ter alternância, conforme a necessidade de cada momento rítmico, que não é sempre a mesma. Tal alternância vai ser qualificada pelo adulto experiente, conforme Freud. Assim como nas músicas, somente consonâncias podem refletir monotonia, somente dissonâncias são insuportáveis, principalmente para um recém-nasci-

do. A arte da afinação está na combinação de ambas, que vai acontecer a partir do encontro humano. Quanto mais no início da vida, mais soa o ritmo interno, assim como acontece na recepção do ritmo de um novo paciente.

A esse respeito, Grassi (2021) lembra que a música é a arte dos sons em movimento no tempo. Ela não é feita apenas de desenvolvimento, mas também de imitação e repetição, na sua dimensão criativa, e está envolvida nas traduções repetidas pelo psiquismo dos signos de percepção e da memória primordial, ou seja, dos traços de identificação primária. Trata-se da mesma estrutura que têm o trabalho de luto e o trabalho do negativo.

Suzane Maiello (2013) fala dessa linguagem sonora inicial que vai estabelecendo o ritmo do encontro com o mundo externo. Quando atendemos pacientes adultos, talvez esses aspectos sigam aparecendo na transferência, amalgamando aspectos de vida e também aspectos disruptivos, pois estão soltos e sem representação.

Grier defende a ideia de que os pacientes carregam consigo uma gama enorme de objetos musicais, que aparecem na relação transference com o analista e a música dele próprio (IPA..., 2022). Trata-se da música de seus objetos primordiais e dos subsequentes, que podem ser monótonos, invasivos, desarmônicos, amorosos, odiosos, brincalhões, sádicos, masoquistas, e até da música que emana dos animais de estimação e das sonoridades do lugar onde se vive, observadas pelos estudos de etnomusicologia (GRASSI, 2021; IPA..., 2022). Assim, poderíamos conjecturar como um psicanalista escuta as diferentes demandas da clínica e como afina seus instrumentos de trabalho.

Para Bion (1962 *apud* SANDLER, 2000), a música que emerge do paciente é subjacente à realidade material dos conteúdos manifestos. O tom e o tema são equivalentes ao fato selecionado, que permite o vínculo entre fatos dispersos. Para ele, o aqui e agora do momento decisivo da sessão psicanalítica é de conhecimento do músico desde épocas imemoriais. Há momentos na análise em que uma vivência

pós-verbal desafia qualquer possibilidade de verbalização. É o caso do *insight*. Do mesmo modo, a expressão musical não demanda verbalização, sob pena de deixar de ser música.

Segundo Grassi (2021), a música se desenvolve por meio da criação e da ruptura ininterruptas de sons, conduzindo ao silêncio final e ao vazio, mas também a uma profunda transformação interior no ouvinte. Nesse sentido, a psicanálise requer uma escuta negativa e dessignificante para que o psicanalista possa entrar em contato com o infantil sexual do paciente e com o seu próprio, sendo o interjogo presença-ausência a base intersubjetiva da vida psíquica.

## CONCLUSÃO

*Escrevo bem, silêncios, no plural. Sim, porque não há um único silêncio. E todo silêncio é música em estado de gravidez.*

(Mia Couto, *Antes de nascer o mundo*)

As músicas terminam para surgir o silêncio. O silêncio do término é necessário para que se possa sentir e absorver a música que acabou de terminar. Se não for assim, não se trata de música. O silêncio não é somente um intervalo, mas a ponte que une os sons, é silêncio para escutar, como as músicas sem palavras, que precisam encontrar a escuta para então relaxar, fazer sentido e qualificar a experiência de audição.

Alguns psicanalistas músicos ou musicais, junto à experiência clínica, captaram a irmandade entre música e psicanálise. Grassi (2021) vai além da aplicação, pelo psicanalista, da psicanálise à música. Ela propõe uma psicanálise musicalmente informada e amplia essa ideia ilustrando, por meio da clínica, que a música é um princípio organizacional básico para a vida psíquica, pois utiliza processos e mecanismos semelhantes e desempenha um papel central no desenvolvimento de funções psíquicas como simbolização e relacionamento. Para ela, o

inconsciente, pedra angular da psicanálise, parece ser dotado de uma natureza musical. Fica para pensarmos se a consciência dos componentes musicais do funcionamento psíquico aumenta nossa receptividade aos componentes da linguagem e nossa sensibilidade ao nível específico em que o paciente está funcionando.

