

Reflexões clínicas em ré menor

Daniel Röhe

Resumo

Comentários clínicos sobre questões musicológicas foram feitos desde uma perspectiva histórica, contemplando elementos originais da psicanálise além de aspectos da formação clínica em geral. Críticas com relação à resistência ao saber musicológico aparecem a partir de Freud em *O Moisés de Michelangelo* e perduram até os dias de hoje. Tal resistência gera óbice à reflexão clínica devido ao seu caráter de negação de estudos já realizados. Foi possível observar a presença de questões musicológicas na relação entre analista e paciente, além de outras considerações psicológicas sobre elementos da teoria musical, como a tonalidade de Ré menor.

Palavras-chave: Musicologia, Ópera, Teoria clínica, Psicanálise.

Reflexões clínicas em ré menor

Interseções entre música e clínica remontam aos tempos dos ritos dos coribantes (PLATÃO, 1999) presididos pelos irmãos de Harmonia, esposa de Cadmo.¹ As incursões psicanalíticas em música se devem originalmente a Max Graf (1900) escrevendo sob orientação direta de Sigmund Freud (VÄLIMÄKI, 2005), ainda que Richard Sterba (1965) tenha sugerido o trabalho de Frieda Teller (1917) como marco histórico do cruzamento entre música e psicanálise.

Max Graf era mais musicólogo que clínico, de forma que muito cedo seu filho, o Pequeno Hans, teria contato com a música, e anos mais tarde trabalharia com Maria Callas no La Scala, na estreia de ambos no grande palco milanês (VIVES, 2012). Mas se Teller (1917) focou mais na experiência da escuta musical, Graf (1947) fez estudos sobre as personalidades de compositores, em especial Richard Wagner.

Caso usássemos a terminologia de Nattiez (1990), diríamos que trabalhos

como o de Teller (1917) focam no nível estésico da análise musical, ou seja, na experiência da escuta. Já Graf (1947) se aproxima mais ao nível poiético, porque a psicologia dos compositores reflete na forma como eles trabalharam em suas composições. Nattiez (1990) falou ainda de um terceiro nível, que se dá justamente entre os níveis poiético e o estésico, que se debruça sobre a obra musical emanando do processo poiético e refletindo no estésico. Nesse terceiro nível, denominado neutro, se encaixa nosso estudo sobre as óperas baseadas no mito de Édipo (RÖHE; MARTINS; CONCEIÇÃO, 2020), que privilegia a interpretação da obra musical desde uma perspectiva psicanalítica, mas não sem tangenciar a biografia de compositores ou a experiência da escuta.

Outra área estudada no campo da Pesquisa em Música e Psicanálise e que escapa a Nattiez é o da relação de Freud com a música. Sabemos que, certa vez, o psicanalista ofereceu uma interpretação para um paciente cantando suavemente uma ária de *Don Giovanni* de Mozart

1. De acordo com Diodoro de Sicília (1950), Cadmo esteve na Samotrácia à procura de sua irmã Europa. Naquela ilha, o patriarca tebano foi iniciado por Iasião que, por sua vez, se casou com Cibele e teve Coribas, que empresta seu nome aos místicos curandeiros que usavam a música em rituais terapêuticos.

(HAYNAL, 1993), e que há um estudo sobre vivências infantis de Freud com a música, em especial a canção de ninar presente na *Hubička* de Smetana (DUARTE, 2017).

Parece-nos que Freud tinha muita humildade em relação à música, o que foi interpretado como uma aversão por Ernest Jones, Harry Freud, Peter Gay e Marie Bonaparte (LEADER, [2000] 2010), principalmente quando se comenta a famosa passagem de *O Moisés de Michelangelo*, em que Freud (1914) não soube explicar como a música fazia surtir um estranho efeito nele. É, portanto, desde o nível estésico (NATTIEZ, 1990) que se defende o entejo de Freud pela música, logo ele que era um amante da ópera (HAYNAL, 1993).

