interapia

V. 3 N. 2 (2025) · ENSAIO TEÓRICO · ISSN 3085-9085

ENSAIO TEÓRICO MÚSICA E PSICANÁLISE

A música como formação do inconsciente: escuta, sublimação e simbolização

Music as a formation of the unconscious: listening, sublimation and symbolization

Luiz Cesar Pereira da Cunha

Psicanalista clínico, Brasil.

PUBLICADO 19 DEZ 2025

Os registros de tramitação editorial dos volumes 1 a 3 estão incompletos em razão de mudança na direção da revista. As datas de recebimento, revisão e aceite deste artigo não puderam ser recuperadas e, por isso, não são informadas.

RESUMO

Este ensaio examina a hipótese de que a canção pode ser lida como formação do inconsciente, ao lado do sonho, do chiste e do lapso, e discute o que essa aproximação permite e o que ela não autoriza afirmar. O percurso reconstitui quatro leituras psicanalíticas da experiência musical — a sublimação em Freud, o símbolo e a individuação em Jung, a voz como objeto e o real em Lacan, o espaço potencial e o objeto transicional em Winnicott — e as confronta com um conjunto reduzido de canções da música popular brasileira e da trilha de cinema, tomadas como material de análise textual e não como ilustração. Sustenta-se que a música opera sobre registros afetivos anteriores à palavra e que essa anterioridade, longe de conferir à escuta musical um acesso privilegiado ao recalcado, é exatamente o que torna suas interpretações menos controláveis. Conclui-se que a leitura psicanalítica de obras musicais produz hipóteses sobre a obra e sobre o intérprete que a escuta, não sobre a vida psíquica de seus autores, e que o rendimento clínico da proposta depende de manter essa distinção.

Palavras-chave: música; inconsciente; sublimação; simbolização; estética psicanalítica.

ABSTRACT

This essay examines the hypothesis that song may be read as a formation of the unconscious, alongside the dream, the joke and the slip, and discusses what this approximation permits and what it does not authorize one to assert. The argument reconstitutes four psychoanalytic readings of musical experience — sublimation in Freud, symbol and individuation in Jung, the voice as object and the real in Lacan, potential space and the transitional object in Winnicott — and confronts them with a reduced set of Brazilian popular songs and film music, taken as material for textual analysis rather than as illustration. It is argued that music operates upon affective registers prior to speech, and that this priority, far from granting musical listening privileged access to the repressed, is precisely what renders its interpretations less controllable. The conclusion holds that psychoanalytic readings of musical works produce hypotheses about the work and about the listener who interprets it, not about the psychic life of its authors, and that the clinical yield of the proposal depends on maintaining this distinction.

Keywords: music; unconscious; sublimation; symbolization; psychoanalytic aesthetics.

1 Introdução

A psicanálise constituiu, desde seus primeiros textos, um repertório estável de objetos privilegiados: o sonho, o ato falho, o chiste, o sintoma. O que reúne esses objetos não é o tema, mas a forma de funcionamento. Em todos eles, um conteúdo que não se enuncia diretamente se produz por condensação e deslocamento, impõe-se ao sujeito sem que ele o tenha decidido e carrega sentido que só se recupera por via associativa. Freud chamou esse conjunto de

CC BY-NC 4.0 · INTERAPIA.ORG

formações do inconsciente, e a lista nunca foi apresentada como fechada.

A música ocupa posição incômoda nesse quadro. É, entre as artes, aquela cuja relação com o sentido é mais difícil de estabelecer: não representa objetos, não enuncia proposições, não se deixa traduzir sem perda. Freud declarou-se refratário a ela, e essa recusa teve consequências duradouras, deixando a experiência musical como região pouco trabalhada de uma teoria que percorreu a literatura e as artes plásticas com considerável insistência.

Este ensaio parte da hipótese de que a canção pode ser lida como formação do inconsciente, isto é, como produção regida pelas mesmas operações que organizam o sonho e o chiste. A hipótese não é nova e tem a vantagem de ser produtiva: permite deslocar a discussão do terreno da psicologia do compositor, onde costuma encalhar, para o da estrutura da obra e dos efeitos que ela produz em quem escuta.

