

PPGCL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM
DOUTORADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

ELISANGELA MARIA DA SILVA

**O ACALANTO NA CRECHE: A ESCUTA QUE ENLAÇA E ECOA NA FALA
DA CRIANÇA**

RECIFE/PE
2019



ELISANGELA MARIA DA SILVA

**O ACALANTO NA CRECHE: A ESCUTA QUE ENLAÇA E ECOA NA FALA
DA CRIANÇA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), como requisito necessário à conclusão do Doutorado em Ciências da Linguagem. Orientadoras: Prof^ª. Dr^ª. Glória Maria Monteiro de Carvalho e Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Vilar de Melo.

RECIFE/PE

2019

S586a

Silva, Elisangela Maria da

O acalanto na creche : a escuta que enlaça e ecoa na fala da
criança / Elisangela Maria da Silva, 2019
189 f. : il.

Orientador: Glória Maria Monteiro de Carvalho

Coorientador: Maria de Fátima Vilar de Melo

Tese (Doutorado) - Universidade Católica de Pernambuco.

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem. Doutorado
Ciências da Linguagem, 2019.

1. Linguagem e línguas. 2. Acalanto. 3. Psicanálise. I. Título.

CDU 801

--Catarina Maria Drahomiro Duarte - CRB/4-463

**O ACALANTO NA CRECHE: A ESCUTA QUE ENLAÇA E ECOA NA FALA
DA CRIANÇA**

ELISANGELA MARIA DA SILVA

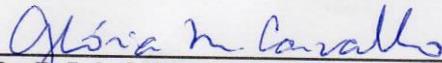
PROF^a. DR^a. GLÓRIA MARIA MONTEIRO DE CARVALHO
PROF^a. DR^a. MARIA DE FÁTIMA VILAR DE MELO

Tese de Doutoramento submetida à Banca Examinadora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Aquisição, Desenvolvimento e Distúrbios da Linguagem em suas diversas manifestações.

Data: 25 de novembro de 2019

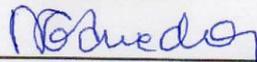
Banca Examinadora:



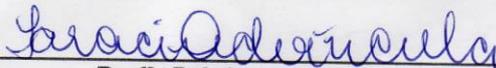
Prof^a. Dr^a. Glória Maria Monteiro de Carvalho
Universidade Católica de Pernambuco
Orientadora



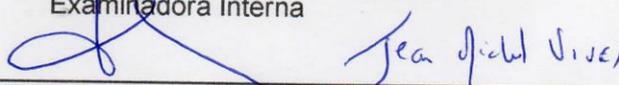
Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Vilar de Melo
Universidade Católica de Pernambuco
Coorientadora



Prof^a. Dr^a. Nadia Pereira da Silva Gonçalves de Azevedo
Universidade Católica de Pernambuco
Examinadora Interna



Prof^a. Dr^a. Iaraci Fernandes Advíncula
Universidade Católica de Pernambuco
Examinadora Interna



Prof^o. Dr. Jean-Michel Vivès
Université Nice Sophia Antipolis, France
Examinador Externo



Prof^a. Dr^a. Severina Sílvia Ferreira
Faculdade de Ciências Humanas de Olinda/Faculdade Paula Frassinetti
Examinadora Externa

Ao meu avô, Manoel Francisco de Almeida (*in memoriam*)

*No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde
a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos —
O verbo tem que pegar delírio
(BARROS, 2016, p. 17).*

AGRADECIMENTOS

Dizem que o ato de escrever é um cantar que se congrega por meio de muitas vozes. Vozes essas tão antigas que por vezes quase lhes perdemos o rastro, como os laços antigos que construíram a nossa língua. Outras aportam a cada passo da viagem...

Foi pela escuta dessas vozes que ecoaram e ressoaram neste escrito que hoje agradeço, mas não como obrigação e sim como gratidão. Gratidão, em um sentido mais amplo, que pode ser entendida como uma identificação pelas situações e dádivas que a vida nos proporcionou e ainda proporciona. Gratidão esta que envolve um sentimento de reciprocidade direcionado a outra pessoa e é acompanhada por um desejo de reconhecimento.

Neste sentido, a gratidão implica uma relação afetiva com Deus e com as pessoas que nos são importantes e que representam um lugar de idealização, um lugar de saber. Assim, movida por esse sentimento, por esse desejo e seguindo este canto a muitas vozes. Agradeço.

Às queridas orientadoras Dra. Glória Maria Monteiro de Carvalho e Dra. Maria de Fátima Vilar de Melo, doutoras também no ofício da escuta e guias incansavelmente acolhedoras neste percurso acadêmico, tantas vezes povoado por bichos-papões, bois da cara preta e cucas... Pelo reconhecimento do meu caminho e por me permitirem sair do silêncio. Agradeço.

À professora querida Dra. Nadia Pereira da Silva Gonçalves de Azevedo, por contribuir de forma essencial para a elaboração desta tese, desde a ocasião do exame de qualificação do projeto de pesquisa. Agradeço.

À professora Dra. Iaraci Fernandes Advíncula, pela enorme contribuição para a construção deste escrito. Agradeço.

Ao Professor Dr. Jean-Michel Vivès pela atenção e oportunidade de conhecer uma leitura singular, pelas importantes contribuições por ocasião do exame de qualificação e pelo constante incentivo e apoio a minhas articulações entre a psicanálise e a música. Agradeço.

À professora querida Dra. Severina Sílvia Ferreira, que com delicadeza e disponibilidade me ajudou nesse percurso com livros, textos e paciência atenta e transformadora. Agradeço.

Ao meu pai, Agacemar (*in memoriam*), e minha mãe, Edjane, pelo amor. Pelo modo como incentivaram e possibilitaram, em minha infância, o exercício da criatividade em um porto seguro, o que me permitiu encontrar na literatura, na música e na escrita companheiras para toda a vida. Agradeço.

Ao Fernando, pelo amor e companheirismo, que durante a realização do meu doutorado acumulou as funções de marido e “escutador” deste escrito e de minhas angústias, me fazendo lembrar que apesar do investimento despendido neste ato criativo, também existia um mundo fora dele. Agradeço.

Às filhas amadas por todo carinho e apoio técnico como: leitoras, revisoras e escutadoras, sempre atentas às dissonâncias que impossibilitavam, muitas vezes, ouvir a música. Agradeço.

Aos irmãos, sobrinhos e netos queridos que, pacientes, respeitaram meus retiros de estudo e escrita. Agradeço.

Ao Núcleo de Estudos Psicanalíticos (NINAR) / Recife, por ter permitido, por meio dos encontros no grupo de estudo, momentos de diálogos que foram essenciais para traçar o percurso deste trabalho. Agradeço.

Aos amigos, anjos, que me ajudaram neste percurso com um livro, um café, uma ideia, um chopp, uma conversa, um ombro, uma escuta: Joselane, Magda, Beth, Robson, Anninha, Bruno, Luana... Agradeço.

Às crianças participantes desta pesquisa, que tornaram este trabalho possível, com especial gratidão às generosas, que emprestaram suas vozes para o registro de palavras faladas e cantadas e que compartilharam conosco impressões e sentimentos tão particulares da sua relação com as crianças. Agradeço.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem que nos proporcionou esta experiência de aprendizado e formação em um ambiente acolhedor e incentivador. Aos professores Isabela Barbosa do Rego Barros, Renata Fonseca Lima da Fonte, Roberta Varginha Ramos Caiado, Robson Teles Gomes e Wanilda Maria Alves Cavalcanti, que nos ajudaram a construir e avançar na pesquisa ao longo das disciplinas do doutorado. E aos funcionários da secretaria de mestrado e doutorado, pela gentileza ímpar. Agradeço.

RESUMO

Entrada no campo da linguagem. Psicanálise. Acalanto. Voz. Em suas ressonâncias. Captura. Escuta. Inscrição. *Lalíngua*. Pontos que se entrelaçam ao longo deste estudo buscando dar um caminhar a impasses que surgem de dois campos, o acalanto e a fala da criança, tida aqui com o estatuto de enigma. E que convergiram em uma “construção” que pode ser pensada como uma obra musical, em que melodias se sobrepõem, harmonias se criam e ideias nascem desaparecendo e reaparecendo em uma “construção” enigmática que sustentou a escolha do tema desta pesquisa: o acalanto como elemento que afeta o atravessamento da criança de *infans* a falante. Nesse sentido, o presente estudo buscou investigar o lugar ocupado pelo acalanto na entrada da criança no campo da linguagem. Para tanto, tivemos por base o quadro teórico do *Interacionismo Linguístico* de Lemos, C. T., fundamentado na Linguística estrutural europeia e na Psicanálise de base Freud lacaniana. Este estudo buscou ainda investigar como elementos constitutivos do acalanto retornam no corpo da criança, analisar a posição em que a criança é colocada durante o acalanto e analisar os efeitos do acalanto na relação da criança com o adulto/professora/auxiliar. Para abordar tais objetivos, a pesquisa foi realizada numa creche municipal, localizada na cidade de Ipojuca/PE. Quanto aos aspectos metodológicos da pesquisa, optamos por uma abordagem qualitativa do estudo de caso, em que contamos com a participação de dois adultos, uma professora e uma auxiliar e quatro crianças, entre um e três anos de idade, matriculadas no Infantil I. Para a coleta dos dados foram realizados registros videofonográficos contendo os aspectos das interações entre as crianças/professora/auxiliar, os quais foram analisados e interpretados através de uma proposta metodológica com base no quadro teórico do *Interacionismo Linguístico* de Lemos, C. T. e, também, com base na Teoria Psicanalítica. Os resultados indicaram que o acalanto quando pensado a partir do endereçamento desejante ao outro, pode fazer criar a cena, permitindo a repetição das experiências iniciais e, ao mesmo tempo, tangenciar sempre o novo. Ou seja, o acalanto permite a partir do enlace com o desejo do Outro que a criança vá se enredando e constituindo um outro modo de posicionar na linguagem.

Palavras-chave: Acalanto; Captura; Desejo do Outro; Entrada no campo da linguagem.

ABSTRACT

Entry into the language field. Psychoanalysis. Acalanthus. Voice. In your resonances. Catch. Listening. Subscription. Lalingua. Points that intertwine throughout this study seeking to give a path to impasses that arise from two fields, the acalanthus and the child's speech, considered here like an enigma. These impasses have converged in a "construction" that can be thought as a musical work, in that melodies overlap, harmonies are created and ideas are born disappearing and reappearing in an enigmatic "construction" that have sustained the choice of the theme of this research: the acalanthus as element that affects the crossing of the child from infans to speaker. This sense, the present study sought to investigate the place occupied by acalanthus in the child's entry into the language field. To this end, we've based on the theoretical Linguistic Interactionism by Lemos, C. T., based on European structural linguistics and Freud lacanian psychoanalysis. This study also sought to investigate how the constitutive elements of acalanthus return in the child's body, to analyze the position in the child is placed during the acalanthus and to analyze the effects of acalanthus on the child's relationship with the adult / teacher / assistant. To address these objectives, the research was conducted in a public daycare located in Ipojuca/PE. Regarding the methodological aspects of the research, we've opted for a qualitative approach of the case study, in which we've counted on two adults, a teacher and an assistant, and four children, between one and three years old, registered in Childish I. For data collection were performed videophonographic records containing the aspects of interactions between the children / teacher / auxiliary, these records were analyzed and interpreted through a methodological proposal based on the theoretical framework of Linguistic Interactionism by Lemos, C.T., and also based on psychoanalytic theory. The results have indicated that the acalanthus when it thought from the desiring addressing to the other, can make the scene create, allowing the repetition of the initial experiences and, at the same time, always tangent to the new. In other words, the acalanthus allows from the entwine with the desire of the Other that the child becomes entangled and constitutes another way of positioning in the language.

Keywords: Acalanthus; Catch; Other's Desire; Language field input.

Lista de Figuras

Figura 1 – Mercury, Argus and Io by Abraham Bloemaet.....	105
Figura 2 – <i>Summertime</i> da Ópera Porgy & Bess.....	109
Figura 3 – <i>Summertime</i> da Ópera Porgy & Bess.....	112
Figura 4 – Rotina por Turma.....	118
Figura 5 – Espaço da <i>Hora do Soninho</i>	120

SUMÁRIO

PRIMEIROS ACORDES	12
1. DA ESCUTA À PALAVRA: A CONSTITUIÇÃO DO FALANTE ENTRE MUSICAL E RESSONANTE	20
1.1 Algumas notas sobre a linguagem.....	22
1.2 Lógica do significante e funcionamento linguístico-discursivo.....	39
1.3 A dimensão musical de Lalíngua	47
1.4 Quando a voz toma corpo: a encarnação da linguagem	57
1.5 A voz e o olhar como objetos de paixões.....	70
1.6 A voz e a invocação para musicar	80
2. ENTRE CORPOLINGUAGEM: O ACALANTO COMO INVOCAÇÃO MUSICAL.....	87
1.2 Acalanto, sono e a hora de dormir	90
2.2 Uma escuta sobre o acalanto	97
2.3 O acalanto como canto/tempo mítico.....	103
2.4 A voz que c(a)onta e o adormecer do vigilante	111
3. NOTAS SOBRE O MÉTODO	120
3.1 A pesquisa.....	120
3.2 Cenário.....	121
3.3 O funcionamento da creche.....	123
3.4 As personagens.....	127
3.4.1 Das crianças	128
3.4.2 Das Divas.....	129
3.5 Instrumentos de coleta de informações utilizados.....	130
3.6 Procedimentos para análise e interpretação	131
4. AO PÉ DO OUVIDO: O acalanto na creche	133
4.1 Dos acalantos ofertados na creche.....	135
4.1.1 O acalanto de MY	135
4.1.2 O acalanto de AM	137
4.1.3 O acalanto de MN	138
4.2 Primeiro Episódio	140
4.3 Segundo Episódio	145
4.4 Terceiro Episódio/Parte 1	154
Terceiro Episódio/Parte 2	158
4.5 Quarto Episódio.....	163
5. ÚLTIMOS ACORDES	169
6. REFERÊNCIAS.....	174

PRIMEIROS ACORDES

*Xô, xô pavão/Sai de cima do telhado
E deixe o nenenzinho/Dormir bem sossegado
Assim cantava/Na hora do terço
Minha mãezinha/Aos pés do meu berço
(DANTAS, Zé)*

Embalar, aconchegar, afagar, olhar e cantar são ações que nos colocam diante do acalanto e da musicalidade da voz – timbre, altura, intensidade, volume e ritmo – que, inevitavelmente, numa hora ou noutra nos enlaçam por melodias e harmonias, transportando-nos de um estado a outro – vigília-sono. Quem às vezes não sente vontade de ouvir um acalanto e dormir ao som doce e suave, mesmo sendo com a canção do temível *Boi da cara preta*?

Tais ações também podem ser pensadas nos primeiros cuidados dispensados ao filho pela mãe, já que, conforme Vasconcelos (1938), ninguém desconhece a ação soporizadora que exerce em nós a repetição rítmica de um mesmo som cantado pelas mães, que sempre souberam em toda parte e em todos os graus de civilização esse segredo universal, que é o ato maternal de acalantar.

Sobre o surgimento do acalanto, Falk (2004, *apud* VIDOTTO, 2015) supõe que tenha sido durante a evolução do homem, num período em que as mães que faziam seus bebês ficarem sonolentos, utilizando vocalizações, expressões e gestos, eram selecionadas porque a fala direcionada à criança era constituída, primeiramente, de tipos de melodia e ritmos que não tinham significado simbólico, embora tivesse alta carga emocional.

Santos (2015, p. 71) aponta que “[...] o canto que faz adormecer consiste em um instante poético habitado simultaneamente pelo que entoa e pelo que escuta [...]”, fato que nos faz pensar que muito embora não se tenha conhecimento de como, quando e onde surgiu o primeiro acalanto, supomos ter sido junto com o surgimento da primeira mãe.

Em sua tese de doutorado intitulada *Canção de ninar brasileira: aproximações*, Machado (2012, p. 12) apresenta algumas designações brasileiras para canções entoadas que conduzem as crianças pequenas, entre elas tem-se: “Acalanto; nana-nenê, dorme-nenê; canção ou cantiga de

berço, de makuru; canção ou cantiga de ninar, de embalar, de acalantar, e canção para adormecer menino”. Essas denominações referem-se, segundo a autora, “a um mesmo gênero poético-musical”.

Neste estudo, utilizamos o termo acalanto, seguindo os passos de Jorge (1988), que em seu texto *O acalanto e o horror*, partindo de uma escuta dos elementos do acalanto – texto, melodia, canção, embalo, aconchego, afago – procurou articular a contradição “*horror-ternura*” das canções de ninar ao exercício das funções maternas. A autora foi além das poucas produções existentes sobre o tema, que procuravam traçar o cenário em que tais acalantos se davam ou faziam a descrição de um único elemento, o texto da cantiga de ninar.

Esta escuta de Jorge (1988) deu contornos a nossa investigação e nos fez pensar na relação entre o acalanto e a fala da criança, aqui tomada no estatuto de *enigma*¹ e a partir do *Interacionismo Linguístico* proposto por Lemos, C. T. (IEL/UNICAMP, 1999, 2002), que será utilizado como referência principal para as formulações desta pesquisa. Nesse sentido, pensamos que no acalanto possa se estabelecer um jogo, entre a mãe ou aquele que exerce a maternagem e a criança, que vá além da satisfação das necessidades, fazendo desse real orgânico a suposta produção de um sujeito, articulando o gozo do vivo a uma estrutura languageira. Assim, pensamos que essa escuta do acalanto como elemento que afeta o atravessamento da criança de *infans* a falante seja a contribuição maior do presente estudo.

É pensando nesse primeiro momento, em que a linguagem é puro gozo, pura música, música essa que o bebê escuta de sua mãe e que Didier-Weill (1999) nos diz que não pode ser outra senão a estrutural musical articulada à língua materna. É tomando esse primeiro momento em que o gorgear, as lalações, os balbucios, os jogos com as sonoridades, a *lalíngua*², são puro

¹ Expressão de Silveira (2000), à qual Lemos, C. T. (2002) recorre na sua introdução (LIER-DE VITTO; CARVALHO, 2008). Tal enigma é tido como “[...] interrogando de que modo a linguagem inscrita no corpo da criança se presentifica não como real posto em cena pela criança, mas constituído à custa de um apagamento daquilo que a fala da criança traz de enigmático para o pesquisador” (LEITE, 2003, p. 10).

² “O neologismo *lalíngua* refere-se ao efeito do primeiro modo de intervenção da linguagem, abarcando o modo como a linguagem foi falada e entendida singularmente. Trata-se de um equívoco matricial que ressoará em formas de dizer e a partir do qual o saber elocubrá (LACAN, 1972-73/1992). Em *O seminário, livro 20: mais ainda*, a tradução optou pelo termo *Alíngua*” (VORCARO, 2008, p. 1). Entretanto, adotamos neste trabalho o termo *lalíngua* (que salienta a proximidade com a expressão lalação). Esta escolha se assemelha aos motivos que

gozo que se articula com o objeto voz. Esse gozo que se tornará em seguida jogo com o sentido. É pensando no atravessamento desses tempos subjetivos, em que, pelo ritmo da palavra do adulto, todo o corpo da criança é convocado a harmonizar-se com o ritmo do adulto, que buscaremos escutar vestígios do acalanto que retornam no corpolinguagem³ da criança.

Dessa forma, apresentamos aqui a tese de que o acalanto como canto, música, lirismo pode ser pensado como uma arte para escutar, como aquilo que é dado a ouvir, que pode seduzir pela musicalidade da voz daquele que entoia o acalanto e pela maneira como se segura, acaricia e canta para a criança, convocando-a a se inscrever no laço com outro, como se pelo acalanto os movimentos do corpo da criança fossem tomados pela canção e entrassem em sintonia com as estruturas rítmicas da palavra cantada pelo que entoia. Pensamos também que, por meio do acalanto, aquele que exerce a função materna ou a função maternante⁴ possa realizar um fino trabalho de bordado entre corpolinguagem, instaurando no bebê um gozo autoerótico. Nesse sentido, foram levantadas questões como: Qual a função do acalanto na captura da criança pela linguagem? Quais elementos do acalanto insistem na fala da criança? Que lugar é atribuído pelas Divas 1 e 2, às crianças, ao entoarem o acalanto? Quais os efeitos do acalanto na relação criança/professor/auxiliar?

Tais questões ressoaram e retornaram como objetivos desta pesquisa, que teve como objetivo geral: Investigar o lugar ocupado pelo acalanto na entrada da criança no campo da linguagem. E como objetivos específicos: Analisar como elementos constitutivos do acalanto retornam no corpo da criança, analisar a posição em que a criança é colocada durante o acalanto e analisar os efeitos do acalanto na relação da criança com o professor/auxiliar.

o próprio Lacan indica em seu seminário sobre o saber do psicanalista. Ressaltamos que nos casos de citação direta obedecemos à escolha dos tradutores.

³ Junção proposta por Costa (2003, p. 116), por se tratar de “[...] um campo relacional que não se expressa somente na condição isolada de um indivíduo, mas no momento em que algo da sua captura lhe retorna do outro (semelhante)”.

⁴ Função materna é aquela que designa o trabalho materno, a função daquele que está no lugar do Outro Primordial “[...] que nada mais é que a presença real – outro – que encarna as funções de alienação e separação” (MARIOTTO, 2009, p. 75). Função maternante é “[...] uma função que é materna, mas ao mesmo tempo desdobra ações diversas daquelas desempenhadas pelas mães” (BRANDÃO; KUPFER, 2014, p. 277).

Os objetivos formulados acima se justificam por proporcionarem uma análise sobre a fala de quatro crianças, em momentos de constituição subjetiva, analisando o lugar ocupado pelo acalanto nas produções destas e no que coloca em cena a organização das funções corporais através de seus gestos, choro, sorrisos, balbucios, posturas corporais, etc., considerando ainda que esse acalanto seja ofertado não pela própria mãe, mas por quem está exercendo a função da maternagem na creche.

Agora, voltemos nossa escuta para o acalanto, no intuito de enfatizar a diferença entre esta tese e as produções já existentes acerca desse objeto de investigação. Nesse sentido, vimos que apesar do acalanto já ter sido, conforme Machado (2012), objeto de estudo musical e etnográfico (Mário de Andrade, Renato Almeida), sociológico (Florestan Fernandes), folclórico (Luis da Câmara Cascudo, Oneyda Alvarenga, Lindolfo Gomes, Amadeu Amaral, Sílvio Romero, Veríssimo de Melo) e psicanalítico (Jorge), há escassas investigações sobre o tema pelo universo acadêmico na área da Linguística, da Psicanálise e da Música, tendo como resultado, no que diz respeito ao estado da arte, consoante Donato (2008, p. 12), “*Canções do Berço* (1907), do linguista, filólogo e etnógrafo Leite de Vasconcelos, como sendo, até os dias atuais, a obra mais completa sobre o tema”.

É importante destacar que, no percurso dos estudos mencionados sobre o acalanto, os autores retornam para o ponto da escassez de produções científicas sobre o tema em questão. Algo que nos motivou bastante para escolhê-lo como objeto de estudo e nos abriu a escuta para essas canções, tão presentes em nosso dia a dia, que servem para acalmar ou adormecer criança e que marcou a infância de muitos adultos, de poetas como Manuel Bandeira e músicos como Zé Dantas, que não por acaso retornam com frequência a esses textos em suas composições.

Tal escuta nos fez pensar que versos como os da epígrafe, que retornam também em canções populares de compositores brasileiros como Dorival Caymmi, Chico Buarque de Holanda, Edu Lobo, Paulo César Pinheiro, Adriana Calcanhoto, entre outros, possam indicar que algo do acalanto marca, se inscreve, retorna. Algo além da sonorização entendida por Porge (2014) como uma imaginarização da voz. Talvez seja por isso que no acalanto compareça uma tendência à repetição, visto que, “[...] não se canta só para

repetir e sim elaborar. O cantar pode se repetir enquanto desejo do impossível de total satisfação, mas não se repete igualmente” (JORGE, 1988, p. 191).

Dessa forma, pensamos que o acalanto como canto supõe um ouvinte, um querer ouvir, o desejo do Outro como causa da existência da canção, supondo também que como sonorização, como voz cantada, se dirige a um outro a quem se pretende afetar. É nesse sentido que Didier-Weill (1999, p. 9), ao abordar a invocação musical e a invocação significativa, diga que “[...] a vocação para tornar-se humano nos é originalmente transmitida por uma voz que não nos passa a fala sem nos passar, ao mesmo tempo, sua música”. Assim, podemos pensar que a criança é marcada e ritmada pelo acalanto e que por essa invocação musical possa ser convocada a alienar-se às articulações sonoras que fazem parte da língua em que é tomado pelo Outro⁵ encarnado, enfatizando que tal proposta seja a riqueza do presente estudo.

A outra motivação para a escolha deste objeto de pesquisa tem profunda relação com a história pessoal e profissional de quem escreve, pois assim como os pais emprestam significantes aos filhos, tornando possível sua inserção no grupo familiar ao atribuir-lhe em seu desejo um lugar simbólico que lhe designará sua filiação e o tornará sujeito, também um trabalho acadêmico, para constituir-se, exige a implicação pessoal de quem o elabora. E em uma interlocução estruturada e, ao mesmo tempo, não isenta de uma implicação pessoal, os diversos temas e ideias se entrecruzam com a nossa infância que foi recheada por variados acalantos e embalada em um ambiente parental bastante rico em canções de ninar que tocam nossa tristeza em sua forma doce, leve e suave, nos fazendo lembrar, com carinho, o saudoso avô que muito nos encantou com tais textos, enlaçando-nos no ritmo e melodias que muito embalam o nosso sono.

Assim, pensamos que todos esses significantes que envolveram nossos primeiros anos de vida retornaram em nossa escolha profissional, na Graduação em Letras, que muito nos aproximou de grandes escritores como Graciliano Ramos, Mário Quintana, Cecília Meireles, Jorge de Lima, José Lins do Rego, entre outros e no Mestrado em Ciência da Linguagem na produção

⁵ “Termo utilizado por Jacques Lacan para designar um lugar simbólico — o significante, a lei, a linguagem, o inconsciente, ou, ainda, Deus — que determina o sujeito, ora de maneira externa a ele, ora de maneira intrasubjetiva em sua relação com o desejo” (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 558).

da dissertação sobre Memórias Literárias, em que voltávamos a ouvir histórias, como se quem as contasse fosse como a Sherazad, nas *Mil e uma noites*, que ao contar histórias, faz dormir sonhando.

Após a exposição de nosso objeto de pesquisa, motivações e proposta, tecemos uma aproximação entre a Psicanálise, abordagem priorizada nesta pesquisa, e a Linguística, visto que o objeto de estudo aqui – o acalanto – é uma linguagem que ressoando no fundo de nossa intimidade, parece guardar o que Manoel Bandeira (1992) desconfiava ser um parentesco fundador com a poesia e com a função poética. Ele funda, consoante Berlitane (2013, p. 129), “[...] um outro uso da língua, paralelo ao uso pragmático do cotidiano”. Uso esse que nos remete aos “delírios da língua”, que Lier-DeVitto (2006, p. 79-81) explora em seu estudo sobre *Os monólogos da criança*, entendendo-os como “[...] textos compostos por restos de diálogos, de situações vividas pelas crianças”.

Enfatizamos, mais uma vez, que a fala da criança trazida neste estudo, possui o estatuto de *enigma*, mesma função apresentada por Lemos, M. T. (1994, p. 111), em sua tese de doutorado, *A língua que me falta: uma análise dos estudos de aquisição da linguagem*, na qual, a fala da criança tem a função de *enigma*, de *não toda*, *equivoca*. Dimensão da língua que Milner (1987, p. 13) chama do não idêntico, “[...] equívoco e tudo que promove homofonia, homossemia, tudo o que suporta o duplo sentido”.

É essa dimensão que nos permitirá fazer uma aproximação mais efetiva entre Psicanálise e Linguística, buscando apoio nas pesquisas de Lemos, C. T. e seguidores que mostram como a trajetória que engaja a criança, como sujeito, a aquisição da fala pode ser analisada, partindo de uma escuta que põe em relevo três posições: 1) primeira posição, a criança em relação à fala do outro (alienação e separação); 2) segunda posição, língua como polo dominante; 3) terceira posição, dominância da relação do sujeito com sua própria fala, na qual tem-se “[...] a emergência de um sujeito em outro intervalo: naquele que se abre entre a instância que fala e a instância que escuta, instâncias não coincidentes” (LEMOS, C. T., 2002, p. 62).

Nesta escuta, a criança passa a ser vista como “corpo pulsional” que “demanda interpretação” (LEMOS, M. T., 1994, p. 25). Corpo que, “[...] articulado na e pela linguagem, se acha no regime da demanda e do desejo”

(LEMOS C. T., 2002, p. 64). Desse modo, ao supormos um sujeito alienado ao discurso do Outro pensamos que o acalanto oferece à criança um universo linguístico que, ao entrar em contato com a fala da criança, “[...] é submetido a um movimento pelo funcionamento da língua” (LIER-DEVITTO, 2006, p. 81), remetendo, portanto, a uma ordem que diz respeito às leis gerais da linguagem, às leis da metáfora e da metonímia (JAKOBSON, 1970). Esse sujeito alienado ao discurso do Outro e as relações entre posições/lugares estruturais serão discutidos no tópico intitulado *Algumas notas sobre a linguagem*, no primeiro capítulo desta tese, conforme sequência descrita abaixo.

Neste percurso, partimos ao primeiro capítulo, *Da escuta à palavra: a constituição do falante entre musical e ressonante*, em que as notas foram dadas pela análise retrospectiva da relação do sujeito com a aquisição de linguagem, objetivando como interesse principal nesta análise, a compreensão das concepções de sujeito, de língua, além da função ou importância do outro em relação à criança na constituição subjetiva.

No segundo capítulo, intitulado *Entre corpolinguagem: o acalanto como invocação musical*, a escuta se deu sobre o acalanto como: origem, definição, características, elementos – timbre, altura, intensidade, volume e ritmo – e a relação destes com a voz e o olhar tidos como objeto *a*. Neste tópico, enfatizamos que o acalanto como um canto – com múltiplos tons, com modulações, com abertura ao acaso, ao imprevisível – pode fazer o sujeito dizer sim à invocação da voz e colocá-lo em movimento, em ritmo singular.

No terceiro capítulo, intitulado *Notas Sobre o método*, a escuta recaiu sobre como se constituiu a pesquisa, o cenário, o funcionamento da creche, as personagens, bem como sobre os instrumentos de coleta e procedimentos para a análise e interpretação dos dados.

No quarto capítulo, *Ao pé do ouvido: o acalanto na creche*, as notas foram dadas pelas análises e para uma melhor compreensão, elegemos, a partir da entrevista final e observação, dois eixos temáticos: 1º) *Dos acalantos ofertados na creche: Acalanto de MY, acalanto de AM e acalanto de MN*; 2º) *Recorte de quatro episódios*: Primeiro Episódio: *O aconchego ritmado*; Segundo Episódio: *Um corpo olhado*; Terceiro Episódio/Parte 1: *A canção do*

desejo; Terceiro Episódio/Parte 2: *A manutenção do enlace*; Quarto Episódio: *Um outro modo de se posicionar na linguagem*.

Nos *Últimos acordes*, pontuamos que a finalização de um percurso é sempre um desafio na medida em que implica o reconhecimento das limitações de nossa própria pesquisa, de nossa escrita, da possibilidade de esgotar o tema. Enquanto ainda escrevemos, sabemos de nossa falta, sabemos que o texto não está completo e que o finalizar nos põe face a face com o impossível, mas também com o que nos foi oferecido por nossos coautores: os teóricos e as crianças.

1. DA ESCUTA À PALAVRA: A CONSTITUIÇÃO DO FALANTE ENTRE MUSICAL E RESSONANTE

O ouvinte enquanto tal não é criador de música, seja por carência natural ou por estar num dado momento a escutar a música de outrem, mas há nele um lugar para ela; é portanto um criador 'em negativo', cujos vazios a música emanada do compositor vem preencher (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 631).

No texto *O interacionismo: uma teorização sobre aquisição da linguagem*, Lier-De Vitto e Carvalho (2008) apresentam uma característica fundamental do trabalho realizado por Lemos, C. T., que tem como proposta um sólido compromisso com a fala da criança e o empreendimento de um esforço de teorização que a distingue de outros estudos no campo igualmente designados de “interacionistas”.

Na direção indicada pelas autoras,

[...] tanto interacionismo quanto interação são palavras que circulam livremente e são utilizadas, na área de Aquisição da linguagem, sempre que se quer dizer algo sobre a relação mãe-criança – via de regra, interação é sinônimo de comunicação (pré-linguística ou verbal) (LIER-DE VITTO & CARVALHO, 2008, p. 116).

Neste sentido, para essas autoras, o termo interacionismo deveria ser utilizado no plural, por referir-se a muitos interacionismos, que convergem ao incluir o outro no processo de aquisição, mas que podem divergir profundamente na forma de explicação das mudanças que operam na fala da criança em sua trajetória de *infans* a falante. Essas mudanças teóricas do Interacionismo na investigação da trajetória linguística da criança seguiram passos que deram em *impasses* (LIER-DE VITTO & CARVALHO, 2008). E, numa tentativa de traçar uma história dessa trajetória, desses *impasses*, essas autoras elegeram como referência privilegiada, o texto de Lemos, C. T. (2002), *Das vicissitudes da fala da criança e de sua interpretação*, porque:

Nele, recorreremos, inicialmente, à expressão ‘passos que vão dar em impasses’ reconhecida, pela autora, como a maneira de resumir a história das mudanças na proposta. Trata-se de uma história traçada por *impasses*, porque as mudanças na teorização decorreram do fato da fala da criança voltar adquirir,

a cada passo, o estatuto de enigma (LIER-DE VITTO & CARVALHO, p. 126).

Desta forma, as autoras apontam que Lemos, C. T. e seus colaboradores vêm formulando e reformulando um quadro teórico-metodológico, que apresenta reformulações cruciais como: *noções de língua, de sujeito e da relação da criança com o outro*, formulando proposições teóricas que demarcaram rompimento com a psicolinguística tradicional.

Assim, seguimos o passo a passo dos estudos de Lemos, C. T. (2002) sobre a trajetória da criança de *infans* a falante, que vai superando os impasses e testemunha uma autorização para o nascimento do Projeto de Aquisição de Linguagem, inaugurando o *Interacionismo Linguístico* (IEL/UNICAMP, 1999, 2002) como um novo quadro de proposições teórico-metodológicas que ultrapassou o espaço empírico da aquisição da linguagem, através do encontro dos estudos e pesquisas da área da Aquisição da Linguagem com o campo de saber da Linguística Estrutural europeia e com a Psicanálise Freud lacaniana.

Este retorno realizado por Lemos, C. T., também foi mostrado por Silveira (2006), no texto *Um certo retorno à Linguística pela via da Psicanálise*, como um movimento radical, em que Lemos, C. T. retorna à Linguística saussuriana, considerando os efeitos do reconhecimento operado por um psicanalista: Jacques Lacan. Para tal discussão, Silveira (2006) recorreu ao texto *Os processos metafóricos e metonímicos como mecanismos de mudança*, no qual destaca que:

[...] tal Linguística implica “estruturalismo”, o que significa dizer, que tal retorno pressupõe a impossibilidade radical de acesso ao que se tem como “objeto”. A partir de uma visão estruturalista que, vale lembrar, deve ao funcionamento da língua sua função (e não o contrário), qualquer “objeto” é apenas efeito ou causa de estrutura. Assim, entender a língua enquanto “objeto de estudo” é interdito ao pesquisador. Além disso, a língua não perfaz uma unidade de observação na aquisição da linguagem, já que a criança/adulto não são o foco da observação pelo olhar que constata, mas pela estrutura que movimenta o que, nessa dupla, se dá como aquisição da linguagem. É o que demonstra De Lemos no referido artigo (SILVEIRA, 2006, p. 33-34).

Deste modo, o movimento de retorno à Linguística tomado por Lemos, C. T. implica uma inclusão do sujeito da linguagem nos estudos em aquisição da linguagem, em que nas palavras da autora:

A fala da criança, o *corpus*, não é o sujeito, como se poderia pensar, mas uma espécie de testemunho do sujeito. A criança, entre duas cadeias de fala do adulto deixa saltar algo que, modificado, é distinto daquilo que estava presente na fala do adulto, mas guarda nitidamente, nessa novidade, a fala do adulto. Foi naquilo que De Lemos pode escutar da fala da criança, uma fala que, imbricada com a língua, mostra o esboço de uma passagem na língua (SILVEIRA, 2006, p. 50).

Como se vê, a partir desse retorno de Lemos, C. T. à Linguística o estatuto de interação pode ser redefinido, considerando que as relações são entre cadeias, só podendo dizer do funcionamento estrutural destas e não de suas propriedades (SILVEIRA, 2006). É sobre esse retorno que daremos escuta à análise que se segue.

1.1 Algumas notas sobre a linguagem

Neste capítulo, nos lançaremos sobre os pressupostos teóricos pelos quais temos caminhado, de modo a discutir como as aquisições que se efetuam no funcionamento de uma criança são significadas como ato simbólico. Para isso, fundamentamos nossa discussão nos estudos de Lemos, C. T. (1998 e 2002) e colaboradores que, como já mencionado, inauguraram o *Interacionismo Linguístico* (IEL/UNICAMP, 1999, 2002).

Agora, nossa escuta se voltará para as palavras de Lemos, C. T. (2002) acerca desse encontro com a Linguística Estrutural (Saussure e Jakobson) e relida pela Psicanálise de Jaques Lacan.

Uma saída é vislumbrar no encontro com o que a obra de Lacan (1998[1966]) remete a um Saussure que a Linguística tinha descartado, aquele que tentou apreender as propriedades mínimas da língua, situadas aquém do que se trata como evidente: unidades, classes e categorias. É o que diz Milner sobre o pensamento de Saussure por ele qualificado de “tentativa que permanece surpreendente e admirável. Ela

obriga os linguistas a não tomar nada como evidente” (LEMOS, C. T., 2002, p. 51, destaque da autora).

Esta inclusão da Linguística e da Psicanálise na área específica da aquisição de linguagem passa a contemplar a emergência do sujeito na língua ao levar em consideração um sujeito do inconsciente que emerge na cadeia significante (LEMOS, C. T., 1998, 2001).