Em 30 de dezembro de 1912, Freud aproveitou a falta de um paciente para ir à ópera assistir *Don Giovanni* (FREUD, [1912] 1933). Como se tivesse tempo a perder! Sabemos também da atenção à *Die Zauberflöte*, de Mozart, em um comentário sobre o sonho do escaravelho de uma paciente sua (FREUD, [1900] 2010) e de uma breve menção à ópera de Offenbach, *Les contes d'Hoffmann* (FREUD, 1919). É pouco, de fato, em comparação com a literatura. Contudo, podemos dizer que Freud prestou mais homenagem à música, em especial à ópera, do que ao cinema – ele sequer aceitou participar como consultor de um filme à época das intrigas que envolviam o *Segredos de uma alma*, de Pabst.

Freud afirmaria:

[...] de minha parte [...], não quero ter nenhum tipo de relação com filme algum (FREUD, [1925] 2000, p. 222, tradução nossa).

Freud não recebeu educação musical formal em conservatórios, inclusive havia pedido aos pais que retirassem o piano de

casa (CARPENTER, 2015). Ademais, próximo a Freud estava Max Graf, cujo círculo social incluía personalidades da música do calibre de Johannes Brahms (VIVES, 2012). A humildade de Freud, portanto, era obrigatória, mas sem implicar em ausência de gozo musical.

Certa vez, Freud se recusou a ser parecerista de um manuscrito de Deszo Mosonyi (*Psychologie der Musik*) submetido à Imago, não exatamente porque ele desprezava o tema, mas porque ele não era capaz de avaliar o estudo (MICHEL, 1991). O posicionamento de Freud é visível até os dias de hoje, quando observamos a resistência de clínicos mais tradicionais quando se fala em intervenções musicais em práticas clínicas (SILVERMAN; BIBB, 2018). Nesse sentido, falamos de uma humildade original que assume a forma de uma resistência e acaba impondo a marginalização aos estudos psicanalíticos em musicologia (VÄLIMÄKI, 2005).

Mas por que a interseção entre música e psicanálise possui *status* de marginal? A humildade de Freud não nos parece uma explicação suficiente. Por um lado, o uso da linguagem musical técnica na interpretação musical pode aleijar a possibilidade de uma interpretação mais afetiva e pessoal (KRUSE, 2007) – a instrução musical, portanto, não é necessária para a escuta. Por outro, a ojeriza de Freud para com o cinema está em clara oposição à evolução dos estudos sobre a sétima arte desde uma perspectiva psicanalítica que floresceram e trouxeram inovações metodológicas a partir das décadas de 1960 e 1970 (VÄLIMÄKI, 2005).

Segundo Välimäki (2005), ocorre um afastamento entre estudiosos oriundos do campo da música e os clínicos devido às divergências de referenciais teóricos. Fala-se em psicanálise aplicada quando a música ou as artes são estudadas por psicanalistas; e em psicanálise crítica quando a ciência de Freud é estudada por autores oriundos de outras cadeiras. É o

caso, por exemplo, de Lawrence Kramer, ligado à *New Musicology*, movimento musicológico que incorporou influências da psicanálise (VÄLIMÄKI, 2005).

Kramer (2015) escreveu sobre Salomé e o caso Dora numa revista especializada em ópera da Universidade de Oxford, explicando o abandono de Dora para com Freud enquanto uma forma de vingança semelhante à realização do desejo de Salomé por meio da sintomática *Dança dos sete véus*. Quantos psicanalistas conhecem trabalho com essa temática? E quanto à ópera *Dora*, estreada em 2002, com partitura de Melissa Schiflett e libretto de Nancy Garret, cujo tema é exatamente o caso Dora? Susan Loesser ([2002] 2020) descreveu o canto de Dora enquanto belo e picante, em contraste com uma sonoridade mais pesada e severa dos personagens masculinos, entre eles, Freud, interpretado por Mark Blecke.