Importa enunciar desde já a restrição que percorre o argumento. Ler uma canção como formação do inconsciente não é diagnosticar seu autor nem decifrar mensagem que ele teria cifrado involuntariamente, mas examinar como a obra organiza material afetivo e que posições subjetivas torna disponíveis a quem a escuta. Essa distinção, frequentemente perdida nos trabalhos que aproximam psicanálise e música, separa a análise de uma obra da psicobiografia selvagem de quem a produziu.

A pergunta de fundo não é se a música tem relação com o inconsciente, o que seria trivialmente afirmável, mas que tipo de proposição a psicanálise está autorizada a formular sobre ela.

2 Método

Trata-se de ensaio teórico com análise textual de obras musicais. Não há coleta de dados, não há participantes, não há material clínico. O procedimento é interpretativo e, como tal, não produz resultados generalizáveis nem replicáveis; o que ele oferece é a explicitação de um modo de leitura e o teste de sua consistência contra um pequeno número de casos.

O corpus teórico reúne os textos em que Freud trata da criação artística e da economia das satisfações substitutivas — *Escritores criativos e devaneios* (1908), *O mal-estar na civilização* (1930) —, os textos sobre perda e sobre vínculo coletivo mobilizados nas análises, e as formulações de Jung sobre símbolo e individuação, de Lacan sobre a voz e o real, e de Winnicott sobre o espaço potencial. Recorre-se subsidiariamente a Klein, para a noção de reparação, a Bion, para a de continência, e a Anzieu, para a hipótese do envelope sonoro.

O corpus musical foi reduzido a cinco obras, selecionadas por três critérios cumulativos: possuírem camada verbal ou dramática passível de análise textual; serem suficientemente conhecidas para que o leitor possa confrontar a leitura proposta com sua própria escuta; e sustentarem, cada uma, uma articulação conceitual distinta. Obras mencionadas de passagem no trabalho de origem — repertório instrumental de concerto e de música ambiente — foram retiradas, por não terem sido objeto de análise e por não haver, no procedimento adotado, meio de tratá-las senão decorativamente.

Cada obra foi examinada em três movimentos: identificação da operação formal que organiza o texto ou a situação dramática; nomeação do conceito psicanalítico que essa operação convoca; e explicitação da posição subjetiva que a obra propõe a quem escuta. O terceiro é o mais exposto à arbitrariedade do intérprete, e a seção 6 discute esse problema.

3 Quatro leituras psicanalíticas da experiência musical

3.1 Sublimação e satisfação substitutiva

A contribuição freudiana à estética organiza-se em torno de um conceito de contornos deliberadamente imprecisos. A sublimação designa, em *Escritores criativos e devaneios* (Freud, 1996a), o destino pulsional pelo qual uma moção sexual é desviada de seu alvo e encontra satisfação em atividade socialmente valorizada. O artista, nessa formulação, difere do neurótico menos pelo material de que dispõe do que pelo trânsito que consegue: o devaneio, que no neurótico permanece privado e envergonhado, ganha na obra forma que o torna comunicável e, sobretudo, partilhável.

Em *O mal-estar na civilização*, a função é econômica antes de estética: a arte oferece satisfações substitutivas às renúncias que a vida em comum exige, sem a desagregação que o delírio ou a intoxicação acarretam (Freud, 1996d). Laplanche e Pontalis (2001) registram que o conceito nunca recebeu a elaboração metapsicológica que Freud anunciou, o que explica sua maleabilidade e sua fragilidade: aplicado sem restrição, passa a nomear qualquer produção cultural.

CC BY-NC 4.0 · INTERAPIA.ORG

Aplicada à música, a noção impõe cautela específica. Dizer que uma canção é sublimação do desejo de seu autor é proposição sobre economia psíquica à qual não se tem acesso. Dizer que a canção oferece, a quem escuta, forma para um afeto que de outro modo permaneceria sem figura é proposição sobre a obra e sobre o efeito. É a segunda que este ensaio adota.