É a linguagem, ou melhor, *le langage* - e nela está incluído o outro enquanto semelhante e, na sua diferença, enquanto “outro” – que precede e determina a transição da criança do estado de *infans* para o de falante. Em outras palavras, a criança é capturada por *le langage*, atravessada e significada como é pela *parole* do outro, matriz de sua identificação como semelhante – e membro da comunidade linguística e cultural – e como dissemelhante, referido a uma subjetividade figurada como individual (LEMOS, C. T., 2001, p. 27).

A partir da releitura de Saussure (2006, p. 31) era possível incluir uma “[...] ordem própria da língua”, principalmente no que tange à noção central de funcionamento da língua. Desse modo, foi possível a Lemos, C. T. (1998), retomar os dois processos trazidos por Jakobson (1971), os processos metafóricos e metonímicos que respondem pelo funcionamento da língua e são entendidos, desde então, como mecanismos descritivos e explicativos das mudanças que operam na fala da criança.

Convém destacar que o Saussure convocado por Lemos, C. T. (2002, p. 51) é aquele Saussure que sobrevive pela leitura lacaniana, em que “[...] se privilegiou a teoria de valor, o conceito de sistemas como sistema de relações – e não de unidades – regidas pela pura diferença”.

Uma palavra pode ser trocada por algo dessemelhante: uma ideia; além disso, pode ser comparada com algo da mesma natureza; uma outra palavra. Seu valor não estará então fixado, enquanto nos limitarmos a comprovar que pode ser trocada por este ou aquele conceito, isto é, que tem esta ou aquela significação; falta ainda compará-la com os valores semelhantes, com as palavras que se lhe podem opor. Seu conteúdo só é verdadeiramente determinado pelo concurso do que existe fora dela. Fazendo parte de um sistema, está revestida não só de uma significação como também, e sobretudo, de um valor, e isso é coisa muito diferente (SAUSSURE, 2006, p.134).

Dessa forma, a autora destaca que a teoria do valor de Saussure, oferece

[...] a possibilidade de ir além da consideração das unidades como primitivos linguísticos, de considerar qualquer classe de unidades linguísticas como derivadas de relação [...]. Tal noção de valor impossibilita o acesso direto às coisas em si mesmas, ou, em outras palavras, a possibilidade de trata-las como idênticas a si mesmas (LEMOS, C. T., 1998, p. 156).

Nessa direção, o encontro e a releitura de Saussure possibilitaram a Lemos, C. T. (1998, 2002) abordar a mudança na fala da criança de um ponto de vista estrutural, porque “[...] ele oferece uma visão de linguagem compatível tanto com questões epistemológicas quanto com os argumentos empíricos do Interacionismo”. Assim, Lemos, C. T. (1998) encontra o linguístico como a teoria linguística que permite ver aquilo que emerge como singular na fala da criança como: as repetições, o erro, produções insólitas, ou seja, tudo o que marca a heterogeneidade e a singularidade da fala da criança.

Esse retorno a Saussure pressionou teoricamente a articulação no *Interacionismo Linguístico* (IEL/UNICAMP, 1999, 2002) de Lemos, C. T. e colaboradores a buscar a compatibilidade de *um sujeito* com a *concepção de língua* que envolve a *hipótese do inconsciente* (LIER-DE VITTO & CARVALHO, 2008).

Assim, para essas autoras, Lemos, C. T.

encontra e investe na Psicanálise através de Lacan e desloca, de fato, no seu trabalho, a concepção de criança de mudança (principalmente a partir de 1997). A criança está numa estrutura e é, enquanto *vir-a-ser*, falada pelo outro-falante – instância da língua constituída – e, portanto, pelo Outro-língua (o outro é, então, ponto de articulação entre língua e fala). Essa “criança falada” é concebida como *corpo pulsional* (corpo interpretado) e *não* um indivíduo, quer de um ponto de vista orgânico, quer de um ponto de vista psicológico: organismo e sujeito não coincidem (LIER-DE VITTO & CARVALHO, 2008, p. 136-137, destaque das autoras).

Assim, as formulações teóricas de Lemos, C. T. foram, cada vez mais, sendo influenciadas pela Psicanálise e pelas releituras de Saussure e Jakobson e se concretizou,

[...] na releitura do admirável texto de Jakobson (1963 [1956]) sobre os processos metafóricos e metonímicos, em que as relações associativas e as relações sintagmáticas de Saussure eram reinterpretadas a partir das figuras de linguagem – metáfora e metonímia – tidas como sua “expressão mais condensada (LEMOS, C. T., 2002, p. 51).

Dessa forma, percebemos que ao se aproximar e ao lançar mão desses dois processos, forjados por Jakobson, Lemos, C. T. (2002) articulou língua e fala, a saber: os processos metafóricos e metonímicos que respondem pelo funcionamento da língua, e que passam a ser entendidos como mecanismos descritivos e explicativos das mudanças que operam na fala da criança. Desse gesto, há um afastamento definitivo de uma visão desenvolvimentista e a adoção de uma perspectiva estrutural, a partir da relação língua-fala-sujeito. Nesse sentido, a autora entende a mudança na fala da criança – passagem de *infans* a falante – como mudança de posição em uma estrutura em três polos, que serão discutidos detalhadamente mais adiante (LEMOS, C. T., 1998, 2002).

Tal articulação passa a estabelecer não só uma inclusão da Linguística nos estudos e pesquisa sobre aquisição de linguagem, trazendo em seu contexto “[...] a questão do sujeito que desponta como lugar de impasse que está intimamente ligado à própria constituição da Linguística como ciência” (SILVEIRA, 2006, p. 36), como também estabelece uma relação entre a Linguística e a Psicanálise no processo de aquisição de linguagem, ao contemplar a emergência de um sujeito na língua, ao considerar, como já mencionado, a *hipótese do inconsciente*.

É importante salientar que esta proposição constituiu-se como uma questão de grande relevância pelas consequências de ordem epistemológica e teórico-metodológica que se estabeleceram, tornando essa perspectiva teórica diferente das já existentes até então, uma vez que distingue o processo de aquisição de linguagem, concebendo-o como uma trajetória da criança na direção de tornar-se falante.

Para Lier-De Vitto e Carvalho (2008) como consequências desses fatos, passou-se a contemplar aspectos da fala da criança que não eram levados em conta em aquisição de linguagem, até então, dentre os quais estão: a

criatividade linguística dessa fala e sua *não total determinação*, por revelar dependência à fala do *outro*, enquanto alteridade à criança.

É importante destacar que para chegar a essas constatações, Lemos, C. T. (1998, 2002) e colaboradores percorreram um longo caminho, cujas passagens mais importantes tentaremos mapear minimamente a seguir:

a) Em 1992, Lemos, C. T. lançou a proposta dos processos metafóricos e metonímicos como mecanismos que poderiam explicar as mudanças linguísticas ocorridas ao longo do processo de aquisição da linguagem pela criança. Esta é considerada a versão mais radical da proposta, uma vez que consiste em submeter os significantes da criança a processos metafóricos e metonímicos, em que o efeito reverte em uma significação pelas relações com outros significantes. Nesse sentido, a autora propõe processos (metafóricos e metonímicos) de resignificação e o outro passa a ser entendido como discurso (LEMOS, C. T., 1998);

b) Em 2002, foi preciso integrar os efeitos desses processos (metafóricos e metonímicos) à articulação da posição do sujeito no processo de aquisição da linguagem, se configurando na proposta das três posições no processo de aquisição de linguagem. Para a autora, as mudanças ocorridas no processo de aquisição da linguagem são mudanças relativas à fala do outro, à língua e à fala da própria criança, mudanças linguísticas e também subjetivas, porque permite o estabelecimento de um antes e um depois na organização do sujeito diante da particular posição que se situa frente ao Outro. Ao impor as três posições a uma visão estrutural, a pesquisadora pode afirmar que elas não são nem ordenáveis entre si, nem determinadas cronologicamente. Pode afirmar ainda que o processo de aquisição da linguagem é um processo de subjetivação, em que a criança é capturada pela linguagem.

Este breve recorte das passagens mais importantes do *Interacionismo Linguístico* (1998, 2002) de Lemos, C. T. e colaboradores foi pensado para destacar que tal hipótese está vinculada à relação entre elementos de uma

estrutura, elementos estes que comportam funções/funcionamento dessa estrutura. Assim, pensamos que para compreender as mudanças na fala da criança como mudança de posição estrutural sujeito-língua-fala, antes se torna necessário ampliar a noção sobre o conceito de postulação estrutural apresentada por Saussure (2006) e desenvolvida por Jakobson (1971), a qual, posteriormente, serviu de base às proposições lacanianas.

No texto *Entre linguística e psicanálise: o real como causalidade da língua em Saussure*, Maliska (2010, p. 34) salienta a importância da postulação estrutural trazida por Saussure acerca da língua, na qual a noção de estrutura na formulação de um conceito de língua é “[...] um lugar teórico, que não mantém relação, ao menos, imediata, com a realidade”, visto que “não é da origem empírica que Saussure trata em seu texto”.

O autor salienta ainda que:

Saussure não estabelece “uma língua”, por isso desconsidera a origem fatural, mas “a língua”, ou seja, uma definição acerca da língua enquanto um objeto teórico, um conceito [...], operando para a emergência de uma “nova” Linguística, a invenção da língua implica uma outra forma do fazer linguístico (MALISKA, 2010, p. 34, destaque do autor).

Nesse sentido, a língua considerada por Saussure, é a língua enquanto um conceito teórico, um objeto conceitual (não empírico) da Linguística, assim sendo, “[...] uma estrutura inventada por Saussure que possibilita um outro postulado epistemológico para a ciência Linguística” (MALISKA, 2010, p. 34).

Dessa forma, antes mesmo de tentar uma definição de língua, Saussure promove um agravamento acerca do objeto da Linguística, quando declara que *o ponto de vista cria o objeto*, partindo do pressuposto de que “[...] a Linguística, diferentemente de outras ciências, não tem um objeto prévio e concreto, e que, diante de uma determinada palavra, poderemos encontrar coisas diferentes, conforme a maneira pela qual consideremos essa mesma palavra” (MALISKA, 2010, p. 38).

Sobre esse aspecto, Rodrigues (1975) aponta que para Saussure o objeto linguístico não é o objeto dado, mas o objeto posto, constituído, produzido pelo trabalho de investigação, havendo na investigação linguística a relevância do teórico sobre o empírico, da *Langue* sobre a *Parole*. Assim, para

Saussure, a língua é reconhecida como um sistema que conhece sua própria ordem e é este reconhecimento que permite fundar a linguística como ciência, rompendo com a tradição de pensar a língua como representação.

Para Maliska (2010, p. 40), Saussure se coloca em confusão

ao entender a língua ora como fato ora como criação, ora como todo por si ora como um princípio de classificação, ora como um princípio natural ora como um produto da convenção social ora como pura arbitrariedade, ora como livre escolha ora como determinação; não definindo o que é realmente a língua. Ademais, esses entendimentos sobre a língua. Ademais, esses entendimentos sobre a língua, além de diferentes, são também opostos, pois formam pares opostos (fato/criação, todo/classificação, natural/social, convenção/arbitrariedade, livre escolha/determinação) que exprimem uma oscilação acerca do entendimento do conceito de língua.

Nessa direção, ao postular a língua constituída como um sistema de signos, Saussure dimensiona para uma nova perspectiva dentro da Linguística, visto que entra em cena a noção de uma rede de relações (sistema), composto de signos que mantêm duas faces que estão intimamente ligadas: o significante e o significado, comparados ao verso e anverso de uma folha de papel. Assim, “[...] isso que liga significante ao significado é de uma ordem arbitrária, em que não há nada que diga de antemão que aí há uma associação” (MALISKA, 2010, p. 41).

É importante dizer que, sob esse olhar, o objeto científico da Linguística não é a síntese das línguas do mundo, mas o sistema através do qual chegaremos ao conhecimento das línguas do mundo como sistema. Ao definir a língua, Saussure a define como sistemas de signos. E os signos formam também um sistema de relações entre significantes e significados, relações estas que produzem um valor (RODRIGUES, 1975).

Nesse aspecto, destacamos Saussure (2006, p. 17) que nos diz:

Mas o que é língua? Para nós, ela não se confunde com a linguagem; é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício desta faculdade de linguagem. Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; os cavaleiros de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e

psíquica, ela pertence além disso ao domínio do individual e ao domínio do social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade. A língua, ao contrário, é um todo por si e um princípio de classificação. Desde que lhe demos o primeiro lugar entre os fatos da linguagem, introduzimos uma ordem natural num conjunto que não se presta a nenhuma outra classificação.

Assim, observamos que Saussure (2006) coloca a necessidade de se considerar que para se alcançar uma compreensão sistemática sobre a Linguagem se tornaria indispensável colocar-se, primeiramente, no terreno da Língua e tomá-la como norma de todas as outras manifestações da Linguagem, pois, somente a Língua lhe parece suscetível de uma definição autônoma.

Desse modo, a língua é “[...] um todo por si e um princípio de classificação [...]”, e deve somente buscar a classificação a partir de sua ordem própria. Cada língua apresenta um único sistema, por isso, não é possível proporcionar a tradução exata das palavras de uma língua para outra. É homogêneo que tenham sistemas, porém cada sistema pode ter aspectos particulares e, portanto, estes são heterogêneos uns aos outros (SAUSSURE, 2006, p. 17).

Assim, Saussure propõe compreender a língua como sistema de valores, sendo possível compreender o jogo que a coloca em funcionamento. O signo linguístico, para ele, só tem valor dentro de um sistema, sistema este composto de relações e oposições. Note-se que, para Saussure, *a definição da língua como sistema* cujo funcionamento é, por isso mesmo, inerentemente sincrônico, incide essencialmente sobre o caráter negativo da unidade linguística, fundada na diferença pura e acarretando, portanto, a *impossibilidade da descrição* enquanto apreensão de unidades linguísticas em si.

Essa noção de língua proposta por Saussure foi movimentada por Jakobson (1971), e no texto, *O que ainda se pode dizer sobre uma herança? Saussure e Jakobson*, Milano e Flores (2016) afirmam que Jakobson reinterpretava as relações *in absentia* e *in praesentia* fundando um pensamento sobre a linguagem cuja complexidade ainda está por ser avaliada. Para esses autores, Jakobson, ao partir das relações *in absentia* e *in praesentia* as

redimensiona, acrescentando as ideias de substituição e similaridade para a primeira, e combinação e contiguidade para a segunda.

Para Milano e Flores (2016, p. 49), a aplicação da metáfora e da metonímia à afasia é a revolução de Jakobson e esta pode ser evidenciada no texto *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*, além do que “[...] aos olhos de Jakobson, a afasia ensina sobre o funcionamento da linguagem em geral. Isto é inédito: olhar para a dissolução da linguagem para entender como ela se constitui”.

Com os termos *função e funcionamento*, Jakobson formula uma perspectiva de entendimento da língua em geral. Ele não trata mais das relações em si, mas do funcionamento inerente a elas e é isso que lhe permite ampliar consideravelmente as relações saussurianas, de forma a poder entendê-las, quando associadas à metáfora e à metonímia, a outros sistemas que não exclusivamente o linguístico. Jakobson faz isso a partir, inegavelmente, das relações *in absentia* e *in praesentia*, postas por Saussure anos antes (MILANO; FLORES, 2016, p. 52, destaque dos autores).

Outro ponto que esses autores evidenciam é acerca da terminologia utilizada por Jakobson, que delimita uma outra perspectiva: são polos metafórico e metonímico e não mais metáfora e metonímia. Assim, a afasia é descrita por Jakobson como limitação ou da seleção/substituição (distúrbio de similaridade), ou da combinação/contextura (distúrbio de contiguidade). A metáfora é incompatível com o primeiro; a metonímia, com o segundo. “É essa série de correlações que permite vê-los como polos, o que os torna muito próximos dos eixos associativo e sintagmático de Saussure” (MILANO; FLORES, 2016, p. 53).

É justamente da articulação da metáfora e metonímia, como dois polos de funcionamento linguístico, as particularidades da função poética e o funcionamento sintomático da linguagem nas afasias que resulta uma concepção teórica de linguagem. Uma concepção estruturalista herdeira do pensamento saussuriano, sem dúvida, mas um estruturalismo que comporta o movimento (ou que considera o funcionamento na estrutura). Uma concepção de língua que reúne ao funcionamento metafórico e metonímico a possibilidade de subversão através da fala. Uma perspectiva linguística que permite pensar que tanto na produção artística (poesia), como na produção

desviante (afasia), o movimento da linguagem é que está em jogo (MILANO; FLORES, 2016, p. 58).

Tal abertura ao imprevisível talvez seja, conforme Milano e Flores (2016), a consequência mais bela que coloca Jakobson em posição de interlocução com questões tão heterogêneas quanto a linguagem infantil, a afasia, a poesia, a antropologia, a psicanálise, entre outras tantas. Concordamos com esses autores também quando dizem que foi esse entendimento muito singular da complexidade das relações *in absentia* e *in praesentia* por Saussure que permitiu a Lacan, ao menos em parte, o retorno que faz a Freud.

Como já mencionado anteriormente, Lacan (1998), em seu retorno a Freud, promoveu uma releitura de Saussure (2006) e de Jakobson (1971), adotando alguns conceitos e princípios da linguística estruturalista que proporcionaram uma nova inteligibilidade epistemológica à Psicanálise. Nesse sentido, Goés (2009) nos diz que tal retorno pode ser compreendido como *retorno ao sentido de Freud*, uma vez que procura contemplar a verdade do sujeito, enfatizando a proposição de que o inconsciente é o objeto de estudo primordial da Psicanálise, e acrescenta que:

É, principalmente, através do campo da linguagem que Lacan (1998) irá realizar esse percurso, tomando como base os fundamentos do *paradigma estruturalista*. Contudo, as suas proposições não focalizaram, especificamente, o *fenômeno da língua*, nem o *fenômeno da fala*, como descritos por Saussure (1987), e sim, foram direcionadas para uma posição intermediária desses dois fenômenos, ou seja, sua reflexão ficou voltada para o **campo do discurso**, contemplando tanto a ordem do individual quanto a ordem do social (GOÉS, 2009, 97, destaque do autor).

Esse autor salienta ainda que ao focar o discurso considera-se um aspecto fundamental para a psicanálise: a produção de sentido. Aquilo que Freud (1996) denominou de *cadeia associativa* (a *associação livre* é o método terapêutico por excelência da psicanálise, no qual o paciente é orientado a dizer o que vier à cabeça), Lacan (1998) passou a chamar de *cadeia de significantes*, ou seja, um significante está sempre articulado a um outro significante, a um outro e a outro (GOÉS, 2009).

Nas palavras de Lacan (1998, p. 416):

Um psicanalista deve introduzir-se facilmente na distinção fundamental entre o significante e o significado, e começar a se exercitar nas duas redes de relações por eles organizadas, que não se superpõem. A primeira rede, do significante, é a estrutura sincrônica do material da linguagem, na medida em que cada elemento adquire nela seu emprego exato por ser diferente dos outros; é esse o princípio de distribuição que rege sozinho a função dos elementos da língua em seus diferentes níveis, desde o par da oposição fonemática até as locuções compostas, das quais é tarefa da mais moderna pesquisa destacar as formas estáveis. A segunda rede, do significado, é o conjunto diacrônico dos discursos concretamente proferidos, que reage historicamente a primeira, assim como a estrutura desta determina os caminhos da segunda. Aqui, o que domina é a unidade de significação, que revela jamais resumir-se numa indicação pura do real, mas sempre remeter a uma outra significação. Ou seja, a significação só se realiza a partir de uma captação das coisas que é global. Sua mola não pode ser apreendida no nível em que ela costuma certificar-se da redundância que lhe é própria, porque ela sempre revela exceder as coisas que deixa flutuando dentro de si.

Nesse sentido, destacamos que a experiência psicanalítica demonstra haver na linguagem do inconsciente uma sintaxe própria cujas leis de funcionamento têm regras peculiares, como a *condensação* e o *deslocamento* (*processos primários*), proposição de Freud, retomados e renomeados por Lacan de *metáfora* e *metonímia*, a partir de Jakobson (GOES, 2009).

Assim, ao se referir à linguagem, Lacan (1998) trata especificamente da articulação dos significantes entre si com suas leis: a metáfora e a metonímia. Esses princípios são tomados como princípios de organização *das cadeias significantes*, que implicam numa multiplicidade de significantes estocados (tesouro dos significantes) que compõem *la língua*. Esse tesouro dos significantes é decorrente “[...] da história singular de cada sujeito, constituídos pela inscrição de traços advindos das primeiras experiências do sujeito – cadeias significantes – da constituição subjetiva de cada sujeito” (GOÉS, 2009, p. 107). Tal funcionamento está relacionado ao modo de operação do inconsciente, nomeado por Freud de “*processos primários*”, que privilegia a excessiva liberdade das associações, muitas vezes, se contrapondo ao “*querer dizer*” (consciente), sustentado pela cadeia discursiva, produzindo, algumas

vezes, o *equivoco da língua* (“nonsense”) - (*equivocidade do significante*) (GOÉS, 2009).

Dessa forma, Góes (2009) assinala que, para manter a coerência do discurso (estrutura diacrônica), o sujeito realiza, a cada momento, uma “seleção” de significantes que se lhe apresentam simultaneamente, pertencentes ao estoque da *língua* (estrutura sincrônica), deixando transparecer na fala o que pretende dizer (*querer dizer* consciente). Assinala também que Lacan (1998) acrescentou que os significantes armazenados no estoque da *lalíngua* (estrutura sincrônica) podem irromper inadvertidamente no discurso (estrutura diacrônica), emergindo na cadeia da fala, o *dizer que não se sabe saber*, o *dizer* à revelia da intencionalidade do eu (moi) – (o *dizer* que se revela numa expressão que surpreende e ultrapassa a intenção da pessoa que fala).

Ao se considerar o entrecruzamento das estruturas linguísticas - *diacronia e sincronia* - é possível conceber que um *significante manifesto no discurso possa se localizar num ponto central de uma rede associativa latente* (cadeia significante), ficando “sobredeterminado” e, desta forma, podendo expressar uma variedade de significantes ao mesmo tempo – *fenômenos de condensação – metáfora*. É, também, de maneira semelhante, que um significante poderá ocupar o lugar de outro significante, ficando subentendido (ou mantendo uma certa relação entre eles), em função de diversas causas possíveis, tais como: assonância, homofonia, semelhança, etc., constituindo os *fenômenos de deslocamento – metonímia* (GÓES, 2009, p. 109, destaque do autor).

Assim, o movimento da língua e da *lalíngua* proporcionam a constatação de que é no discurso que o sentido emerge entre as palavras. É no discurso que o sujeito expressa seu desejo numa dimensão além das palavras. É antes de tudo a este fato que Lacan (2008a) se refere ao dizer que *o inconsciente é estruturado como uma linguagem*. Desse modo, é com base na teoria psicanalítica e estendendo a proposta de Jakobson (1971) de que todo e qualquer processo simbólico se dá nas relações estabelecidas entre os dois procedimentos metafórico e metonímico que Lemos, C. T. e seguidores procuram estudar a fala de crianças, já que se destacam por assumir um compromisso teórico-metodológico com a singularidade da fala da criança, recusando aportes biológicos e/ou psicológicos para pensar as mudanças

observadas no caminho percorrido pela criança de *infans* a falante. Nesse passo, a ocorrência de repetições da fala do outro, de erros e combinações significantes insólitas num mesmo lapso de tempo conferem um caráter enigmático à fala infantil, permitindo a premissa de que o sujeito é efeito da linguagem.

Nessa direção, iniciaremos pelo que Lemos, C. T. (1998, P. 161) diz: “A interação com o outro se torna, em nossa proposta, uma condição necessária. Penso no outro enquanto discurso ou instância de funcionamento da língua constituída”. Nesse sentido, a interação entre o outro e a criança, em situação de fala, é o que faz operar os mecanismos de mudança (processos metafóricos e metonímicos) e decorrem do efeito da linguagem sobre a própria linguagem.

Se a experiência com a linguagem não supõe uma atividade consciente, o efeito reorganizador de ouvir e produzir enunciados deve ser interpretado como efeito da linguagem sobre a própria linguagem. Desse ponto de vista, ouvir promove uma reorganização quando pelo menos parte dos significantes do outro desencadeia novas relações entre os significantes da criança, dentro de uma mesma cadeia dada (LEMOS, C. T., 1998, p. 167).

Nesse contexto, a interação se dá entre elementos de uma estrutura cujo resultado é efeito do funcionamento linguístico de ordem estrutural. Sobre esse funcionamento linguístico de ordem estrutural Lemos, C. T. (2006, p. 99) esclarece que:

Razões de ordem teórica e empírica levaram-me a tratar essas mudanças como conseqüentes à captura da criança, enquanto corpo pulsional, que por isso mesmo demanda interpretação, pelo funcionamento da língua em que é significada, por um outro, como sujeito falante. Nesse sentido, pode-se dizer que essa captura tem efeito de colocá-la em uma estrutura em que comparece o outro como instância de interpretação e a própria língua em seu funcionamento. Essa estrutura é a mesma em que se move o adulto (que é também o outro da criança), enquanto sujeito falante também submetido ao funcionamento da língua.

Nesta direção, podemos observar que a explicação ou leitura dos fenômenos de mudanças como conseqüência da captura da criança pelo funcionamento da língua foram possíveis de serem realizadas através das

proposições teóricas de Jakobson (1971) sobre os processos metafóricos e metonímicos, pelos quais as relações sintagmáticas e associativas de Saussure (2006) foram reinterpretadas a partir da metáfora e da metonímia (LEMOS, C. T., 2002).

Dessa forma, essa pesquisadora nos diz que esses processos, definidos o primeiro (metáfora) pela substituição, em uma estrutura, de um termo por outro, e o segundo (metonímia) pela combinação ou contiguidade na relação de um termo a outro, remetiam ao efeito da substituição e da combinação/contiguidade, produzindo um terceiro elemento e permitindo apreender, conforme a autora, e como queria Jakobson (1971), a linguagem em seu estado nascente na fala da criança, assim como o movimento que produziria a mudança, “[...] na medida em que mantinha o que, em Saussure, tem o estatuto de propriedades mínimas e, ao mesmo tempo, apontavam para um efeito para além dessas propriedades” (LEMOS, C. T., 2002, p. 52).

Assim, para compreendermos as referidas mudanças de posição da fala da criança em uma estrutura, Lemos, C. T. (2002) propõe que o percurso linguístico da criança seja concebido como um processo de subjetivação, partindo de três elementos que compõem essa estrutura: *a fala do outro, a língua e o sujeito*, três posições que são denominadas pela autora como *mudanças de posição em uma estrutura* para enfatizar que não há superação de nenhuma das três posições, havendo uma relação que se manifesta: *na primeira posição, pela dominância da fala do outro, na segunda posição, pela dominância do funcionamento da língua e, na terceira posição, pela dominância da relação do sujeito com sua própria língua* (LEMOS, C. T., 2002).

É importante dizer que, sob esse olhar, a mudança é pensada a partir de um raciocínio estruturalista, em que não se trata de estágios a serem superados, mas sim de dominância de um polo sobre o outro. Desse modo, *na primeira posição* há uma dominância da fala do outro, nesta posição estrutural há uma condição de dependência/alienação da fala da criança à fala do outro, num espelhamento da fala do outro dado a sua natureza fragmentária e dialogicamente dependente “[...] da fala/interpretação do outro” (LEMOS, C. T., 2002, p. 57). Dessa forma, *na primeira posição* a fala da criança se caracteriza por repetições ou presentificações de fragmentos da fala do outro, como pode

ser visto no diálogo entre mãe e criança, descrito por Lemos, C. T. (2002, p. 57):

Ex. 1: (criança traz uma revista para a mãe)

Criança: é nenê/ o *auau*

Mãe: *auau*? Vamo achá o *auau*? Ó, a moça tá *tomando banho*

Criança: *ava? eva?*

Mãe: É, tá *lavando* o cabelo. Acho que esta revista não tem *auau* nenhum.

Criança: *auau*

Mãe: só tem moça, moço, carro, *telefone*.

Criança: *Alô?*

Mãe: *Alô*, quem fala? É a Mariana?

No exemplo 1, ver-se, consoante Lemos, C. T. (2002), não só um retorno na fala da criança de parte dos enunciados utilizados pela mãe na situação de *ler revistas* com ela, marcando a dominância do polo do outro na primeira posição (alienação). Como também o enunciado “Ó *nenê/ o auau*” permite ir além da semelhança que o vincula à fala da mãe, em situações anteriores. Assim, depreende-se dos enunciados subsequentes da mãe que não há nem “*nenê*” nem “*auau*” na revista e que, nesse sentido, o que retorna da fala da mãe na fala da criança são significantes cujo significado não deixam de ser uma interrogação, no sentido que pode ser interpretado como um pedido para que a mãe leia a revista, embora “[...] sua relevância está, na verdade, no fato de sua opacidade apontar para a não-coincidência entre a fala da mãe e a fala da criança”. Vale salientar que essa não-coincidência entre a fala da criança e a fala do adulto faz emergir a separação, enquanto contraparte da alienação, permitindo “[...] ver o funcionamento da língua e um processo de subjetivação por ele regido, que aponta para um sujeito emergente no intervalo entre os significantes do outro” (LEMOS, C. T., p. 58).

Na segunda posição, há uma *dominância do funcionamento da língua*: a fala da criança estaria alienada ao próprio movimento da língua e apresenta certos *erros*, estando em jogo o retorno do linguístico sobre si mesmo e a resistência da criança à correção (LEMOS, C. T., 2002), Nessa posição estrutural, consoante Carvalho e Avelar (2002), as cadeias verbais se entrecruzam na fala da criança, provocando a ruptura dessas cadeias (latentes) e a substituição de significantes, que resulta na produção de uma nova cadeia (manifesta), ou seja, formação estranha, imprevisível, equívoca.

A decomposição das cadeias e a recombinação de suas partes dão lugar ao aparecimento dos vários tipos de erros cujo desaparecimento, que caracteriza a terceira posição, coincide com a presença, na fala da criança, de pausas, reformulações, autocorreções e correções provocadas pela fala do outro (CARVALHO; AVELAR, 2002, p. 16).

É o que pode ser aludido no diálogo abaixo, citado por Carvalho e Avelar (2002, p. 16-17)

Ex. 2 (depois do almoço, a mãe acorda a criança)

Mãe: Num pode não. Quando a gente levanta precisa ... cê ficou descalça antes de dormir, é?

Criança: é

Mãe: Tá se vendo

Criança: *Tá se vendo*

Mãe: Tá se vendo que você ficou descalça antes de dormir.

Criança: *eu achuvia agu*

Mãe: vai chover logo?

Criança: é

Mãe: Ahn.

Criança: ta muito fiu.

(Mas adiante ocorreu o seguinte fragmento de diálogo)

Mãe: A água tá guardada nas nuvens

Criança: *Tá sovendu* ele num abiu

Mãe: Num abriu porque num tá chovendo

Criança: cumasu

No exemplo 2, a formação estranha “*eu achuvia agu*”, permite, de forma retroativa, perceber que o “*Tá se vendo*” da criança não se constituiu apenas numa repetição ou espelhamento da fala da mãe, mas se caracterizaria como um efeito do espelhamento da língua, isto é, estaria sinalizando para um espelhamento entre cadeias “*Tá se vendo*” “*Tá chovendo*”. Desse modo, o sujeito está alienado no próprio movimento da língua, no intervalo de aproximação (metonímia) e substituição (metáfora) de significantes, mostrando que os enunciados são cadeias permeáveis a outras cadeias, passíveis de deslocamento, de ressignificação, abrindo-se para significar outra coisa (CARVALHO; AVELAR, 2002, p. 17).

Na terceira posição, há dominância da relação do sujeito com sua própria fala; nesta posição estrutural, comparecem na fala da criança pausas, reformulações, hesitações, retomadas da criança de sua própria fala, assim

como as correções e autocorreções podem acontecer em decorrência das reações de estranheza do adulto diante dos *erros* cometidos pela criança. Dessa forma, nesta posição, há a predominância do polo da fala da criança (sujeito falante), como pode ser percebido no diálogo abaixo, descrito por Lemos, C. T. (2002, p. 61-62):

Ex. 3 (Uma amiga (T.) da mãe da criança (V.) traçou no chão, quadros para que ela e a V. brincassem de amarelinha, mas falta um)

V.: *Quase que* você não fez a amarelinha.

T.: O que, Verrô?

V.: *Faz tempo que* você não fez a amarelinha sua.

T.: O que, Verrô? Eu não entendi.

V.: *Está faltando* quadro na amarelinha sua.

No exemplo 3, a sucessiva substituição de expressões aponta para o reconhecimento do erro pela criança. Este erro aponta para a não-coincidência entre a instância (criança) que fala e a instância (criança) que escuta, o *avesso do processo metafórico*, na qual “[...] a criança, enquanto sujeito falante, se dividiria entre aquele que fala e aquele que escuta sua própria fala, sendo capaz de retomá-la, reformulá-la e reconhecer a diferença entre sua fala e a fala do outro”. Desse modo, a criança enquanto sujeito falante demonstra reconhecimento do efeito que a substituição pode ter para a própria criança e para seu interlocutor. Esse reconhecimento aponta para um sujeito que se mostra dividido entre “[...] a instância subjetiva que fala e a instância subjetiva que escuta de um outro lugar” (LEMOS, C. T., 2002, p. 56).

É importante dizer que, sob esse olhar, a criança não comparece como organismo ou corpo biológico e nem como sujeito epistêmico ou psicológico, mas como corpo pulsional, em que na “[...] visão estrutural de mudança, introduzo no que antes era o polo do sujeito ou da criança a expressão corpo pulsional, qualificado como o que demanda interpretação, corpo que, articulado na e pela linguagem, se acha no regime da demanda e do desejo” (LEMOS, C. T., 2002, p. 63-64). Desse modo, essa pesquisadora e colaboradores enunciam com Lacan (2008a) uma concepção de sujeito que a Linguística desconhece e é essa concepção de sujeito como *efeito de linguagem* que dará as notas do próximo tópico.

1.2 Lógica do significante e funcionamento linguístico-discursivo

Neste tópico, abordaremos questões de como o sujeito se constitui na/pela linguagem, enfocando a importância de duas funções essenciais para o surgimento de um sujeito: o *outro* enquanto portador de objetos de desejo, olhar, voz, modelos de identificação e o *Outro* enquanto estrutura da linguagem, das leis e da cultura (BERNANDINO, 2004). Mas, antes, pensamos ser necessário trazeremos uma breve referência à chamada *Tópica lacaniana* que trata da trilogia do Real, do Simbólico e do Imaginário (RSI), visto ser esse ternário um paradigma tão importante para a psicanálise lacaniana quanto as tópicos freudianas.

O ternário real, simbólico e imaginário é introduzido por Lacan no campo analítico durante a conferência *O simbólico, o imaginário e o real*, pronunciada em 1953, na qual Lacan apresenta a confrontação desses três registros, que se trata dos três registros essenciais da realidade humana, registros distintos e que se chamam: o simbólico, o imaginário e o real, até então não reduzidos a letras, estando no domínio (registro) do escrito, da inscrição. Já com a designação de RSI enquanto ternário de registros, estamos diante de uma notação diferenciada, de um sistema de notação, em que existem três livros nos quais anotamos as coisas que pensamos pertencer a ordens distintas (CLAVURIER; GUIA-MENEZES, 2013). Isso significa dizer que essa tópica “[...] passou por duas organizações sucessivas: na primeira (1953-1970), o simbólico exerceu a primazia sobre as outras duas instâncias (S.I.R.) e, na segunda (1970-1978), o real é que foi colocado na posição dominante (R.S.I.)” (ROUDINESCO; PLON, 1999, p. 755).

É importante dizer que mesmo distinguindo conceitualmente os três registros, a relação que eles mantêm uns com os outros não cessará de ser retomada e questionada por Lacan e isso é discutido no texto *A imagem do corpo em Lacan*, em que Sternick (2010) apresenta que o emprego do termo Real no seio da Psicanálise foi realizado por Lacan em 1936, mas só na década de 1970 este termo teve prioridade em seus estudos.

Embora o Real lacaniano seja diferente daquilo que se chama realidade, por vezes o termo aparece no início do ensino lacaniano de maneira confusa, sendo vítima de certa

ambiguidade. [...] Na perspectiva lacaniana, o Real é o impossível. Sabe-se que o Real não comporta simbolização e, por isso, acaba tendo a dimensão da insistência; na lógica lacaniana, é o que “não cessa de não se inscrever”. Sendo assim, urge que se tente dar sentido para aquilo que não tem sentido. Dar sentido ao Real é a função do Simbólico, mas também se sabe que, em contrapartida, o sentido é sempre Imaginário (STERNICK, 2010, p. 31, destaque da autora).

Assim sendo, para essa autora, a ideia da explicação simultânea dos três registros estava presente desde o início do ensino lacaniano, uma vez que ao fazermos referência ao Real é preciso mencionar o Simbólico, ao fazermos menção ao Simbólico, mostra-se necessário trazer o Imaginário; sendo exatamente essa a intenção de Lacan, já que num segundo momento do seu ensino a ideia de pesar concomitantemente esses registros tomou consistência a ponto de se tornar um Seminário, *RSI*, no qual “[...] se apresentou o enodamento dos três registros, feito aos moldes de um nó borromeu – um nó no qual a separação de qualquer um dos elos faz conseqüentemente que os outros se desamarrem” (STERNICK, 2010, p. 32).

Nesse sentido, os registros do Real, Simbólico e Imaginário são inseparáveis e devem ser considerados em conjunto como elementos que se relacionam, compondo uma estrutura. Dessa forma, o Real, como já mencionado, deve ser considerado na ordem do impossível, não comportando simbolização e embora não possa ser nomeado o Real, não deixa de ser dito, não deixa de se inscrever, embora sua inscrição se faça num lugar que não pode ser captado pelo sujeito (GÓES, 2009).

O Simbólico deve ser considerado como aquele que organiza, ordena, o lugar do significante e da função paterna, que assegura a ordem do discurso e da cultura. Assim, o Simbólico deve ser empregado para designar “[...] um sistema de representações baseado na linguagem, isto é, em signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia, permitindo-lhe referir-se a ele, consciente e inconscientemente, ao exercer sua faculdade de simbolização” (ROUDINESCO & PLON, 1998, p.714).

O Imaginário deve ser pensado na relação dual que o sujeito estabelece com a formação de sua imagem e de seu Eu, sendo correlato da expressão estádio do espelho. No sentido lacaniano, o Imaginário se define como o lugar

do eu por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação e engodo (ROUDINESCO & PLON, 1998).