Existem ainda outros problemas no campo da interpretação musical. Igor Stravinsky (1947), em suas aulas oferecidas na Universidade Harvard, se posicionou contra a possibilidade de produção de significação musical. Pensamos que o posicionamento teórico de Stravinsky (1947) se aplica às suas composições, em contraste com as reflexões musicológicas que diferenciaram a música programática da música absoluta. Dahlhaus (1989) lançou mão de tal diferenciação para explicar o estilo de Wagner com seus ricos entrecimentos entre libreto e partitura, de forma que o romantismo alemão foi diferenciado da música de Rossini, que era pura forma musical tingida pela impossibilidade de ser interpretada por recursos extramusicais.

O caso da música absoluta é típico da resistência de clínicos que se recusam a dar o lugar merecido da música no universo psicanalítico. Trata-se, portanto, além de uma resistência, de uma generalização forçada, como se a música de

Rossini fosse igual a todas as outras no contexto da história da humanidade – e mais – que a impossibilidade de interpretação da música absoluta é uma espécie de dogma, o que indica não apenas uma espécie de grosseria na dita resistência, mas na falta de um comprometimento científico, tão caro ao fazer clínico e à psicanálise. Ou talvez tal resistência não passe de uma neurose, que expressa um desprezo ao passo que esconde uma ignorância desprovida de humildade.

Contra a referida resistência, indicamos a interseção entre música e psicanálise, que se dá na relação entre analista e paciente, para além das reflexões sobre fala/prosódia e escuta. Sabemos de contatos mais diretos entre psicanalistas e compositores musicais. Por exemplo, Gustav Mahler foi paciente de Freud, em uma longa sessão de apenas um dia, e que o compositor Robert Still (1960), autor de uma das óperas diretamente inspiradas em Édipo, explorou os serviços prestados por Freud ao grande maestro. Outro caso foi o de Alban Berg e Anton Webern, ambos ligados a Adler e Freud (CARPENTER, 2015).

O ponto é que os profissionais da clínica atendem, por vezes, pacientes ligados à música, seja essa ligação amadora ou profissional, e que as vivências musicais dos pacientes podem surgir na transferência. E se isso ocorrer, aspectos musicais podem vir a ser mobilizados na contratransferência, ou facilitando o trabalho da análise, ou promovendo a resistência.

O que dizer do encontro de duas pessoas com gostos musicais totalmente distintos? Em que medida os afetos mobilizados em tal encontro afetam, no contexto clínico, a relação profissional do analista para com o paciente?

Pensamos que negar disparidades de gosto pode afetar a relação entre analista e paciente, dando margem ao desmentido e apenas confirmando, no Inconscien-

te, que há influência. E que o importante é lidar com tais diferenças, assim como lidar com as semelhanças, que podem emular muito o sentimento de amizade, de pessoas que partilham algo em comum, promovendo também uma espécie de óbice ao fazer clínico.

Mais um tópico musical interessa ao clínico. Trata-se da apropriação de conceitos musicais na escrita clínica, como nos casos da perlaboração e do *tempo* (FREUD, 1937) necessário de terapia para que ela promova os efeitos esperados. A escolha terminológica de Freud emprestou da música o termo “tempo” em detrimento, por exemplo de *Zeit* (LEADER, [2000] 2010).

Segundo Tarasti (2000), existe uma ansiedade ligada ao tempo de execução de uma música, que a apressa deformando sua expressão. Já na psicanálise, existe um inconformismo de analistas novos e mesmo de alguns pacientes para que sejam obtidos resultados do trabalho analítico de forma célere (LEADER, [2000] 2010).