3.2 Símbolo, arquétipo e individuação

Jung (2008) atribui à música função simbólica no sentido forte que confere ao termo: não signo que remete a conteúdo conhecido, mas forma que apresenta algo ainda não disponível à consciência. A música acessaria camadas transpessoais da psique e convocaria figuras arquetípicas — a travessia, o retorno, a morte e o renascimento — que organizam a experiência independentemente do conteúdo biográfico de quem escuta.

A proposta tem rendimento descritivo evidente diante de repertórios rituais, em que a função de integração coletiva é manifesta. Tem também custo epistemológico elevado: a hipótese do inconsciente coletivo não é testável nos termos em que é formulada, e a identificação de arquétipos em uma obra tende a confirmar-se sempre, já que o repertório de figuras disponíveis acolhe qualquer material. Jung (2012) agrega a dimensão do numinoso, apresentando a experiência estética intensa como análoga à religiosa — aproximação que descreve bem o fenômeno e explica pouco.

3.3 A voz, o real e o objeto sonoro

Lacan (1985) não desenvolve uma teoria da música, mas fornece o instrumento conceitual mais preciso de que este ensaio dispõe: a voz como objeto *a*. A voz, nessa acepção, não é o que se ouve do conteúdo falado, mas o resto que sobra depois que o significante foi subtraído — timbre, grão, intensidade, aquilo que no som toca o corpo sem passar pelo sentido. É em torno desse resto que o desejo se organiza.

A consequência é direta. O efeito de uma canção não se esgota em sua letra, e a experiência corrente de ser afetado por uma obra cuja letra não se compreende encontra aí formulação rigorosa: o que insiste é elemento que resiste à simbolização, que Lacan situa no registro do real. Daqui decorre o limite: se o que mais importa na música é o que não se deixa traduzir, toda interpretação detida na letra opera sobre o resíduo mais domesticável da experiência. A análise textual de canções, adotada neste ensaio, é por construção uma análise do que na música é menos especificamente musical.

3.4 Espaço potencial e objeto transicional

Winnicott (1975) oferece o modelo que melhor descreve o lugar da música na economia subjetiva cotidiana. O espaço potencial é a área intermediária de experiência que não é nem realidade interna nem mundo externo compartilhado, e na qual se alojam o brincar, a experiência cultural e a criatividade. O objeto transicional é o primeiro ocupante desse espaço: possuído e encontrado ao mesmo tempo, sem que a pergunta sobre sua origem precise ser feita.

A canção à qual um sujeito retorna com regularidade tem exatamente essa estrutura. Vem de fora, foi feita por outro, e é no entanto investida como algo que lhe pertence e que diz o que ele não diria. Funciona como *holding*, sustentando estados afetivos em períodos de desorganização. Essa é, das quatro leituras, aquela cujo alcance clínico é mais imediato, porque não depende de nenhuma hipótese sobre o inconsciente do compositor.

4 O som antes da palavra

As quatro leituras convergem em um ponto: o som antecede a palavra na constituição do sujeito. O aparelho auditivo é funcional antes do nascimento, e a voz materna, a prosódia, o ritmo das trocas precoces compõem um ambiente sonoro que organiza a experiência antes que haja linguagem para registrá-la. Anzieu (1989) propôs chamar essa organização de envelope sonoro: uma primeira continência, anterior à pele e com ela articulada, que oferece ao *infans* limite e contorno.

A tese tem consequência precisa. Se a música mobiliza registros constituídos antes da palavra, o que ela movimenta não é material recalcado — que supõe representação inscrita e depois afastada — mas material que nunca chegou a ser representado. A distinção costuma ser elidida. O recalcado pode retornar porque foi um dia inscrito; o não representado só pode ser inaugurado. A música, nesse caso, não revela: produz, pela primeira vez, forma para algo que não a tinha.

Bion (1991) fornece o vocabulário para esse processo ao descrever a transformação de elementos brutos da experiência em material pensável, mediante função que o sujeito só adquire por empréstimo de outro que a exerce por ele. A obra musical pode ocupar temporariamente essa posição. Dizer isso não é dizer que a música cure; é dizer

CC BY-NC 4.0 · INTERAPIA.ORG

que ela empresta forma, e que a forma emprestada pode ou não ser apropriada.