Após uma breve explanação sobre a *tópica lacaniana* voltemos para nossa discussão acerca do sujeito identificado por Lacan como “[...] sujeito da enunciação (ou sujeito do significante) que se coloca como excêntrico em relação ao sujeito do enunciado (sujeito do significado)” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 23). Nessa direção, vimos que nas trilhas abertas pelos trabalhos de Lemos, C. T. (1998, 1997, 2002) e colaboradores o sujeito que aprece tem apenas um estatuto que é o de sujeito dividido. Desse modo, é importante notar que houve um passo na elaboração teórica sobre o processo de aquisição de linguagem que é compatível com a hipótese de Lacan, de que *o inconsciente se estrutura como uma linguagem* (SILVEIRA, 2006).

Assim sendo, a Psicanálise surge como uma via de a Linguística se reler e também se defender dos idealismos e demais reducionismos, acreditando que, desse modo, possa, sem excluir a descoberta saussuriana da ordem própria da língua, considerar o falante (BURGARELLI, 2003). Dessa forma, no campo da psicanálise de vertente Freud lacaniana a linguagem é tratada como uma ordem simbólica que possibilita a constituição de um sujeito falante, sendo concebida enquanto estrutura e como condição essencial para que se estabeleça a constituição subjetiva do humano, aquilo que é sua marca essencial, ser falante.

A linguagem como objeto de interesse da psicanálise é a linguagem do inconsciente, é aquela que expressa os desejos inconscientes. É a dimensão da fala que, também, é focalizada como uma função de mal-entendido (equivocidade) e que não apresenta apenas uma estrutura dual e simétrica de comunicação. É a fala na dimensão simbólica, encontrada na cadeia significante, como expressão do sujeito do inconsciente (*je*), assim como, é, também, observada através dos sonhos, sintomas, atos falhos, chistes, etc. (GOES, 2009, p. 93-94).

Neste sentido, para se pensar a língua como esburacada, em que o simbólico está barrado, impedindo uma completude no dizer e no saber é preciso dizer de que constituição de sujeito se está falando. Desse modo, o sujeito a que este estudo se refere não se mostra em sua totalidade, visto que é no campo do Outro que encontra todas as condições para sua constituição, é

dividido pela linguagem e pelo inconsciente e está sempre na condição de advir.

No *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais de psicanálise*, Lacan (2008a, p. 193) apresenta uma definição de sujeito que advém do campo do Outro, “[...] o sujeito determinado pela linguagem e pela fala começa no lugar do Outro, no que é de lá que surge o primeiro significante”. É desse movimento de ir e vir, de mútua constituição do ser ao Outro e do Outro ao ser, que algo se produz e o sujeito passa a existir.

É por essa via, do *inconsciente estruturado como uma linguagem*, com a noção de sujeito da função de identificação ao significante, na qual o sujeito comparece como uma hipótese, como uma incógnita, que Lacan (2008a) retoma o inconsciente freudiano e passa “[...] de uma concepção metafísica de linguagem, de discurso, a uma outra, materialista, em que se vê implicado o corpo falante, que é justamente o que ficou de fora, até então, de toda a estruturação do pensamento científico” (BURGARELLI, 2011, p. 19).

Para Burgarelli (2011), ao diferenciar a função de idealização, passando à noção de sujeito da função de identificação ao significante, Lacan recorre ao *penso, logo sou* de Descartes, subvertendo essa máxima: se o *penso* for considerado como *sou um ser pensante*, resultando no *sou um ser essencial ao ser* e implicando num paradoxo.

O paradoxo de que se trata, para Lacan, é que, por um lado, confirma-se a autonomia do sujeito e, por outro, a sua ignorância, pois esse engendra justamente aquilo que ele desconhece e, por isso, só poderá ser cúmplice, *conscius*, desse saber tardiamente (*après-coup*). Um paradoxo que constitui o próprio campo do inconsciente, impossível de se formalizar, visto que, dessa permanência do sujeito, só é possível mostrar a referência, e não a presença. Quando se toma, por exemplo, qualquer elemento ou objeto como *um*, podendo incluí-lo numa série ou numa contagem, não se obtém nada mais do que seu traço distintivo, por mais que o apagamento desse traço o faça assemelhar-se o mais possível a um outro, ou seja, ao ser contado, o eterno retorno desse traço escapa à identidade (BURGARELLI, 2011, p. 18).

Assim, “[...] se a Psicanálise deve se constituir como ciência do inconsciente, convém partir de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (LACAN, 2008a, p. 27). Nesse sentido, a descoberta do

inconsciente mostra que o sujeito se apresenta como dividido (consciente e inconsciente), seu *status* é o de fenda, corte, que se constitui enquanto palco de conflitos e ambivalências, revelando os desejos inconscientes e não sendo o lugar da razão.

Nessa direção, o sujeito da psicanálise, ao mesmo tempo em que se aliena ao outro, dele se separa para que possa comparecer de maneira singular, tratando-se de uma subjetividade sempre em constituição. É um sujeito que não está pronto e ao ser imerso na linguagem segue um movimento contínuo em relação ao Outro. Nesse sentido, o sujeito em Freud e em Lacan é o resultado dos discursos aos quais é submetido.

Portanto, não há como falarmos do sujeito sem falarmos do Outro, visto que o Outro representa “[...] não somente outro sujeito, mas a língua, a cultura e as relações estabelecidas pela sociedade ao longo da história da humanidade, ou seja, todos os significantes capazes de constituir o sujeito pela linguagem” (SILVA, 2016, p. 22).

Mas, antes de continuarmos nossa discussão sobre o sujeito, pensamos ser importante destacar que na Psicanálise a noção de outro difere das teorias cognitivistas nas quais o outro é o semelhante com quem o sujeito constrói uma relação de ensino-aprendizagem. A noção de Outro ou grande Outro é “[...] é concebida como um espaço aberto de significantes que o sujeito encontra desde o seu ingresso no mundo. Trata-se de uma realidade discursiva” (KAUFMANN, 1996, p. 385). Nesse sentido, o Outro não é somente outra pessoa, mas um lugar, uma instância a que o sujeito se aliena e, posteriormente, se separa, a fim de constituir sua subjetividade. Esse lugar pode ser a língua, a cultura, a outra pessoa, ou seja, qualquer instância que, de algum modo, funcione como significante para o sujeito. Essa alienação é necessária para que haja a constituição do sujeito.

Nessa direção, Lacan define o outro da Psicanálise como o grande Outro, em letra maiúscula, a fim de fazer uma diferenciação do outro “[...] (*autre*, com “a” minúsculo) que é a forma imaginária do campo no qual se estruturam, para o recém-nascido, os objetos” (VORCARO; CATÃO, 2015, p. 49).

O primeiro, o outro com um a minúsculo é o outro imaginário, a alteridade em espelho, que nos faz depender da forma de nosso semelhante. O segundo, o Outro absoluto, é aquele ao qual nós nos dirigimos para além desse semelhante, aquele que somos forçados a admitir para além da relação da miragem, aquele que aceita ou que se recusa na nossa presença, aquele que na ocasião nos engana, do qual não podemos jamais saber se ele não nos engana, aquele ao qual sempre nos endereçamos. Sua existência é tal que o fato de se endereçar a ele, de ter com ele como que uma linguagem, é mais importante que tudo o que pode ser uma aposta entre ele e nós (LACAN, 1988, p. 286-287).

Dessa forma, o Outro lacaniano como um lugar, uma instância capaz de determinar o sujeito pela linguagem, campo da linguagem, é distinto do outro semelhante.

Freud (1987), no *Projeto para uma psicologia científica*, nos diz que o primeiro contato que o sujeito a advir tem com a realidade é por meio do que ele denomina *Nebenmensch* = *neben*: próximo, *mensch*: homem. Seria o homem próximo, o vizinho, o semelhante. Ainda sobre esse semelhante, Freud (1987) assinala que no desamparo inicial a criança necessita de uma *ajuda alheia* para realizar uma *ação específica*, a *experiência primária de satisfação*.

O preenchimento dos neurônios nucleares em Ψ terá como resultado uma propensão à descarga, uma urgência que é liberada pela via motora. A experiência demonstra que, aqui, a primeira via a ser seguida é a que conduz a alteração interna (expressão das emoções, gritos, inervação vascular). Mas, nenhuma descarga pode produzir resultado alivante, visto que o estímulo endógeno continua a ser recebido e se restabelece a tensão em Ψ . Nesse caso, o estímulo só é passível de ser abolido por meio de uma intervenção que suspenda provisoriamente a descarga Q_n no interior do corpo; e uma intervenção dessa ordem requer a alteração no mundo externo (fornecimento de viveres aproximação do objeto sexual), que, como ação específica, só pode ser promovida de determinadas maneiras. O organismo humano é, a princípio, incapaz de promover essa ação específica. Ela se efetua por ajuda alheia, quando a atenção de uma pessoa experiente é voltada para o estado infantil. Essa via adquire a importantíssima função de comunicação, e o desamparo inicial dos seres humanos é a fonte primordial de todos os motivos morais (FREUD, 1987, p. 336).

Dessa forma, vimos que, desde o início, o sujeito necessita de um outro para introduzi-lo na linguagem, necessitando também da linguagem para ter

uma representação de seu corpo próprio e nesse processo de inscrição dos significantes primordiais o outro e Outro estão implicados no modo como se estabelece a busca pela satisfação no estabelecimento dos circuitos pulsionais, visto serem os estímulos endógenos como *derivado das pulsões* (FREUD, 1987, p. 333).

A propósito dessa inscrição dos significantes primordiais Jerusalinsky (2009, p. 48) aponta que:

O modo como essa pessoa experiente sustenta o estabelecimento do circuito pulsional terá um papel decisivo nos primórdios da constituição do aparelho psíquico do bebê – não só por propiciar a experiência de satisfação, mas por estabelecer, a partir de seu próprio psiquismo, uma função de interpretação das ações do bebê (do seu choro, postura, tônus, gestualidade), um saber acerca do que poderia chegar a satisfazê-lo (JERUSALINSKY, 2009, p. 48).

Assim, vimos que na constituição psíquica os estímulos não se inscrevem por força ou por insistência, mas por um funcionamento significativo, em que “[...] diante dos estímulos endógenos do bebê é preciso um Outro encarnado que atribua intenção de comunicação ao seu grito [...]”, produzindo satisfação no bebê (JERUSALINSKY, 2009, p. 68).

O grito do bebê tem a função de fazer signo para o Outro materno. Ele significa algo para ela. Ao considerar o grito do bebê como apelo que lhe é dirigido e empreender ação específica, esse agente da função materna inscreve o bebê no mundo da fala. Desse modo, as necessidades do bebê vão se constituindo em demanda endereçada ao Outro primordial (CATÃO, 2009, p. 55).

Desta forma, o primeiro contato que o sujeito a advir tem com a realidade é por meio de um agente, um semelhante, de um outro colocado neste lugar duplo de encarnação do Outro e de semblante de objeto (outro) (BERNANDINO, 2004). É na resposta desse Outro primordial, desse “[...] agente materno ao desamparo inicial da criança que grita que se situa o germe da comunicação e a fonte de todos os motivos morais” (RESENDE; VORCARO, 2018, p. 3). Desse modo, é pela linguagem que sujeito e Outro se constituem.

Os seres humanos já estão ligados por compromissos que determinam o lugar deles, o nome deles; há liames e pactos já estabelecidos antes do nascimento de uma criança, aos quais chegarão outros discursos e novos tratados, sendo que muitos serão contraditórios. Cada sujeito se situa e se inscreve em relação ao discurso que já foi dito, num modo de determinação total diferente de determinação real e dos seus metabolismos materiais. O sujeito se orienta por ser determinado pelo discurso, e também orador, pois ele continuará esse discurso, situando-se como falante. Enfim, para a Psicanálise, o sujeito está ancorado no texto de sua história, preso na ordem simbólica que o introduziu e que ele carrega para projetar seu futuro. Entretanto, vale notar que se os dados já foram lançados, não podemos negligenciar uma ressalva: “podemos retomá-los em mão, e lançá-los mais, ainda” (VORCARO; CATÃO, 2015, p. 51, destaque da autora).

Neste sentido, o sujeito a vir é falado pelo Outro antes mesmo do nascimento, a partir do momento em que há investimento nesse vir a ser, há desejo. Desde a escolha do nome, tudo aquilo que é dito sobre o sujeito (características, sonhos, desejos, medos) é indício de que há um investimento do Outro. Desse modo, destacamos a importância de se evidenciar que:

A linguagem não se inscreve por si. Não basta colocar um bebê na frente do rádio ou da televisão. Para que o gozo do bebê se atele ao Outro, como instância da linguagem, é preciso um endereçamento, é preciso um Outro que, ao tomar o bebê desde um desejo não anônimo e a partir do saber simbólico que a linguagem lhe permitiu constituir, opere corte e costura do funcionamento corporal do bebê, levando em conta o que o afeta e fazendo borda a seu gozo (JERUSALINSKY, 2009, p. 68).

Vale ressaltar que o desejo ao qual a autora se refere é o desejo trazido por Lacan, entendido como um desejo lançado na ordem simbólica, “[...] que só pode ser pensando na sua relação com o desejo do outro e aquilo para o qual ele aponta não é o objeto empiricamente considerado, mas uma falta” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 139). É neste sentido que se trata de sujeito do desejo inconsciente, que dividido pelo simbólico, está submetido ao equívoco da língua.

Uma falta é, pelo sujeito, encontrada no Outro, na intimação mesma que lhe faz o Outro por seu discurso. Nos intervalos do discurso do Outro, surge na experiência da criança, o seguinte,

que é radicalmente destacável – ele me diz isso, mas o que é que ele quer? (LACAN, 2008a, p. 209).

Assim, o sujeito é marcado pelo vazio na linguagem que aponta para uma falta e pela descoberta de que a verdade que fala não é completa. Desse modo, a linguagem é a que determina a relação do sujeito com o outro, consigo mesmo e com o mundo. Nessa direção, linguagem, sujeito e Outro constituem-se mutuamente, num movimento permanente que ocorre ao longo da vida, em que o sujeito vai se constituindo na relação que sujeito e Outro estabelecem em suas inúmeras experiências discursivas. E já que estamos na escuta desse banho de linguagem que divide o sujeito, façamos um convite para que nossa escuta se volte para as notas sobre a *lalíngua*.

1.3 A dimensão musical de Lalíngua

No texto *Sobre a singularidade*, Leite (2000) enfatiza que não é de surpreender que a Linguística e a Psicanálise possam se articular em algum encontro faltoso, visto ser “[...] o que traça a linha que as separa seja justamente o que agencia o discurso que as sustenta [...]”. Se na Linguística se supõe que tudo pode ser escrito, na Psicanálise parte-se da irredutibilidade da falta no campo do Outro. E para esta autora é preciso esclarecer “[...] em que o campo do Outro se distingue da linguagem [...]”, uma vez que “[...] há em alíngua bem mais coisas do que a linguagem sabe. É pelo fato de haver alíngua que se impõe um limite ao escrito” (LEITE, 2000, p. 41).

Para a autora citada, há uma relação de necessidade lógica que vigora entre a língua e *lalíngua*, visto que:

Não é possível cogitar sobre alíngua que não seja a partir do fato de língua. Aqui encontramos a formulação saussuriana quanto a nada existir fora/antes do corte que a língua introduz. Entretanto, uma vez realizado o corte, algo aí se constitui, que teria estado lá, algo diferente da materialidade significante e que, no entanto, é totalmente determinado por ela; um resto daí se destila, para sempre presente no funcionamento da ordem própria da língua. É essa instância de repetição do resto que fica excluída da Linguística e que presentifica, na Psicanálise, a vigência do desejo e do gozo. Com isso, fica indicado que o

desejo e o gozo se determinam na linguagem, pela relação com o que a falta aí desdobra, pois o resto da operação da linguagem depende do princípio do seu funcionamento: um significante remete necessariamente a outro significante, em cadeia (LEITE, 2000, p. 41).

Neste sentido, *lalíngua* é sempre suposta, um estranho anterior que só se sustenta de algo que o terá sucedido, e que não deixa de se repetir (LEITE, 2000). Talvez seja por isso que no *Seminário, livro 20 mais, ainda*, ao tratar do conceito de *lalíngua*, Lacan (2008b, p. 149) aponte que:

A linguagem, sem dúvida, é feita de alíngua. É uma elucubração de saber sobre alíngua. Mas o inconsciente é um saber, um saber – fazer com alíngua. E o que se sabe fazer com alíngua ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem. Alíngua nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos. Se se pode dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é no que os efeitos de alíngua, que já estão lá como saber, vão bem além de tudo que o ser que fala é suscetível de enunciar.

Vemos que, nesse seminário, *lalíngua* é evocada como algo que antecede a linguagem, que se reduz àquilo que o discurso científico produz para dar conta do próprio conceito. Tem-se, portanto, que não é equivalente à linguagem. É nesse sentido que os efeitos de *lalíngua* têm caráter de enigma, justamente por fazer parte de um saber no real que escapa ao sujeito e que é transmitido sem intenção de comunicação. *Lalíngua* anuncia algo que vai além do que a fala é capaz de anunciar, que ressoa e se deposita no corpo do *infans* (LACAN, 2008b).

Neste ressoar, podemos supor o aspecto musical presente no conceito de *lalíngua*, considerando que esta, assim como a música se mostra como algo que ressoa no corpo e não se prende a um sentido. Desse modo, buscamos a relação do conceito de *lalíngua* com a música e com o acalanto e, a partir disso, estabelecer suas possíveis contribuições no atravessamento do *infans* a falante.

É importante dizer que, sob esse olhar, *lalíngua* é sempre suposta, é o saber que se tem suposto estabelecido, não por palavras, nem paredes, nem corpos. É um saber que supõe:

um receptor com cérebro e sem corpo que, diferentemente, do muro, da parede, não oferece resistência. Não desvia, não muda de rumo, não se propaga em círculos como um seixo atirado a água. Ao dizer isso, o que tenho em mente são palavras em “Radiofonia”: “É que o efeito que se propaga não é de comunicação, mas de deslocamento de discurso” (LEMOS, C. T., 2015, p. 43, destaque da autora).

É nesse sentido que a mãe subverte o código ao se endereçar ao bebê, colocando em cena com a criança “[...] certos particularismos forjados [...]” na língua, dirigindo-se ao bebê em uma “[...] *alíngua* que causa formigamento, cócegas, furor, para dizê-lo tudo, que causa animação do gozo do corpo” (LACAN, 1973-1974, *apud* JERUSALINSKY, 2009, p. 68). É somente através da transmissão desses primeiros sons, que se expressam através da fala materna por meio dos ritmos e melodias dela provenientes, que podemos dar sentido aos sons escutados.

Estes *particularismos forjados* pela mãe ou por aquele que exerce a maternagem ao convocar o bebê, coloca em cena a transmissão singular, a cada um de nós, do que é a língua matriz do *falasser*, a partir do qual há inconsciente e equívoco (LEMOS, C. T., 2015). Não como uma especificidade da língua simplificada do adulto que se endereça à criança, nem como comunicação, mas um saber-fazer-com a ressonância que se escreve nas imagens sonoras privilegiadas pela criança de modo singular.

Sobre essas primeiras associações sonoras, no texto *Os (des)encontros do infans com a linguagem*, Resende e Vorcaro (2018), fazendo um retorno a Freud sobre a tese do primeiro aparelho de linguagem, como anterior à formalização de aparelho psíquico e apontam que:

Freud propôs que os elementos sensoriais (impressões) e os elementos psíquicos (representações), apesar de distintos, participam de um mesmo processo, não decomponível. Assim as ‘sensações’ e as ‘associações’, ao serem transmitidas por meio de rumos específicos no ‘córtex’, viabilizariam o recurso à memória e à articulação falada. Freud está diante do enigma da transposição e enodamento entre os registros do ‘mundo interno’ e o ‘mundo externo’, entre os processos fisiológicos e os psíquicos, entre o organismo e a linguagem (RESENDE; VORCARO, 2018, p. 8).

Sendo assim, percebemos que a psicanálise encontra algo da incidência da linguagem no corpo e é sobre essa incidência que, consoante Resende e Vorcaro (2018), Freud constata, nos estudos sobre as afasias, que as falácias, os equívocos, o impossível do reconhecimento do objeto por meio da linguagem apresenta-se desde as primeiras relações do *infans* com a linguagem. Desse modo, essas autoras compreendem, a partir de Freud, que a criança enquanto *infans* funcionaria como uma pessoa com afasia motora, visto que antes de servir-se da linguagem para comunicar,

[...] o *infans* cria uma linguagem sem função comunicativa, falando e escutando suas próprias emissões sonoras. Ainda que seja apenas um único som, os primeiros balbucios têm o estatuto de fala, na medida em que se remetem à concatenação de sonoridades verbais do que foi ouvido e capturado do mundo simbólico que baliza o neonato (RESENDE; VORCARO, 2018, p. 9).

O percurso do *infans* antes de tornar-se falante implica servir-se de uma linguagem criada por ele mesmo, associando diversas sonoridades verbais a um único som produzido pela própria criança.

Para nos situarmos melhor no universo infantil, no tocante a essas sonoridades verbais, se faz importante colocar em jogo o conceito lacaniano de *lalíngua*, no qual se encontra a lalação infantil, aquela reduplicação de sílaba ou, ainda, os prolongamentos sonoros de vogais e até mesmo a intervenção de um ou outro ruído próximo das consoantes que o bebê produz. Para Belintane (2013), o *lala* do termo francês nos indica que estamos nos referindo a uma dimensão das possibilidades da linguagem em que o sentido fracassa, permitindo possibilidades dos jogos languageiros.

É em alíngua com todos os seus equívocos que saltam de tudo o que alíngua sustenta de rimas e aliteraões, que se enraíza toda uma série de fenômenos que Freud catalogou e que vão do sonho [...] a todas as espécies de outros enunciados que, em geral, se apresentam como equívocos [...] e é sempre a partir de uma forma linguística que esses fenômenos se apresentam e isso mostra... mostra aos olhos de Freud que certo número de impressões languageiras está no fundo de tudo o que se pratica humanamente, de que não há exemplo disso a não ser nesses três fenômenos – o sonho, o lapso [...] e a terceira categoria, o equívoco do chiste – não há exemplo de que isso como tal não possa ser interpretado em função de

uma... de um primeiro jogo que é... do qual não é por nada que se pode dizer que a língua materna, a saber, os cuidados que a mãe toma no sentido de ensinar seu filho a falar, não desempenhe um papel decisivo, um papel sempre definitivo [...] (LACAN, 1976, *apud* LEMOS, C. T., 2015, p. 48)

Esses jogos de ressonância associados às formações do inconsciente são o que Lacan evidencia como o jogo a que estamos submetidos como seres de linguagem, “[...] jogo de fazê-lo soar e ressoar, suspendendo o sentido, jogo este que faz de alíngua o próprio movimento do pensar, dizer e escutar” (LEMOS, C. T., 2015, p. 48).

Em o *Ego e o Id*, Freud (2011, p. 19) já enfatizava a importância da ressonância, do que foi ouvido pelo *infans* na configuração do psiquismo, afirmando que “[...] os resíduos verbais derivam essencialmente de percepções acústicas, de modo que ao sistema *Pcs* é dada como que uma origem sensorial especial. A palavra é, afinal, o resíduo mnemônico da palavra ouvida [...]”. Nesse sentido, a partir das percepções acústicas a criança alcançará a percepção de palavras.

Na origem, as palavras excitam o corpo por meio do som e do ritmo, ressoando uma carga afetiva, produzindo e demarcando o que Freud nomeou como satisfação. É o que justifica a importante constatação freudiana de que o *nonsense* está no centro da relação entre o mundo sensorial e as palavras, onde a criança lida primeiramente com as palavras fora do sentido (VORCARO, 2018, p. 4).

Este modo singular de produzir equívocos em função da similaridade fônica foi apontado por Freud (1905. p. 80) ao estudar os chistes. O autor esclarece que “[...] em um grupo desses chistes (jogos de palavras) a técnica consiste em focalizar nossa atitude psíquica em relação ao som da palavra em vez do sentido [...]”, relacionando o prazer obtido neste tipo de chiste com os jogos das crianças que ainda acostumadas a tratar as palavras como coisas tendem a jogar com os sons no não-senso. Para Leite (2000, p. 43), a indicação desse registro de sonoridade permitiu-lhe retomar a afirmação de que “[...] a homofonia é o motor de alíngua”.

Sobre a homofonia, Viana et al. (2017) afirmam que em *Alla Scuola Freudiana* Lacan situa o conceito de *lalíngua* em seu caráter onomatopéico,

apresentando sua definição enquanto algo transmitido por um Outro, que pode vir encarnado na figura materna. É a partir do desejo do Outro que se transmite a substância sonora que ocupa *lalíngua*, constituída pelos fonemas que são próprios de cada idioma, implicando, enfim, no conjunto das figuras de linguagem, as figuras de som como as aliterações, as assonâncias e as onomatopeias. Destacamos também as homofonias, paronomásias e cacofonias como fenômenos implicados na sonoridade das palavras e tão utilizados pelos poetas.

Neste sentido, vimos que o que primeiro se apresenta ao *infans* é a melodia e o ritmo provenientes de *lalíngua*: “O ritmo musical – modo como as notas e o silêncio se organizam num espaço de tempo – existe em *lalíngua* antes mesmo do advento da fala propriamente dita, no período de lalação” (QUINET, 2012, p. 11). Assim, a partir da melodia que o outro lhe dirige, a criança já experimenta um prazer no ritmo, ainda que não entenda o sentido. É desse modo que, consoante Queiroz (2003), Lacan nos apresenta *lalíngua* como linguagem de gozo, como primeira marca do ser falante, incapaz de dizer tudo, uma vez que o *falasser* constitui-se como marcado pelo significante e pela castração.

Tomando a cadeia significante, podemos dizer que S1 ainda não é comunicação nem sentido. São as lalações, é o balbucio, é *alíngua*, puro gozo que se articula com o objeto voz. Esse gozo se tornará sentido, *jouis-sens*, articulado com um outro significante, o S2, que desloca o gozo do puro som para o sentido, momento em que o simbólico advém pela metáfora paterna [...]. Podemos ainda fazer observar que a articulação entre esses dois momentos, o primeiro momento, em que a linguagem não tem sentido, as palavras não têm nexos, nem ligação, e o segundo momento, em que o sentido advém, as palavras ligam e articulam-se entre si, esse momento de virada é dado pelo espelho, que, segundo Lacan, é o que estrutura tudo o que existe no homem de sem ligação, de fragmentado, de anárquico, e que estabelece a relação das palavras com as percepções (QUEIROZ, 2003, p. 30-31).

Concordamos com essa autora, quando nos diz que a música prepara, de certa forma, o corpo para a linguagem e é esta que o esculpe pela construção da imagem inconsciente do corpo. E se essa música vem da voz que fala nos momentos de cuidados, transmitindo o desejo do Outro, fará com

que mais tarde, essa música sozinha possa trazer a nostalgia do seio e da voz, mas, principalmente, do desejo e do encontro com o Outro (QUEIROZ, 2003).

Na direção de enfatizar, mais uma vez, a relação do conceito de *lalíngua* com a música e tendo como implicação a materialidade sonora, evocamos alguns conceitos fundamentais do campo da música para distingui-la de outros sons ou ruídos. Desse modo, trazemos o conceito de música definido por Viana et al. (2017), no qual a música é entendida pela alternância padronizada entre sons e silêncios. E essa alternância englobaria parâmetros fundamentais chamados de *qualidades específicas* da música: altura, intensidade e timbre.

Viana et al. (2017, p. 339) trazem essas *qualidades específicas* da música e apontam que:

A) Altura é relativa à frequência de ondas sonoras provocadas pela vibração de um corpo em determinado momento;

B) Intensidade se refere à força com que o som é produzido, representando a amplitude das vibrações;

C) Timbre é definido como qualidade específica do som, o que permite distinguir as diferentes vozes ou instrumentos;

D) Melodia – associação da altura, intensidade e timbre – é concebida como periodicidade de vibrações sonoras sucessivas que podem ser percebidas, como a identidade de uma determinada nota;

E) Harmonia, que se refere à simultaneidade de sons;

F) Ritmo, também chamado de pulso, tratando-se da repetição padronizada da alternância entre som e silêncio, apresentada por meio de frequências percebidas como recortes de tempo.

Esses pesquisadores salientam que sem uma padronização dessas *qualidades específicas* o conjunto de manifestações sonoras não constitui música, mas ruído. Desse modo, os sons relacionados entre si saem do campo do puro ruído para a musicalidade. É nesse sentido que concordamos com Jerusalinsky (2009) quando diz que a partir da melodia que o outro dirige à criança, ela já experimenta um prazer no ritmo, ainda que não entenda o sentido.

Sobre a emoção musical Queiroz (2003, p. 17) considera que:

A emoção musical seria assim, de certa maneira, reatualização da emoção sexual dos encontros primordiais recalçados, trazendo à memória outras representações que viriam se superpor à da voz da mãe, percebida no passado na simultaneidade do seio e de seus substitutos sucessivos, ao mesmo tempo em que a emoção sentida corporalmente naquele momento (QUEIROZ, 2003, p. 17).

Com base nos indícios até aqui expostos consideramos que a relação com a dimensão musical esteja implicada nos primeiros banhos subjetivos no rio da linguagem, onde “[...] a criança garatuja o verbo para falar o que não tem / Pegar no estame do som [...]”, como nos canta os versos de Manoel de Barros (1996, p. 47). Nesse sentido, a primeira aparição do sujeito enquanto suposição é a partir da *lalíngua* transmitida através da voz materna (Outro Primordial) com toda sua melodia proveniente e apresentando-se em diversas formas de manifestações sonoras que vai atravessando o corpo da criança. Assim, podemos delimitar a estreita conexão do conceito de *lalíngua* com a dimensão musical, propondo que tais manifestações podem auxiliar na análise do efeito do acalanto no atravessamento da criança de *infans* a falante.

Parece importante enfatizar, nesse momento, que a relação mãe-bebê ou com outro ser humano que venha a substituí-la enquanto agente da função maternante é de suma importância para o *infans*, mas, como já mencionado, essa relação não está garantida por condições naturais, depende do estabelecimento de um laço simbólico. E o estabelecimento desse laço

[...] depende de que os cuidados que a mãe dirige ao bebê estejam permeados por uma série de operações psíquicas em relação à economia de gozo e em relação à transmissão da letra (enquanto inscrição psíquica), desde as quais a mãe pode conceber a subjetividade do recém-nascido e alocá-lo como seu bebê (JERUSALINSKY, 2009, p. 1).

Dessa forma, o bebê deverá ocupar um lugar de importância para essa mãe ou quem exerce a função materna. É nesse sentido, que a mãe, por sua condição desejante em relação ao bebê, ocupa o lugar do Outro do desejo. “É no que no desejo da mãe está para além ou para aquém no que ela diz, do que ela intima, do que ela faz surgir como sentido, é no que seu desejo é desconhecido, é nesse ponto de falta que se constitui o desejo do sujeito” (LACAN, 2008a, p. 214).

Este exercício da função materna implica:

Instaurar um funcionamento corporal subjetivado nos cuidados que se realiza no bebê. A mãe se ocupa da economia do gozo do bebê – do olhar, da voz, da alimentação, da retenção e expulsão das fezes, do ritmo de sono e vigília – estabelecendo um circuito pulsional que não prescinde do Outro para obter satisfação. Para tanto, a mãe, nos cuidados que dirige ao filho, articula a antecipação simbólica à sustentação do tempo necessário para que o bebê possa se produzir. Somente a partir da circulação do circuito de desejo e demanda do laço mãe-bebê por estes diferentes registros temporais o bebê poderá vir a apropriar-se imaginariamente de seu corpo, fazendo-o seu e fazendo das experiências de vida acontecimentos que, algum dia, poderão vir a ser recapituladas por ele como sua própria história (JERUSALINSKY, 2009, p. 2).

Assim, é neste e por este universo simbólico e imaginário que o sujeito suposto pode vir a se inscrever no campo da fala e da linguagem, tomando a palavra (VIVÈS, 2016). E, partindo dos significantes que lhes são ofertados antes mesmo do seu nascimento através do agente materno é que, no limite, esse sujeito suposto pode vir a ocupar seu lugar no mundo.

Como discutido, esse movimento de constituição não é recíproco, mas circular, em que tanto o sujeito quanto o Outro se constituem e se modificam numa relação de mútua constituição, no recobrimento de duas faltas, “[...] no sujeito e no Outro”, visto que “o que falta a um não se encontra no Outro, a não ser como falta. Ou seja, a falta é o que há em comum entre o sujeito e o Outro” (LEITE, 2000, p. 45). Desse modo, o processo de engendramento do sujeito acontece não pelo Outro, mas pela falta encontrada nesse Outro, num processo de hiância por dois movimentos distintos denominados por Lacan (2008a) de alienação e separação.

A alienação é uma operação que atravessa toda a vida do sujeito, seja no aspecto econômico, no político, no psicopatológico, no estético, e assim por diante. Ela (alienação) consiste no tipo de *ve/* que condena o sujeito a uma escolha, e qualquer que seja a escolha que se opere um dos elementos desaparece. Ao exemplificar como se dá essa escolha, Lacan aponta uma questão em que o sujeito é confrontado: “a bolsa ou a vida! Se escolho a bolsa, perco as duas. Se escolho a vida, tenho a vida sem a bolsa, isto é, uma vida decepada” (LACAN, 2008b, p. 207). Para Leite (2000), tal escolha é forçada,

considerando que há apenas uma escolha real, a vida, que se escolhida condena o sujeito a uma vida em falta; caso opte pela bolsa perderá tudo. Esse *vel*, portanto, exclui sempre um só e mesmo termo – a bolsa. “Ao substituímos os termos dessa escolha por aqueles que nos interessam na constituição do sujeito, temos: Ser (sujeito) e Outro (sentido). Assim, a alienação se dá entre o sentido e não-sentido” (LEITE, 2000, p. 46).

A separação é introduzida pela via da falta, no intervalo que corta os significantes, nas faltas do discurso do Outro e que chamamos de desejo (LACAN, 2008a). Nesse sentido, o Outro também é faltoso e demonstra isso ao não responder ao ser do sujeito. Desse modo, “[...] o desejo do homem é o desejo do Outro, uma vez que o modo de sua estruturação se faz por enganchamento do desejo do Outro” (LEITE, 2000. p. 46).

Com base em nossa discussão, podemos perceber uma estreita relação da música com o conceito de *lalíngua*, uma vez que, como já dissemos, esse neologismo se relaciona à expressão *lalação* que advinda do latim *lalare* significa cantar para a criança dormir. Além disso, a partir do conceito desse neologismo situado em seu caráter onomatopaico apontado por Lacan (1974), em *Alla Scuola Freudiana*, e retomado por Lemos, C. T. (2015), Vorcaro (2016) e Viana et al. (2017), vemos que esse conceito assinala que a primeira fala da criança é repleta de ritmo, sons, equívocos e musicalidade. E que antes do *infans* dar sentido aos fonemas, ele capta primeiro a musicalidade da voz materna, que porta *lalíngua*, (VIANA et al., 2017).

É pensando nos efeitos de *lalíngua* que são evidentes nos balbucios da criança e no prazer que o bebê demonstra no investimento pelos sons. É pensando nessa multiplicidade de sons que não se destina a oferta de sentidos, mas a produção de um gozo fora do sentido. É pensando nesses primeiros sons que se entrelaçam aos primeiros cuidados que o Outro destina ao bebê que supomos o lugar para o acalanto como elemento de satisfação e apaziguamento. Supondo também que pelas potencialidades do acalanto, a maneira como a mãe segura, acaricia e canta para seus filhos, esse canto convida o bebê a entrar na linguagem. Desse modo, concordamos com Bentata (2018) que é através da especificidade imaginária e afetiva dessa voz, que o bebê pode ser fisgado, uma vez que, primeiro, a criança prefere o charme melódico das vogais maternas antes de penetrar nas escansões produzidas

pelas consoantes. Essas consoantes cortam o fluxo sonoro que o articulam e introduz atividade simbólica que é portadora de sentido (BENTATA, 2019). Agora, nossa escuta se dará sobre esse amplo uso da musicalidade, presente na voz materna ao endereçar-se ao bebê, convocando-o a se deixar fisgar pela linguagem.

1.4 Quando a voz toma corpo: a encarnação da linguagem

Como já mencionado, Freud (1905) enfatiza que as crianças experimentam um prazer ao brincar com as palavras, considerando-as como coisas, prazer *nonsense*. E esse prazer do *nonsense* pode ser ofertado pelo agente da maternagem quando este procura sincronizar-se à criança, possibilitando ressoar em seu corpo tal prazer (VORCARO; RESENDE, 2018).

No livro *Linguagem infantil e afasia*, Jakobson (1968, p. 24-25) aborda um modo particular do adulto se dirigir ao bebê denominado “[...] língua de babás”. Para o autor, nesse modo particular de falar com a criança o adulto “utiliza uma fala que se adapta às possibilidades linguísticas do infante [...] aproximando-se às suas particularidades fonéticas, léxicas e gramaticais”.

Esse modo singular de se dirigir à criança também foi abordado por Lacan (1998, p. 426) sob a designação de *babyish* [tatibitate], sendo tratada numa perspectiva de uma ilusão alienante. E no *Seminário, livro IX: A identificação* (2003), o autor faz uma analogia entre esta especificidade e um tipo de língua chamada *pidgin*, afirmando que:

Não há, pois, distinção essencial entre o que chamamos de fala *babyish* e, por exemplo, uma espécie de língua como esta que chamamos de *pidgin*, quer dizer, esses tipos de línguas constituídas quando entram em relação duas espécies de articulações languageiras, os partidários de uma se consideram, ao mesmo tempo, na necessidade e no direito de usar certos elementos significantes que são da outra área, com o propósito de servir-se deles para fazer penetrar na outra área um certo número de comunicação próprias da sua área, com esse tipo de preconceito de que se trata, nessa operação, de fazê-los aceitar, de lhes transmitir categorias de uma ordem superior (LACAN, 2003, p. 45).