Entendemos, contudo, que, via de regra, todo relato de melhora dos pacientes em início de análise (digamos, até a décima sessão) é mais um sinal de resistência ao desenvolvimento de uma intimidade com os conflitos intrapsíquicos do que, de fato, uma melhora. Nesse sentido, o tempo de análise deve ocorrer no tempo do paciente, e não em *fast-forward* (>>), que reflete mais a realização de disposições ansiosas do paciente. Em um certo sentido, a análise representa mais um esforço *backwards* (<), no qual está envolvida a (re)emergência de lembranças na consciência, em especial aquelas relacionadas aos traumas.

Além da psicanálise, sabemos que a medicina possui termos também encontrados no vocabulário musical. Por exemplo, a síncope pode ocorrer mediante uma arritmia que provoca a hipoperfusão cerebral, levando à perda temporária de

consciência (MELO; GRECO; FRANCO; SILVA JÚNIOR, 2006).

O termo clínico aparece também no vocabulário musical para designar a variação no ritmo usual. A menos que uma partitura indique o contrário, o primeiro tempo de um compasso é sempre o mais forte, e a ele se segue um tempo fraco. Caso a notação indique o contrário, o tempo do qual seria esperada uma intensidade maior pode ser escutado como fraco (DUNSTAN, 1908). É como se a sístole ocorresse no tempo da diástole.

Ademais, sabemos que a psicopatologia empresta da música o termo “*idée fixe*”, que aparece na *Symphonie Fantastique*, de Hector Berlioz, para designar ideias musicais bem delineadas que se repetem ao longo da composição, além de ser uma manifestação da insistência amorosa do compositor (BRITTAN, 2006).

Na sintomatologia da neurose obsessiva, a *idée fixe* indica uma repetição compulsiva no nível do pensamento, que ocorre sem que a vontade do paciente esteja envolvida (JANET, 1894). A sintomatologia da ideia fixa aparece também no personagem título da ópera *Wozzeck* (Ato I), de Alban Berg, que apresenta um quadro delirante com alucinações.

O leitor pode ainda não estar convencido sobre a relação entre música e clínica. Pode se tratar apenas de uma resistência. Que seja concedido um tempo a ela.

Tomemos a enciclopédia de vinhetas sobre ópera e psicanálise de Castarède (2020), que analisou *Die Zauberflöte*, discutindo a modalidade do poder moral que atravessa a ópera. A Rainha da Noite, consumida pelo afeto vingativo contra Sarastro, chega a provocar desejos suicidas em sua própria filha (Pamina). A crise psicológica da Rainha da Noite se deu em virtude de um único objeto ter sido subtraído de sua herança, o Círculo de Ouro, que representa, de forma muito discreta, o simbolismo solar dos franco-maçons.

A ópera de Mozart, em especial sua Ária 14, é um caso exemplar do uso do ré menor enquanto representante do *Sturm und Drang*. O musicólogo Clive McClelland (2017) questionou a relação do *Sturm und Drang* com músicas que representam tempestades, muitas delas em ré menor. Por esse motivo, McClelland (2017) cunhou o termo “*tempesta*” para designar cenas que representam perseguições, loucura e timopáticas de tipologia irada. Assim, a relação das *Sinfonias de Paris*, de Joseph Haydn, com o Romantismo alemão não é necessariamente verdadeira. Contudo, podemos afirmar que as cenas de tempestade representam casos típicos da psicopatologia clínica.

Por exemplo, na última ópera de Haydn, *L'anima del filosofo*, o ré menor aparece em dois coros em meio a uma tempestade que prepara a entrada das Fúrias, associadas à loucura que elas provocam nos parricidas. Mozart, além de lançar mão do ré menor em *Die Zauberflöte*, usa o mesmo tom em *Don Giovanni*, na famosa cena do comendador, quando o convidado de pedra arrasta o sedutor para o inferno. No ballet *Don Juan*, de Gluck, dragões arrastam Don para o inferno, enquanto em sua *Alceste*, o ré menor é usado como prelúdio para a entrada das Fúrias (McClelland, 2017).