5 Análises

5.1 A perda e sua forma

Freud (1996b) distingue luto e melancolia por um traço decisivo: no luto, o sujeito sabe o que perdeu; na melancolia, perdeu-se algo que não se deixa nomear, e a sombra do objeto recai sobre o eu. A canção de luto trabalha precisamente na fronteira entre os dois estados, e seu procedimento característico é a produção de um lugar vazio que possa ser designado.

Há um grupo considerável de canções brasileiras cujo dispositivo formal consiste em nomear a ausência por meio de um objeto cotidiano que a torna localizável — a cadeira vazia, a mesa onde alguém falta. O objeto não substitui o morto: circunscreve o vazio, e é essa circunscrição que permite ao luto operar. Em termos winnicottianos, o objeto cantado torna-se transicional no sentido estrito, mediando a passagem da presença à representação da ausência. A canção, ao tornar a falta enunciável, faz o trabalho que a melancolia impede — e esse é seu rendimento psíquico, não a consolação que se lhe costuma atribuir.

5.2 O desejo e a falta: *Eu sei que vou te amar*

A canção de Jobim e Vinicius de Moraes (1959) é exemplar não pelo tema, mas pela estrutura temporal de sua enunciação. Tudo nela está no futuro: amar, chorar, sofrer. O sujeito lírico não descreve um amor em curso, mas antecipa uma permanência, e o faz prometendo o sofrimento junto com o afeto. A promessa de chorar a cada ausência não é concessão a um risco; é parte do que se promete.

A leitura lacaniana se impõe sem forçar o texto. O desejo não visa um objeto que o satisfaça, mas se sustenta na distância que o separa dele; o que mantém o desejo em movimento é exatamente aquilo que impede sua extinção. A canção constrói formalmente esse mecanismo: a repetição melódica e a insistência da promessa não resolvem o afeto, mantêm-no suspenso. Trata-se de um objeto estético cuja forma coincide com a estrutura que ele descreve — o que é raro, e o que justifica tomá-lo como objeto de análise em vez de como exemplo.

5.3 A origem da criação: *De onde vem a canção*

A canção de Lenine (2011) formula uma pergunta que a psicanálise reconhece como sua. Ao descrever a composição como algo que despenca, que já nasce pronta, que o vento inventa, o texto situa a criação fora do domínio da vontade consciente e recusa a ela qualquer causalidade linear.

Essa descrição coincide com a estrutura do sintoma, que também se impõe ao sujeito sem que ele o tenha decidido, carrega sentido condensado e aparece como vindo de fora. A proximidade não é analogia frouxa: sintoma e formação artística partilham a economia e diferem no destino — um se fecha sobre a repetição, a outra abre para o laço. A canção de Lenine tematiza essa economia em vez de apenas realizá-la, e é por isso que interessa aqui: não ilustra a tese, enuncia-a.

5.4 Reparação e inscrição no laço

Klein (1996) descreve a reparação como movimento pelo qual o sujeito, tendo reconhecido o dano que sua agressividade causou ao objeto, empreende restaurá-lo — movimento que a autora situa na origem da formação de símbolos. A obra artística é um dos lugares em que esse trabalho se realiza, e a canção que organiza um retorno, um reencontro ou um pedido de reconhecimento opera nesse registro.

Quando a obra o faz em nome de uma coletividade, o registro se desloca. Freud (1996c) descreve o laço coletivo como estruturado por identificações partilhadas e por um ideal comum, e é nesse quadro que se lê a produção musical que enuncia sofrimento social. Em *AmarElo*, de Emicida (2019), o que se formula não é dor individual, mas a inscrição de uma dor que o discurso corrente não acolhe — operação que Bion descreveria como continência, exercida por uma obra diante de uma audiência. Convém resistir, porém, a converter a análise estética em veredicto político: o que a leitura psicanalítica alcança é a forma da operação, não sua eficácia histórica.