Na hipótese de Vorcaro e Resende (2018, p. 5) ao aproximar o *babyish* (*manhês*) do *pidgin* Lacan faz uso de um artifício para fins comerciais. O que daria ao *manhês* ser tomado como “[...] um recurso para o estabelecimento de uma troca de valores introduzida na economia psíquica do *infans*”. É nesse sentido que entendemos, quando Ferreira (2004) nos diz que a mãe, como Outro real,

[...] além de fornecer o leite, que vai alimentá-lo e reduzir-lhe a tensão causada pela fome, ela também realiza demonstrações de afeição pela criança, sorrindo para ela, fornecendo carícias, contemplando maravilhada o seu rosto e falando-lhe ternamente, ou seja, respondendo a uma demanda de amor (FERREIRA, p. 162).

A despeito desse modo de se dirigir à criança, a autora citada prossegue afirmando que:

A introdução de elementos de afeição, articulada ao registro da demanda, é acompanhada do “*manhês*”, um tipo de fala normalmente utilizado pelas mães quando se dirigem às crianças pequenas, que atrai a atenção do bebê e provoca respostas frequentemente expressas por vocalizações, sorrisos e mudanças na direção do olhar. Empregamos o termo “*manhês*”, cunhado por Lemos (1986) para traduzir *motherese*, exclusivamente para a fala modificada pela mãe, quando “conversa” com o seu bebê (FERREIRA, 2004, p. 164, destaque da autora).

Acerca do *manhês* ou de certos *particularismos forjados* na língua, Jerusalinsky (2009, p. 105) aponta que “[...] no Brasil o termo *manhês* tem sido amplamente utilizado para denominar o modo como as mães costumam falar com seus bebês”. Para esta autora, partindo de seu saber inconsciente “[...] as mães fazem uso da prosódia, da entoação, num momento em que aquilo que é dito ainda não pode ser entendido pelo bebê, na medida em que nele estão apenas começando a se inscrever as leis fonéticas, sintáticas e gramaticais da língua”. Desse modo, será em meio a esse banho de linguagem, por intermédio da música da voz materna, que a criança terá acesso ao que a precede, terá acesso ao simbólico.

Para Bentata (2019), o *manhês* seria uma espécie de língua particular da relação precoce mãe-bebê e corresponderia às três características

próprias do canto das Sereias descritas na Odisseia: *Phthoggos* designa o canto enquanto grito, um puro som, *op's* faz referência próxima à palavra, a sedução e *aoïde* é um conteúdo, associando-se ao *saber* prometido, a uma transmissão simbólica. Essas três consistências combinadas à voz corresponderia ao nó borromeano e que para que se perceba a voz é necessário por em jogo ao menos duas dessas qualidades juntas. Dessa forma, teríamos a criança gritava, *phthoggos*, e a mãe respondia, *op's* e, também, *aoïde*. Ou seja: *Che vuoi?* Que quer você, meu querido?

Assim, vemos que essas diferentes qualidades atribuídas à voz são também instrumentos de gozo e que o ser humano desde sempre se entretém com elas (*phthoggos*, *op's* e *aoïde*), já que há um vai e vem constante entre estas qualidades. Então, é:

[...] graças à repetição, progressivamente, a sensação auditiva referida à cadeia de significantes, que é antes de tudo percepção de um som, torna-se em seguida a percepção de um discurso, ou seja, a voz prende-se na alucinação e depois na representação, ao mesmo tempo em que o discurso da criança estrutura-se progressivamente desde o grito às lalações, ao balbucio, às palavras e às frases (QUEIROZ, 2003, p. 21).

Com efeito, a mãe interpreta, põe palavras no choro, nas necessidades e nas emoções do filho. Nessa direção, o caminho para o sentido é a mãe ouvir nas produções da criança mais que o som, é dar sentido aos comportamentos da criança, enunciando o desejo desta em seu lugar, caracterizando o que Winnicott (2000) chama *loucura* materna. É nesse sentido que a voz prende-se na alucinação e em seguida na representação, já que

[...] pelas lalações, os bebês tentam reenviar à mãe a organização melódica que percebem nela. Logo reproduzem os diálogos sozinhos e pouco a pouco se tornam interlocutores, dialogando com ela, quando se situam então como ativos no diálogo (QUEIROZ, 2003, p. 24).

Sobre esse aspecto, Jerusalinsky (2009) ressalta que é fundamental que essa prosódia convocante da mãe se articule a uma alternância sustentada pela mãe ao falar com a criança para que se produza o laço no ato da enunciação. Essa alternância ou intervalo é o que Vivès (2016) denomina de

“improvisação materna”, que implica numa suposição de alguma coisa que não existe ainda. Para esse autor, “[...] desde o nascimento o bebê é colocado pela mãe em posição de sujeito suposto falante [...]”, sob a forma da improvisação materna, tida como suposição, duo e endereçamento. Endereçamento esse necessário para que a criança faça a “[...] escolha de entrar na ordem simbólica e de se inscrever no campo da fala e da linguagem [...]”, (VIVÈS, 2016, p. 7).

A mãe, ao emitir vocalizações, assim como perguntas para as quais ela não espera respostas imediatas, improvisa em seu próprio ritmo, levando em conta o do bebê, uma comunicação que, se ela obedece a regras precisas, implica, de maneira igualmente essencial, que possa acolher as manifestações da subjetividade materna (VIVIÈS, 2018, p. 41).

Neste sentido, podemos dizer que é a mãe quem empresta a voz ao bebê, interpretando suas produções como um chamado, supondo um sujeito onde havia apenas um corpo biológico, remetendo o bebê para uma dimensão simbólica mais além daquela enquanto um corpo orgânico (coisa biológica). Tomando o grito do bebê não apenas como puro som ou pura necessidade, mas como uma pergunta, uma interrogação pelo enigma do desejo que supõe no bebê.

Assim, a mãe em sua função materna ou o agente da função maternante, por serem atravessadas pela linguagem, interpreta o grito do bebê como uma demanda, respondendo ao *infans* alimentando-o com colo, carícias, leite, palavras, aconchego e acalanto. “Mobilizada por um saber, sobre o qual, ela nem sempre sabe saber e, como representante do Outro, oferece significantes àquele corpo pequeno” (GOÉS, 2009, p. 120).

Nessa direção, vemos um entrelaçamento entre corpo e linguagem em que:

A musicalidade presente na fala da mãe, seus picos prosódicos e seus silêncios vêm sublinhar inconscientemente certos pontos significativos do que é dito. Algo ali convoca o bebê, produz marca nele, inscrição, não pela força do estímulo perceptivo recebido de modo aleatório do meio, mas justamente pelo que fica inconscientemente sublinhado pela tela significante do Outro (JERUSALINSKY, 2009, p. 107).

Na direção desse diálogo entre corpo e linguagem vemos que a língua está implicada em seu funcionamento linguístico-discursivo, na medida em que se entende que o que faz o corpo falar é uma língua falada por outros. Nisso,

[...] a linguagem é isso que é, o que seria da ordem de uma necessidade (orgânica, por exemplo) vai ser tomado como uma demanda do Outro (da mãe, por exemplo, que nomeia cada uma dessas necessidades), e, mais um passo à frente, essa demanda deverá ser atravessa e tomada como desejo de um sujeito (a criança terá incorporado o corte próprio à linguagem e agora poderá sentir no corpo seus efeitos) (BURGARELLI, 2011, p. 20).

Assim, compreendemos o uso da expressão corpolingüagem numa única palavra, como uma proposição por se tratar de

[...] um campo relacional que não se expressa somente na condição isolada de um indivíduo, mas no momento em que algo da sua captura [pelo olhar do outro] lhe retorna do outro – do semelhante – ou do lugar para onde se dirige sua fala, ou mesmo para onde se dirige seus atos (COSTA, 2003, p. 116).

Sobre esse aspecto, Jerusalinsky (2009) reforça que a relação entre corpo e linguagem deve ser pensada como fazendo litoral, visto que o rubor produzido a partir do lapso e o riso partilhado no chiste são exemplos que evidenciam como o corpo pulsional não se produz de modo individual, mas como um precipitado relacional. Para Costa (2003), esse campo relacional, que tanto se pode dizer que corpo é linguagem, quanto que linguagem é corpo, é a maneira de compreendermos o que nos fala Lacan quando afirma que toda carta/letra chega a seu destino, seu endereço, e por ter endereço, a letra faz borda nesse corpo relacional na medida em que inscreve um enigma que representa o Outro.

Nesse sentido, a mãe ou o agente da função materna proporciona uma transposição do que estava na ordem do orgânico para algo nomeado, na ordem da linguagem, fazendo com que se inscreva e evolua um corpo pulsional, um sujeito do desejo (GOÉS, 2009). Desse modo, o movimento de entrada da criança na linguagem implica uma forçagem, que pode ser entendida como ponto de vinculação entre a estrutura da linguagem (a sua gramática) e os atos empreendidos pelo sujeito, com seu corpo (BURGARELLI,

2011). Essa forçagem é “[...] uma forçagem transitivista que antecipa e condiciona o que em seguida impele a criança a entrar, por bem ou por mal, no campo da fala e da linguagem” (BERGÈS; BALBO, 2002. p. 11).

O transitivismo é um processo que passa pelo corpo, uma vez que este está envolvido em algo experienciado que o afeta de outro modo; diferente do modo como afetaria um sentimento. O corpo é aqui esse lugar de receptação através do qual o mundo toma forma e consistência para a criança. Apreende-se que esse acesso simbólico, que representa a identificação da criança ao discurso da mãe concerne ao corpo, na medida em que ele não é somente corpo imaginário, mas também corpo de linguagem, de significantes e de letras (BERGÈS; BALBO, 2002, p.10).

Neste tempo, a criança encontra-se alienada ao desejo do Outro, a imagem que este lhe oferece, no estágio do espelho, tomado por Lacan (1998) como um acontecimento, como uma encruzilhada estrutural, ocorrendo por volta dos seis aos dezoito meses de idade, e sua função revela-se como estabelecimento de uma relação do organismo (*Innenwelt*) com a realidade (*Umwelt*). Nesse primeiro momento de estruturação do sujeito, a criança se antecipa numa unidade a partir da imagem do outro, imagem do corpo próprio encontrada no espelho na qual se aliena. É o que pode ser percebido na “[...] assunção jubilatória que a criança manifesta ao ver sua imagem especular, parecendo manifestar a matriz simbólica em que o eu se precipita numa forma primordial e essa forma deveria ser designada como [eu]-Moi” (LACAN, 1998, p. 97).

Neste sentido, “[...] o estágio do espelho inaugura, pela identificação com a *imago* semelhante e pelo drama do ciúme primordial [...], a dialética que desde então liga o [eu] a situações socialmente elaboradas” (LACAN, 1998, p. 101). Assim, o Outro, como alteridade remetida ao simbólico e à linguagem, surge convocando o sujeito a se inserir em seus sistemas significantes, como forma de organizar uma representação do que a imagem lhe apresenta (GRECO, 2011).

Para Jerusalinsky (2009), essa alienação se dá também nas articulações sonoras que compreendem a língua em que a criança é tomada pelo Outro encarnado, ou seja, pela língua materna, “[...] língua na qual, para aquele que fala a mãe foi interdita pela lei” (MELMAN, 1989, apud, JERUSALINSKY, p.

108). É concordando que a alienação também se dê nas articulações da fala materna que recorremos a Porge (2014), visto que no manhês há uma estrutura de fala em eco. Talvez seja por isso que no livro *A voz do Eco*, o autor propõe um Estádio do Eco enlaçado ao Estádio do Espelho, recuperando a obra de Ovídio em que o mito de Narciso está articulado ao mito de Eco. O autor indica que o mito de Eco se inicia com uma pergunta da mãe de Narciso para Tirésias, na qual pergunta se o filho teria uma vida longa, ao que Tirésias responde: “[...] se ele não se conhecer” (PORGE, 2014, p. 104).

Com efeito, a partir desses mitos o autor mencionado faz uma observação afirmando que, quando Narciso se contempla no espelho, há uma reduplicação da sua imagem, que é totalizante; já em Eco, há uma reduplicação da voz, que é parcial, visto que a ninfa somente repete uma parte do que lhe foi dito. Nessa articulação entre o Estádio do espelho de Lacan (1998) e o Estádio do Eco tem-se que:

É a partir de então que se pode separar o eu do objeto *a*, o estádio do espelho não pode ser dito estádio do olhar; ele é um estádio de disjunção do olhar e da visão, uma vez que o objeto *a* não tem absolutamente imagem especular. Nesse sentido, há estádio do eco no estádio do espelho e ele não é estádio da voz. A voz não é especular, ela não tem representação e ela está disjunta de sua representação sonora, de seu eco. No estádio do espelho o olhar se destaca da visão, e no estádio do eco a voz se destaca do eco sonoro. O estádio do eco encontra sua pertinência na contemporaneidade do estádio do espelho graças a importância da função simbólica que nele exerce a fala, já que o ponto em que o sujeito se olha é o ponto a partir do qual ele fala e faz de seu grito apelo. Ao mesmo tempo, para que o estádio do eco faça seu papel no estádio do espelho, é preciso que de certo modo *ele tenha já existido, que o grito tenha sido lançado, que a voz tenha sido rodeada de silêncio*, que o grito tenha se tornado apelo (PORGE, 2014, p. 102-103, destaque nosso).

Nesse sentido, Porge (2014) retomando o estudo da obra de Lacan, aponta a voz como o resto que sustenta a passagem de um significante a outro, por isso evanescente. Desse modo, poder-se-ia pensar no progressivo enriquecimento dos balbucios de bebês com menos de seis meses. O choro do recém-nascido que antes era ininterrupto, passando a ser choro com intervalos. Além do choro, as produções vocais também vão variando quanto à intensidade, ao ritmo e à entonação, mas para que isso ocorra é necessário

que o ato da vocalização instale-se efetivamente como um jogo erógeno no laço com o outro (JERUSALINSKY, 2009).

Neste jogo erógeno há o que Porge (2014, p. 120) denomina de tempo de passagem entre o grito e a voz. Tempo este em que a criança goza da matéria sonora para seu prazer a partir dos balbucios, dos gorjeios, das lalações, do manhês, afirmando que, precisamente, neste último há “[...] uma estrutura de fala em eco”. Desse modo, nesse jogo de identificações “[...] as escanções temporais da voz e sua musicalidade produziram marca no corpo capturando o bebê numa primeira matriz simbolizante” (JERUSALINSKY, 2009, p. 112).

Assim, é no Outro e pelo outro que os olhares, os gestos, as vocalizações da criança são recebidos, como demandas e são entendidas por este. É nesse aspecto que ao falar do que é próprio no exercício da função materna:

É o trabalho permanente de recobrir o real do organismo do bebê – na psicomotricidade desorganizada, seu olhar estrábico, suas fezes, suas regurgitações, seus gritos – com um simbólico que organiza este corpo e que permite constituir uma imagem ideal à qual o bebê possa identificar-se. Por isso é justamente diante do olhar estrábico que a mãe diz: Cadê esses olhinhos lindos da mãe? É por isso também que as fezes e melecas viram caquinhas e as regurgitações, queiijinhos (JERUSALINSKY, 2009, p.118).

Para esta autora, “[...] a voz da mãe impõe silêncio ao real do corpo do bebê [...]”, a partir da entoação que ela (mãe) utiliza, modulando uma interpretação dos afetos que o bebê experimenta no corpo, além de engajar o bebê a um funcionamento ritmado. Dessa forma, “[...] na modulação da voz da mãe comparece a interpretação que ela enlaça ao que se passa no corpo do bebê, permitindo a este o acesso a alguma representação do afeto” (JERUSALINSKY, 2009, p.119).

Corpo e língua, afetos e representações tecem o corpo de alíngua, ou melhor, fazem consistir alíngua como corpo do simbólico. Esse corpo tem tanta realidade quanto aquele a partir do qual o sujeito forma seu eu [moi] como reflexo da imagem (PORGE, 2014, p. 121).

Neste sentido, a mãe em sua função materna ou o agente da função maternante, a partir de um enunciado como “Ele se machucou”, articula um julgamento experienciado como doloroso, atribuindo um corpo a seu filho, que se identifica a esse discurso que a mãe sustenta (BERGÈS e BALBO, 2002). É importante notar que além da mãe experienciar a dor no próprio corpo, ela precisa oferecer essa representação para a criança na medida em que a supõe como sujeito. Desse modo, “[...] o sujeito é efeito da captura que o Simbólico – a linguagem – opera no Real do corpo (organismo), a partir do Imaginário materno” (GOÉS, 2009, p. 130).

Como vimos, ao nascer, o bebê não detém uma representação acerca do que acomete seu organismo, esta representação só pode advir do laço com a mãe e isso só ocorre por meio de uma identificação transitivista, em que a mãe se vê afetada pelo que atinge o bebê, operando, conforme Jerusalinsky (2009, p. 100), “[...] uma inscrição (da letra) na passagem do padecido no corpo a uma representação, do gozo ao saber. A linguagem aí interessa na medida em que engancha, se abotoa, diz do que afeta o corpo”. Corpo esse falante, atravessado pelo simbólico, corpo onde pulsa o desejo, onde se expressam os sintomas e todas as formações do inconsciente, corpo pulsional, corpo do gozo.

Neste sentido, se faz necessário um retorno ao conceito de pulsão, sobre o qual já foram dadas algumas notas. Mas, para que possamos escutar esse acorde, realizaremos algumas considerações sobre o termo pulsão em Freud (2015) e Lacan (2008a).

Para Goès (2009), o conceito freudiano de pulsão (*Trieb*) rompe a relação com instinto, uma vez que a pulsão tem implicações numa pluralidade de possibilidades de satisfação, estabelecendo uma relação entre corpo e mente, um entrelaçamento entre o psíquico e o somático. Freud (2015, p. 25) nos apresenta a pulsão como:

Um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, como representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal.

Neste sentido, a pulsão é uma força constante da qual é impossível livrar-se por meio de ações de fuga. Ela é originária de uma fonte corporal e segue um circuito em busca da satisfação (meta), que é sempre parcial. Trata-se de uma soma de força que provoca uma pressão e que necessita de um objeto, através do qual a pulsão pode alcançar sua meta, ou seja, sua satisfação. Esse objeto é para Freud (2015, p. 27) o que há de mais variável na pulsão, não sendo necessariamente “[...] um objeto material estranho ao sujeito, podendo ser até mesmo uma parte do próprio corpo”.

Assim, vemos que o conceito freudiano de pulsão propõe uma nova dinâmica no tocante ao dualismo psíquico-orgânico, uma vez que a pulsão é o representante psíquico das excitações no interior do corpo. Ao longo dos estudos das pulsões Freud (2015) sugere ainda diferenciar dois tipos de pulsões primordiais, as pulsões do Eu ou de autopreservação e as pulsões sexuais, nestas últimas, destaca quatro destinos que as pulsões podem experimentar: reversão do oposto; retorno em direção ao outro; recalque e sublimação.

Porge (2014, p. 78) enfatiza que os estudos de Freud sobre as pulsões foram redefinidas por Lacan ao afirmar que “[...] as pulsões são, no corpo, o eco de que há um dizer [...]”. Assim, a pulsão em Lacan deixa de ser um conceito de articulação entre o biológico e o psíquico para se tornar um conceito que articula significante e corpo. E trabalhar a encarnação do Simbólico no Real é trabalhar o modo segundo o qual se estabelece o funcionamento pulsional no *infans*, visto que dessa primeira articulação necessária advém as condições para haver sujeito e corpo (CATÃO, 2009).

A pulsão é uma noção que afronta a problemática do limite, da borda entre o corpo a linguagem e a língua. Essa definição permite conjecturar que uma pulsão que tem por objetivo a voz será mais próxima do funcionamento do conjunto de pulsões sexuais (PORGE, 2014, p. 79).

Sendo assim, apesar da voz não ser um objeto palpável, é ela que faz ressonância no ouvido da criança e faz cortes desnaturalizando o organismo e proporcionando a entrada da criança no mundo simbólico, possibilitando laços, inserindo-a no discurso e na linguagem. Sobre essas estruturas de bordas, Lacan (2008a) limita o número de pulsões sexuais a quatro, acrescentando às

duas primeiras propostas por Freud (oral e anal), mais duas, escópica e invocante, existindo para cada uma um objeto correspondente: seio, fezes, olhar e voz.

Goès (2009, p. 134) destaca que essas estruturas de bordas tornam-se “[...] zonas erógenas por serem tocadas pela linguagem, sendo que estas zonas erógenas referidas não se restringem apenas a algumas partes do corpo, e sim, alcançam a totalidade do corpo pulsional [...]”. E para explicar como essas zonas erógenas são tocadas pela linguagem o autor destaca a distinção realizada por Lacan sobre demanda e desejo.

Para Goès (2009), é a partir do instante em que se institui a demanda que a criança é remetida ao discurso do outro (mãe ou seu substituto), numa posição de instância da linguagem, contribuindo assim para a constituição do Outro.

Desde a primeira (e mítica) experiência de satisfação, algo do Outro materno, ou melhor, elementos significantes veiculados pela prosódia de sua voz, imprimem-se como traços que, uma vez fixados, escrevem a letra no real do corpo do bebê. A letra impressa faz borda, delimita o corpo pulsional, serve de suporte material, possibilitando, também para o *infans*, que algo possa vir a fazer série, cadeia, deslocar-se pelos caminhos do significante e, assim, construir fala (CATÃO, 2009, p. 201).

Com efeito, para a autora citada, ao conceber a pulsão como efeito da demanda do Outro, da linguagem, Lacan apresenta que a instauração do funcionamento pulsional é tributária da ação da linguagem sobre os orifícios corporais privilegiados, cuja função de troca com Outro é prevalente e que apresentam uma estrutura de furo compatível com a estrutura do inconsciente (CATÃO, 2009).

Em *As pulsões e seus destinos* Freud (2015) propõe quatro formas diferentes de destinos para as *pulsões sexuais*, tais como: 1) a reversão em seu oposto ou transformação em seu contrário (modificação da atividade para a passividade = sadismo-masochismo/voyeurismo-exibicionismo e transformação do seu conteúdo = transformação do amor em ódio); 2) retorno em direção ao eu (mudança de objeto = aquele que exercia a atividade assume o lugar de passividade); 3) recalque (mecanismo de defesa que oferece resistência

procurando tornar inoperante o impulso pulsional); 4) sublimação (desvio de uma meta sexual para outra não-sexual – plasticidade da pulsão).

Para Porge (2014, p. 84), Freud já havia mencionado a possibilidade dos três tempos serem contados para o voyeurismo e para o masoquismo: “[...] um tempo ativo e um tempo passivo de desarranjo (*Umkehrung*), ao qual é necessário acrescentar um terceiro tempo, o da retroversão de um novo sujeito, a saber [...]”. Desse sentido, Lacan generaliza a existência desses três tempos às quatro pulsões e faz que correspondam às três formas gramaticais ativa, passiva e reflexiva.

Sobre os três tempos da pulsão, Catão (2009, p. 121) aponta que:

No primeiro tempo, ativo, o recém-nascido se dirige para um objeto estranho (externo), nível da pulsão oral: seio, mamadeira; no segundo tempo, reflexivo, o *infans* dirige a pulsão para uma parte do próprio corpo tomada como objeto, o dedo; no terceiro tempo introduz-se um novo sujeito, a mãe para quem o bebê se exhibe. [...] Nesse sentido, o bebê busca ser olhado, ser ouvido ou, no nível oral, oferecer o corpo para ser comido pelo semelhante.

A autora citada prossegue afirmando que o bebê ao observar o rosto materno e vendo o gozo que esse rosto espelha deve poder perceber-se como objeto desse gozo materno. É desse modo que emerge o sujeito da pulsão, uma vez que “[...] o que se inscreve é um traço não apenas das características do próximo assegurado, mas de seu gozo” (CATÃO, 2009, p. 122).

Portanto, o bebê é capturado pela linguagem e é a voz materna que toca o corpo da criança, possibilitando a instauração da ordem simbólica, fazendo com que o sujeito possa vir a ser. Mas esta captura só será possível se a mãe não toma o bebê como puro objeto de satisfação, mas dá lugar ao gozo operando o interdito. E pelos efeitos inscritos da função paterna ela (mãe) buscará modos de atrelar o gozo à lei simbólica (JERUSALINSKY, 2009).

É importante destacar que o gozo a que Catão (2009) e Jerusalinsky (2009) se referem é um conceito de Lacan (2008b, p. 11), que parte do seu uso no discurso jurídico “[...] usufruto que quer dizer que podemos gozar de nossos meios, mas que não devemos enxovalhá-los [...]. O gozo é aquilo que não serve pra nada [...]”. Dessa forma, entende-se o gozo como algo relacionado à repetição instaurada no estabelecimento de um circuito pulsional que não tem

utilidade, mas, insiste se revelando nos tropeços da língua – atos falhos, lapsos e chistes.

Sobre gozo, será tomada uma espécie de esquematização de Jerusalinsky (2009) a partir da obra lacaniana, uma vez que o sujeito experimenta a emergência do gozo em diferentes modalidades:

– o gozo fálico, como o gozo com a linguagem, inaugura-se a partir da significação fálica do sujeito no Édipo. Trata-se do gozo do ser falante, que permite, pela intermediação da função fálica, operar articulações e substituições significantes;

– o gozo do Outro, como um gozo originário, um gozo mítico, tal como um paraíso perdido, só pode ser considerado a partir do gozo fálico, estando correlacionado com o gozo do corpo, gozo do vivo, ou gozo do ser, como um gozo que retroativamente seria suposto como anterior ao fálico e, portanto, fora da linguagem, na medida em que aparece como limitado pelo gozo fálico;

– o gozo feminino, como gozo Outro, também situado fora da linguagem, mas como "além" do falo que, por escapar do processo de significação, situa-se de modo suplementar e não complementar ao gozo, na medida em que não há complementaridade possível entre os sexos;

– o mais-de-gozar, relativo ao objeto *a*, situa-se como resto de gozo que escapa do processo de significação mesmo se produzindo por efeito dele. Ele implica, mais do que um modo de gozo, certa operação psíquica de mais-valia realizada para se obter um lucro, um ganho de gozo (JERUSALINSKY, 2009, p. 142).

Vimos que o gozo fálico é ligado ao significante, gozo próprio do sujeito enquanto falante, implicando a transposição do sujeito de significante em significante na tentativa de elidir o sacrifício do corpo. E a linguagem, por meio desse gozo (fálico), produz uma interposição entre o sujeito e o corpo, na medida em que constitui, ao mesmo tempo, um acesso ao corpo enquanto simbólico e uma barreira ao corpo enquanto real (JERUSALINSKY, 2009).

No gozo fálico há um usufruto do corpo, mas sem gastá-lo. De significante em significante há uma busca de realização simbólica. É, ao mesmo tempo, um gozo e um limite do gozo, *do mesmo modo que o significante é causa material do gozo fálico e também limite que nos protege contra o desejo do Outro* (JERUSALINSKY, 2009, p. 144, destaque da autora)

Assim, o gozo fálico lança o sujeito a uma atividade desejante, estabelecendo pela metáfora paterna, uma defesa contra o desejo do Outro primordial. É nesse sentido que “[...] a linguagem já é em si mesma demanda de amor e presentificação do Outro, são as palavras que nos permitem suportar a perda, é com palavras que a criança preenche a boca esvaziada do seio” (QUEIROZ, 2003, p. 14).

Portanto, uma criança só poderá vir a falar se ela for banhada no rio da linguagem, se é aspirada pelo Outro que está presente, sobretudo, nos momentos de cuidados. É nesse sentido que o som da voz da mãe toca o corpo do bebê, possibilitando a criança a entrar em ressonância com a linguagem, permitindo que um corpo biológico se desdobre em corpo simbólico. É por isso que nossa escuta será, agora, endereçada para a voz e para o olhar como objetos *a*, objetos que se encontram na linha de frente do desejo e da castração.

1.5 A voz e o olhar como objetos de paixões

Ao pesquisarmos sobre a voz, percebemos em distintos campos do saber, dentre os quais escolhemos as ciências que se preocupam com o humano como a Neurologia, a Filosofia, a Antropologia, a Etnologia, a História, a Fonoaudiologia e a Psicologia, de modo a fazer uma relação, ainda que breve, entre essas abordagens e a escolhida para esta tese – a abordagem psicanalítica da voz.

Em seu texto *A Melo-mania ou a voz objeto de paixões* (2015), Vivès apresenta como as ciências citadas acima, com exceção da Fonoaudiologia, se dão no espaço da voz. O autor aborda que nas Neurociências o foco no enigma do investimento da música e suas condições de produção, incitaram a pensar que o cérebro reconhece tão rápido as vozes quanto os rostos. Tais resultados demonstraram, para Vivès (2015), uma observação já tida pela psicanálise, que a voz é o objeto de um investimento particular.

No tocante à Filosofia, o autor apresenta que esta ciência visou elucidar o enigma das vozes, como o fez, em especial, a psiquiatria de orientação

fenomenológica a partir de Husserl, Binswanger e H. Maldiney, no qual desenvolveu uma abordagem original da voz, um estatuto de voz única referindo-se ao sujeito vocalizante.

Na Antropologia e na Etnologia o interesse pela voz foi, segundo o autor, voltado a pensar que tão logo emitida, torna-se “[...] um elemento essencial no desenrolar de nossas vidas e se transforma em potência de expressão para o outro em quem ressoa”. Vivès destaca nos estudos de Lévi-Strauss, em *Antropologia Estrutural* (2003), que existem estruturas elementares que obedecem às regras da linguagem, enfatizando que:

Não se trata mais somente de escutar a fala e suas formulações, mas igualmente a voz, suas vibrações, sua textura, suas singularidades e a que isso induz naquele que escuta, mais uma vez, os efeitos da voz naquele que a recebe estão no centro dessas pesquisas (VIVÈS, 2015, p. 85).

Na História, o foco recai na tentativa de elucidar os efeitos da voz como objeto histórico, considerando que a voz é efêmera e somente há pouquíssimo tempo tem seus traços registrados através de arquivos nos quais foram notados o timbre da voz e as entonações de uns e outros, pesquisadores delimitam um território onde conseguem fazer ouvir essas vozes mortas (VIVÈS, 2015), nas quais o autor aproxima, pela descrição apresentada, as características do objeto voz às jogadas subjetivas da Psicanálise que testemunham uma presença ativa e persistente.

A Fonoaudiologia e a Psicologia não foram contempladas no texto desse autor, mas demos escuta ao que estas podem tocar sobre a voz, considerando que no campo da Fonoaudiologia, através da relação terapêutica, a história de uma voz, a história de um sujeito poderá ser construída se os profissionais dessa área estiverem atentos não somente à voz como produção acústica, como produção acústica-motora, mas também aos significados dessa voz na história do sujeito (PINHEIRO; CUNHA, 2004).

Neste sentido, Vivès (2015, p. 86) nos diz que todos esses trabalhos abordam “[...] a voz como produção do indivíduo e não como origem da produção mesma do sujeito [...]”. E a Fonoaudiologia não é diferente, uma vez que privilegia, muitas vezes, a materialidade do som da voz, colocando o

indivíduo na ilusão de poder controlar o fenômeno vocal (PINHEIRO; CUNHA, 2004).

Desta forma, pensamos que nossa escolha pela abordagem psicanalítica da voz se dê pelo que esta nos: a) Permite identificar: o sujeito não somente como produtor da voz, mas igualmente como produto dela, considerando que não há sujeito sem um chamado primeiro que o convida a advir, não há sujeito sem endereçamento sustentado por uma voz, que esta seja sonora ou não, à qual o bebê escolherá responder; b) Autoriza a pensar: a relação paradoxal ambivalente existente entre o sujeito e as vozes que o rodeiam – necessárias e, entretanto, invasivas; c) Propõe: uma compreensão da renovada relação do sujeito com este objeto apaixonante que é a voz (VIVÈS, 2015).

Nessa direção, vemos que a Psicanálise lança luz na narrativa e nos efeitos de linguagem, inaugurando, a partir de Freud, uma escuta do dizer da histórica, da transferência e dos seus efeitos. Com Lacan não foi diferente, visto que também subverteu a clínica psiquiátrica, na qual colocou foco na observação dos fenômenos e na descrição dos sintomas privilegiando a linguagem. E na inclusão da voz na lista dos objetos *a*, Porge (2014), no livro *Voz do Eco*, destaca essa forma notável de subversão da clínica psiquiátrica, enfatizando que Lacan incluiu a voz na lista dos objetos *a* antes do objeto olhar e que o fez a partir das vozes alucinadas e do supereu. Com efeito, em *O desejo e sua interpretação* Lacan apresenta uma boca que parece fechar-se para dar à voz o estatuto de objeto *a*. Assim, “Lacan parte de um estudo das vozes na psicose para aí retornar com a voz como objeto *a*” (PORGE, 2014, p. 27).

Em *As psicoses* assistimos a esse movimento pelo qual Lacan se apoia no que lhe fornece a tradição psiquiátrica, retornando à alucinação verbal. Na qual não basta observar os movimentos articulatórios quando o sujeito diz ouvir vozes. ‘Se esse problema merece ser abordado é a partir da relação de boca e orelha’[...]. Há um vínculo entre o ouvir e o falar que não é externo, no sentido em que nos ouvimos falar, mas que se situa no próprio nível do fenômeno da linguagem. É no nível em que o significante acarreta a significação, e não no nível sensorial do fenômeno de que o ouvir e o falar são como o direito e o avesso (PORGE, 2014, p. 39).

Recorremos aqui a esse excerto sobre o estudo das psicoses a fim de tratar a voz como objeto da pulsão, visto que a voz do Outro está intimamente vinculada ao desejo, distanciando-se do estatuto de demanda. Enfatizamos aqui, que é a partir da alienação à voz do Outro que o bebê poderá conceder à incorporação da voz, é por isso que na obra *Os Nomes-do-Pai*, Lacan (2005a, p.71) apresenta “[...] a voz do Outro como objeto essencial”, afirmando que “se a voz é o produto, o objeto caído do órgão da fala, o Outro é o lugar onde *isso fala*”.

Neste sentido, Vivès (2012, p. 12) afirma que, ao extrair o objeto voz do campo psicopatológico e incluí-lo na dinâmica do tornar-se sujeito, Lacan introduz “[...] a voz como um dos objetos da pulsão (a invocante), ao lado do seio (pulsão oral), das fezes (pulsão anal) e do olhar (pulsão escópica)”. O autor prossegue ainda afirmando que dos raros desenvolvimentos de Lacan sobre o objeto voz, “[...] a pulsão invocante pouco a pouco adquire estatuto particular de campo pulsional, em decorrência de sua estreita ligação com o significante e com a fala”.

Sobre esse aspecto, Miller (2013, p.1) afirma que Lacan deu um lugar específico à voz na psicanálise, quando inaugurou o ponto de vista estrutural, “[...] fornecendo o estatuto ao inconsciente a partir da estrutura da linguagem, tal como foi apresentada por Saussure e desenvolvida por Jakobson [...]” e já nesta tese no tópico *Algumas notas sobre a linguagem*.

Desde então, o ponto de vista estrutural nos obriga igualmente a remanejar a noção de indivíduo, suporte do desenvolvimento, para substituí-lo por um conceito diferente, o de sujeito – que não é o suporte do desenvolvimento, nem mesmo o suporte da estrutura. É exatamente o que supõe a estrutura. Nisso, o sujeito é sujeito do significante; é a única coisa que dele sabemos; ele é suposto pela estrutura da linguagem. As teses de desenvolvimento genético dão lugar, então, à tese de causação estrutural do sujeito e o objeto se vê então, pela mesma via (MILLER, 2013, p. 2).

Nesta direção, Miller (2013) afirma que Lacan escreve o objeto com a letra *a*, para distingui-lo de todas as notações do significante ou do significado, colocando esse objeto à parte da estrutura linguística e escrevendo-o com uma letra que ele não declinará. “Não declinará”, pode ser entendido aqui como não abandonará, uma vez que Lacan trabalhou longos anos para fazer concordar

duas exigências que podem ser habitadas por uma antinomia: a relação do objeto com a estrutura linguística e a existência de uma relação entre esse objeto e um sujeito definido como sujeito do significante. E na tentativa de resolução desses problemas Lacan encontra dois novos objetos na psicanálise: “[...] o objeto vocal e o objeto escópico, a voz e o olhar, que generalizam o *status* do objeto na medida em que não são situáveis em nenhum estágio. Não existe nem estágio vocal, nem estágio escópico” (MILLER, 2003, p. 3).

Sobre o estudo da voz em Lacan, não se tem um desenvolvimento sobre esse objeto vocal, mas um esboço pode ser pensado a partir da articulação entre o olho e o olhar. “[...] sem que seja necessário introduzir uma mediação como a do espelho. O espelho é necessário para produzir o “se ver a si mesmo”, enquanto que o “se ouvir a si mesmo” já está presente no mais íntimo da subjetividade” (MILLER, 2013, p. 4).

Ao partirmos do objeto voz como objeto pulsional, devemos conceber a voz como portadora do amparo das palavras, dos significantes e dos equívocos que nela se desdobram. Desse modo, a voz como objeto *a*, como causa de desejo, como já visto, não é um objeto palpável, não tem imagem especular e, como tal, se destaca das representações sensoriais. Desse modo, a sonorização é uma imaginarização mais ou menos satisfatória da voz, que funciona como um *mais-de-gozar*⁶. E o que a caracteriza como objeto *a* “[...] é o fato de que há passagem por um ou dois orifícios corporais (a fonte da pulsão) e a existência de uma escansão, de um intervalo de abertura e de fechamento que faz as vezes de corte”, ou seja, “a verdadeira estrutura da voz é temporal” (PORGE, 2014, p. 109-110).

Neste sentido, acreditamos que a voz se situa entre o dentro e o fora e quando sonorizada engendra passagens entre um sujeito que fala e outro que ouve e, sobretudo, entre um sujeito e ele mesmo, “[...] especialmente porque o crânio se torna caixa de ressonância, e de eco” (PORGE, p. 87). Desse modo, a voz se situa como um resto “[...] do qual só apreendemos o eco, à medida que sua sonorização ouvida difere da emitida, esse resto se nodula ao silêncio” (PORGE, p. 122).

⁶ “O conceito *mais-de-gozar* é descrito como homólogo à *mais-valia* de Marx, porque revela um *a mais* – ou o gozo excedente, que se apresenta como não recuperável pelo sujeito – na medida em que está, de entrada, perdido” (SOUTO; D’AGORD, 2014, p. 40).

Ainda sobre a voz não ter imagem especular, Vivès (2012, p. 86) afirma que a voz em Lacan, “[...] em vez de ligar-se ao sonoro, é o que está em excesso no ato de fala, ela como suporte da enunciação se singulariza ao desaparecer por trás do sentido que enuncia”. Podendo se manifestar em cada enunciado de maneira diversa como na música, na dança, na escrita, nos barulhos e silêncios.