Pauer (1876) comentou que o ré menor estaria relacionado à ansiedade, ao luto e à melancolia. A tonalidade foi citada também por Grove (1880), mencionando o poeta Klopstock enquanto homem brilhante qualificado como pessoa do tipo ré susinado maior, tonalidade mais apropriada do que aquela sombria atmosfera dos tons menores.

Para Riemann (1893), o ré menor estaria associado a um sentimento de agitação, mas também de nobreza – não seria essa atmosfera digna de uma rainha? Lavignac ([1899] 2020) comentou que o ré menor estaria associado à concentração e à seriedade, mas sem deixar de notar que

a caracterização verbal das tonalidades musicais era de caráter subjetivo. Sem dúvida, a impressão que Lavignac possui do ré menor difere daquela de Pauer, Grove e Riemann, e talvez ele tenha se sentido mais à vontade para caracterizar tal tom à sua maneira, diferenciando-se dos outros acadêmicos. A mesma atitude foi tomada por Dunstan (1908), que lembrou do nosso Hector Berlioz e de sua interpretação sobre o ré menor como uma chave lúgubre.

Voltando ao controverso *Sturm und Drang*, notemos que a musicóloga húngara Marta Grabócz observou o K. 332 de Mozart, a *Sonata em fá maior* (diga-se de passagem, a tonalidade relativa de ré menor). Nessa obra, o *Sturm und Drang* assume, na exposição do primeiro movimento, uma função transicional entre o primeiro e o segundo tema, e entre o segundo e o terceiro.

Grabócz (2019) observou que, entre o primeiro e o segundo tema, a função transicional do *Sturm und Drang* é realizar a modulação. No primeiro tema sabemos da composição do estilo cantante aliado ao da caça e, no segundo, notamos a combinação do *Empfindsamkeit* com a síncope *alla zoppa*. Ainda na passagem do segundo ao terceiro tema, que expressa a dança do *menuet*, o *Sturm und Drang* não possui função modalizadora já que não há mudança de tonalidade.

Ocorre, então, que o *Sturm und Drang* assume função delineadora entre o canto e a caça em direção à lógica esclarecida complementada por um desmaio musicológico, e que o *Sturm und Drang* ressuscita o desmaio em uma dança. O movimento se encerra em uma cadência virtuosa, realçando o resgate promovido pelo *Sturm und Drang*. Interpretamos a passagem enquanto uma sequência de queda e ascensão, de rebaixamento humoral seguido por um resgate de vigor.

O mais resistente leitor ainda não se convenceu da interseção entre música e

psicanálise. Nesse momento, nossa contratransferência não pode esquecer o desejo que Didier Anzieu (1987) tinha de se livrar do paciente. Tenhamos paciência como nos pede o fantasma de Jocasta na ópera edípiana de Pierre Bartholomé.

Lembremos que, de fato, a pesquisa em música e psicanálise não é um campo vastamente estudado, mas que também não é inexistente. Trata-se ainda de área do saber pouco cultivada devido às adversidades que cerceiam a encruzilhada entre os complexos de Édipo, as óperas e muitas outras composições musicais criadas pelo gênero humano. Ademais, é preciso tratar dessa resistência, de forma que um campo fértil não seja devastado ou mesmo impedido de continuar crescendo. φ

CLINICAL REFLECTIONS IN D MINOR

Abstract

Clinical comments on musicological issues were made from a historical perspective, covering original elements of psychoanalysis in addition to aspects of clinical training in general. Criticisms regarding the resistance to musicological knowledge appear from Freud in Michelangelo's Moses and continue to this day. Such resistance creates an obstacle to clinical reflection due to its denial character of studies already carried out. It was possible to observe the presence of musicological issues in the relationship between analyst and patient, in addition to other psychological considerations about elements of music theory, such as the key of D minor.

Keywords: Musicology, Opera, Clinical theory, Psychoanalysis.