5.5 A canção como restauração: *Remember me*

Na trilha de *Coco*, a canção de Anderson-Lopez e Lopez (2017) aparece em situação dramática que tematiza sua própria função: uma personagem em retraimento é reconvocada à presença pela escuta de uma melodia da infância. A cena é ficcional e nada prova sobre memória ou sobre clínica. Ela encena, em forma condensada, a hipótese que este ensaio examina — que uma forma sonora pode reinstalar continuidade onde ela se rompeu. Vale registrar, contra o uso apologético frequente dessa cena, que uma representação não é evidência: mostra como a cultura imagina a função da música, não como essa função opera.

CC BY-NC 4.0 · INTERAPIA.ORG

OBRA	OPERAÇÃO FORMAL	CONCEITO MOBILIZADO	ALCANCE DA LEITURA
Canção de luto	Objeto cotidiano circunscreve o lugar vazio	Luto e melancolia; objeto transicional	Alto: a operação está no texto
Eu sei que vou te amar	Enunciação integralmente no futuro; promessa repetida	Desejo como falta; objeto *a*	Alto: forma e tese coincidem
De onde vem a canção	Criação descrita como irrupção sem causa	Formação do inconsciente; sintoma	Alto: a obra tematiza a tese
AmarElo	Dor individual enunciada como dor coletiva	Identificação; continência	Médio: alcance social não aferível
Remember me	Cena ficcional encena a função restauradora	Espaço potencial; reparação	Baixo: representação, não evidência

Tabela 1 — Síntese das análises. A coluna de alcance registra o grau de sustentação que o texto da obra oferece à leitura proposta, não o valor estético da obra nem a correção da teoria mobilizada.

6 Alcance e limites do procedimento

A leitura psicanalítica de obras musicais enfrenta três objeções que convém enunciar antes de responder.

A primeira é a da superinterpretação. Dispondo de repertório conceitual tão amplo quanto o psicanalítico, o intérprete encontrará em qualquer obra o conceito que procura, e a confirmação resultante não tem valor probatório. A objeção só admite resposta parcial: exige-se que a leitura se ancore em traço formal identificável no texto — estrutura temporal, figura recorrente, dispositivo dramático — e não em impressão afetiva. A tabela acima registra o grau desigual com que as análises deste ensaio satisfazem esse requisito.

A segunda objeção é a da psicobiografia. Interpretar uma obra em termos psicanalíticos tende a deslizar para afirmações sobre quem a produziu, deslize metodologicamente indefensável — não há acesso ao inconsciente de quem não está em análise — e eticamente problemático quando o autor é pessoa viva e identificável. Nenhuma das análises propostas formula hipótese sobre a vida psíquica dos compositores mencionados, e essa abstenção é condição de validade do procedimento.

A terceira é a mais difícil. Se, como Lacan sustenta, o que na música convoca o sujeito é precisamente o que resiste à simbolização, então a análise do texto cantado incide sobre o componente menos propriamente musical da experiência. A escolha quase exclusiva de canções, neste ensaio, é uma concessão a essa dificuldade, não uma solução. Uma psicanálise da música que fosse além da psicanálise de letras exigiria instrumentos — para o timbre, o ritmo, a condução harmônica — que a teoria não desenvolveu e que não se improvisam.

Resta a questão do uso clínico. Que a música compareça no discurso de quem fala em análise é fato corrente, e nada do que foi exposto autoriza tratá-la como material privilegiado. Ela se escuta como se escuta qualquer outra produção: pelas associações que convoca, não pelo sentido que o analista lhe atribuiria a partir de sua própria relação com a obra. A tentação contrária — interpretar a canção em lugar de escutar o que o sujeito faz com ela — é o risco específico que esta linha de trabalho introduz na clínica, e convém nomeá-lo.

7 Considerações finais

Três conclusões se sustentam ao fim do percurso.