Desde Freud seguimos buscando e nos apropriando do “objeto psicanalítico”. Particularmente, venho me apropriando da escuta musical como uma das ferramentas para a escuta psicanalítica (além dos estudos teóricos, da análise e da supervisão). Afinal, com quantos pés se faz uma formação psicanalítica? Parece que os três sugeridos por Freud são os básicos. Temos o treino da leitura dos textos psicanalíticos e de como falamos e escrevemos, mas temos pouco treino, a meu ver, de como escutamos. Acho que a música tem me ajudado nesse sentido. Construo mais esse pé. Em “A questão da análise leiga”, Freud (1926, p. 286) nos lembra da abrangência de conhecimentos da formação psicanalítica “que sirvam de formação para o intelecto e para os poderes da observação”.

Temos uma polifonia densa tanto nas músicas quanto na psicanálise, seja nas teorias e em suas combinações de concordâncias e dissonâncias, seja na clínica. A psicanálise propõe uma escuta engajada e sintonizada com a comunicação de sentimentos. Sempre fica a pergunta: o que será que é escutado em uma sessão? Outra pergunta pode ser: como é escutado? O que não é escutado também é uma questão. Quais são os limites da nossa escuta?

Penso que temos muitos elementos para analisar os compositores e suas composições, assim como as letras das canções, a partir das teorias psicanalíticas. Nesse momento, me interessa também ouvir as músicas com atenção musicalmente flutuante. Ficar com a pergunta de Ferenczi em suspenso — O que significam essas melodias sem palavras, como explicá-las? — e não responder a ela, mas transformá-la em outra: como será que essas músicas sem palavras podem nos ajudar a escutar? É o oposto de interpretar a música ou o compositor; trata-se

de receber as músicas como uma ginástica auditiva, como a escuta de diferentes estilos musicais. Gosto muito do sentido de música proposto por Mário de Andrade (2003), para quem a função encantatória das músicas está na indestinação intelectual do som.

Assim como conservamos o som primitivo — aquele para a sobrevivência, o choro e o grito —, os traços mnemônicos sonoros dos nossos ancestrais estão presentes na música, em qualquer parte do mundo, cada vez que escutamos uma percussão, por mais “erudita” que seja a música. Esses avanços e recuos do tempo em nós e sobre nós parecem ser exercícios interessantes de escuta.

Enquanto nos propomos ao encontro, os reflexos da primeira vez que escutamos alguém ficam ressoando nos últimos encontros como prelúdios musicais. Quanto aos reflexos, Delacroix tende a defini-los como o resultado da aproximação de duas cores, enquanto Chopin os comunica com a combinação de notas. Mistérios insondáveis e tons que não existem em nenhuma paleta e em nenhuma partitura, sendo necessário, para descobri-los, o encontro. Os “reflexos mutuamente penetrantes como um alívio à circulação” (SAND, 1893, p. 99, tradução nossa) parecem ser uma metáfora poética para a transferência e para o que ocorre na “sala” de análise — o pulsar da vida e do ofício “meio doido” (FIGUEIREDO, 2021, p. 117) que escolhemos, ou então, como dizem Meltzer e Williams (1994, p. 13), “a beleza do método descoberto e desenvolvido por Freud, um método que capacita duas pessoas a ter a conversa mais interessante do mundo, hora após hora, durante anos”.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

AUTOBIOGRAFIA intelectual de Daniel Barenboim. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (47 min). Publicado por Canal March. Disponível em: <https://canal.march.es/es/coleccion/autobiografia-intelectual-daniel-barenboim-1763>. Acesso em: 22 ago. 2023.

BARIZZA, A. **Gustav Mahler Sinfonia n. 6** Trágica (1903-1904). Porto: Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, 2018.

DIDIER-WEILL, A. A nota azul: de quatro tempos subjetivos da música. *In*: DIDIER-WEILL, A. **Nota azul**: Freud, Lacan e a arte. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997. p. 57-85.

DIDIER-WEILL, A. **Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

FALA. Intérprete: Secos & Molhados. Compositores: João Ricardo e Luhli. *In*: Secos & Molhados. Intérprete: Secos & Molhados. [São Paulo]: Continental, 1973.

FERENCZI, S. (1909). Da interpretação das melodias que nos acodem ao espírito. *In*: FERENCZI, S. **Obras completas de Sándor Ferenczi**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. v. 4. p. 195-196.

FIGUEIREDO, L. C. **A mente do analista**. São Paulo: Escuta, 2021.

FREUD, S. (1895). Projeto para uma psicologia científica. *In*: FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 301-409 (Edição standard brasileira, 1).

FREUD, S. (1896). Carta 52. *In*: FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 254-259 (Edição standard brasileira, 1).

FREUD, S. (1911). Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico. *In*: FREUD, S. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004. p. 63-77 (Obras psicológicas de Sigmund Freud, 1).

FREUD, S. (1912). Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. *In*: FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 147-159 (Edição standard brasileira, 12).