Referências

- ANZIEU, D. Some alterations of the ego which make analyses interminable. *International Journal of Psycho-Analysis*. Londres, v. 68, n. 1, p. 9-19, 1987.
- BRITTAN, F. Berlioz and the pathological fantastic: melancholy, monomania and romantic autobiography. *19th-Century Music*. Berkeley, v. 29, n. 3, p. 211-239, 2006.
- CARPENTER, A. "This beastly science...": On the reception of psychoanalysis by the composers of the Second Viennese School, 1908-1923. *International Forum of Psychoanalysis*. Estocolmo, v. 24, n. 4, 243-254, 2015.
- CASTARÈDE, M.-F. *Les Vocalises de la passion. Psychanalyse de l'opéra*. 1. ed. Paris: Armand Colin/VUEF, 2020.
- DAHLHAUS, C. *The idea of absolute music*. 2. ed. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- DIODORO DE SICÍLIA. *Library of history*. Cambridge, MA Harvard University Press, 1950. (Livros 12.41-13, 5).
- DUARTE, F. Freud e a música. *Ide*. São Paulo, v. 40, n. 64, dez. 2017
- DUNSTAN, R. *A cyclopædic dictionary of music*. 1. ed. London: J. Curwen, 1908.
- FREUD, S. Analyse der phobie eines fünfjährigen knaben. *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische forschungen*. Leipzig, v. 1, n. 1, pp. 1-109, 1909.
- FREUD, S. Carta 1021. In: E. Brabant; E. Falzeder; P. Giampieri-Deutsch. *The correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi, 1920-1933* (Vol. III, pp. 222-223). Cambridge & London: The Belknap press of Harvard University Press, 2000. Obra publicada originalmente em 1925.
- FREUD, S. Carta 364. In: E. Brabant; E. Falzeder; P. Giampieri-Deutsch. *The correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi, 1908-1914* (Vol. I, pp. 457-458). Cambridge & London: The Belknap press of Harvard University Press, 1933. Obra publicada originalmente em 1912.
- FREUD, S. Das Unheimliche. *Imago*. Viena, v. 5, n. 5-6, p. 297-324, 1919.