A primeira é que a hipótese de ler a canção como formação do inconsciente é defensável, desde que se precise do que se trata. A canção partilha com o sonho e o chiste as operações de condensação e deslocamento, e produz efeitos que o sujeito não decide. Não partilha, porém, sua condição decisiva: o sonho é produção do próprio sonhador, enquanto a canção é produção alheia que o ouvinte investe. A formação, aqui, não está na obra — está no uso que se faz dela, e é esse uso, não a obra, que constitui material analisável.

A segunda é que a anterioridade do som em relação à palavra, longe de ser argumento a favor de um acesso privilegiado ao inconsciente, é o que torna a interpretação musical mais incerta. Aquilo que nunca foi representado não pode ser recuperado; pode apenas receber forma pela primeira vez. A música inaugura mais do que revela, e tratar inauguração como revelação é o erro recorrente da literatura sobre o tema.

A terceira é que o rendimento clínico da proposta é modesto e preciso. Não consiste em extrair significados de

CC BY-NC 4.0 · INTERAPIA.ORG

canções, mas em reconhecer que o investimento de uma obra sonora é dado sobre o qual se pode trabalhar: por que esta canção, por que agora, o que ela sustenta que o sujeito ainda não sustenta sozinho. Essa é uma pergunta analítica. A pergunta sobre o que a canção significa não é.

Permanece aberta a tarefa que este ensaio contorna. Enquanto a psicanálise não dispuser de meios para tratar do material propriamente sonoro, e não apenas de sua camada verbal, o que se tem é uma psicanálise aplicada a letras de canção, útil mas limitada. Construir esses meios exigiria trabalho conjunto com a teoria musical, condição para que a expressão "música como linguagem do inconsciente" deixe de ser metáfora e passe a designar objeto investigável.

Declarações

Conflito de interesses. O autor declara não haver conflito de interesses.

Financiamento. A pesquisa não recebeu financiamento específico de agências públicas, comerciais ou sem fins lucrativos.

Uso de inteligência artificial. A revista não dispõe de declaração do autor; o manuscrito, do acervo, foi recebido pela direção anterior, que não a solicitava.

Disponibilidade de dados. Não se aplica: trata-se de ensaio teórico com análise textual de obras publicadas, sem produção de dados primários e sem material clínico.

Nota editorial. Este artigo integra o acervo reorganizado dos volumes 1 a 3 da Interapia. O texto foi editorialmente adequado às normas vigentes da revista quanto a estrutura, registro e normalização de referências, sem alteração de tese, argumento ou atribuição de autoria.

Referências

ANDERSON-LOPEZ, K.; LOPEZ, R. Remember me. In: *Coco*: original motion picture soundtrack. Burbank: Walt Disney Records, 2017. 1 disco sonoro.

ANZIEU, D. *O eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

BION, W. R. *O aprender com a experiência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

DUNKER, C. I. L. *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica*: uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento. São Paulo: Annablume, 2011.

EMICIDA. AmarElo. In: EMICIDA. *AmarElo*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019. 1 disco sonoro.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos* (1900). Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 4-5. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. Escritores criativos e devaneios (1908). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p. 131-143.

FREUD, S. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 243-263.

FREUD, S. Psicologia de grupo e análise do ego (1921). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. p. 89-179.

FREUD, S. O mal-estar na civilização (1930 [1929]). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1996d. p. 67-148.

JOBIM, A. C.; MORAES, V. de. *Eu sei que vou te amar*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1959. 1 canção.

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, C. G. *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes, 2012. (Obras completas, v. 11/1).

KLEIN, M. A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do ego (1930). In: *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 249-264.

LACAN, J. *O seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LENINE. De onde vem a canção. In: LENINE. *Chão*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2011. 1 disco sonoro.

RIVERA, T. *O avesso do imaginário*: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

CC BY-NC 4.0 · INTERAPIA.ORG

COMO CITAR

CUNHA, L. C. P. A música como formação do inconsciente: escuta, sublimação e simbolização. *Interapia — Revista de Clínica, Cultura e Ciências Mentais*, v. 3, n. 2, p. 33-39, 2025.

LICENÇA

Publicado em acesso aberto sob licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional. O autor mantém os direitos sobre a obra e concede à revista o direito de primeira publicação.