A voz é parte do corpo que se deve por em jogo – e, mesmo, sacrificar – para que o enunciado se produza. Suporte da enunciação discursiva, a voz desaparece por trás do sentido: *o que se diga fica esquecido por trás do que se diz no que se ouve* (Lacan, 1973:5) [...]. O apagamento da voz em face do que é dito pode ser facilmente observado quando alguém toma a palavra. A princípio, podemos ser capturados pelas características da voz (a entonação, por exemplo), mas isso rapidamente desaparece quando começamos a prestar atenção no que é dito (VIVÈS, 2012, p. 13 – Destaque do autor).

Assim, vemos que a voz enquanto objeto a não tem compromisso com o sentido e seu fundamento conceitual é áfono. Essa dimensão áfona torna possível “[...] situar a voz não do lado de suas variações imaginário-simbólico (altura, ritmo), e sim do lado do real e da estrutura” (VIVÈS, 2012, p. 15). E sobre essa perspectiva estrutural, na qual está inscrito o conceito de voz em Lacan, Miller (2013, p. 10-11) nos diz que:

É a perspectiva segundo a qual o sujeito do significado é constituído a partir da cadeia significante – ele não é constituinte, mas sim, constituído. É a cadeia significante e sua estrutura que aqui dominam. Neste ponto, podemos formular que a voz é uma dimensão de qualquer cadeia significante, na medida em que qualquer cadeia significante – sonora, escrita, visual, etc. – comporta uma atribuição subjetiva, ou seja, designa um lugar para o sujeito. E essa atribuição subjetiva, na regra, diz Lacan, é distributiva.

Assim, vemos que a voz amparada nas palavras e nos significantes possibilita trilhar caminhos, possibilita ainda uma aproximação como o que não pode ser dito, com o que ficou como resto. Dessa forma, podemos entender a dimensão incorpórea da voz trazida por Lacan no *Seminário, livro 10: A angústia*:

A voz não é assimilada, mas incorporada. É isso que pode conferir-lhe uma função que serve de modelo para o nosso vazio. É nesse vazio que a voz ressoa como distinta das sonoridades, não modulada, mas articulada. A voz de que se trata é a voz do imperativo, como aquela que reclama obediência ou convicção. Ela não se situa em relação à música, mas em relação à fala. (2005b, p. 300 – 301)

Sobre esse ponto, Roitman (2015, p. 82) afirma que ao dizer que a voz é incorporada Lacan diz que o *infans* é afetado por fragmentos dos jogos linguageiros parentais que são submetidas a uma instância exterior, como uma instância da voz superegoica, fenômeno este, a um só tempo, interior (incorporada) e exterior, “[...] êxtima, algo que me pertence e é também a voz do Outro”.

Como pudemos perceber a voz não se confunde com o som, não está no registro do sonoro, está, conforme Colli (2015, p. 56), no “[...] registro do silêncio”. Percebemos também que a estrutura da voz é temporal, podendo ser a escansão que corta a continuidade da fala (LACAN, 2005).

As pausas na fala são essenciais à sua escuta. Na mãe, uma voz contínua, sem corte entre os fragmentos sonoros, é muito mal recebida pela criança, que dela se desvia. [...] Como os outros objetos *a*, a voz supre a carência de significante que responderia à questão do sujeito, de seu lugar em e para o Outro. [...] A voz é parceira do silêncio, o silêncio do Outro. O vazio no qual a voz ressoa não é um vazio especial, “é o vazio do Outro como tal, o *ex nihilo* propriamente dito”. [...] O vazio do Outro é o vazio de sua falta de garantia última, do enigma de seu desejo e de seu gozo. “Ora, é nesse vazio que a voz ressoa como distintas sonoridades, não modulada, mas articulada” (PORGE, 2014, p. 111-112 – destaque do autor).

Sobre essa estrutura temporal da voz, Vorcaro e Resende (2008, p. 19) apontam que,

[...] a temporalidade da fala do Outro separa seu enunciado da enunciação materna que coloca em jogo, franqueando a interrogação (*Che vuoi?*) pela criança do desejo do Outro, ao mesmo tempo em que a retira do anonimato. Ao extrair de si mesma uma surpresa, ela circunda o objeto *a* voz.

Neste sujeito marcado pelo vir a ser falante, no qual a mãe está de um lado e a criança do outro, nesse entre dois, algo começa a vibrar e se movimentar de ambos os lados. Ouvindo-se então, conforme Coli (2015, p. 56), “[...] o som do silêncio. Um grito! A mãe aponta com uma força toda sua para o não verbalizável (música e movimentos) e ao mesmo tempo para a linguagem, [...] a mãe faz surgir uma pulsação [...]”, uma voz bastante singular. E, para que esse sujeito se torne falante será preciso recalcar a materialidade pura do som da voz.

Desta forma, é possível perceber que a voz é da ordem da invocação do sujeito, sujeito para além da fala: a voz enquanto o que sustenta a fala é exatamente aquilo que não se pode dizer. É exatamente essa voz no campo do Outro que me prende ao Outro e dela seremos sempre pedintes. E nesse jogo do enamoramento a surpresa ou a desilusão está relacionada diretamente com o espelhamento narcísico, denominado por Freud (1914, p. 54) de narcisismo primário. Momento em que o eu e o outro se constroem numa relação de espelhamento, no qual o objeto amado é visto à imagem do eu e valorizado pela semelhança, no tipo de ligação amorosa chamada narcísica.

Para Lacan (1998, p. 100-101), esse primeiro narcisismo está relacionado à imagem corporal, que dá a ilusão da unidade do corpo, na qual “[...] o sujeito vê o seu ser numa reflexão em relação ao outro e, este outro tem para o homem valor cativante, pela antecipação que representa a imagem unitária tal como é percebida”. E esta reflexão diferencia o homem do animal introduzindo um segundo narcisismo, uma identificação ao outro, identificação esta que permite ao homem “[...] ver no seu lugar, e estruturar, em função desse lugar e do seu mundo, seu ser”.

É neste jogo de sedução, jogo cativante, que no *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais de psicanálise*, Lacan (2008a) vai distinguir o olhar da visão, apresentando a visão como uma função do aparelho ocular, estudada pela biologia, fisiologia, entre outras, e o olhar como função do corpo pulsional, corpo erógeno. Olhar este também mencionado no *Mito de Argos*, que tinha sempre pelo menos um olho virado na direção de seu alvo. Olhar esse tido pela psicanálise, segundo Hassan (2008, p. 3), “[...] como um objeto invisível que responde a uma outra regulação, de ordem inconsciente... da ordem do desejo e do gozo”.

Essa reformulação teórica da psicanálise rompe com a tradição filosófica que não distingue visão de olhar, sendo assim, o olhar deixa de ser uma qualidade do sujeito como propunha a filosofia e passa a ser objeto específico da pulsão escópica, faz parte do objeto e não do sujeito; ao contrário o sujeito é afetado pelo olhar, é subversivo por ele enquanto objeto *a*, denominado por Lacan de objeto de causa de desejo (SANTOS, 2007, p. 37).

Neste sentido, o olhar como objeto pulsional é destacado do corpo e está no cerne do que se desprende da operação significativa, estando articulado na estrutura subjetiva e na causa do desejo. Dessa forma, “[...] a *conexão* dos objetos *a* significa que a passagem de um a outro dos quatro objetos não obedece a um processo de maturação, mas corresponde a uma estrutura definida pelas intervenções da demanda e do desejo nas relações do sujeito ao Outro” (PORGE, 2014, p. 64).

Na direção dessa discussão, o olhar como objeto *a* está vinculado a tudo que afeta o sujeito. Olhar esse que passa a ser entendido como objeto real, causa da divisão e da repetição, “[...] um olhar imaginarizado por mim no campo ou Outro” (LACAN, 2008a, p. 87). Nisso, a noção de olhar imaginarizado cria um jogo cativante e apresenta um sujeito que se torna objeto desde o ponto de vista do olhar do quadro (artístico), um sujeito “objetalizado”, “nadificado” pelo comando do olhar localizado fora, em que, segundo Lacan (2008a, p. 91-92), “[...] o modo de minha presença no mundo é o sujeito, no que, à força de se seduzir a essa única certeza de ser sujeito, ele se torna nadificação ativa”.

Assim, buscar entender a relação dessa captura para o sujeito nos faz voltar ao *Mito de Argos* que será retomado e discutido, mais detalhadamente, no segundo capítulo desta tese. Nesse *Mito*, o monstro luta para suplantando as doçuras do sono e, mesmo que alguns de seus olhos sejam submetidos, os outros ainda podem vigiar, mostrando que o que o apazigua é ser visto e ouvido, existindo para alguém em que o seu desejo se aliena, e assim existir. Mostrando que esse olhar “[...] re-lança e (rel-alça) o objeto do desejo que sou para o outro – Outro, metáfora do mais além da reciprocidade, do espelhamento e das imagens da minha visão” (HASSAN, 2008, p. 4). Como na cena do acalanto, em que o corpo pulsional da criança é afetado pelo encontro com o olhar e com o sonoro da voz daquele que entoava esse canto.

No cenário do acalanto, a simples presença materna faz da criança um corpo olhado pela mãe e por esse olhar a criança passa a existir, uma vez que se sou visto, sou objeto libidinal. Desse modo, este olhar que encanta é o obturador da falta que o desejo expressa, com uma demanda que é sempre de amor (LACAN, 2008b).

Inscrição de intensidade libidinais, inconscientes, marca as primeiras experiências de satisfação do psiquismo, deixando pegadas, traços, como digitais únicas de prazer e de desprazer, oportunizando a criação das representações, inaugurando a possibilidade do pensamento e discriminação do eu e do não eu (SANTOS, 2007, p. 37).

Assim, vemos que os objetos olhar e voz por estarem mais próximos da causa do desejo, seriam objetos constituídos a partir dos primeiros encontros com Outro Primordial. Desse modo, “[...] a pulsão escópica, ou seja, pulsão do olhar, como um dos primeiros investimentos do Outro em relação ao bebê, passa a ser um elemento constitutivo de valor fundamental na fundação do psiquismo” (SANTOS, 2007, p. 37). E é através do olhar do Outro que a criança passa a ser confundida num ideal de imaginário de espelhamento com a mãe, configurando a criança não só um lugar, mas um sentido em relação a esse Outro.

No nível da dimensão escópica, na medida em que a pulsão aí esteja em jogo, se encontra a mesma função do objeto *a* que é discernível em todas as outras dimensões. O objeto *a* é algo de que o sujeito para se constituir se separou como órgão. Isso vale como símbolo da falta, quer dizer, do falo, não como tal, mas como fazendo falta. É então preciso que isso seja um objeto - primeiramente, separável – e depois, tendo alguma relação com a falta (LACAN, 2008a, p. 104).

Nesta dimensão de objeto perdido, Lacan apresenta o objeto *a* como parcial, não representável, estilhaço da pulsão, identificável apenas sob quatro formas: seio, fezes, voz e olhar. Esta diversidade das formas assumidas por esse objeto encontra-se “[...] em certa relação com o modo sobre o qual o desejo do Outro é apreendido pelo sujeito” (LACAN, 2008a, p. 115-116). Na pulsão escópica, o mundo é como um espetáculo possuidor do sujeito, que se torna uma vítima de um engano, “[...] o que sai dele e o enfrenta não é o

verdadeiro *a*, mas seu complemento, a imagem especular, *(i)a*. Eis o que parece ter caído dele”, remetendo o sujeito sempre a uma falta (LACAN, 2008a, p. 116).

Esta dialética das pulsões possibilita o entendimento da posição dos objetos *a* na dialética da relação do sujeito com o Outro, em que o olhar estaria vinculado ao desejo ao Outro e a voz estaria associada ao desejo do Outro (VIVÈS, 2009).

Lacan restitui plenamente à dimensão simbólica da fala (o Outro) sua função no advento do sujeito, e particularmente ‘no gesto pelo qual a criança diante do espelho, voltando-se para aquele que a segura, apela com o olhar para o testemunho que decanta, por confirmá-lo, o reconhecimento da imagem’ (PORGE, 2014, 100, destaque do autor).

Assim, vemos que a sedução do olhar implica um efeito de captação, uma sedução que desvia o sujeito do resto das imagens do mundo e dos viventes para aprisioná-lo numa imagem. Como visto, essa sedução se dá também pela voz materna que toca o corpo da criança e, com efeito, pode desencadear uma incidência neste corpo, fazendo alguma coisa cantar no seduzido (ASSOUN, 1999). Dessa forma, será esta última sedução, esse mestre-cantor que entoará as notas do próximo tópico.

1.6 A voz e a invocação para musicar

Antes de escutarmos as notas da voz com as da pulsão invocante, antes que esse acorde ressoe, se faz necessário enfatizar, mais uma vez, que a pulsão não se inscreve na ordem de uma necessidade, mas na ordem do desejo, desejo esse proveniente da falta. A pulsão não se origina do mundo externo, mas no próprio interior do sujeito. Sua pressão sobre o sujeito é constante, não havendo fuga e não possui um objeto pré-definido, visto que seu objeto poderá ser substituído por intermináveis outros objetos (FREUD, 2015).

Parece importante dizer também, nesse momento, que a pulsão não se satisfaz totalmente, visto que segundo Maliska (2008, p. 25-30), o objeto da pulsão é

[...] substituto de outra coisa impossível e este objeto não dá conta de satisfazê-la. A pulsão elege um outro objeto para o sujeito, e este acredita ser este objeto o objeto que vai lhe trazer a satisfação, a completa plenitude, ou mesmo, a felicidade. [...] em outras palavras, há uma falta primordial do objeto *a*, que causa o desejo e este tenta elege um objeto que aplaque esta falta. Na falta, a pulsão se realiza em seu circuito, que é desde sempre um circuito parcial, que retorna, que não se refere à totalidade da reprodução e do encaixe perfeito. Uma vez que não há encaixe, a pulsão contorna seu objeto, bordeia de modo a retornar sobre a zona erógena. Logo, o prazer não está no objeto, mas no retorno sobre a zona erógena. Dessa forma, a pulsão atinge sua satisfação sem atingir seu alvo.

Outro destaque está na zona erógena que é, a rigor, conforme Freud (1996, v. 7, p. 112), “[...] parte da pele ou da mucosa em que certos tipos de estimulação provocam uma sensação prazerosa de determinada qualidade”. Neste sentido, cada parte da pele ou da mucosa pode vir a tornar-se uma zona erógena, quando atravessada por uma estimulação do exterior e do Outro. É nesse sentido que podemos pensar que as cócegas, rubores, risos tratam-se de inscrições, no corpo, de significantes que advém do Outro (MALISKA, 2008), como já discutido no tópico *Quando a voz toma corpo: a encarnação da linguagem*.

Na sequência do texto *Um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos*, Freud (1996) expõe que o caráter rítmico presentes nas excitações produtoras de prazer e desprazer é uma das condições essenciais para a produção de uma zona erógena. É esse caráter rítmico, musical da “[...] sonata materna que sexualiza o ouvido como zona erógena” (MALISKA, 2008, p. 29).

Essa erotização ocorre em função de algo bastante singular presente na voz materna, o “vel pudico”, dimensão idealizada, essencialmente imaginária, regularmente associada à voz, o timbre (VIVÈS, 2015, p. 93). O timbre poderia ser concebido como um ponto de real que excede a fala, mas, paradoxalmente, torna o seu investimento possível pelo *infans*, uma vez que “[...] deve-se perder

a voz como objeto para adquiri-la como voz sonora, ou seja, um vel sonoro vem recobrir o vazio deixado pela perda do objeto pulsional” (VIVÈS, 2018, p. 107).

Tanto para Vivès (2018) quanto para Guimarães (2015, p. 110), o timbre é uma impressão digital, não havendo voz semelhante à outra. O timbre é “[...] essa marca, é único, a marca do sujeito e está em conexão direta com o real do corpo e é algo que só sofre modificação mediante as modificações do corpo”.

É importante destacar que esse sonoro tem raiz no real, se veste de imaginário e de simbólico e permite “[...] que um efeito de significação venha à luz e a fantasia tome seu lugar”. Desse modo, “[...] o timbre articula dizer e dito, bem como permite que eles se tencionem. O timbre “assedia” o som via o corpo, ele é o “testemunho” de um real não simbolizado da voz” (VIVÈS, 2018, p. 107, destaque do autor).

Outro destaque é que, para Lacan (2008a), um caráter particular da pulsão invocante é a borda sobre a qual esta se sustenta, uma vez que o ouvido é o único orifício do corpo que não se fecha. Isto implica que a criança não pode se recusar a escutar o que diz a voz do Outro desde antes do seu nascimento, o que deixa “marcas indelévels” (VIVÈS; CATÃO, 2011, p. 88). Desse modo, a pulsão invocante tem como trajeto-alvo da satisfação não o retorno para o sujeito, nem para os outros, mas para o Outro, convocando “[...] não um, mas dois orifícios: a boca para falar, chamar, e a orelha para escutar, ouvir” (PORGE, 2014, p. 86). E é essa particularidade que dá o caráter inapreensível da voz, impossibilitando de encontrá-la a não ser entre a boca e a orelha.

Portanto, a voz tece passagem entre um sujeito que fala e outro que ouve, mas principalmente, entre um sujeito e ele mesmo. É nesse jogo de “*mútuos* invocação e endereçamento” que o *infans*, pode

[...] começar a organizar um funcionamento que seja pulsional.
 [...] a pulsão invocante organiza o circuito em que um chamado é endereçado pelos dois parceiros do laço – o bebê e seu Outro cuidador – em um movimento que é via de mão dupla (VORCARO; CATÃO, 2015, p. 57).

Sobre esse aspecto, Vivès (2009, p. 330-336), no texto *Para introduzir a questão da pulsão invocante*, vai apontar que a dinâmica da pulsão invocante tem como característica a mudança do lugar do sujeito no circuito da invocação, em que se tem um “ser chamado”, um “se fazer chamar” e um “chamar”. Nesta dinâmica da invocação, o sujeito para se tornar invocante, deverá, segundo a hipótese deste autor, tornar-se “surdo ao timbre originário”.

Para compreender a especificidade da posição invocante adotada pelo sujeito do inconsciente, é importante situar a diferença essencial que existe entre demanda e invocação. Na demanda, o sujeito se encontra em uma posição de dependência absoluta em relação ao Outro, pois ele lhe empresta o poder de atendê-lo ou não. A demanda é compreendida, aqui, como uma exigência absoluta feita ao Outro de se manifestar, aqui e agora. Ao contrário, o sujeito invocante escapa dessa dependência, pois nesse caso, não se trata mais de uma demanda dirigida a um outro que estaria lá, mas sim de uma invocação que supõe que uma alteridade possa advir de onde o sujeito, pura possibilidade, seria chamado a vir (VIVÈS, 2009, p. 330).

Para Vivès (2016, p. 5 e 7), a ênfase nesta distinção se faz importante para mostrar que na invocação há uma suposição de um “saber suposto”, um “sujeito suposto saber”. Essa suposição é como uma “grade harmônica”, um “[...] pré-texto indispensável, que tomará seu sentido no ato unicamente, no ato da interpretação”. Assim, a surpresa, o espanto e o prazer fazem com que a interpretação dada pela mãe às manifestações do bebê conserve uma dimensão de abertura, permitindo à criança mover-se do lugar de objeto para o de sujeito, tomando a “[...] palavra e seu lugar no concerto das vozes do mundo”.

Na direção desse tornar-se sujeito, o bebê, ao se deixar capturar pela voz do Outro, permitirá que esta voz lhe transmita algo, como também lhe diga o que está sendo escutado, na medida em que o grito, o choro e os desconfortos do bebê passem a receber palavras que contornarão o puro som sem sentido, desdobrando-se em linguagem, a partir do intermédio da interpretação materna. Nessa dialética, a mãe será capaz de escutar e ceder a sua voz ao filho; por outro lado, esse filho, ao incorporar a voz da mãe, pode mudar de posição e passar a fazer uso de sua própria voz. Desse modo, esse “grito puro” se tornará “grito para”, onde o sujeito é chamado a ser, não se

constituindo num produto natural, pois para que ele exista é preciso que o outro o chame. É pela invocação do Outro que o significante entra no real e produz o sujeito enquanto efeito de significação, à guisa de resposta. (VIVÉS, 2009, p. 335).

Este enlaçamento alienador é denominado por Didier-Weill (1997, p. 91) de “primeiro tempo” do circuito da pulsão invocante, no qual o eu ouvinte, ouve a música da voz materna e é reconhecido por essa música. E, onde a mãe supõe a existência do bebê como um sujeito, antecipando a constituição psíquica dele, e com isto se vê identificada com o bebê, depositando nele o olhar e a ocupação, na tentativa de encobrir a própria castração.

Assim, nos primórdios da relação mãe-bebê, uma mãe faz do seu bebê único objeto do gozo e, nessa identificação com ele desenvolve um modo particular de comunicação, expressando seu alto grau de sensibilidade, enunciando a criança como causa de seu desejo, antecipando-o enquanto sujeito e nomeando sua demanda. Desse modo, as palavras e os significantes, que são responsáveis por criarem sentido, cingem o corpo da criança e provocam efeitos. Passado esse tempo de alienação surge o desejo de ir mais além de uma primeira inscrição e, a partir da falta no Outro, a criança se questionará sobre o que o adulto deseja, surgindo, então, um enigma em torno do desejo do Outro. É essa incompletude no Outro, essa hiância que anuncia a existência de um desejo. “É nesse ponto de falta que o sujeito tem que se reconhecer” (LACAN, 2008a, p. 262).

Sobre esta incompletude no Outro, evocamos Didier-Weill (1997, p. 101-102):

O objeto *a* não é unicamente, como se ouve dizer com tanta frequência, essencialmente caracterizado pelo objeto faltoso; se é certo que ele é o objeto faltoso, sua função de ser o objeto faltoso é apontada muito especialmente no fenômeno da angústia. Mas, além dessa função, poderíamos dizer que sua função fundamental é antes de mais nada a de vedar esta hiância radical que torna tão imperiosa a necessidade da demanda. Se há verdadeiramente algo de faltoso no ser falante não é o objeto pequeno *a*, é esta hiância no Outro que se articula com o *S* de grande Outro barrado: $S(\bar{A})$. É por essa razão que, no fim do circuito pulsional, para dar conta da experiência do ouvinte, emito esta ideia de que a natureza do gozo *a* que se pode ter acesso no fim do percurso não está de modo algum próxima de um “mais gozar”, mas precisamente ao

lado desta experiência de um gozo que poderíamos talvez chamar de “extático”, gozo da própria existência.

Como se pode observar, o desejo do Outro faz surgir na criança interrogações, enigmas e é nessa falta, nessa hiância que a criança poderá se mover da posição de petrificada, como Eco e Narciso em relação aos significantes do Outro, para a posição de sujeito do desejo. Desse modo, vemos que a voz e o olhar como objetos do desejo funcionariam como um elo entre o bebê e o Outro materno e, na sequência desse encontro, surge o enigma do desejo Outro. E é nessa hiância, nesse vazio que se abre, a partir da identificação da falta no Outro, que o sujeito poderá constituir-se desejante, enlaçando-se ao desejo do Outro, possibilitando os circuitos pulsionais.

Assim, vemos que a voz e o olhar como objetos a, “[...] concebido como causa do desejo [...]” (LACAN, 2000b, p. 115), toca o corpo do *infans* possibilitando a instauração da ordem simbólica e o surgimento do sujeito. Apesar de a voz não ser um objeto palpável é o som da voz materna que media “[...] o significante do Nome do Pai que sustenta o simbólico e o inconsciente por vir da criança receptora do som”. É essa ressonância que possibilita laços, inserindo a criança no discurso e na linguagem.

Neste sentido, Azevedo (2007, p. 97) afirma que:

Ao estudar a voz em sua articulação com a pulsão invocante e com a criação musical, Didier-Weill nos diz que a transmissão da linguagem, do significante, envolve também uma convocação para tornar-se humano. Ela é feita através da própria linguagem, pela fala da mãe. Contudo, tal transmissão não se dá sem a dimensão da sonoridade e da musicalidade da voz materna – voz que é suporte e resto da fala e voz que convida a ir além do sentido das palavras.

Desse modo, vemos que o som da voz materna constituiria uma condição para todos os humanos, para todos os sujeitos que, no primeiro tempo (momento de alienação), possam dizer sim a este ouvinte do Outro encarnado pela mãe, com sua fala musicada; e, no segundo tempo (da separação), da castração, do recalque originário, passar a dizer não. Passar de “[...] um sim eu ouço a sua voz, a um não posso ouvir somente a sua voz, ou não terei nunca uma voz própria” (AZEVEDO, 2007, p. 98).

Sobre este ensurdecer-se para o timbre primordial, Vivès (2018, p. 17) situa “[...] a hipótese da constituição do ponto surdo no seio da psique concomitantemente ao estabelecimento do recalque originário”. Situa ainda a hipótese de ser esta “surdez” estrutural nossa proteção da alucinação auditiva e afirma ser o processo de recalçamento originário o que dá à voz a possibilidade de permanecer em seu lugar, “inaudível” no primeiro momento e, em seguida, “inaudita”. Desse modo, “[...] para se tornar falante, o sujeito se constitui como um esquecido da voz do Outro” (VIVÈS, 2009, p. 337).

Assim, compreendemos que a primeira voz enquanto fala cantada, encarnada pela mãe põe em cena uma música que deve se adaptar às escansões próprias às leis da fala. Compreendemos também que nos primeiros cuidados destinados à criança pelo Outro materno estejam entrelaçados os primeiros sons, *nonsense*, juntamente com o embalar, o aconchegar, o afagar, o olhar e o cantar que podem assegurar uma forma de apaziguamento das urgências manifestadas pelo corpo e a condução ao sono. Essas ações que nos põem diante do acalanto e da musicalidade da voz daquele que o entoa darão as notas do próximo capítulo.

2. ENTRE CORPOLINGUAGEM: O ACALANTO COMO INVOCAÇÃO MUSICAL

*Summertime, and the livin' is easy
Fish are jumpin' and the cotton is high
Oh, your daddy's rich and your ma is good lookin'
So hush, little baby, don't you cry*

*One of these mornings you're gonna rise up singing
And you'll spread your wings and you'll take to the Sky
But till that morning, there ain't nothin' can harm you
With daddy and mammy standin' by*

*One of these mornings you're gonna rise up singing
And you'll spread your wings and you'll take to the Sky
But till that morning, there ain't nothin' can harm you
With daddy and mammy standin' by*

*Summertime, and the livin' is easy
Fish are jumpin' and the cotton is high
Oh, your daddy's rich and your ma is good lookin'
So hush, little baby, don't you cry⁷
(GERSHWIN, 1935)*

Um dos mais famosos acalantos da história da música, *Summertime* foi escrito pelo compositor George Gershwin em parceria com o escritor DuBose Heyward, *Summertime* veio ao mundo como abertura da ópera *Porgy and Bess*. Embora posteriormente essa ária tivesse recebido interpretações muito mais poderosas e até mesmo desesperadas, a versão original de Gershwin mantinha, consoante Pereira (2015), todas as características básicas das cantigas de ninar: estrutura simples, fortemente melódica, ritmo estruturado e previsível permitindo a antecipação do encadeamento da frase musical, sem surpresas.

Villela (2016), em seu livro *Ópera, guia para iniciantes*, comenta que *Porgy and Bess* só passou a ser considerada a primeira ópera estadunidense

⁷ *É verão e viver a vida é fácil, / Os peixes saltando e o algodão está alto. / Oh, seu pai é rico e sua mãe é bonita, / Então, silêncio, pequeno, não chore. / Uma dessas manhãs você vai levantar cantando. / Vai abrir as asas e subir ao céu. / Mas até essa manhã, nada poderá lhe fazer mal. / Com papai e mamãe ao seu lado. / É verão e viver a vida é fácil, / Os peixes saltando e o algodão está alto. / Oh, seu pai é rico e sua mãe é bonita, / Então, silêncio, pequeno, não chore. / Uma dessas manhãs você vai levantar cantando. / Vai abrir as asas e subir ao céu. / Mas até essa manhã, nada poderá lhe fazer mal. / Com papai e mamãe ao seu lado. (Tradução nossa)*

dois anos após a morte do seu criador e após 1941, quando *Porgy and Bess* foi reencenada em New York no majestoso Metropolitan.

Pereira (2015) enfatiza que a natureza bastante agradável e reconfortante de *Summertime* é imediatamente reconhecível nos famosos versos iniciais. Versos esses que surgem na epígrafe deste capítulo, dando-nos a conhecer a palavra dita e cantada às crianças pequenas, pensando que, cuidar do surgimento das palavras, da sua afinação com a experiência vivida, de seu vigor e sentido; cuidar da escuta, do balbucio, do murmúrio, do canto, do silêncio e da fala; cuidar, enfim, da experiência inicial com a palavra, seja condição rara e essencial para se pensar o lugar do acalanto na fala da criança.

Neste sentido, o retorno aos versos da epígrafe, versos tão idílicos e poéticos que na ária são entoados pela jovem mãe, que exercendo a função materna nos conduz ao cenário do acalanto e nos reporta para o contexto desse acalanto, no qual uma negra pobre, que vive em situação de grande precariedade, canta para seu bebê e, durante esse canto, o público é apresentado ao cotidiano do cortiço Catfish Row, em Charleston, Carolina do Sul. As imagens descritas nos versos, como os peixes saltando e as plantações de algodão, acalantam o sono da criança e convidam esta e o ouvinte a se entregarem a uma melodia que poderia se repetir indeterminadamente até o profundo relaxamento.

O cenário de *Summertime* reproduz uma rua portuária, povoada por pescadores, estivadores e outros trabalhadores ligados ao ramo pesqueiro; nessa ária a presença marcante de um sentimento de acalanto e de fraternidade se contrapõe às duras condições de sujidade, miséria e exploração daquele submundo. O que nos faz pensar, consoante Pereira (2015), num dos grandes enigmas propostos pelo acalanto: embalado pela voz materna, o bebê dorme prazerosamente, mesmo em condições terríveis e mesmo que os versos entoados no canto falem de monstros e de abandono ou que a cena suceda a perda do olhar mútuo de mãe e filho.

Tal reflexão nos faz pensar que em *Summertime* e nos demais acalantos o que fica enfatizado é a voz, que embala e conduz, através da música, toda cena. O canto agudo da soprano, Clara, convida o filho a se entregar ao que Maliska (2012, p. 75) chama de “um gozo vocal”, dando ao bebê a ilusão de

uma continuidade asseguradora. A mãe como a diva da ópera seduz e, neste momento, “[...] coloca a sexualidade em cena na exuberância da sua voz, na majestade de seu timbre e na ardência de sua intensidade”.

É importante destacar que o gozo tratado, no presente estudo, é daquilo, “[...] que se encontra como objeto, neste caso a voz. A voz é o objeto *a*, o resto com o qual se goza no corpo” (MALISKA, 2012, p. 75). Esse objeto *a* é, conforme Lacan (2005b, p. 275-278), “[...] aquilo que falta, folhas mortas, objeto de causa de desejo”. Assim, o que está em jogo no acalanto *Summertime*, e pensamos em todos os outros, é o gozo pulsional. Gozo esse entendido como

ponto que liga a voz da linguagem a voz do corpo, que faz o sujeito se perder na vocalização, no balbucio, no cantarolar, no falar demasiado, no sussurro, enfim nos sons corporais que uma vez atravessados pela linguagem constituem uma espécie de hieróglifo ou de marcas no corpo que demandam interpretações (MALISKA, 2008, p. 64).

Outro aspecto a ser destacado no acalanto está na voz e no contato corporal que exercem um papel indissociável, por tratar-se, conforme Pereira (2015), de uma forma muito particular de erotização do corpo, pelo qual todo dispositivo da cena – uma criança que se precisa fazer dormir; uma mãe em posição de exercer a função materna, o contato corporal da mãe com o bebê e a canção de ninar entoada pela mãe – se organiza para que a experiência gozosa se dê sob uma modalidade autoerótica.

Nesta “cena de exorcismo”, de acordo com Pereira (2015, p. 29),

o foco fica inteiramente colocado no apaziguamento das urgências manifestadas pelo corpo e no reassentimento da permanência de uma presença benfazeja, a qual ainda não é percebida em sua alteridade, mas como vivência de satisfação contínua e de ausência de ameaça.

É o que pode ser percebido nos versos: “*Então, silêncio, pequeno, não chore/ até essa manhã, nada poderá lhe fazer mal/ Com papai e mamãe ao seu lado*”. Assim, vê-se que no acalanto, o sono pode chegar pela pura monotonia melódica, pela frase longa e chorosa, como também pela proximidade física e íntima como elemento aquietador. Essa proximidade pode suscitar na criança, conforme Jorge (1988), a ilusão de serem ambos, mãe e

criança, parceiros do mesmo jogo. Tal proximidade pode ainda, conforme esta autora, ser um encontro físico que ocorre através da situação de intimidade, do tom sussurrante, do abraço íntimo e cadenciado que constitui o embalo.

Podemos destacar também no acalanto *Summertime* e em muitos outros a presença da repetição, seja de palavras e/ou de versos, como se lembrasse da cadência do jogo de balançar a criança pelos braços e pernas e a melodia que parece reproduzir o embalo que a acompanha (JORGE, 1988). Dessa forma, ao que pudemos escutar da melodia no acalanto *Summertime*, e pensamos ecoar o mesmo nos demais, é a natureza muito simples, agradável e reconfortante, na qual, o canto e o embalo, como conjunto dessa melodia e texto são equivalentes, reiteram-se e reforçam-se mutuamente.

Neste sentido, pensamos que o acalanto *Summertime* e os demais colocam em cena a voz enquanto ato de enunciação sonora, em que, segundo Maliska (2012, p. 78), “[...] o conteúdo do que se quer dizer está em segundo plano, suplantada pelo canto e pelo gozo”. No acalanto, “[...] o som do dizer é mais importante do que o próprio dizer”. Enfatizamos ainda que quando acrescentamos a voz ao canto como no acalanto *Summertime*, temos a possibilidade, consoante Maliska (2012, p. 78), “[...] de tocar o sujeito por outra via que não a do sentido e sim do som e da musicalidade”. Mas antes de nos enlaçarmos no enigma da voz no acalanto, o convidamos a escuta de algumas notas sobre o acalanto, o sono e a hora de dormir.

1.2 Acalanto, sono e a hora de dormir

O acalanto, como já mencionado na introdução, teve pouca atenção por parte dos estudos acadêmicos, os que o fizeram, observaram mais os aspectos sociológicos ou literários, deixando escapar, conforme Santos (2015, p. 71), “suas potencialidades e significações”, ou se ativeram, segundo Jorge (1988), a traçar o cenário em que o acalanto se dava. Ao percorrermos os rastros deixados por autores como Frederico Leite de Vasconcelos (1938), Garcia Lorca (1973), Sílvio Romero, Florestan Fernandes (1978) e Ana Lúcia Cavani Jorge (1988), que já produziram reflexões sobre o acalanto, é possível

observar que existe algo sedutor no acalanto, como se este flertasse com a magia, como numa espécie de condução, levando-nos a um lugar entre o sono e a vigília. “Um instante poético que nos leva a um tempo fora do tempo” (SANTOS, 2015, p. 71).

Para Vasconcelos (1938), ninguém desconhece a ação soporizadora que a canção de berço exerce em nós, como se

[...] as mães souberam sempre, em toda parte, e em todos os graus de civilização – com a admirável ternura, que é segredo delas e lhes está no íntimo do ser – aproveitar-se daquela circunstância da nossa fisiologia nervosa, para, quando embalam os filhos no berço ou o aninham no regaço, ao mesmo tempo que os cobrem de beijos, os acalmarem com a toada dulcíssima de canções que os impeçam de chorar, os adormeçam, e depois os não deixem acordar sem que um sono reparador lhes fortaleça o delicado organismo (VASCONCELOS, 1938, p. 781-782).

É neste entremear que podemos compreender o poder de transporte que o acalanto possui, uma vez que aventurar-se em meio ao desconhecido pode criar expectativas assombrosas em algumas pessoas, e o sono pode nos conduzir a algo reconfortante e apaziguador, mas sua travessia (vigília e sono) é um caminho que também adentra o assombroso e o desconhecido, consistindo “[...] em uma entrega ao nada e à escuridão” (SANTOS, 2015, p. 72). Nesse sentido, “[...] não é sem motivo que a criança reluta em adormecer. Para ela, essa experiência é assustadora. É, como experiência, o vivenciar de uma pequena morte” (SANTOS, 2015, p. 72). Assim, morte e sono são, consoante Jorge (1988), duas palavras que se associam no léxico, na literatura psicanalítica, na linguagem diária, na tradição folclórica e no acalanto.

Na psicanálise, o sono ocupou na obra freudiana uma posição ambígua, na qual, compareceu, “[...] em momentos cruciais de sua construção metafísica, sem, no entanto, ocupar o centro das reflexões” (GANHITO, 2002, p. 65-66). Para essa autora, na obra fundadora do campo psicanalítico, *A interpretação dos sonhos*, de 1900,

[...] o sono recebe um estatuto ambivalente: todo o trabalho do sonho destina-se a proteger o sono em sua função regeneradora – a elaboração onírica “trata” os estímulos internos que poderiam perturbá-lo, garantindo sua duração.

Porém, Freud concentra sua pesquisa nos mecanismos envolvidos nesse trabalho, entendido como realização simbólica de desejos infantis recalcados, que emergem com o adormecimento da censura. Essa perspectiva, forjada a partir da preocupação de compreender a formação dos sintomas neuróticos, desconsidera as vicissitudes envolvidas no processo do adormecimento e, além disso, o fato de que o dormir possibilita o sonhar (GANHITO, 2002, p. 66, destaque da autora).

Nas palavras de Freud (1990, p. 161), “[...] todos os sonhos são, num certo sentido, sonhos de conveniência; servem à finalidade de prolongar o sono, em vez de acordar. Os sonhos são guardiões do sono, e não perturbadores dele”. Desse modo, para Ganhito (2002) Freud deixa em suspenso a questão de pré-condições para o sono, limitando o adormecimento como um desejo de dormir. E esse “[...] desejo de dormir deve, na totalidade dos casos, ser reconhecido como um dos motivos da formação dos sonhos, e todo sonho bem sucedido é uma realização do desejo” (FREUD, 1990, p. 161).