- FREUD, S. Der Moses des Michelangelo. *Imago*. Viena, v. 3, n. 1, p. 15-36, 1914.
- FREUD, S. Die endliche und die unendliche Analyse. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*. Viena, v. 23, n. 2, p. 209-240, 1937.
- FREUD, S. The dream-work. In: *The interpretation of dreams*. New York: Basic Books, 2010, p. 295-512.
- GRABÓCZ, M. Musical semiotics today: theories, topics and narrative strategies. Trabalho apresentado no III SEMINÁRIO DA ACADEMIA DE HERANÇAS CULTURAIS, Hermópolis, Grécia, 1-8 out. 2019.
- GRAF, M. *From Beethoven to Shostakovich: the psychology of the composing process*. 1. ed. New York: Alfred A. Knopf, 1947.
- GRAF, M. *Wagner-probleme, und andere studien*. Viena: Wiener Verlag, 1900.
- GROVE, G. *A Dictionary of music and musicians vol. II*. London: MacMillan and Co., 1880.
- HAYNAL, A. Introduction. In: Brabant, E. Falzeder & P. Giampieri-Deutsch. *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi, 1908-1914* (Volume I, pp. xvii-xxxv). Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1993.
- JANET, P. Histoire d'une idée fixe. *Revue Philosophique de la France et de L'Étranger*. Paris, v. 37, pp. 121-168, 1894.
- KRUSE, F. Is music a pure icon? *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. Indianapolis, v. 43, n. 4, p. 308-334, 2007.
- LAVIGNAC, A. *Music and musicians*. 2. ed. New York: Henry Holt and Company, 1899.
- LEADER, D. *Pé de página para Freud. Uma investigação profunda das raízes da psicanálise* Tradução: Eduardo Rieche. Rio de Janeiro: Best-Seller, 2010. Obra publicada originalmente em 2000.
- LOESSER, S. Reviews & Press 2002 (2020). Disponível em: <http://dora-the-opera.com/reviews-press/reviews-press-2002>.
- MCCLELLAND, C. *Tempesta: stormy music in the Eighteenth Century*. Lanham: Lexington Books, 2017.
- MELO, C.; GRECO, O.; FRANCO, M.; SILVA JÚNIOR, O. Síncopa. *Revista brasileira e Latino-americana de Marcapasso e Arritmia*. São Paulo, v. 19, n. 1, p. 8-13, 2006.
- MICHEL, A. *Psychanalyse freudienne du fait musical, de l'affect à l'acouée*. Gentilly: André Michel, 1991.
- NATTIEZ, J.-J. *Music and discourse: toward a semiology of music*. 1. ed. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- PAUER, E. *The elements of the beautiful in music*. 1. ed. London: Novello, 1876.
- PLATÃO. *As leis, incluindo Epinomis*. 1. ed. São Paulo: EdiPro, 1999.
- RIEMANN, H. *Analysis of J.S. Bach's wohltemperirtes clavier Vol. I and II*. New York: G. Schirmer, 1893.
- RÖHE, D.; MARTINS, F.; CONCEIÇÃO, M. Oedipus goes to the opera: psychoanalytical inquiry in Enescu's *Œdipe* and Stravinsky's *Oedipus Rex*. *International Forum of Psychoanalysis*. Estocolmo, v. 29, n. 1, p. 27-38, 2020. Doi: 10.1080/0803706X.2018.1562219
- SILVERMAN, M.; BIBB, J. Acute care mental health workers' assumptions and expectations of music therapy: A qualitative investigation. *Arts in Psychotherapy*. v. 59, p. 94-100, 2018.
- STERBA, R. Psychoanalysis and music. *American imago*. Baltimore, v. 22, p. 96-111, 1965.
- STRAVINSKY, I. *Poetics of music in the form of six lessons*. 1. ed. Cambridge: University Press, 1947.
- TARASTI, E. *Existential semiotics*. 1. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- TELLER, F. Musikgenuß und phantasie. *Imago*. Viena, v. 5, n. 1, p. 8-15, 1917.
- VÄLIMÄKI, S. *Subject strategies in music. A psychoanalytical approach to musical signification*. Imatra: International Semiotics Institute & Helsinki: Semiotics Society of Finland, 2005.
- VIVES, J.-M. 'Little Hans': from his phobic episode to becoming an opera director. *International Journal of Psychoanalysis*. Londres, v. 93, p. 863-878, Aug. 2012.

Recebido em: 28/02/2020
Aprovado em: 03/04/2020

Sobre o autor

Daniel Röhe

Psicólogo pela Universidade de Brasília (2011).
Mestre em Psicologia pela Universidade Católica de Brasília (2015), com foco em psicanálise, sob a supervisão do professor emérito e médico Francisco Martins.

Doutorando em Psicologia Clínica e Cultura na Universidade de Brasília, com extrato da pesquisa publicada no *International Forum of Psychoanalysis* e disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0803706X.2018.1562219?journalCode=spsy20>.

Apresentou em 2018 o trabalho Oedipus goes to the opera *Psychoanalytical inquiry in Enescu's Edipeand Stravinsky's Oedipus Rex*, em conferência psicanalítica na Islândia.

Participou de conferências musicológicas na Finlândia, no Reino Unido e na Grécia, para discutir pesquisa clínica e ópera com estudiosos de musicologia. Seu foco de pesquisa inclui óperas como fontes de *insights* clínicos.

Oferece serviços psicológicos voltados para o público adulto na Clínica Diálogo, em Brasília, desde 2013.

Iniciou seus estudos em clarinete em 1998.

Desde 2014 realiza *networking* com o Prof. Dr. Eero Tarasti, musicólogo e semiólogo da Universidade de Helsinki.

Endereço para correspondência

Daniel Röhe

E-mail: psicologo.rohe@gmail.com