FREUD, S. (1914). O Moisés de Michelangelo. *In*: FREUD, S. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 183-220. (Obras incompletas de Sigmund Freud).

FREUD, S. (1916). Sobre a transitoriedade. *In*: FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 345-348 (Edição standard brasileira, 14).

FREUD, S. (1924). O problema econômico do masoquismo. *In*: FREUD, S. **Neurose, psicose, perversão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 287-304. (Obras incompletas de Sigmund Freud).

FREUD, S. (1926). A questão da análise leiga. *In*: FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 205-293 (Edição standard brasileira, 20).

FREUD, S. (1930). O mal-estar na cultura. *In*: FREUD, S. **Cultura, sociedade, religião: o mal-estar na cultura e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 287-304. (Obras incompletas de Sigmund Freud).

GRASSI, L. **The sound of the unconscious**. London: Taylor and Francis, 2021. (The International Psychoanalytical Association Psychoanalytic Ideas and Applications Series). *E-book*.

GREEN, A. **Conferências brasileiras de André Green: metapsicologia dos limites**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

GRIER, F. Ilusão e evanescência. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 57, n. 1, p. 27-43, 2023.

GROSSKURTH, P. **O mundo e a obra de Melanie Klein**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

IPA Webinar: Psychoanalysis: Sounds, Music and Silence. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (87 min). Publicado pelo canal International Psychoanalytical Association. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=FL-thxwrhNw8&ab\\_channel=INTERNATIONALPSYCHOANALYTICALASSOCIATION](https://www.youtube.com/watch?v=FL-thxwrhNw8&ab_channel=INTERNATIONALPSYCHOANALYTICALASSOCIATION). Acesso em: 22 ago. 2023.

KRAMER, J. Un músico escucha a un psicoanalista escuchar música. *In*: GILBERT, R. **Entre el divan y el piano: psicoanálisis, música, arte y neurociencia**. Buenos Aires: Lumen, 2006. p. 9-31.

KLEIN, M. **Narrativa da análise de uma criança**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

LÉVI-STRAUSS, C. **Olhar, escutar, ler**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MAIELLO, S. On the origins of language: vocal and rhythms aspects of the primary relationship and its absence in autistic states. **Controversy in Children and Adolescent Psychoanalysis**, Buenos Aires, n. 13, p. 23-51, 2013.

MELTZER, M.; WILLIAMS, M. H. **A apreensão do belo**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

MINERBO, M. **Diálogos sobre a clínica psicanalítica**. São Paulo: Blucher, 2016.

NESTROVSKI, A. **Tudo tem a ver: literatura e música**. São Paulo: Todavia, 2019.

NIETZSCHE, F. **Origem da tragédia proveniente do espírito da música**. São Paulo: Madras, 2005.

POWELL, D. A. **While the music lasts: the representation of music in the works of George Sand**. London: Bucknell University Press, 2001.

ROMAIN, R. Beethoven. In: GALINDO, J. M.; ROMAIN, R. **Beethoven: as muitas faces de um gênio**. São Paulo: Contexto, 2019.

ROUDINESCO, E. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SABOURIN, P. **Ferenczi paladino e grão-vizir secreto**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

SAND, G. **Impressions et souvenirs**. Paris: Michel Lévy Frères Éditeurs, 1893.

SANDLER, P. C. **Turbulência e urgência**. Rio de Janeiro: Imago, 2000. (A apreensão da realidade psíquica, 4).

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.



UNGAR, V. O ofício de analista e sua caixa de ferramentas: a interpretação revisitada. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 15-32, 2015.

WINNICOTT, C. D. W. W.: uma reflexão por Clare Winnicott. In: WINNICOTT, C.; SHEPHERD, R.; DAVIS, M. (org.). **Explorações psicanalíticas**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994. p. 1-13.

## **Musical preludes for the psychoanalytic clinic**

### **ABSTRACT**

This work discusses the links between music and psychoanalysis, being inspired by the encounter between the writer George Sand, the painter Delacroix and the musician Chopin. Based on the metaphor of Chopin's blue note, the author explores how psychoanalysis comes closer to music and the similarities between the experience of listening to music and the psychoanalytic experience. For this, it presents aspects of the history of music and composers, as well as makes reference to the relationship of Freud, Ferenczi, Klein, and Winnicott with music. The contributions of contemporary authors, some musicians, and psychoanalysts, makeup the writing, highlighting the importance of the contributions of this art to the extension and flexibility of the psychoanalytic clinic.

**Keywords:** Music. Psychoanalysis. Psychoanalytic clinic.

Enviado em 13/06/2023

Aceito em 18/08/2023