Esse desejo de dormir teria várias consequências para a teoria do sono e dos sonhos.

A interpretação correta, que a mente adormecida é perfeitamente capaz de fazer, envolveria um interesse ativo e exigiria que o sono fosse interrompido; por essa razão, dentre todas as interpretações possíveis, só são admitidas aquelas que são compatíveis com a censura absoluta exercida pelo desejo de dormir. “Ele é rouxinol e não a cotovia”, pois, se fosse a cotovia, isso significaria o término da noite dos amantes (FREUD, 1990, p. 161).

Assim, para Ganhito (2002), Freud ressignifica o adormecimento quando aproximou o estado de sono ao narcisismo, especialmente, o *narcisismo primário* (1914 e 1917). Nesta obra, o sonho não expressa apenas o desejo de continuar dormindo, expressa também um retorno no interior do próprio sono, numa espécie de abandono das aquisições psíquicas em seu estado de vigília. Ao adormecer o ser humano, realiza, conforme o autor,

[...] um desnudamento análogo na psique, renuncia à maior parte de suas aquisições psíquicas e efetua assim uma extraordinária aproximação, dos dois lados, à situação que foi o ponto de partida de seu desenvolvimento vital. Somaticamente, dormir é uma reativação da estadia no ventre materno,

preenchendo-se as condições de repouso, calor e ausência de estímulos; e muitas pessoas retomam, dormindo, a posição fetal. O estado psíquico de quem dorme se caracteriza pela retração quase total do mundo que o cerca e cessação de todo interesse por ele (FREUD, 1914a, p. 114).

Nesta perspectiva, sono e sonho são experiências fundamentalmente regressivas, que correspondem aos princípios do Nirvana e do prazer devendo ser “relativizados”, consoante Ganhito (2002, p. 57), considerando o “[...] caráter ambíguo da própria experiência de satisfação: estado de saciedade encontrado dentro de um processo que inclui excitação e angústia”. A autora chama atenção para o fato de que os passos iniciais de Freud na busca pelo inconsciente o levaram a ideias relacionadas ao sono, que vieram a fundar, ainda que pelo viés do sonho, uma psicopatologia do sono.

- 1) O sono se produz pela mediação (asseguradora ou ‘de corte’) de um outro (real ou fantasmático): sugestão da mãe, do pai, do hipnotizador, ou do próprio eu como ‘outro’ no sono comum do adulto;
- 2) A relação sono-sonho, e a ideia de que ambos se aliam no desempenho de uma função na vida psíquica que tem valor de elaboração (simbólica), fundamental para o psiquismo;
- 3) As relações sono-narcisismo e a função de regeneração narcísica por meio do sono-sonho, expressas, em um primeiro momento, no ‘desejo de dormir’ do eu, implicando a retirada das catexias do exterior (GANHITO, 2001, p. 31).

Para Ganhito (2002), tais ideias fizeram o estado de sono ser entendido como retorno ao estado de narcisismo primário que remete aos tempos míticos de fusão com a mãe. Nesse sentido, o sono seria um protótipo que corresponde simultaneamente ao “[...] estabelecimento do narcisismo primário (modelo uterino, que corresponde ao repouso absoluto) e ao retorno estado de satisfação absoluta de desejo (modelo do sonho como realizador de desejo)” (FÉDIDA, 1984 *apud* GANHITO, 2001, p. 33). E as sensações que acompanham o adormecimento comportariam a “[...] desorganização e o apagamento dos limites corporais e suas consequências para o eu, antes de tudo um eu corporal” (GANHITO, 2001, p. 48).

Em outras palavras, para que o indivíduo possa dormir é necessário que ele seja capaz de tolerar o abandono dos investimentos nas imagens de seu eu

e de se permitir a regressão a um nível muito arcaico de nível corporal. Dessa forma, podemos compreender a necessidade, quando criança, de práticas de adormecimento implicando a presença de um outro.

Deve ser por isso que Magalhães (2013, p. 9) ao apresentar o dormir, diz ser “um momento de solidão”. Uma experiência que não pode ser compartilhada, mesmo quando alguém nos ampara ou acompanha. Ao fecharmos os olhos embarcamos numa realidade singular, envolta por mistérios que ultrapassam os limites da consciência. Esse embarque, que é um encontro solitário com o desconhecido, produz medo e receios e nas crianças, isso aparece com maior intensidade, uma vez que não só o mundo dos sonhos é um mistério como também a realidade compartilhada da consciência.

Neste sentido, Freud (1914b, p. 114) vai pontuar que:

[...] a zona de adormecimento oferece essa particularidade de que ele é o espaço de uma solidão absoluta onde vem se confundir o dentro e o fora e onde se despertam, das profundezas, os mais terríveis temores (morte, destruição, separação, etc.) que o silêncio pode guardar.

É precisamente neste ponto que a perturbação do sono incide como denúncia do fracasso do sujeito, em desprender-se periodicamente deste mundo tão familiar ao eu, à consciência, para recolher-se em uma outra dimensão noturna, real em seus efeitos, mas intraduzível, enquanto experiência. Desse modo, as perturbações do sono revelam a um só tempo, consoante Ganhito (2002), o psicopatológico de um sujeito e de uma cultura. Isso é observado, conforme Magalhães (2013, p. 9), em todo o mundo, a partir da “dificuldade dos bebês e crianças em dormir”. Esses medos e temores ganham nomes e formas e, na cultura brasileira, por exemplo, surgem nas figuras do *Boi-tatá*, *Homem-do-Saco*, *Bicho-Papão*, *Cuca*, *Boi da cara preta*, entre outros que circulam à noite, pelos quartos das crianças (MAGALHÃES, 2013).

Tal resistência ao dormir é indagada por Jorge (1998), que levanta alguns questionamentos, afirmando que se o sono é também uma necessidade fisiológica, por que:

Adormecer... fazer adormecer... Por que fazer adormecer se o sono é uma necessidade natural, psico-fisiológico de frequência individual? Por que não adormecer simplesmente, não aceitar o sono, repudiá-lo precedê-lo de infinitos rituais postergadores, como ocorre com as crianças? (JORGE, 1998, p. 13)

Neste sentido, o dormir seria como uma experiência de rememoração do trauma originário que tem como protótipo o nascimento, “[...] dormir é cerrar os olhos, não ver, não ser visto. Não se ver visto é a morte narcísica” (JORGE, p. 38). Desse modo, ao dormir perdemos a referência da nossa imagem e embarcamos sozinhos numa viagem ao escuro, “[...] numa espécie de elaboração de morte diária” (MAGALHÃES, 2013, p. 9). Neste escuro, o bebê procura, conforme Ganhito (2002, p. 68), “[...] os signos que trarão a sua mãe: passos no corredor, uma luz que se acende debaixo da porta, figura que se aproxima do berço, seio chegando até a boca”. A espera do sono é uma vigília e, o sono é ao mesmo tempo, separação e tentativa de reencontro do objeto das primeiras satisfações.

Assim, a hora de dormir representa um corte, um intervalo ou descontinuidade no encantamento recíproco mãe-bebê, visto que segundo Jorge (1988, p. 76),

[...] a simples presença materna neutraliza a angústia porque faz da criança não só um olho cheio de mãe (se vejo, não estou só, talvez nem tenha de ser castrado e possa voltar à fruição narcísica da célula original), mas um corpo olhado da mãe, a criança passa a existir. Não ser olhado, neste momento em que o narcisismo é essencial, é não existir. Ser olhado, quando a castração já se anuncia ou mesmo já foi simbolizada, é viver a possibilidade de retorno à célula narcísica.

Desta forma, o adormecimento da criança convoca a sutileza da dinâmica narcísica, na qual a criança precisa ser olhada amorosamente para então poder cerrar os olhos e dormir em segurança. Mas para isso é preciso que a mãe realize e suporte essa retirada de olhar, respondendo a uma interdição, que:

[...] funda no bebê a possibilidade de dormir sereno, estando, desde o início, referida a uma função paterna, mediadora e tudo o que concerne ao sono inclui o campo da entrada de

terceiros na relação mãe-bebê, sobretudo o pai como polo sexualizado que solicita a libido da mãe (GANHITO, 2002, p. 70).

Assim, o adormecimento da criança se dá no escuro do ambiente e, esse desconhecido faz-se esmagador para ela, que pede auxílio nessa viagem. A mãe, ou quem exerce a função materna ou a função maternante não pode acompanhá-la à escuridão, mas ao servir de suporte, presentificando-se ante a solidão, fortalece a criança em suportar essa experiência. Nesse sentido, envolver e acalantar a criança com o objetivo de conduzi-la ao sono constitui um cuidado inconscientemente erotizado, em que os significantes e fantasmas da sexualidade adulta são reeditados, transmitidos e, em certa medida, exorcizados naquela relação primitiva e assimétrica, porque

[...] a cena que a mãe e o bebê protagonizam no escuro – cujo desfecho é o adormecimento do bebê – é, portanto, uma cena fundante, constitutiva. O ciclo que aí se desenrola – a mamada, o embalo, a voz que entoia um acalanto, os ritmos deixarão “dela” a marca indelével, sempre procurada, jamais reencontrada, a não ser, talvez, no sono e nos sonhos que porta. Mas, para isso, é preciso fechar os olhos, perdê-la provisoriamente como mãe real, para reencontrá-la nesse estado próximo ao narcisismo primário (GANHITO, 2002, p. 71, destaque da autora).

É preciso, então, cair nos braços de Morfeu, ou melhor, no colo materno que o embala e abriga em um desdobramento metafórico que obedece aos limites de uma interdição (JORGE, 1988). A mãe assume, então, o papel de “primeira guardiã do sono”, acrescentando a tese clássica de Freud, segundo a qual o sonho seria o guardião do sono (GANHITO, 2001, p. 68).

Neste desdobramento, a criança pede auxílio, reconhecendo em alguém a possibilidade de compartilhar sua morte narcísica, visto que “[...] a hora-de-dormir seria o momento de abrir mão da presença real da mãe para que o sujeito possa reencontrá-la, a seu modo, pelo véu das próprias fantasias” (GANHITO, 2001, p. 63), Dessa forma, a mãe como guardiã do sono seria aquela que:

[...] faz dormir, seria aquela que promete um amanhã – portador de desdobramentos do que veio antes (continuidade), mas também de novas histórias (descontinuidade) – por

intermédio de uma garantia amorosa: a criança pode entregar-se ao sono porque alguém, cuja estrutura afetiva é fundamental, a espera, deseja revê-la no dia seguinte, conta com ela para o desenrolar da sua própria história (GANHITO, 2001, p. 68).

Desse modo, o momento do adormecimento evocaria aflições como sono, noite e solidão que experienciam o sinistro e dão espaço ao imaginário que recobre o desconhecido da morte (GANHITO, 2002, p. 74). Não foi por acaso que Freud (1973) relacionou o medo do escuro à ausência da mãe e, atribuiu ao estranhamento que o escuro e a solidão suscitam na criança o mesmo caráter sinistro que acompanha o retorno do recalcado.

Neste sentido, o adormecimento evocaria, igualmente, angústias ligadas à solidão absoluta e ao ingresso em uma terra desconhecida que, análoga à morte. O medo do escuro pode, no momento de dormir, constituir a expressão mesma do contado insuportável do sujeito com seu próprio desamparo. Dessa forma, o momento de dormir, quando somos pequenos, solicita práticas, que implicam a presença imediata de um outro, como os elementos destacados do acalanto (texto, melodia, canção, embalo, aconchego, afago). Podemos dizer, então, que os rituais de adormecimento tem sempre a dupla função de encorajar um perigo e evocar uma proteção (JORGE, 1988).

Para Jorge (1988, p. 90), “[...] adormecer é, portanto, conceder à morte a relação complementar mãe-filho, para que se possa viver solitário”. Sendo também, “uma concessão parcial, pois pelo sono-sonho é reencontrado o prazer narcísico através das formas humanas que nele se representam”. Desse modo, adormecer é ser ainda algo do desejo da mãe, é ser o desejo do Outro que demanda a separação do par complementar.

2.2 Uma escuta sobre o acalanto

Leite Vasconcelos (1938, p. 782) apresenta o acalanto como canções de berço e propõe que:

Chegaram de tempos imemoriais até hoje, transmitidas de família em família, umas vezes dentro de cada nação, outras

de terra para terra, e isto tanto em povos que estão em maior esplendor do progresso, como nos de mediana ou ínfima cultura social.

Para este autor, fora da Europa, encontramos canções de berço, nos índios do Chile, no Haiti, nos índios do Brasil, nos Árabes, em ilhas da Oceania. Mas enfatiza ser da Europa o maior número de notícias, porque os etnólogos acumularam ali grande riqueza de materiais (LEITE VASCONCELOS, 1938).

Perry (2013 *apud*, PEREIRA, 2015) apresenta que os *lullabies* – canções de ninar – datam de aproximadamente dois mil anos antes de Cristo e eram registrados sobre um tablete de argila cuidadosamente preparado por um escriba da Babilônia, em escrita cuneiforme. Possuíam conteúdo ameaçador, que advertiam os bebês sobre castigos por perturbar os deuses da casa.

Jorge (1988) traz o acalanto como uma solicitação da criança pela companhia da mãe no momento do adormecimento e, conforme essa autora, “[...] nas crianças que têm acesso a linguagem, esta solicitação pode ter caráter verbal. Nas crianças menores, o *choro* é entendido pela mãe como um pedido, assim como o é também o choro das crianças maiores”.

Pereira (2015, p. 27) apresenta o acalanto como possuidor de dispositivos musicais presentes em todos os tempos e todas as culturas, que tem por invariante “[...] a ternura na voz materna e o caráter doce e previsível da melodia”, ainda que contenha letras e enredos terríveis. Possui ainda outros elementos como a harmonia, que é de estrutura bastante simples numa alternância entre tônicas e dominantes e o ritmo que se apresenta em compasso ternário, conferindo-lhe um balanço característico, acompanhados pelos movimentos corporais da mãe.

Pereira (2015, p. 28) destaca ainda que tais características são imprescindíveis para propor o termo *cena do acalanto*, uma vez que “[...] refere-se às condições concretas nas quais a mãe se serve do acalanto e de outros dispositivos no esforço de fazer a criança dormir”.

Sobre a cena do acalanto, o autor afirma ser bastante variável segundo a cultura, mas geralmente comporta os seguintes elementos:

- Uma criança que se precisa fazer dormir;
- Um adulto, em geral a mãe, em posição de exercer a função materna;

- Uma situação de intimidade entre dois protagonistas da cena, na maioria das vezes sem a presença de outras pessoas;
- Escuridão e silêncio;
- Contato corporal da mãe com o bebê, habitualmente tomando a forma de se embalar a criança segundo padrões de ritmo que podem variar consideravelmente segundo diferentes culturas;
- A canção de ninar entoada pela mãe (PEREIRA, 2015, p. 29).

O autor chama bastante atenção para a capacidade da maternagem presente na cena do acalanto, afirmando ser esta uma tarefa bastante árdua, do ponto vista subjetivo, visto que a mãe

[...] por um lado, participa nesta cena com a sua história singular, com suas marcas e inscrições deixando traços que se inscrevem sobre o real de seu corpo erógeno, com seus ideais, com suas fantasias. Ao mesmo tempo, ela precisa estar disponível para um processo transitivo, quase funcional, relativo às necessidades e desejos da própria criança: para que o apaziguamento necessário ao sono possa se instalar é necessário que a mãe possibilite a realização das tendências da própria criança, oferecendo-se como um semblante de estabilidade e segurança, chegando a reduzir sua própria presença à mera condição da voz, que se desfaz em atmosfera benfazeja (PEREIRA, 2015, p. 29).

Como no laço conjugal, em que a mãe toma o bebê em um cenário fantasmático de falta, supondo simbolicamente este como jogador, mesmo que ainda não o seja de fato. E é somente ao ser suposto antecipadamente em um determinado lugar pelo Outro encarnado que ocorrerão as primeiras inscrições das quais o bebê, depois, poderá vir a produzir suas respostas ao Outro.

Nesse sentido, a atmosfera promovida pelo acalanto engendra o que Pereira (2015, p. 29) chama de “apagamento progressivo do Outro”, permitindo à criança “recolher-se no seu próprio erotismo”, como se a fachada de harmonia presente na voz doce da mãe velasse a presença do Outro e permitisse a criança uma ilusão de continuidade asseguradora. É nesse sentido que “[...] a voz inscrita no circuito pulsional enquanto objeto da pulsão invocante sexualiza o corpo” (MALISKA, 2008, p. 53).

Por essa via, a voz é entendida como ritmo, como próprio da sexualização das zonas erógenas, fazendo ressonância no ouvido da criança, fazendo cortes, articulando simbólico e real. Essa função rítmica que constitui

as zonas erógenas foi pontuada por Freud (1996), em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*:

[...] o ato da criança que chucha é determinado pela busca de um prazer já vivenciado e agora lembrado. No caso mais simples, portanto, a satisfação é encontrada mediante a *sucção rítmica* de alguma parte da pele ou da mucosa. É fácil adivinhar também em que ocasiões a criança teve as primeiras experiências desse prazer que agora se esforça por renovar (FREUD, 1996, p. 111, destaque nosso).

Dessa forma, supomos que a mesma ritmia presente na sucção e também na voz que entoa o acalanto, mãe ou daquele que exerce a função maternante, faça um fino trabalho de bordado entre corpo e linguagem ao exercer os seus cuidados, instaurando-se, sorrateiramente, no bebê um gozo que, onde se pretende autoerótico, já leva a marca do Outro, já se inscreve como “Outro-erotismo” (JERUSALINSKY, 2009, p. 10).

Neste sentido, em suas origens puramente vocais e musicais, o acalanto estaria na matriz da linguagem humana, e Pereira (2015, p. 32) afirma isso partindo de um artigo que se tornou uma espécie de clássico, da renomada antropóloga e especialista na evolução do cérebro, Dean Falk, para quem “[...] a música materna precederia a articulação significativa e o primeiro esboço de laço social teria, assim, um caráter a uma só vez erótico, corporal, concreto e desesperado”.

Em *O acalanto e o horror*, Jorge (1988, p. 38), relata alguns depoimentos de Cláudio, Marina e Orlando Villas-Boas sobre acalantos de povos indígenas do alto do Xingu. E conforme tais depoimentos, esses acalantos não apresentam textos, apenas um som contínuo sibilado. “Pelo chiado, como o de cobra a mãe encanta a resistência infantil, encanta a serpente que impede o sono”. E o som é produzido junto ao ouvido da criança ao embalo da rede ou mesmo nos braços.

Em nossa cultura, o acalanto, como prática de adormecimento, pode ser considerado como:

[...] um ritual complexo que conjuga aspectos corporais e sensíveis (o embalo, o afago, o olhar, a voz materna) e propriamente linguísticos (canção de ninar: melodia e texto). A palavra ritual, aqui, não é inocente e pretende assinalar seu

valor mágico, encantatório, no qual Lévi-Strauss assinalou os efeitos de uma eficácia simbólica: um valor de elaboração para uma situação ou passagem conflituosa (GANHITO, 2002, p. 77).

Outro aspecto dessas práticas de adormecimento é a repetição em vários elementos, seja no movimento do embalo, o ritmo e a predileção pelas mesmas canções e pelas mesmas histórias. Essa mesma repetição foi estudada por Freud (1996) e no texto *Além do princípio do prazer* passa a ocupar um outro lugar aparecendo através da força pulsional, sendo uma com (pulsão) à repetição. Freud percebe que existe algo mais primitivo e independente do princípio de prazer, pois analisando o sonho traumático e a brincadeira do *fort-da* constata que o ser humano repete insistentemente situações que não causam prazer e sim, desprazer. O sujeito repete inconscientemente o que lhe causa dor e sofrimento. Nesse sentido, Freud conclui que a repetição tem sua força propulsora baseada na pulsão. É a pulsão de morte que rege a repetição.

Se levarmos em consideração observações como essas, baseadas no comportamento, na transferência e nas histórias da vida de homens e mulheres, não só encontraremos coragem para supor que existe realmente na mente uma compulsão à repetição que sobrepuja o princípio de prazer, como também ficaremos agora inclinados a relacionar com essa compulsão os sonhos que ocorrem nas neuroses traumáticas e o impulso que leva as crianças a brincar (FREUD, 1996, p. 33).

Essa repetição pode ser, conforme Ganhito (2002, p. 77), “[...] de palavras, mas também da tonalidade da voz – comparece nas técnicas de hipnose: a sugestão convence e penetra, insinuando-se insistentemente, embalando o hipnotizado, remetendo à dimensão sugestiva da mãe que induz o sono do bebê”.

Sobre esse aspecto, Jorge (1988) afirma que o efeito comum do ritmo regulador da voz materna e a cadência da rede, da cadeira de balanço, dos jogos de balanço corporal da criança e do embalo dos braços da mãe têm uma função calmante pela regularidade, que assegura um fundo de continuidade na preparação à separação. Como se a música da voz materna presente no acalanto conversasse com a criança antes mesmo que esta pudesse compreender o significado das palavras.

Esta primeira e fundamental marca impressa na criança pela musicalidade da voz materna é chamada por Didier-Weill (1999, p.19) de “sonata materna”. Essa sonata remete ao tempo primordial em que o sujeito, antes de receber a palavra, recebe uma base, uma raiz. E, assentado nessa raiz, poderá, num segundo tempo, fazer germinar a palavra. Uma vez que no primeiro tempo com a voz materna, antes do sentido dos fonemas, o que a criança recebe é o ritmo, altura, musicalidade, aquilo que Didier-Weill (1997, p.65) denomina como poder inerente ao objeto musical. Aquilo que “[...] num primeiro tempo lógico, somos o outro e muito precisamente o outro do sujeito da criação musical”.

Neste sentido, a mãe como diva tocaria o *infans*, apontando algo duplo como a continuidade das vogais e a descontinuidade significativa das consoantes, sendo a descontinuidade pertencente ao campo da discriminação, da oposição e, portanto da lei. E a continuidade pertencente ao campo do “soar a música”, fora da lei, em que “[...] a música convocaria o sujeito a habitar o campo da continuidade” (GUIMARÃES, 2015, p. 108).

Sobre esse aspecto, Jorge (1988) conclui que a função materna é sempre dupla e contraditória, função narcisante, quase funcional, de ser uma só com seu bebê e, ao mesmo tempo, de abrir caminho, a partir de uma interdição que já porta, internamente, para a entrada de um terceiro, que exercerá a interdição do incesto. Essa posição dupla, ambígua, delicada, é encenada constantemente no momento do acalanto que adormece a criança, numa aproximação amorosa e corpórea com vistas a uma separação. E o acalanto tem o valor de elaboração para a mãe, visto que a hora de dormir reativa os conteúdos recalçados desta, concernentes a separações vividas anteriormente, sobretudo na relação precoce com a sua própria mãe.

O momento de dormir trata, portanto, de um efeito estruturante que considera todo campo da triangulação edípica e suas consequências. A mãe, com sua melopeia, age como a harpa de ouro do conto *João e o pé de feijão*, entoando as mais belas canções – entrega seu desejo como garantia, remetendo a uma continuidade esperada, que oferece a promessa de um amanhã. Em contrapartida, suspende a canção – representando um corte mediante uma negociação. Trata-se de um intervalo transicional análogo à transição do estado de vigília para o sono (GANHITO, 2002).

Isso nos faz pensar que a intuição freudiana que assinala a contradição entre o tom tranquilizador ou ameaçador usado tanto na hipnose como no adormecimento de crianças, esteja sempre presente de forma conjugada no momento de dormir, como testemunham as letras das canções usadas no acalanto. Elementos que auxiliam o narcisismo infantil e exorcizam a castração, ao lado de elementos que colocam em jogo uma formação de compromisso.

Assim, o acalanto como cena de exorcismo, retiraria o Outro de cena, deixando em seu lugar apenas uma voz cantada, com seu ritmo sereno, estável, constante, mantendo temporariamente em suspense as injunções e ameaças, implicadas pela presença maciça da instância de alteridade encarnada pela mãe. Nesse sentido, “[...] nos primeiros momentos do processo de subjetivação do bebê, ele pode simplesmente desfrutar de ser, sem estar embaraçado pela delimitação de um “eu”, que necessariamente solicita o outro” (PEREIRA, 2015, p. 34).

Por esta via, queremos, neste momento, articular a voz e o acalanto. E, nessa perspectiva, insere-se toda uma modalidade a ser explorada acerca do timbre, altura, intensidade, volume e ritmo. Tal processo de ressonância e escuta dará as notas do tópico a seguir.

2.3 O acalanto como canto/tempo mítico

Quando a criança ainda não aprendeu a falar, mas já percebeu que a linguagem significa, a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música, ou é aquilo que depois continuaremos para sempre a ouvir na música: uma linguagem em que se percebe o horizonte de um sentido que no entanto não se discrimina em signos isolados, mas que só se intui como uma globalidade em perpétuo recuo, não verbal, intraduzível, mas à sua maneira, transparente.

A música vivida enquanto habitat, tenda que queremos armar ou redoma em que precisamos ficar, canta em surdina ou com estridência a voz da mãe, envelope sonoro que foi uma vez (por todas) imprescindível para a criança que se constitui como algo para si, como self (WISNIK, 1989, p. 30).

Em sua tese de doutorado intitulada *Canção de ninar brasileira: aproximações*, Machado (2012) apresenta o acalanto como gênero poético-musical, comumente entoado para conduzir ao sono as crianças pequenas.

Na obra *Canções do Berço*, Leite de Vasconcelos (1938, p. 780) denomina canções de berço como “o que as mães inventam”, que exerce em nós “ação soporizadora, com repetição rítmica de um mesmo som”. Nesta obra, o autor propõe um agrupamento dessas canções em dois princípios gerais: às que servem “como que de prelúdio” e às que “aludem aos momentos ou fase do sono”. O primeiro agrupamento refere-se à fase anunciadora, predecessora ao estado do sono, em que são expressos, de modo geral, os cuidados que as mães dispensam aos seus filhos. Já o segundo agrupamento corresponde desde a etapa em que a criança demonstra o desejo de dormir, até quando adormeceu de fato (LEITE DE VASCONCELOS, 1938, p. 800).

Em seu texto, *O acalanto: entre o erotismo e o desamparo*, Pereira (2015, p. 27) define o acalanto como “[...] uma música ingênua, por vezes reduzida a simples entonação vocal, sem palavras ou, então, com letras de caráter frequentemente onomatopeico, visando facilitar a monotonia necessária para levar a criança a adormecer”.

Em sua dissertação de mestrado intitulada *O gênero cantiga de ninar: do mundo ouvinte ao mundo surdo*, Donato (2008, p. 42- 43) afirma que a cantiga de ninar ou acalanto compreende “[...] um dos primeiros gêneros para a maioria das crianças, possivelmente surgido no início das interações da linguagem humana”. Segundo esta autora, trata-se de “um gênero oral, prioritariamente feminino e doméstico”, que “[...] trabalha de modo singular o imaginário, o mítico, o lírico, o afetivo, o mélico, o linguístico, enfim, os elementos socioculturais e linguísticos de um povo”.

Em seu livro *O acalanto e o horror*, Jorge (1988) apresenta o acalanto, iniciando pelo mais antigo folclorista brasileiro, Lindolfo Gomes, que define o acalanto como

[...] cantigas de adormecer (...): uma das mais espontâneas, aliás encantadoras manifestações das carícias maternas (...) com que fomos embalados pela voz carinhosa e amorosíssima de nossas mães e nossas amas (...), uma das divisões mais interessantes da vasta variedade dos cantos populares e, por isso, e ainda pelas gratas recordações que nos despertam lhes

prestemos pelo menos o culto que a saudade sabe inspirar nos homens de coração (GOMES *apud* JORGE, 1988, p. 32).

Jorge (1988) segue, apresentando a musicista e folclorista Oneyda Alvarenga, que apresenta o acalanto como

canção para adormecer crianças. É palavra erudita, designando o ato de acalantar, de embalar. No sentido musical equivalente, por exemplo ao da palavra francesa *because* e da inglesa *lullaby*, foi utilizada por extensão e pela primeira vez pelo compositor brasileiro Luciano Gallet. Popularmente, nossos acalantos são chamados de canção de ninar (ALVARENGA *apud* JORGE, p. 34).

Para Jorge (1988), a definição de Alvarenga é mais abrangente, porque inclui no acalanto o sentido musical, denominada acalanto por extensão. Tal visão nos conduz a parafrasear o questionamento de Jorge (1988): o que se estende do acalanto que o aproxima do canto? Teria o acalanto alguma propriedade especial de conduzir ao adormecimento? Longe de propormos responder a esses questionamentos, talvez nosso papel seja o de agravá-los, ao ponto de guiar o leitor a uma reflexão em torno da voz que entoa o acalanto.

Nossa suposição, como já colocado anteriormente, é que um dos poderes de sedução do acalanto reside na voz carinhosa, amorosa, cadenciada, cujas modulações parecem conduzir quem ouve ao sono. Esse poder mobilizante da voz cantada faz lembrar *Os três conflitos transmitidos pela voz materna*, no qual, Didier-Weill (1999, p. 154) supõe que:

[...] o *infans*, antes de ouvir o som das palavras escandidas, isto é, a dimensão do *parlar cantando* da mãe, ouviria previamente o sentido dos sons, isto é, a dimensão do *prima la voce*. Mas, por outro lado, podemos supor que, quando acede à inteligibilidade da descontinuidade dos fonemas e das palavras, ele permanece, ainda assim, sob a ascendência originária da pura sonoridade materna.

O *prima la voce* é apresentada por este autor como uma

[...] emancipação da voz que, ao lançar-se às alturas da acuidade, tende a fazer ouvir uma pura continuidade de som musical. Cessando de fazer ouvir as descontinuidades próprias à fala. A voz da diva na ópera abole toda a inteligibilidade do

texto falado para transmitir somente o gozo conferido pelo puro objeto que se tornou essa voz liberta do jugo da fala (DIDIER-WEILL, p. 154).

Nessa direção, o autor enfatiza que o *infans* precisa encarar o fato de que a linguagem lhe é transmitida como habitada por uma contradição interna: transmite a lei simbólica fundada na integração das escansões languageiras, transmissão do sentido simbólico do código; transmite também uma subversão desta lei, a pura continuidade sonora produzida pela voz da diva (a mãe), que tende a abolir a descontinuidade que transmite a inteligibilidade do sentido (DIDIER-WEILL, 1999).

O autor enfatiza que não foi à toa que se manifestou uma censura muito estrita para que fosse abolida a tendência pela qual a voz, subvertendo a lei do descontínuo, tendesse a “amolecer” as almas, a “feminilizá-las” e a desviá-las da Ética do Estado. Fato que nos foi ensinado em toda a história da música ocidental de Platão a Santo Agostinho e a João XXII (DIDIER-WEILL, 1999).

Para esse autor, na voz materna há o conflito trágico da lira de Apolo – harmonia, sincronia e consonância – e a flauta de Dionísio – bestial, diacronia e dissonância, no qual, essa diva nos faz ouvir: por um lado, sua voz de anjo, fora do sexo e, por outro, sua voz encarnada, seu grito (DIDIER-WEILL, 1999).

Pensando neste mundo do contínuo, em que as modulações fazem com que a voz perca, ao menos em parte, sua relação com a significação, para através da melodia, tocar num ponto que está para além do sentido, tangenciando, conforme Maliska (2012, p. 74), “[...] um gozo advindo da própria voz na sua condição de corpo. É corpo da voz que bordeia o sentido e toca, ainda que por instantes, em algo do não sentido”. E ao perder-se do sentido ao qual está habitualmente ligada a voz,

[...] engendra uma relação não mais com a significação da fala e o simbólico da língua, mas ligada com a música e seus elementos de ritmo, melodia, harmonia, e canto. Nesta relação com a música, a voz surge como corpo ou parte dele, ou seja, o que está em cena no canto não é mais o conteúdo da fala, mas sim a musicalidade da voz, os seus aspectos corpóreos de timbre, altura, intensidade, volume e ritmo (MALISKA, 2012, p. 74).

Assim, pensando na voz que entoa o acalanto, pensando nos seus aspectos corpóreos como timbre, altura, intensidade, volume e ritmo, ou na imaginarização dessa voz (PORGE, 2014), voltaremos nossa escuta para mais uma definição acerca do acalanto trazida por Jorge (1988), a partir do olhar do folclorista Veríssimo de Melo, no qual o acalanto é definido como:

Pequenos cantos entoados pelas mães ou amas-pretas para adormecer crianças (...); forma rudimentar do canto, letra normalmente com um ritornelo onomatopaico, para ajudar o embalo e facilitar o sono teimoso das crianças, a constante nos acalantos é a monotonia melódica, a frase longa e chorosa, provocadora do enfado e cair das pálpebras (MELO apud JORGE, 1988, p. 39).

Nosso retorno a mais uma definição do acalanto nos fez pensar na repetição que é uma das principais características desse canto, em que pela repetição do ritmo e da tonalidade se “[...] expressariam o estado anímico de quem canta, modulando seu nível de ansiedade”. E pela repetição do embalo, do afago se transmitiria uma *ritmação pulsional impressa na criança*⁸, em que a mãe, primeiramente encontrará o ritmo respiratório do filho, em seguida irá reproduzi-lo, para só então reduzi-lo gradativamente (GANHITO, 2001, p. 78).

Sobre essa repetição presente no acalanto, Jorge (1998, p. 188) nos diz que:

[...] em sua melodia e na voz que o canta, seu ritmo é quase lento, e progressivamente mais lento até o adormecimento infantil; há uma doçura triste, e uma tristeza sem arrebatamento; o tom é geralmente pouco ou mais alto que o habitual dessa voz no falar, produzindo como que uma suavização, ao contrário do efeito trágico que se obtém com um tom mais baixo que o habitual da voz; a voz executa um prolongamento ao final de cada verso, mas sem virtuosismo ou fôlego, parecendo mesmo um desempenho vocal tímido, e a voz como que vai morrendo a cada verso a seu final, num ciclo repetitivo mas não automatizado ou monótono; o essencial da voz me parece, é que é sussurrante, como se participasse algo íntimo, um segredo.

Dessa forma, podemos supor que a voz que entoa o acalanto surge como uma condição de repouso, de apagamento da dimensão invasiva,

⁸ Termo mencionado por Ganhito (2001) e trazido de Fédida a propósito da nutrição (de leite, palavras e metáforas).

atmosfera benfazeja capaz de conduzir ao sono. Algo que nos faz lembrar Roland Barthes (1972, apud, MALISKA, 2012, 72), que costumava dizer:

[...] que não se incomodava com os alunos que dormiam durante suas aulas, pois não interpretava esse ato como desinteresse, desleixo ou desrespeito para consigo. Dizia que esses alunos eram mais sensíveis aos sortilégios de sua voz e menos ao conteúdo ou ao discurso de sua fala. Segundo esse autor francês, eles dormiam porque encontravam na sua voz uma entonação apaziguante.

Assim, supomos ainda que o acalanto conduz a voz para uma cadência, cujas modulações parecem conduzir quem ouve de um lugar a outro, como se “[...] no instante em que soa a música, uma estranha metamorfose se apoderasse de mim” (DIDIER-WEILL, 1999, p. 11). Como se no acalanto algo se assemelhasse à experiência trazida pela música que é próxima da experiência mítica, na qual somos oceanicamente contemplados pelo Outro, mas de modo oposto ao da invasão do Outro e de seu olhar medúscico como na psicose (DIEIR-WEILL, 1999).

Como se pela repetição presente no acalanto a *Nota Azul*, que é “[...] esse grão de eternidade que permite ao homem apreender de onde o ritmo do tempo recebe seu verdadeiro sopro [...]”, pudesse fazer ressoar o inesperado (DIDIER-WEILL, 1999, p. 157). Pensamos ser nesse sentido que este autor nos diz que, a voz materna como a voz da diva na ópera não é invocante pelo que diz, mas pelo tom, afeto, do que diz. E o invocado não permanece como uma mera resposta, mas como toda uma abertura à existência.

Assim, pelo acalanto o cantar se repete, algo insiste, procura solução, visto que não se canta só para repetir, mas para transformar. A repetição tem sempre algo de inassimilável, que se repete, mas nunca da mesma forma, ela “demanda o novo” (LACAN, 2008a, p. 62).

Sobre a repetição Freud (1996, p.16) nos diz que,

[...] a novidade é sempre a condição do deleite, mas as crianças nunca se cansam de pedir a um adulto que repita um jogo que lhes ensinou ou que com elas jogou, até ele ficar exausto demais para prosseguir. E, se contarmos a uma criança uma linda história, ela insistirá em ouvi-la repetidas vezes, de preferência a escutar uma nova, e sem remorsos estipulará que a repetição seja idêntica, corrigindo quaisquer

alterações de que o narrador tenha a culpa, embora, na realidade, estas possam ter sido efetuadas na esperança de obter uma nova aprovação.

Pode-se dizer que o acalanto, como canto, não se repete de modo idêntico, uma vez que pela “[...] vivência musical (mesmo sem texto) algo se modifica no sujeito pelos significantes que a linguagem musical formula, pelas cadeias que estabelece e pela solução que apresenta em sua estrutura” (JORGE, p. 191). Pode-se dizer também que a voz no acalanto como corpo ou como parte dele se movimenta, falseia, vocaliza e modula dentro de certo ritmo e melodia, possibilitando à criança adentrar na linguagem.

A voz como corpo provoca os efeitos no corpo (altura, timbre, intensidade, ritmo), mostrando sua relação com uma parte do real do corpo que pode se articular com a linguagem, produzindo efeitos. A voz surge, conforme Maliska (2012, p. 75), “[...] como a parte do real do corpo que pode se articular com a linguagem na medida em que quebra os sentidos da fala”.

Nessa direção, entendemos a compreensão de Didier-Weill (1999, p. 151) quando afirma que, “[...] a transmissão mais primária do simbólico à criança se faria por intermédio da música da voz materna [...]”, em que o som dessa voz funcionaria como mediação entre o simbólico e o real. Assim, supomos que no acalanto se passe algo pela voz que possa transmitir uma sideração, assinalando que, “[...] na origem, a voz é pura sonoridade para além de todo sentido” (DIDIER-WEILL, 1999, p. 67).

Tal sideração seria uma forma de espanto fascinante ante ao encontro com a voz materna, na qual teremos uma escolha ficar petrificado ou ceder à sua sedução e dançar na continuidade de suas vogais. Mas para que se possa dançar, esse significante siderante musical deve transmitir tão logo a lei da descontinuidade, o intervalo e o silêncio necessários ao estabelecimento do ritmo simbólico (PARENTE JÚNIOR, 2017).

Ainda em relação ao significante siderante, podemos dizer que nele, como propõe Didier-Weill (2012, p. 11), estaria em jogo também, na dimensão sonora, um potencial siderante que permite fazer face ao furo do trauma. Trauma esse entendido como “[...] um fato de estrutura, que vem até nós no próprio momento mesmo em que o verbo que nos torna humanos”.

Didier-Weill (2012, p. 12) chama atenção para a origem da palavra sideração – *faire sidus* – e pontua que:

Freud chama a atenção para que quando alguém faz um chiste não se ri instantaneamente, observa-se um tempo de latência que se interpõe entre o receptor da palavra e o emissor do riso. **Esse tempo de latência é o tempo da sideração.** (Havia muitas traduções possíveis em francês para essa palavra. Foi Marie Bonaparte que teve a ideia justamente dessa palavra – porque *sair da sideração (de-siderar)* quer dizer em francês, etimologicamente, **désir, desejo**). Então eu volto para a observação de Freud, ele descobre que antes da alegria do riso existe um tempo preliminar de suspensão que ele chama de sideração e, este tempo de latência, é preciso que a gente se surpreenda com a sua existência (destaque nosso).

Esse tempo de sideração, tempo de latência representaria o hipotético instante em que a linguagem, ainda que por veículos sem significação em si, como a voz, o olhar ou o gesto, chegam até o corpo siderando-o (PARNTE JÚNIOR, 2017). Desse modo, há algo na musicalidade da voz que é de impossível indiferença e a criança responde a esse apelo musical da voz engajando-se no mundo do Outro. É sobre essa apetência à musicalidade da voz, mais particularmente, a da voz que entoia o acalanto que dará as notas do tópico a seguir.

2.4 A voz que c(a)onta e o adormecer do vigilante

Figura 1: *Mercury, Argus and Io* by Abraham Bloemaert (Circa 1592)



Fonte: Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Argus_Panoptes#/media/File:Paul_Bril_-_Landscape_with_Mercury_and_Argus_-_WGA03194.jpg. Acessado em 11 de fev. 2019.

O *mito de Argos*⁹ ou aquele que não cessa de olhar narra a história do filho de Arestore descendente de Zeus e Níobe. Argos tinha uma cabeça rodeada de cem olhos, que repousavam por turnos, em grupos de dois a cada vez e todos os outros velavam e permaneciam em ação. A serviço de Juno, ele preenche excelentemente a função de não tirar o olhos nem por um instante da ninfa Io, rival da deusa Hera, transformada em novilha. Fosse qual fosse sua atitude, ele olhava para Io e a tinha diante de seus olhos, mesmo de costas. Io era olhada de todas as direções. Zeus ordena que Hermes resgate clandestinamente sua amante. A missão de Hermes, armado da varinha que distribui o sono, é de entregar Argos à morte.

O deus primeiro tenta acalmar o gigante, fazendo-o dormir com a harmonia de uma certa ária musical, a de syrinx, da qual Argos quer saber a história. Através dos longos relatos Hermes retém sob o encantamento de sua palavra o dia que se vai e com a melodia de seus tubos de junco conjugados tenta vencer os olhos vigilantes. Ao ver que todos os olhos de Argos sucumbiram ao sono, logo se cala e passeia sobre suas pálpebras lânguidas a varinha mágica. Mas com o silêncio do deus narrador vem a morte de Argos.

⁹ Mito de Argos Panoptes. Disponível em: <http://portal-dos-mitos.blogspot.com/2013/12/argos-panoptes.html>.

Hermes o golpeia arrancando-lhe a cabeça. Hera compensou Argos por seus serviços, colocando seus olhos na cauda de seu pássaro sagrado, o pavão.

O *mito de Argos* dá uma versão sugestiva do extraordinário combate da voz sedutora e do olhar obstinado, uma vez que evidencia uma verdadeira sessão de hipnose, que submete o monstro ao estado de criança, reduzindo sua resistência ao sono, fazendo pestanejar o monstro escópico, sendo necessário para isso, “[...] uma voz prodigiosa máquina vocal – a harmonia comentada tanto quanto ouvida por uma palavra divina – para vencer a insônia monstruosa deste olho supervigilante” (ASSOUN, 1999, p. 14).

As figuras de Argos, Narciso e Eco ilustram bem o extremo dessas figuras de gozo, de que a petrificação é oriunda. Em Argos temos a função tutelar da dualidade da voz, já que “[...] esta miríade de olhos se acharão na plumagem do pavão e o espectador deste se sentirá mirado por estes olhos, cujo brilho então se relança”. As figuras de Narciso e Eco, por sua vez, encarnariam as duas versões pateticamente separadas – “[...] um, olhar enamorado vítima de si mesmo, objeto de seu próprio espetáculo; a outra, reduzida à repetição da palavra do outro” (ASSOUN, 1999, p. 15).

O olhar de Argos dirigido a Io funcionaria como um Outro que sempre vigia, uma vez que só um ou dois olhos repousam e os demais velam. Desse modo, o sujeito aí é vigiado por essa instância que representa os olhos de Argos. Instância essa que na qualidade de supereu remete seu olhar ao castigo de Hera em relação à ninfa, por ser amante de Zeus. Assim, Argos indicaria que somos olhados de todos os lados.

Já a voz em Argos surgiria como aquela que conta história que faz dormir – voz falada, relato sobre a invenção do instrumento *syrinx* – e como aquela que atinge o ouvido – voz tocada, avena de onde sai a melodia que engoda, intervindo numa dupla condição (ASSOUN, 1999). Pensando nesta dupla condição da voz que faz adormecer este que dorme apenas com um ou dois olhos e no olhar sempre vigilante, nos questionamos: o que há na voz e no olhar do que entoa o acalanto, como a voz de Hermes e o olhar do Outro, para produzir tal efeito? Pensamos que não só a entoação outorgue um peso fundamental no acalanto pela força convocatória da musicalidade da voz, do olhar e do gesto, como também a maneira com que a mãe segura, acaricia e canta para seu bebê produza efeitos. Assim, supomos que essas

potencialidades presentes no canto sejam decisivas para que a criança se sinta implicada.

Vimos ao longo deste estudo que os efeitos da voz na relação entre o sujeito e o Outro não estão apenas na constituição do sujeito. Ela (voz) permanece seduzindo muito além das palavras, a voz acorda e perpetua o desejo de ouvir interminavelmente, uma vez que permanece colocando ao “[...]” sujeito a dimensão sempre enigmática de seu próprio desejo, fundado do desejo do Outro, comparecendo naquilo que em sua fala e atos, excede” (AZEVEDO, 2011, p.85). Desse modo, propomos um interlúdio sobre as ressonâncias da voz materna na composição do desejo, na composição do acalanto.

No tópico anterior, discutimos que um dos poderes de sedução do acalanto reside na voz carinhosa, amorosa, cadenciada de quem entoia esse canto, essa música. Vimos também que as modulações fazem com que a voz perca, ao menos em parte, sua relação com a significação, para através da melodia, tocar num ponto que está para além do sentido. Algo que nos conduz à relação negativa da música com a língua trazida por Lèvi-Strauss (2011, p. 624), em que tendo se separado da língua,

[...] a música conservou a marca em negativo de sua estrutura formal e de sua função semiótica: não poderia haver música se não existisse antes linguagem, da qual a primeira continua dependendo, como uma pertença privativa, por assim dizer. A música é a linguagem menos o sentido. Compreende-se, assim, que o ouvinte, que é antes de tudo um sujeito falante, sinta-se irresistivelmente levado a suprir o sentido ausente, como um amputado que atribui suas sensações ao membro perdido, quando estão antes situadas no coto.

Didier-Weill (1999, p. 150) se questiona como não reconhecer nessa concepção de Lèvi-Strauss, em que o som como ímã atrai o sentido, uma metáfora da pulsão invocante, “[...] cuja emergência nesse tempo originário em que advém o inconsciente, quando o puro som musical da voz materna é interpretado e recebido como sentido pelo ouvinte original que é o *infans*”. Desse modo, o *infans* seria o ouvinte e o compositor da música seria o som da voz materna.

Ao retomarmos a proposta de Didier-Weill (1999) de que o som da voz materna se situaria como uma mediação entre o que a precede e o que a sucede, entre o simbólico e o real, poderíamos supor que, enquanto canto, música, o acalanto, ao trazer à cena a materialidade da voz, visa o efeito desta ressonância, para além dos significados. Tratando-se dos efeitos da modulação da voz nos sujeitos que escutam o acalanto, mãe e bebê, e não dos sentidos que os textos veiculam. Algo que pode ser observado nas figuras 2 e 3, do acalanto *Summertime*, nas quais, vemos uma mãe que entoa prazerosamente e uma criança apaziguada, mesmo em condições de sujidade e extrema pobreza se contrapondo aos versos que falam de riqueza, beleza e proteção.

Figura 2: *Summertime* da opera Porgy & Bess.
George Gershwin/DuBose Heyward (1935)



Fonte: Disponível em
<http://herzliya.muni.il/?CategoryID=141&ArticleID=2732>
Acessado em: 11 de fev. 2019

Tal reflexão nos faz supor também que no acalanto a modulação ganha o primeiro plano, uma vez que o texto é tratado pela métrica e musicalidade das palavras, característica que o aproxima da poesia e da invocação musical. Já que para Didier-Weill (1999, p. 11)

[...] a outra face pela qual o significante se apossa da invocação musical é a face pela qual a linguagem, subtraindo-se à prosa, se faz poesia: a poesia não seria o que extrai o significante do código léxico para alçá-lo ao ponto de onde o

não-sentido, próprio da música, dá a ouvir o que tem de inaudito?.

Assim, quando a linguagem e o acalanto se fazem poesia, ou seja, se aproximam das assonâncias, aliterações, homofonias estando mais próximas dos equívocos, de *lalíngua*, não se destinando a provocar a oferta de sentidos, se avizinham da invocação musical. Dessa forma, o ritmo é outro, é musical capaz de produzir um gozo fora do sentido.

No acalanto o ritmo é quase lento, e progressivamente mais lento até o adormecimento infantil; há uma doçura triste, e uma tristeza sem arrebatamento; o tom é geralmente pouco mais alto que o habitual dessa voz no falar, produzindo como que uma suavização [...]; a voz executa um prolongamento ao final de um desempenho vocal tímido, e a voz como que vai “morrendo” a cada verso, renascendo apenas audível a cada novo verso, e novamente “morrendo” a seu final, num ciclo repetitivo, mas não automático ou monótono; o essencial da voz é ser sussurrante, como se participasse algo íntimo, um segredo (JORGE, 1988, p. 188, destaque da autora).

Esta voz sussurrante no acalanto nos faz pensar na sedução necessária para a função materna e para o laço mãe-bebê, em que a mãe supõe imaginariamente o bebê como jogador, acolhendo os aspectos constitucionais do bebê. Desse modo, “[...] o acalanto não é um puro encantamento, nem a criança um objeto passivo de um ato mágico destinado a fazer adormecer [...]”; é antes uma linguagem que possibilita tanto mãe quanto filho a elaboração por meio dos significantes (JORGE, 1988, p. 107).

Sobre esse aspecto, Lorca (1921) sugere que essa canção (o acalanto) dirige-se num primeiro momento a própria mãe, em um esforço de elaboração dos seus próprios temores e desamparo, visto que a melodia tem uma tristeza acentuada e um lirismo poético e é esta melodia triste que embala o primeiro sonho dos seus filhos.

Tal lirismo e voz sussurrante também nos remetem ao cenário do acalanto que se constitui numa intimidade, suscitando na criança e a mãe a ilusão de serem ambos parceiros no mesmo jogo.

Um palco como que todo escuro, um único *spot* de luz muito fraca iluminando a dupla mãe e filho próximos como uma *Pietá*, em aparente isolamento de todo mundo. O cenário do acalanto

é a intimidade entre mãe e filho, sua luz é apenas suficiente para iluminar seus olhares, postos um no outro, em recíproco espelhamento. Suponha-se que a esta cena sucederá a perda do olhar mútuo, e a dor da saudade na solidão de cada um já se desenha nos traços destes dois rostos. Este é o *locus* do acalanto, colorido por sussurros, e murmúrios, numa demanda que supõe um corte (JORGE, 1988, p. 71-72).

Esta despedida, em um encontro para o adeus, se mostra um encontro não puramente físico, de conteúdo erotizante que ocorre através da situação de intimidade, do tom sussurrante, do abraço íntimo e cadenciado, coito equilibrante que constitui o embalo. O acalanto 2 nos parece uma canção sugestiva para ilustrar essa situação de intimidade.

Acalanto 2:

*Menina bonita
Não dorme na cama
Dorme no regaço
De Senhora Sant'Anna*

*Dorme, menina,
Dorme, meu amor,
Que as tuas lágrimas
Me cortam de dor.*

*Não chores, menina,
Não chores mais não
Ó minha menina
Do meu coração*

(PINTO, apud JORGE, 109)

Este acalanto parece representar simbolicamente aquilo de que se trata nesse jogo lúdico entre mãe-bebê, de juntar os corpos para depois separá-los, como podemos ver, nos versos: *Não dorme na cama / Dorme no regaço*. Essa proximidade física, essa intimidade, parece representar um elemento aquietador (aquieta-a-dor). Como se perguntasse: Que dor? O que se teme? A alusão a um regaço parece convocar a criança, mesmo que só em fantasia, a se aninhar. Como se o contato físico mãe-filho, metáfora da presença materna, surgisse como consolo supremo nessa hora de separação que é o pré-dormir. Assim, esses elementos de intimidade e/ou potencialidades – maneira como as mães seguram, acariciam e cantam para seus filhos – parecem seguir para

uma sedução que convoca o bebê a engajar o seu gozo em uma matriz simbolizante, em que “[...] toda sedução pelo outro é também sedução por si mesmo através do outro: donde o efeito de retorno do olhar de que seduzido e sedutor são os atores tomados no mesmo quadro” (ASSOUN, 1999, p. 77).

Como se vê, há na voz daquele que entoa o acalanto uma melodia doce, carregada de afeto, que encanta e erotiza o corpo do bebê capturando-o nos primeiros significantes a ele ofertados.

A atenção do bebê é capturada pela mãe quando ela canta para ele e este acordo constitui o nó central da musicalidade elaborada de músicos habilidosos, capazes de transferir seus impulsos criativos a seus instrumentos musicais. [...] A proposição de canções rítmicas gestuais entre pais e bebês que implicam um elemento de risco e de surpresa calculado, mostram que a modulação da vocalização pode constituir um instrumento social regulador das intenções e dos prazeres da descoberta sincronizada (TREVARTHEN; AITKEN; GRATIER, 2019, p. 90-91).

Sobre essa cenografia da sedução, Lorca (1973) nos diz que a mãe trabalha os dois ritmos presentes no acalanto: o ritmo físico do berço ou da cadeira e o ritmo intelectual da melodia. Nesses, a mãe vai combinando esses dois ritmos para o corpo e para o ouvido com distintos compassos e silêncios e essa combinação se prolonga até obter o tom que captura a criança. Não fazendo falta alguma que essa canção tenha texto, uma vez que o sono chega apenas com o ritmo e a vibração da voz sobre esse ritmo.

Percebemos, então, que a mãe ou o agente da função maternante opera um corte no ritmo do acalanto ao combinar distintos compassos e silêncios, mostrando que o que era antes marcado por uma presença excessiva da voz, ameaça cair, se colocando no lugar da falta. Desse modo, poderíamos questionar, se esse corte, com distintos compassos e silêncios, produzido pelo ritmo da voz daquele que entoa o acalanto pode engajar o bebê no laço com o Outro, dando ao acalanto um lugar na fala da criança? Supomos que sim, visto que este corte funcionaria como próximo aos primeiros traços de enlace com o Outro materno, podendo ser lida na ritmicidade das vocalizações e dos movimentos do bebê no momento que acalanta a si ou um outro.

Voltando nossa escuta, mais uma vez, para a cenografia da sedução no acalanto, supomos que esta comportaria um pavor que paralisa o sujeito, uma

vez que a captação nos signos da sedução do outro produz um efeito de sideração e de inibição motora, em que pela captura do olhar se opera a influência do outro (ASSOUN, 1999). É o que *Summertime* parece nos mostrar na cena da figura 3.

Figura 3: *Summertime* da opera Porgy & Bess.
George Gershwin/DuBose Heyward (1935)



Fonte: Disponível em
<http://herzliya.muni.il/?CategoryID=141&ArticleID=2732>
Acessado em: 11 de fev. 2019

Na cena acima, nos parece que o bebê é efetivamente convocado pela voz e pelo olhar que a mãe lhe dirige, uma vez que pela musicalidade da voz daquele que entoa o acalanto – timbre, altura, intensidade volume e ritmo – ou pela maneira como a mãe segura, acaricia e canta, como já mencionados neste estudo, traem um corpo assujeitado e um ser falante, inscrevendo seus efeitos num outro corpo e num outro ser, que disso se faz ouvinte, fazendo mover-se algo no outro (ASSOUN, 1999).

Na cena, a mãe não só fala com a criança com esta entoação peculiar do acalanto, como também costuma acompanhar essa fala por uma rica expressão facial e movimentação dos lábios, convocando o bebê não só a escutá-la, mas a olhá-la. E quando silencia parece dar espaço para que o bebê advenha, sustentando para este o que Jerusalinsky (2009, p. 106) chama de “matriz dialógica”. Assim, supomos que o acalanto, a partir da voz daquele que entoa, com ritmo, melodia e maneira singular de acariciar e segurar a criança,

seja indicativo da relação de investimento libidinal e por sua dimensão poética e musical esse canto aponte para um enlaçamento do bebê no ato da enunciação, desvelando que é preciso haver a falta para movimentar o desejo.

3. NOTAS SOBRE O MÉTODO

Neste capítulo, inicialmente, apresentamos a pesquisa. Em seguida, delimitamos o cenário da pesquisa, visando relacioná-lo aos aspectos metodológicos aplicados à presente investigação, além de descrevermos as características físicas e o modo de funcionamento desse espaço educacional – creche – campo em que foi realizado este trabalho. Assim, apresentamos características desse cenário, bem como a história de seus personagens na forma de uma obra musical em que, como tal, melodias se sobrepõem e notas são dadas ou entoadas. De modo a finalizar, apresentamos, com detalhamento, os procedimentos utilizados na escuta e na leitura dos resultados.

3.1 A pesquisa

A coleta foi realizada em ambiente escolar, creche, no período que compreendeu o final de outubro a dezembro de 2018. O recorte foi constituído por eventos interacionais de quatro crianças com uma professora e uma auxiliar em momentos de contato, principalmente, na *Hora do soninho*. Trata-se de um estudo de caso, em que fizemos uma análise qualitativa.

Sobre o estudo de caso, Castro (2010) afirma que este se sustenta em fragmentos do caso articulados segundo a escrita do pesquisador, que não tem inclinação para a completude, nem pretende esgotar a história do sujeito, mas, em nosso caso, pretende ser o testemunho de como o acalanto pode afetar a travessia da criança de *infans* a falante.

Outra característica do estudo de caso reside no enlaçamento de dois aspectos, fragmento e unidade, que consiste num desafio para o pesquisador que faz uso desse recurso metodológico. É esse movimento entre o particular e o geral que faz o estudo de caso confirmar tanto o universal quanto a exceção a ele.

Outro ponto a considerar é que, no estudo de caso, alguém escreve sobre um sujeito que disse a partir de si mesmo e por sua conta e risco. E esse

sujeito da escrita faz revisão e correção permanente de erros, filtrando e apagando o que seria da ordem das manifestações do inconsciente, os lapsos de escrita, por exemplo (CASTRO, 2010).

Os responsáveis pelos sujeitos da pesquisa foram informados verbalmente e por escrito sobre o objetivo do estudo, sendo solicitada uma autorização através de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Anexo V). O anonimato foi garantido através de abreviaturas. Por envolver seres humanos, essa pesquisa foi aprovada pelo Comitê Nacional de Ética em Pesquisa em Seres Humanos da UNICAP (Anexo VII), em que tivemos que esclarecer aspectos relativos à análise ética, riscos e benefícios da pesquisa.

3.2 Cenário

Nosso cenário de pesquisa foi uma creche mantida pelo Governo Municipal de Ipojuca, que se localiza em um dos distritos deste município. Esta creche é formada pela direção da escola, professores e auxiliares, a equipe técnica de apoio, a equipe de administração e os alunos – crianças de um a três anos – idade significativa para a aquisição de linguagem. As professoras e auxiliares trabalham em um dos turnos – manhã ou tarde –, havendo apenas uma auxiliar que fica na instituição nos dois turnos. Antes de adentrarmos a rotina de funcionamento desse espaço, escutaremos umas breves notas sobre a creche e sua função.

A palavra *crèche* é de origem francesa e significa manjedoura e sua função é basicamente custodial e assistencial. A creche abriga os bebês para que suas mães possam trabalhar tranquilas. Em função do ingresso da mulher no mercado de trabalho, veio a necessidade de ter onde deixar seus filhos. Como afirma Cataldi (1992), as creches não surgiram para atender às necessidades básicas da criança, mas em virtude da necessidade da mulher de contribuir mais efetivamente na economia industrial capitalista. Foi apenas com a Constituição Federal de 1988, no Brasil, que a creche veio a ser direito da criança, uma opção da família e um dever do Estado, ficando vinculada à área da educação (MARIOTTO, 2009).

Considerando este novo contexto e as observações realizadas para esta pesquisa, identificamos uma situação de afastamento entre a criança e a mãe. Algo que pode ser observado nos choros das crianças ao serem deixadas na creche e na recusa dessas em largar suas mães, sendo muitas vezes necessário que a professora e a auxiliar as coloquem no colo por horas. Desse modo, a creche caracteriza-se como um espaço no qual a criança passa a receber cuidados relativos à maternagem através de vários sujeitos, professores/auxiliares. Sobre esse aspecto, Brandão e Kupfer (2014, p. 276), apoiadas em autores psicanalistas contemporâneos, afirmam que os educadores de berçário podem participar do campo do Outro para o bebê, trabalhando para a manutenção de alguns eixos da função materna, sendo “[...] possível que a educadora de bebês esteja no lugar do olho que olha e não apenas vê”.

Essas autoras fazem uso da expressão função maternante para designar o trabalho das professoras, fazendo contraste e marcando, ao mesmo tempo, a relação de parentesco desta função com a função materna. Desse modo, concordamos com as autoras de que o investimento realizado por um outro diferente do agente materno é possível. Mas, é preciso que a professora seja afetada pela criança, abrindo-se a ela, estando com ela implicada subjetivamente para que possa ser mais um suporte da constituição subjetiva da criança (BRANDÃO; KUPFER, 2014). Assim, tendo como base tal pressuposto e diante do exposto supomos que o acalanto, a partir da voz daquele que entoa, com ritmo, melodia e maneira singular de acariciar e segurar a criança, seja indicativo da relação de investimento libidinal e por sua dimensão poética e musical esse canto aponte para um enlaçamento do bebê no ato da enunciação. Supomos também que, por meio do acalanto, aquele que exerce a função materna ou maternante possa realizar um fino trabalho de bordado entre corpolingüagem instaurando na criança um gozo autoerótico.

Desse modo, reconhecemos nesta tese que a creche é um lugar de cuidados, antecipação e educação e isso leva-nos a voltar nossa escuta para Rossetti-Ferreira (2002) que enfatiza a indissociabilidade entre a educação e o cuidado na creche, afirmando que estes precisam permear todo projeto da instituição, pois as famílias, quando matriculam seus filhos, buscam compartilhar com os professores/auxiliares o cuidado e a educação destes.

Falar deste entrelaçamento – cuidado e educação – significa versar sobre todas as situações contidas neste espaço como significantes para as crianças. Momentos como banho, alimentação, troca de fraldas, sono e, conseqüentemente, acalanto, representam espaço privilegiado de contato do bebê/criança com o adulto/professor/auxiliar. Foi esse espaço privilegiado para as interações entre criança-professor/auxiliar que deu as notas para nossa escrita acerca do funcionamento dessa creche que serviu de cenário de observações e de aspectos constitutivos desta pesquisa.

3.3 O funcionamento da creche

A Unidade (creche) funciona em horário parcial das 07h30min às 11h30min e das 13h00min às 17h00min, além de algumas turmas funcionarem em horário integral das 07h30min às 17h00min. A creche funciona com nove salas de aula, um fraldário, uma cozinha, uma lavanderia, uma dispensa, dois banheiros adaptados, uma secretaria, um pátio coberto contendo vários brinquedos e com o piso coberto de tatames e uma sala multimídia que possui uma estante com livros.

A instituição possui uma rotina por turma para que todos possam usufruir de todos os espaços sem riscos para os pequenos. A rotina é fixada nas salas de aula conforme figura 4 abaixo:

Figura 4: Rotina da Turma do Infantil I – A (1 ano a 1 ano e 11 meses e 29 dias)

Rotina por turma

Turma Infantil I- A (1 ano a 1 ano e 11 meses e 29 dias)

Horário	Atividades
07:15	Chegada dos professores
07:30	Chegada e acolhida dos alunos com música, roda de conversa (oração, chamadinha...)
07:50	Café da Manhã e higienização
08:20	Contação de história
08:40	Recreação e banho do sol
09:10	Lanche
09:30	Banho
10:10	Atividade motora (eixos)
10:40	Almoço e escovação
11:30	Soninho
13:30	Leite/ Lanche
14:00	Projeto tarde recreativa (atividades no pátio, vídeo, jogos em sala, teatro e música).
14:50	Banho
15:20	Jantar
15:40	Escovação e preparo para saída (música e histórias para quem aguarda).
16:00	Saída dos alunos

**O asseio (banho e troca) da criança deve ser feito sempre que necessário, mesmo fora do horário na rotina.*

Fonte: Creche EMEI, em 23 de out., 2018.

Como observado na figura 4, as crianças recebem, cotidianamente, cuidados de professoras e auxiliares as quais permanecem em turnos diferentes, com exceção de uma auxiliar que possui jornada integral. Pudemos observar também que a partir dessa rotina as professoras e auxiliares procuram manter sempre os mesmos elementos de trabalho e realizam atividades como:

- a) Asseio corporal: dar banho, trocar roupa, pentear cabelos, escovar os dentes, etc.;
- b) Alimentação: nas crianças que não se alimentam por conta própria: dar mamadeira com leites, papinhas, etc.; para as que se alimentam por conta própria: fazem acompanhamento da alimentação no refeitório nos horários do café da manhã, lanche, almoço e jantar;

c) Recreação: nas atividades de banho de sol e brincadeiras no pátio, em todos esses momentos, as crianças são acompanhadas pelas professoras/auxiliares;

d) Sono: esse momento intitulado *Hora do soninho* já está proposto na rotina e se inicia onze e trinta, se estende até as catorze e trinta, ocorrendo logo após o almoço e a higienização para que o sono seja tranquilo. Neste momento, é solicitado pela direção e coordenação que as professoras e auxiliares deixem o ambiente o mais acolhedor e tranquilo possível, façam uso de música ambiente, de história e acalantos. A coordenação, ao preencher a ficha de rotina da creche (Anexo I), afirma entender que na *Hora do soninho* é muito importante o contato entre as crianças e seus professores/auxiliares. Afirma também compreender que através deste momento (no sono/no dormir) deixe de emergir, aos poucos, o sentimento de angústia que convoca a lembrança do suporte e cuidado apenas de familiares. A coordenação lamenta não possuir mais o espaço específico para o sono como anteriormente. Hoje, ocorre na própria sala de aula e possuindo fatores externos como: calor, barulho e falta de espaço que podem prejudicar a qualidade do sono.

Como pudemos observar na figura 4, há uma divisão interna para utilização dos espaços pelas crianças, havendo também uma divisão das turmas por faixa etária que é caracterizada da seguinte forma:

1) Infantil I – crianças de um ano a um ano e onze meses e vinte e nove dias;

2) Infantil II – crianças de dois anos a dois anos e onze meses e vinte e nove dias.

A turma observada foi o Infantil I A, que possuía catorze crianças e, como já mencionado, as crianças dessa turma se encontravam com idades entre um ano e um ano e onze meses e vinte e nove dias até a data de

matrícula, além de ser a única turma em que a auxiliar permanecia em horário integral, assumindo todas as funções descritas na rotina da turma, figura 4.

A sala era pequena com três mesas e catorze cadeiras compatíveis com as idades das crianças. Continha ainda um armário, onde eram guardados os pertences das crianças, os materiais utilizados para a aula, os brinquedos e os paninhos do soninho e as chupetas. Havia também uma pia, colchonetes que ficavam empilhados até a *Hora do soninho* e três ventiladores. Havia também cartazes com números e com uma chamada com as imagens das crianças e com seus nomes em ordem alfabética.

Na *Hora do soninho* a sala era limpa, as mesas e cadeiras eram empilhadas, os colchonetes eram postos e cobertos, as cortinas eram abaixadas e a porta fechada, o que dava à sala de aula uma atmosfera de penumbra, só se ouvindo o barulho dos ventiladores. Nesse momento, que pode ser observado na figura 5 abaixo, as crianças que já estavam “adaptadas” à rotina da creche pediam seus paninhos, chupetas ou bichinhos preferidos e num movimento de preferências reconhecidas, de demandas escutadas se deitavam nos seus “lugares” e se entregavam ao sono sem maiores resistências. Outras crianças, como a que está no colo, lado direito da figura 5, a que está deitada entre as pernas da professora e as duas que estão recebendo um tipo de massagem, lado esquerdo da figura 5, precisavam ser acalantadas antes de se entregarem ao sono.

Figura 5: Espaço da *Hora do soninho*



Fonte: Imagem tirada pela pesquisadora

3.4 As personagens

Uma vez descritos o cenário da nossa pesquisa e o funcionamento deste, cabe apresentar, agora, as personagens principais desta obra, ou seja, as quatro crianças, a professora e a auxiliar que participaram da pesquisa. A escolha da professora e da auxiliar baseou-se em duas condições prévias: atuarem na creche com crianças de um a três anos de idade e que aceitassem livremente a participação na pesquisa. No tocante à escolha das quatro crianças consideramos as alteridades participantes professora/auxiliar-criança que foram definidas após as observações, que indicaram o estabelecimento de laço entre professora-criança e auxiliar-criança, mostrando que a professora e a auxiliar se deixaram afetar pelas crianças, abriram-se a estas e estando com estas implicadas subjetivamente. As observações indicaram também que a professora e a auxiliar falam com a criança a partir de sua própria interpretação, supondo nela um sujeito, estabelecendo demandas e enlaçando-se em uma relação singularizada. Para identificação das crianças utilizamos a inicial de seus primeiro e segundo nomes: MY, AM, MN e TS e foram descritas mais adiante. Para identificar a professora e a auxiliar escolhemos as palavras Diva 1 e Diva 2 em referência a voz materna que porta algo da voz da diva da ópera, voz “divina”, “voz de anjo” e “voz da encarnação sexuada”(DIDIER-WEILL, 1999, p. 156).

Sobre a escolha das crianças, é importante dizer que, primeiramente, eram apenas as três primeiras (MY, AM, e MN), a quarta criança, TS, atravessou a pesquisa pelo efeito de ressonância do que pensamos ter escutado da fala desta. Tal escuta provocou um riso autorizado pelo interlocutor, como se a linguagem, por meio da fala da criança, se constituísse num jogo lúdico. Essa saída lúdica, saída de jogar com a língua foi discutida mais detalhadamente no *Quarto episódio*.

3.4.1 Das crianças

MY

MY (fem.) – na época da coleta estava com dois anos e seis meses de idade; filha de SBS (iniciais do nome da mãe), é uma criança tranquila e participativa, responde à chamada no lugar dos coleguinhas, canta e dança durante as atividades de cantigas que ocorrem no início da aula. Faz a oração quase que em coro com a Diva 1 e se endereça a esta quase todo o tempo em que essas atividades ocorrem. Essa interação de MY deixa a Diva 1 muito encantada, visto que, conforme esta, MY no início do ano letivo apresentava linguagem com sons ininteligíveis, usando mais os gestos para a comunicação.

AM

AM (fem.) – na época da coleta estava com um ano e seis meses de idade; filha de JSS (iniciais do nome da mãe), é uma criança bastante agitada, precisando ficar no braço ou no colo quase todo o tempo, para que as atividades fossem realizadas. Nos momentos em que fica no chão necessita de observação constante, do contrário empurra, bate ou morde os coleguinhas. Assim que chega à creche as Divas 1 e 2 se olham e dizem “*AM veio hoje*”, em seguida riem, comentando que “*essa é fogo*”. Tal comentário também atravessa a fala e o olhar de outros professores e cuidadores da creche, que dizem “*essa benção veio hoje?*” ou ainda “*cadê AM? Essa é fogo*”, mostrando que o falar sobre a criança produz efeitos retroativos sobre quem fala.

MN

MN (fem.) – Na época da coleta estava com um ano e oito meses de idade; filha de FPS (iniciais do nome da mãe), é uma criança tranquila, chupa dedo, pede o braço da Diva 1 quase o tempo todo, quer estar perto desta a todo momento, mesmo no horário do banho de sol ou no momento da brincadeira no parquinho. Prefere ficar na sala com a Diva 1, precisando ser levada, em alguns momentos, no braço e sob protestos de choro e

enrijecimento do corpo, para que a Diva 1 possa organizar as atividades. Sobre essa demanda de MN a Diva 1 nos diz que: *“MN no início do ano letivo chorava o tempo todo, não queria ficar com ninguém e só se calava quando ela a colocava no braço”*.

TS

TS (masc.) – Na época da coleta estava com dois anos e cinco meses de idade; filho de TSR (iniciais do nome da mãe), é uma criança tranquila, chupa chupeta, não apresenta dificuldades para dormir, está bem “adaptado” a *Hora do soninho*, porque assim que volta da escovação, já pede a chupeta, o paninho, dirige-se para seu respectivo lugar (cantinho) e dorme sozinho. Interage bem com todos na sala e fora dela e gosta de fazer graça para a Diva 1, como dançar e se balançar olhando para ela.

3.4.2 Das Divas

Diva 1

É professora titular do Infantil I, natural de Amaraji, possui curso superior em Pedagogia e afirma viver em sala de aula desde os treze anos de idade, auxiliando professoras em escolas particulares, com as crianças que tinham mais dificuldades em aprender. A Diva 1 acredita que seu amor pelo magistério nasceu nesse momento. Possui mais de dez anos de experiência nas turmas de alfabetização, tendo passado dois anos na Educação Infantil, quando prestou serviço no município de Amaraji. Na creche, com crianças tão pequenas é a primeira vez, não possui muita experiência, mas, conforme a Diva 1, *“está amando”* e nos diz que: *“a filha fala que eles são tão pequenos que não irão entender nada”*. Mas ela não pensa dessa forma e enfatiza que: *“começa na segunda-feira ensinando e na sexta já percebe o quanto as crianças aprenderam”*. Diz ainda que: *“isso ocorre com uma aula, uma música, uma história”*. E se encanta ao falar que: *“se você entregar uma caixa de*

história, as crianças contam do jeito delas, mas contam. Para mim, isso é maravilhoso, porque é com a turminha que eu nunca tinha tido experiência”.

Diva 2

É auxiliar na turma do infantil I, é natural de Rio Formoso, tem formação em nível Médio completo, não possui experiência na Educação Infantil, sendo este seu primeiro trabalho em escola e está fazendo cinco meses que exerce essa função. Relata que, no início, ficou muito desesperada, por ser uma atividade totalmente diferente do que havia feito até então; e quando se refere à função que desempenha diz: *“Porque em casa eu tenho dois filhos e aqui tenho catorze filhos”*. Relata-nos também as dificuldades enfrentadas logo no início, dizendo que: *“cada um é de um jeito diferente e cada um tem uma personalidade diferente e, até você se adaptar, demora”*. Relata ainda que foi aprendendo e que está gostando tanto que pensa em fazer o Curso de Pedagogia no próximo ano e agradece pelo emprego.

3.5 Instrumentos de coleta de informações utilizados

A pesquisa foi desenvolvida considerando a ficha sobre a rotina da creche, elegendo dessa rotina o momento do sono. Foram realizadas duas entrevistas semidiretivas com a Diva 1 (professora) e com a Diva 2 (auxiliar), sendo uma entrevista inicial: Momento do adormecimento (Anexo II) e uma entrevista final: Momento do adormecimento (Anexo III). A entrevista final e as observações nos ajudaram na escolha das crianças, visto que a partir delas foi possível considerar que, apesar das Divas 1 e 2 terem no mínimo sete crianças ao mesmo tempo, cada uma delas demonstrava eleger, para maior frequência e qualidade de cuidados e contatos, algumas crianças com as quais elas mais se implicavam e eram por estas implicadas, mantendo, assim, uma relação diferenciada, em comparação com as demais crianças. As entrevistas versaram sobre as reações das crianças às canções ofertadas pelas Divas e sobre que acalantos costumam cantar na *Hora do soninho*. Foram realizadas

oito semanas de observações registradas no diário de campo e em gravações videofonográficas diárias nos momentos indicados na ficha da rotina da creche (Anexo I), especificamente, na *Hora do soninho*.

Para efetivar este trabalho, as filmagens foram combinadas previamente com as Divas para a *Hora do soninho* e o momento da oração; os demais momentos como banho, alimentação e asseio corporal foram registrados no diário de campo.

3.6 Procedimentos para análise e interpretação

Na direção de proceder à análise e interpretação das observações realizadas e das informações coletadas, foram estabelecidas as seguintes etapas:

- a) Foram feitas transcrições minuciosas dos diálogos contidos nas gravações e dos aspectos não verbalizados (gestos, olhares, sorrisos, choros, etc.) dos parceiros em interação, no sentido de contemplar uma maior diversidade de elementos que estão presentes em situações de contato, tendo uma visão contextualizada das interações;
- b) Os dados transcritos foram revistos e relidos, com o intuito de adquirir uma maior familiaridade com as produções linguísticas e os aspectos não verbalizados das interações entre as crianças (MY, AM, MN e TS) e as Divas 1 e 2;
- c) Alguns fragmentos de interações foram focalizados, especialmente, em recortes de registros videofonográficos, contendo produções linguísticas, descrições de contextos e aspectos não verbais circunscritos na relação criança/professor/auxiliar. Na transcrição das interações utilizamos as Normas para Transcrição do NURC/SP no. 338 EF e 331 D2 (Anexo VI).

d) A interpretação dos dados foi realizada a partir da análise qualitativa, tendo como baliza alguns eixos de subjetivação que norteiam o IRDI¹⁰ e que norteiam o AP3¹¹, visto que tais eixos esclarecem de que forma o faz constitutivo se enoda e como isso pode ser observado entre os bebês e seus cuidadores. Nossa análise também considerou a mudança de posição da criança na estrutura com base em Lemos, C. T. (2002).

Tal proposta de análise permitiu vislumbrar vicissitudes da travessia da criança de *infans* a falante, bem como o lugar ocupado pelo acalanto na fala de quatro crianças – MY (dois anos e seis meses), AM (um ano e seis meses), MN (um ano e oito meses) e TS (dois anos e cinco meses) – em interação com professor/auxiliar – Divas 1 e 2.

Para uma melhor compreensão da organização dos dados elegemos, a partir da entrevista e observações, dois eixos temáticos:

1. Dos acalantos ofertados na creche: Acalanto de MY, acalanto de AM e acalanto de MN;
2. Recorte de quatro episódios: Primeiro Episódio: *O aconchego ritmado*; Segundo Episódio: *Um corpo olhado*; Terceiro Episódio/Parte 1: *A canção do desejo*; Terceiro Episódio/Parte 2: *A manutenção do enlace*; Quarto Episódio: *Um outro modo de se posicionar na linguagem*.

Para uma melhor compreensão da análise elegemos quatro operadores: (1) Suposição de um sujeito; (2) estabelecimento de demanda; (3) o corpo e sua imagem e (4) a fala e a posição na linguagem. Destacamos que esses operadores não são funções separadas nem comparecem de forma isolada no processo subjetivo, mas se entrelaçam nos cuidados dirigidos à criança. E foi essa análise que deu as notas do capítulo 4: *AO PÉ DO OUVIDO: O acalanto na creche*.

¹⁰ Protocolo de Indicadores de Risco para o Desenvolvimento Infantil (IRDI). Na pesquisa de Mariotto esse protocolo serviu para “[...] considerar o cuidar, o educar e o prevenir funções articuladas entre si e fundamentais no exercício do profissional da creche [...]”. Serviu também para fazer com que esse leia e interrogue-se sobre a sua participação na formação do psiquismo da criança da qual está cuidando e educando (MARIOTTO, 2009, p. 13).

¹¹ O instrumento AP3 é uma avaliação psicanalítica para crianças de três anos, que permite uma leitura do processo de constituição psíquica e do desenvolvimento das crianças aos três anos (KUPFER; PATTO; VOLTOLINI, 2017, p. 36).

4. AO PÉ DO OUVIDO: O acalanto na creche

Como visto nesta tese, as proposições sobre o desejo e sua relação com o circuito pulsional mostram-se importantes ao analisarmos a função do acalanto no atravessamento da criança de *infans* a falante, principalmente quando observamos os acalantos escolhidos pelas Divas 1 e 2 para entoar para as crianças. Nesse sentido, nossa análise privilegiou alguns eixos de subjetivação que esclarecem de que forma o laço constitutivo se faz e como isso pode ser observado entre os bebês e seu cuidador (MARIOTTO, 2009). Além de considerar, também, as posições estruturais da criança com base na proposta de Lemos C. T. (2002). Tais eixos são tomados aqui como quatro operadores: (1) Suposição de um sujeito; (2) estabelecimento de demanda; (3) o corpo e sua imagem e (4) a fala e a posição na linguagem.

Como ponto de partida nesta discussão, tomamos o operador (1) suposição de um sujeito, de modo a exemplificar como as Divas 1 e 2 parecem evocar, através dos acalantos ofertados, um momento de identificação com a criança, falando por ela e lhe atribuindo o saber sobre tais produções como: “*Eu quero o Boi da cara preta*” ou “*Eu gosto da música nana nenê*” ou ainda “*Eu gosto de dormir no braço da titia*”, operando o que Bergès e Balbo (2002, p. 12) chamam de “[...] revezamento transitivista”, no qual “a criança recebe o bastão de sua mãe e se torna também transitivista”.

Para esses autores,

[...] a clínica mostra que outras pessoas vão, também, tomar desse bastão e passá-lo adiante: professores e educadores especialmente, que vão, eles próprios, exigir da criança que ela se identifique a seus discursos sábios, por fazerem a hipótese de que o que eles transmitem se articula a um saber que ela (criança) já possui (BERGÈS; BALBO, 2002, p. 12).

Assim, através dos acalantos, *Peixe vivo*, *Boi da cara preta* e *Deus é bom pra mim*, ofertados às crianças, as Divas 1 e 2 podem estar demonstrando o que sentem ao lhes olhar, permitindo às crianças construírem uma percepção de si mesmas, operador (3) o corpo e sua imagem. Desse modo, a entoação desses acalantos escolhidos pelas Divas 1 e 2 especialmente para uma criança em particular, poderá permitir “[...] tanto o espelhamento visual, representado

pelo olhar que lhe dirige concomitantemente ao canto, como através dos sons, traduzindo em música as percepções e sentimentos despertados pela criança” (STAHLSCHMIDT, 2002, p. 153). Como na fala da Diva 2 ao se referir à preferência de AM por uma determinada posição para dormir, em que diz: “*gosta que eu ponha ela inclinada em cima de mim para que possa me olhar*”.

Vimos no primeiro capítulo desta tese, no tópico *Quando a voz toma corpo: a encarnação da linguagem*, que a entrada da criança na linguagem é guiada por um saber inconsciente, “[...] uma hipótese que a mãe se faz: o filho pede à mãe que lhe leia o saber que está nele, saber ao qual, por essa leitura, ele vai poder identificar-se, tomando posse assim, simbolicamente de um bem que ele já possui realmente” (BERGÈS; BALBO, 2002, p. 13). Desse modo, por intermédio desse saber inconsciente, as mães ou aqueles que exercem a função maternante fazem uso da prosódia, da entoação que também estão presentes no acalanto e podem engajar as crianças nas interações, respondendo a partir de padrões rítmicos, movimentos do corpo, gestos, entre outros.

Os bebês podem sincronizar-se com alguns momentos particulares da mensagem ou da narração emocional do adulto pelo gesto ou pelo som, e *suas emissões são idênticas em som* [...]. Trata-se claramente de um *espelhamento* recíproco entre o adulto e a criança, *dos ritmos e expressões emocionais* (TREVARTHEN; AITKEN; GRATIER, 2019, p. 54, destaque nosso).

Assim sendo, o Outro, a partir da voz, convoca a criança a se deixar alienar em direção à linguagem e aos significantes que lhes são ofertados operando uma passagem em direção ao Simbólico e nesse trajeto as palavras vão marcando o corpo da criança.

No texto *Nota sobre a criança*, Lacan (2003, p. 369-370) afirma que a família conjugal transmite uma coisa que não é igual a ordem da vida, ou seja, só da satisfação das necessidades, mas sim de uma “constituição subjetiva”, a criança deverá, assim, estar implicada na “[...] relação com um desejo que não seja anônimo”. Assim, para ser capturada é importante que a criança seja tomada no lugar de objeto de desejo (objeto *a*) desse outro/Outro Primordial. Algo que será, mais adiante, analisado detalhadamente.

4.1 Dos acalantos ofertados na creche

Neste tópico, discorreremos sobre o primeiro eixo temático: Dos acalantos ofertados na creche, selecionados a partir da *entrevista final* (Anexo III), em que as Divas 1 e 2 foram solicitadas a trazer uma canção que gostam de cantar para “sua criança” e falar dos elementos do acalanto que percebem ser preferidos, operador (2) estabelecimento de demanda. As canções escolhidas pelas Divas para “sua criança”, em articulação com os relatos sobre estas escolhas e o contexto que envolve tais canções, nos permitiram tecer algumas considerações sobre o lugar atribuído pelas Divas 1 e 2 às crianças.

4.1.1 O acalanto de MY

Um exemplo da importância da canção escolhida pela Diva 1 para MY pode ser percebido na entrevista quando nos diz que, “*para mim MY é o meu orgulho, porque ela chegou aqui não falava nada*” ou ainda “*MY começou com as músicas, porque falar, não falava nada*”.

Assim, podemos supor que a repetição, “*não falava nada*” na fala da Diva 1 indica um investimento dirigido a MY, que pode ser um elemento importante para sua constituição como sujeito, visto que a Diva 1 parece reconhecer MY como um sujeito falante, estabelecendo laço e, conseqüentemente, função subjetivante. Desse modo, podemos supor também que MY já não se situa na mesma posição de objeto, ela faz uma ultrapassagem indicando uma alteridade em construção.

Dessa forma, se pensarmos no acalanto endereçado enquanto elemento lúdico e nos remetermos ao que anunciava Freud (1996), em *Além do princípio do prazer*, que a criança volta-se para o lúdico e para a fantasia na ânsia de elaborar aquilo que a submete e nessa dimensão metafórica da fantasia “[...] a criança goza dos jogos em que se projeta enquanto realizados dos ideais-do-eu, buscando apropriar-se de traços identificatórios que lhe garantiriam encarnar o desejo do Outro” (JERUSALINSKY, 2009, p. 196).

É por meio do brincar que a criança se joga, se lançando a ocupar a posição de senhora do seu desejo. E nesse jogo de acalantar e ser acalantado há particularidades que não são nem só da criança nem só do adulto, são criações produzidas no laço mãe-bebê. Desse modo, podemos pensar que tanto o brincar quanto o acalanto podem ser lugares para que a articulação possa advir, já que nesses jogos constituintes opera-se a passagem do objeto ao sujeito, na medida em que mãe e filho transitam incessantemente de uma a outra dessas posições.

O trecho abaixo descreve a canção que a Diva 1 dedica a MY e nos faz supor que esta canção possua um significado especial para ambas, visto que os versos “*Como pode um peixe vivo / viver fora da água fria*” parecem ilustrar a relação entre o desejo da Diva 1 e a possibilidade de que MY venha, em um momento posterior, passar para a posição de sujeito desejante.

Acalanto de MY:

Peixe Vivo

*Como pode um peixe vivo
viver fora da água fria
Como poderei viver
Como poderei viver
Sem a tua, sem a tua,
Sem a tua companhia*

*Os pastores dessa aldeia
fazem prece noite e dia
Como poderei viver
Como poderei viver*

*Como pode um peixe vivo
viver fora da água fria...*

No episódio 3, retomaremos esta canção que passou a ser “a canção de MY” para analisarmos como a Diva 1 e MY se apropriam da melodia e da letra para transformá-la no acalanto que afeta o atravessamento de MY no campo da linguagem.

4.1.2 O acalanto de AM

O acalanto escolhido pela Diva 2 para AM, *Boi da cara preta*, embora bastante comum, adquire significado especial na história de AM, já que a Diva 2 nomeia esse acalanto como o preferido da criança, como em: “*Então eu balanço e canto a música preferida dela que é Boi da cara preta*”. Além de AM repetir o ato de cantar: “*Boi, boi, boi, boi...*” todas as vezes que precisa ser acalantada. Essa demanda de AM parece manifestar a relação da criança com o Outro materno e nos permite um movimento de inserção nos elementos do universo infantil, como o medo e a representação de um poder divino, que podem ser pensados na relação com o Outro. O acalanto *boi da cara preta* parece ganhar importância por representar um momento de segurança, em que a Diva 2 e AM parecem estreitamente ligadas.

Nas palavras da Diva 2:

Para dormir ela tem que chorar, eu acredito, até pergunto para a mãe dela, porque AM para dormir tem dificuldade. A mãe diz que em casa joga ela no berço, ela chora uns quinze minutos e vai dormir e aqui a gente não faz isso. Aqui é diferente, por isso ela dá esse trabalho. Então eu balanço e canto a música preferida dela que é “Boi da cara preta”.

A Diva 2 parece evocar o que Jorge (1988, p. 23) chama “[...] a contradição entre o caráter de ternura da melodia, embalo e afago, e o caráter terrorífico implícito ou explícito nos textos das canções de ninar [...]”, ao descrever a performance de AM para dormir. Esse “*canto*” de produzir sonoridade com a voz nos faz pensar no movimento de encantamento, em que “[...] através do acalanto a tranquilidade torna-se possível para um, enquanto o outro for investido de um poder protetor” (JORGE, 1988, p. 54).

Assim sendo, da fala da Diva 2 aparece uma criança que não consegue dormir, alguém intranquilo, desassossegado, necessitando de consolo, conforto. Alguém que aceita de um outro o aconchego, abrigo, proteção, supondo que o adulto neste momento pode proteger, consolar, serenar (JORGE, 1988).

Acalanto de AM:

Boi da cara preta
Boi, boi, boi
Boi da cara preta
Pega esse menino que tem medo de careta
Boi, boi, boi
Boi da cara preta
Pega essa menina que tem medo de careta

Nos episódios 1 e 2, trataremos mais detalhadamente desse canto que carrega ternura e horror, fazendo adormecer, no qual procuramos, a partir do elemento da monotonia pela repetição de uma imagem acústica idêntica ou semelhante, analisar o que poderia ser pensado como eco de um ritmo básico, que é o da compulsão à repetição. Nesse jogo entre a repetição da pulsão e do exorcismo pelo encantamento discutimos a resistência ao sono, procurando as personagens do acalanto:

Acalantar: ação de afagar, embalar, cantar cantigas ingenuamente, nomeando demônios, para alguém intranquilo.

Mãe: aconchega, cantando demônios e fantasmas, serenamente.

Adormecer: eu te adormeço, solidão suavíssima.

Embalar: ação de balançar em berço, colo, ondas, sonhos, rede, mãe, dança.

Canto baixo e brando, afago, sonho, encantar.

Encantamento: bela (criança) que magicamente adormeceu por sedução ou feitiço, deliciada (JORGE, 1988, p. 55).

4.1.3 O acalanto de MN

Vimos, no primeiro capítulo desta tese, no tópico *A dimensão musical de Lalíngua*, que é a partir do desejo do Outro que se transmite a substância sonora que ocupa *lalíngua*, constituída pelos fonemas que são próprios de cada idioma, estando mais próxima dos jogos de homofonia, dos sons separados dos sentidos, como os deslizamentos de uma poesia. Vimos

também que o ato de cantar supõe um ouvinte e, nessa perspectiva, esse ato parece mostrar-se importante no laço entre a Diva 1 e MN. Assim, o canto escolhido pela Diva 1 para MN parece evocar os sentimentos desta pela criança, visto que enquanto entoa o hino, a Diva 1 se apropria da melodia para transformá-la no acalanto que aconchega MN.

O hino *Deus é bom pra mim*¹² escolhido é o mesmo que a Diva 1 costuma cantar para as demais crianças todas as manhãs, mas no momento do acalanto com MN deixa de ter seu ritmo alegre, rápido, para se tornar monótono, cadenciado, como se, para relaxar MN, a Diva 1 procurasse o tom que encanta MN, fazendo com que o sono desta criança venha apenas com o ritmo e a vibração da voz nesse mesmo ritmo (LORCA, 1973).

Desse modo, podemos pensar que quando a Diva 1 diz que, “*desde o início cantamos com eles: Deus é bom pra mim*”, sua fala explica que não se canta só para repetir, mas para elaborar, já que decide cantar esse hino para MN, aliando à voz o toque, acariciando o rosto, o cabelo e embalando MN. Essa forma singular de acariciar e cantar para MN nos põe diante do que sugere Lorca (1921), em que ao entoar o acalanto aquele que o entoa dirige-se num primeiro momento para si próprio, em um esforço de elaboração dos seus próprios temores e desamparo, por isso a melodia tem um tom acentuadamente triste. Tal elaboração nos remete à Jorge (1988, p. 191), ao afirmar que “[...] o cantar pode se repetir enquanto desejo impossível de total satisfação, mas não se repete igualmente”.

Acalanto de MN:

Deus é bom pra mim

*Deus é tão bom pra mim, Deus é bom pra mim
Contente estou, cantando eu vou, Deus é bom pra mim.*

Acalentar é, então, embalar pela melodia esta falta que se repete, em que “[...] a canção não cria, mas acelera uma criação; não obtura a falta, mas apresenta o movimento do desejo na tentativa de fazê-lo” (JORGE, 1988, p. 193). O Outro, no esforço de elaboração no acalanto, apresentará uma

¹² Canção interpretada pela Turma do Cristãozinho, no CD 3 palavrinhas, v. 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H72Hfg07T4M>.

incompletude que declara a existência de um desejo, provocando enigmas que podem permitir à criança deslizar da alienação para a separação. Desse modo, podemos supor que o reconhecimento de um desejo no acalanto ofertado poderá ajudar à criança a constituir um lugar próprio. É nesse sentido que o Outro materno ou Outro da função maternante necessita está no lugar do olho que olha e não apenas vê, considerando que o seu olhar e sua voz serão essenciais como circuitos pulsionais que poderão constituir um espaço para o desejo.

Agora, continuaremos nossa escuta pelas análises, focando no segundo eixo temático recorte de quatro episódios que, como já mencionado, foram nomeados: Primeiro Episódio: *O aconchego ritmado*; Segundo Episódio: *Um corpo olhado* possibilitou; Terceiro Episódio/Parte 1: *A canção do desejo*; Episódio/Parte 2: *A manutenção do enlace*; Quarto Episódio: *Um outro modo de se posicionar na linguagem*

4.2 Primeiro Episódio

Idade da criança: Um ano e oito meses

Tópico: O aconchego ritmado

Contexto: Na *Horinha do sono* MN reluta para dormir e precisou ser acalentada. A Diva 2 vai em direção a MN e tenta colocá-la nos braços, MN rejeita e empurrando com a mãozinha a Diva 2, olha para a Diva 1, balança o corpo, como se estivesse “dançando” e, em seguida, dá um sorriso. A Diva 1, que estava se organizando para finalizar seu turno de trabalho, olha para MN e diz:

D1:1 - *Já sei., MN quer vir para o colo de tia. Não É, meu amorzinho?*
(0:00:58)

MN *corre* em direção a Diva 1, que a coloca em seu colo e inicia o embalo com movimentos rápidos. MN *sorri* para a Diva 1, *abrindo e fechando os olhinhos*. A Diva 1 beija a testa e as bochechas de MN, que *sorri novamente e se balança no mesmo ritmo da Diva 1*.

D1:2 – *Só GOSTo de dormir no colo da mi:nha ti:tia, porque eu sou o XODOZINHO: DEla.* (falando por MN com entoação de manhês na voz).
(0:01:09)

Nesse momento, a Diva 1 passa a mão na testa e no cabelo de MN, agora num ritmo mais suave. Esse toque parece agradar MN, que *balança seu corpinho no mesmo ritmo da Diva 1*, como se fossem parceiros numa dança.

D1:3 – *Hum: Hum: Hum:hum:: Hum: Hum: Hum:hum::* (sonoriza o hino que sempre canta para as crianças, mas para MN o ritmo desse hino parece mesmo um ritmo vocal tímido).
(0:03:45)

Esse ritmo cada vez mais lento parece convocar MN, que *vai reduzindo o balanço do seu corpo*, até, finalmente, se entregar ao adormecimento.

No primeiro capítulo desse estudo, vimos que a criança, como *corpo pulsional*, demanda interpretação e que pelo funcionamento da língua ela pode ser capturada e posta em uma estrutura, que produz mudança (LEMOS, C. T., 2006). Essa interpretação é recebida pela criança através da fala de um outro/Outro que lhe oferece lugares simbólicos, supondo na criança um sujeito constituído. Desse modo, podemos assinalar a presença dos quatro operadores: (1) suposição do sujeito, (2) estabelecimento de demanda, (3) o corpo e sua imagem e (4) a fala e a posição na linguagem. Algo que pode ser percebido em: D1:1 – “*Já sei., MN quer vir para o colo de titia. Não É, meu amorzinho?*”, em que podemos supor uma identificação entre a Diva 1 e MN ligada ao traço da preferência da criança pelo colo da Diva 1.

Pela cena descrita parece-nos que a Diva 1 está afetada pela demanda de MN que buscava provocar o gozo da professora, se fazendo pegar, em uma clara reversão pulsional, em que a criança vai se fazer ela mesma objeto da mãe ou do agente da função maternante, “[...] e coloca seu dedo (do pé ou da mão) na boca da mãe, que vai fingir comê-lo de maneira muito prazerosa”

(LAZNIK, 2013, p. 28). Nessa interação entre a Diva 1 e MN não se trata da mãe, tampouco de dedos, mas é uma criança que se faz pegar, como em: “MN corre em direção à Diva 1, sorri, abrindo e fechando os olhinhos”. Todos esses movimentos e sorrisos despertados em MN nos leva a supor que esta buscava fisgar o gozo deste Outro maternante.

Vemos aí que é ativamente que MN se faz pegar, indicando o terceiro tempo do circuito pulsional e que a demanda da criança parece manifestar “[...] uma busca por reviver um prazer já inscrito – independente do objeto que pode vir a encontrar – justamente porque já houve uma dama que sentiu prazer em brincar com ela, impulsionando-a a demandar ativamente a revivescência disso” (BRANDÃO; KUPFER, 2014, p. 277). Desse modo, pensamos que seja na busca por essa experiência prazerosa que MN procura chamar a Diva 1 para continuar interagindo e dando sentido às manifestações corporais da criança, o que nos confere a presença do eixo (3): o corpo e sua imagem.

Assim sendo, vimos que escutada a demanda em se fazer objeto do outro/Outro, MN responde, entregando-se às carícias da Diva 1, pondo em evidência que as escanções temporais da voz e sua musicalidade produzem marca no corpo capturando o bebê numa primeira *matriz simbolizante*. Evidencia também que o ritmo e a entoação podem ser uma importante diferenciação na produção sonora e no laço com o outro, desde que a criança seja situada na transmissão de um desejo não anônimo (JERUSALINSKY, 2009).

A partir dos deslizamentos melódicos, dos traços de ritmos e silêncios que compõem a convocatória da Diva 1 em relação à MN, como em: D1:2 – “Só GOSTo de dormir no colo da mi:nha ti:tia, porque eu sou o XOdozinho: Dela”. A professora parece ofertar à criança uma verdadeira conversa sonora, visto que ao falar com/pela criança, a Diva 1 além de colocar palavras na boca de MN, convida a criança a engajar-se no jogo.

Ao apropriar-se da melodia do hino, como em: D1:3 – “Hum: Hum: Hum:hum:: Hum: Hum: Hum:hum::”, transformando-o num acalanto, em que o ritmo é monótono e cadenciado, a Diva 1 organiza, no jogo ofertado a MN, algo já experimentado no corpo. Esse ritmo é apontado e valorizado por Vorcaro (2001, p. 104) no jogo de troca de posições nas conversas maternantes.

É o que podemos constatar antes de um domínio da língua, no jogo infantil em que a criança é embalada pelo adulto até ser surpreendida por uma diferença rítmica em geral acompanhada de uma extensão ou de uma escansão sonora e corporal. O que opera nesse jogo linguístico do embalar andante é que se puxa uma fralda sonora. Fralda sonora que permite entreouvir um traço de presença subjetiva: a criança espera antecipadamente a surpresa de uma descontinuidade. Essa defasagem demarca um lapso no qual a criança se engaja em re-experimentá-lo no jogo do andamento definido pela articulação sonora.

Assim, vemos que no acalanto ofertado pela Diva 1 à MN há uma convocação da sonoridade, uma repetição que parece jogar para trás, para recuperação de um primeiro momento, uma busca de uma sonoridade primordial (JERUSALINSKY, 2009). E nesse jogo de identificações com MN, bem como pela falta constitutiva do outro/Outro, a criança fisga e é fisgada pela Diva 1 que nos parece operar a função maternante, atribuindo à MN uma fala, como se esta fosse um sujeito constituído, colocando MN num processo linguístico-discursivo, sustentando-a na língua, mais uma vez estamos diante do operador (1) suposição de um sujeito.

A convocação da Diva 1 oferece a MN uma posição de sujeito, através de um tempo de escansão, no qual é lançada uma pergunta e aguardada uma resposta que parece surgir pela via dos movimentos corporais tanto de MN quanto da Diva 1, como em: *“MN balança seu corpinho no mesmo ritmo da Diva 1”*. Tais movimentos evidenciam os efeitos da palavra e dos sons no corpo e reafirmam que “[...] a emissão da palavra e dos sons acompanha-se de gestos não somente na pessoa que fala, mas provoca também movimentos no corpo daquele que escuta, da mesma maneira que a própria música” (QUEIROZ, 2003, p. 16).

Assim, vemos que por intermédio de um saber inconsciente, a Diva 1, exercendo a função maternante, faz uso da prosódia e da entoação que também estão presentes no acalanto ofertado a MN e que nos parece engajar a criança na interação com a Diva 1, respondendo a partir de padrões rítmicos e movimentos do corpo, como em: *“MN vai reduzindo o balanço do seu corpo até se entregar ao adormecimento”*, como se a voz da Diva 1, no endereçamento e no acalanto ofertado à MN, constituísse uma convocação, que tem um efeito diretamente no corpo.

Outro destaque que pode ser dado na interação entre a Diva 1 e MN é como o termo “*colo*”, em: D1:1 e D1:2, parece associado a aconchego, a algo ritmado como um balanço. Vimos nas personagens do acalanto, que embalar é ação de balançar em berço, colo, ondas, sonhos, rede, mãe, dança. Assim, pelo embalo a Diva 1 fornece uma experiência de movimento rítmico de seu corpo, como uma experiência pré-fálica que leva ao adormecimento de MN. Tal embalo nos faz pensar nos efeitos simultâneos que a música provoca, um gesto, um movimento, a alteração de um ritmo corporal, ou um passo de dança, como nos lembra Didier-Weill (1999). E nos faz pensar também no funcionamento de jogos, em que a criança cria funções, estabelecendo e distinguindo posições que pode ocupar (VORCARO, 2002).

Sobre esse aspecto, “[...] a criança opera um discurso lúdico/motor muito precocemente através dos jogos. É mesmo uma condição para a sua sustentação em vida, desde muito antes de ela jogar, com a falta, em turnos dialógicos” (VORCARO, 2002, p. 2). É desse modo que esta autora aponta, a partir das observações de Bergès e Balbo, que a criança mantém viva suas inscrições primárias por meio da motricidade e do agir.

As inscrições significantes apesar de cifradas especificam, em um sujeito, como funciona tal função. Do saber da mãe se constitui o suporte da inscrição significativa, que encontra seus lugares no corpo através dos cortes, operados pelo efeito dos afastamentos sucessivos nascidos da resposta à demanda e daquilo que a demanda antecipa. O engajamento do corpo na motricidade viria manter e reavivar, na criança, essa inscrição, assim, conservada como lembrança vivida e perdida (VORCARO, 2002, p. 3).

Como se vê, o embalo pode ser melhor fundamentado a partir de estudos específicos de motricidade. Salientamos, de momento, apenas que neste acalanto tem função importante o contato íntimo e o prazer erótico, além do papel do movimento ritmado atuando sobre a equilibração. Desse modo, pensamos que no acalanto ofertado à MN opera um jogo, que articula contato íntimo e movimento ritmado, que parecem estar a serviço de apontar a criança a assumir uma função particular neste jogo, já que MN solicita atenção da Diva 1 e faz intervalo como se aguardasse a resposta da Diva 1. Algo que pode ser visto em vários movimentos de MN ao longo de toda interação. Vê-se também

que a Diva 1, ao interpretar os movimentos de MN como uma demanda dirigida a si mesma, está realizando uma circulação entre imaginário e simbólico.

4.3 Segundo Episódio

Idade da criança: Um ano e seis meses

Tópico: *Um corpo olhado*

Contexto: Como já mencionado no tópico *Dos acalantos ofertados na creche*, AM sempre resiste ao sono, só dormindo nos braços da Diva 2, enquanto estava deitada no colchão, já com a chupeta e a fraldinha, parecia aguardar que a Diva 2 fizesse a troca de fraldas de todas as outras crianças e assim que esta entra na sala, AM a olha e grita:

AM1 – *Aliê*:::::
(0:03:47)

Chamando o nome da Diva 2, *sem tirar os olhos desta*.

AM2 – *Aliê*:::::
(0:03:57)

Ainda *chamando* pelo nome da Diva 2 e sempre *olhando* para esta.

AM3 – *Aliê*:::::
(0:04:02)

AM, aparentemente com sono, permanece *olhando* e *chamando* pelo nome da Diva 2. Em seguida, *levanta* e pega a sandália da Diva 2, que nesse momento, se dirige a AM.

D2:1 - *DElta*, AM
(0:4:46)

A Diva 2 fala em tom sussurrante e com seriedade no rosto. AM *senta* e *vai deitando* devagar, sempre *olhando* para a Diva 2, que se aproxima e *senta* junto a AM, pondo a chupeta em sua boca.

AM4 - *Tá bom*, *Aliê*:

AM fala, *balançando pernas*, *braços* e *olhando* para a Diva 2, que ajeita AM no colchão, em posição fetal. AM permanece nessa posição e *balança o corpinho*, como se estivesse se

AM5 – *Aliê:::*
(0:05:30 a 0:05:44)

embalando, mas num movimento rápido e sempre *olhando* para a Diva 2. A Diva 2 sentada ao lado de AM, inicia o embalo, pegando em seu bumbum e sonorizando o acalanto *Nana nenê*.

AM6 – *Bo:i Bo:i Bo:i Bo:i*
(0:06:06)

Volta a *chamar* a Diva 2 pelo nome por diversas vezes. A Diva 2 continua embalando AM, com ar impaciente.

AM7 – *Bo:i Bo:i Bo:i Bo:i*
(0:06:17)

AM *cantando* a canção, enquanto a Diva 2 sonoriza *Nana nenê* (com ar de riso).

D2:2 - *FEcha o/olho, AM*
(0:08:25)

AM insiste em continuar *cantando* a canção do *Boi da cara preta*, enquanto a Diva 2 ainda embalando-a, com uma mão e com a outra passando na cabeça, como se fizesse cafuné, sempre no mesmo ritmo do embalo. AM *olha* para a Diva 2, *levanta o bracinho e faz sinal, chamando-a com a mão*, como se solicitasse o colo. A Diva 2 permanece embalando AM, mas agora utiliza um chiado no ritmo do embalo e ambas sempre se olhando.

D2:3 – *Sim::, FEcha o/olhinho um Pouquinho*
(0:08:30)

A Diva 2 ainda embalando AM que parece atender a solicitação e *cobre* o rostinho com a fraldinha.

D2:4 - *FEche o/olhinho, FEche*
(0:09:10)

A Diva 2 sempre embalando AM, volta a sonorizar *Nana nenê*. Em seguida, vira AM, agora a embalando com as duas mãos.

A Diva 2 falando em tom suave e voltando a sonorizar *Nana nenê*. Em seguida, a Diva 2 se debruça sobre AM, os rostos se aproximam e

D2:5 - *FEcha o/olhinho*
(0:09:49)

continuam se olhando. A Diva 2 volta a sonorizar *Nana nenê* e embalar AM com as duas mãos, sendo uma na cabeça e outra no bumbum, como se delimitasse o espaço do corpinho desta. Nesse momento, AM *levanta o bracinho e passa no rosto* da Diva 2.

AM8 – *Aliê::::*
(0:10:15)

A Diva 2 fala com a voz suave e volta a sonorizar *Nana nenê*. Em seguida, sorri para AM, beija-a e começa a fazer cócegas com a boca na barriga da criança. AM *grita e sorri*.

D2:6 – *Venha/aqui, AM. Venha para meu Braço*
(0:10:29)

AM volta a *chamar* a Diva 2 pelo nome.

AM9 – *Nã:o Aliê::*
(0:11:21)

A Diva 2 põe AM no colo e já com esta no colo, voltam a se olhar, iniciando um chiado no mesmo ritmo que embala AM. A Diva 2 tenta colocar a fraldinha no rosto de AM.

D2:7 - *FEcha o/olho FEcha o/olho, AM Olha o BOi*
(0:11:24)

AM *grita, voltando a chamar* pelo nome da Diva 2.

A Diva 2 continua embalando AM e retira os olhos desta, para olhar outra criança. AM *puxa o rosto da Diva 2* para que ela volte a olhá-la e fica *passando a mão no rosto* e na orelha desta. A Diva 2 permanece embalando AM, olhando-a e fazendo um chiado no ritmo do embalo. Em seguida, a Diva 2 levanta os olhos, como se agradecesse, ao certificar-se que AM finalmente dormiu. Coloca-a no colchão, embalando-a um pouco mais. (0:13:53)

No momento do acalanto de AM, o que podemos observar é que os quatro operadores: (1) suposição do sujeito, (2) estabelecimento de demanda, (3) o corpo e sua imagem e (4) a fala e a posição na linguagem se presentificaram, já que na *Hora do soninho* AM buscava ativamente uma brincadeira amorosa com a Diva 2, como em: AM1 – “Aliê::: AM2 – Aliê::: AM3 – Aliê::: AM5 – Aliê::: AM8 – Aliê:::”. Esses gritos e movimentos corporais de AM, “*chamando o nome da Diva 2, sem tirar os olhos desta*” ou “*balançando pernas, braços e olhando para a Diva 2*”, parecem levar a Diva 2 a se deixar tomar pela demanda de AM e, assim, fazer laço com a criança.

Na cena descrita, pudemos observar também que a Diva 2 interpreta as inúmeras gracinhas de MN como um chamado dirigido a si mesmo, como mensagens tomadas pelo Outro pela necessidade de ser acalantada antes de adormecer. Desse modo, vemos que, “[...] pela palavra do Outro a criança recebe suas mensagens de volta, o que implica ser reconhecido como objeto de desejo” (QUEIROZ, 2003, p. 20), sinalizando a presença dos operadores (1) suposição do sujeito, (2) estabelecimento de demanda.

A convocatória de AM, que implica gesto, corpo, olhar e voz, parece um oferecimento ao olhar do outro, instaurando o que poderíamos pensar ser o jogo de olhar/ser olhado. Jogo particular que, consoante Laznik (2013, p. 28), nos permite uma representação do terceiro tempo do circuito pulsional, em que a criança toma “[...] as rédeas da situação, para se fazer ela mesma objeto do Outro materno” ou Outro maternante, pedindo para ser beijada e acariciada. Essa convocatória de AM aponta também para o operador (3) o corpo e sua imagem, já que:

As partes do corpo do bebê são cuidadas pela mãe, mas também são fontes de contato, de relação, de prazer, de interação e de falas. O corpo do bebê se familiariza então com o contato, com as falas e com o prazer que essa interação com o outro proporcionam. E por isso, ele busca a renovação dessa experiência (KUPFER; PATTO; VOLTOLINI, 2017, p. 40).

Assim sendo, tal olhar remete a uma experiência estética, uma contemplação, que não necessariamente, será sustentada durante toda a duração do acalanto de AM. Esse olhar remete ainda às reflexões de Lacan (2008a) a propósito da pulsão escópica (ver capítulo 1, tópico 1.5), em que o

autor identifica o olhar como objeto *a*, identificando assim um campo escópico no qual incide a pulsão, na esquizo do olhar “eu olho/sou olhado” (LACAN, 2008a, p. 107). Dessa forma, podemos supor que a cena do acalanto envolve um anzol que aquele que entoia o canto lança ao ouvinte, fazendo-o buscar, no caso de AM, a Diva 2 para continuar esse jogo prazeroso, como em: D2:1 – “*DElta, AM*”, em: “*AM senta e vai deitando devagar, sempre olhando para a Diva 2*” e em: AM4 - *Tá bom, Aliê:*”

Tal anzol parece um convite à dança, um encontro com a voz materna que, consoante Didier-Weill (1999, p. 9), “[...] não nos passa a fala sem nos passar, ao mesmo tempo, sua música [...]”, mostrando que a humanização como um golpe não se dá de uma única vez. E é por isso, que:

A fala articulada teria pouco poder sobre o real primordial em que se encontra um bebê. No entanto, outra modalidade de ligação simbólica seria capaz de arrancá-lo da inércia e da intemporalidade, que seria precisamente, a lei da ritmicidade proporcionada pelo encontro com a música da voz materna. Tal ritmo coloca a criança em condição de receber algo da voz, envelope da palavra vindoura, e *embalar-se na dança* antes mesmo de falar (PARENTE JÚNIOR, 2017, p. 59, destaque nosso).

Esse embalar-se na dança parece convocar AM a embalar-se no campo da linguagem, uma vez que AM se mostra com certa autonomia da sua fala em relação à fala da Diva 2, revelando sua possibilidade de sustentar o laço com o outro e de reconhecer na linguagem a demanda e o desejo, como supomos ocorrer quando responde a Diva 2 em: “D2:1 – *DElta, AM*; AM4 - *Tá bom, Aliê:*” ou em: D2:2 – “*FEcha o/olho, AM*; AM cobre o rostinho com a fraldinha; D2:3 – *Sim::, FEcha o/olhinho um Pouquinho*”. Desse modo, vemos que AM se mostra representar no diálogo com a Diva 2 e, enquanto sujeito falante, emerge na relação entre a sua fala e a fala do outro; emerge no intervalo entre os significantes do outro (LEMOS, C. T. 2002).

Na sequência da interação entre AM e a Diva 2 é possível notar que não há uma grande dependência/alienação da fala de AM em relação à fala da Diva 2, tornando-se mais visível a diferenciação como contraparte da alienação e assinalando o fato de AM ter alcançado um posicionamento subjetivo de maior autonomia com relação ao outro.

Parece importante dizer, que, nesse momento, AM está mantendo uma posição de diferenciação em relação ao outro, indicando certa posição de alteridade nas diferentes passagens do discurso, havendo pouca ancoragem na fala da Diva 2, embora isso não expresse uma saída da primeira posição estrutural, visto que a fala da criança depende do reconhecimento que a interpretação do adulto lhe fornece.

Assim, podemos observar que a Diva 2 interpreta a fala e os gestos de AM como se a criança a estivesse chamando para perto de si, como em: “[...] *AM levanta e pega a sandália da Diva 2*” e em resposta a Diva 2 “[...] *se aproxima e senta junto a AM, pondo a chupeta em sua boca*”. A Diva 2 parece contextualizar a fala e os movimentos de AM como um convite à cena do acalanto que tem potencialidade para ser poderosa no sentido identificatório, uma vez que mobiliza pulsionalidades muito próximas aos primeiros traços de enlace com o outro, no qual, “[...] antes de qualquer subjetividade, a criança funciona no ritmo da tensão e do apaziguamento, num jogo de apenas dois termos” (VORCARO, 2002, p. 2). E é por isso, que nessa forma de laço a homofonia e os sons assumem um lugar primordial, uma vez que o nível de multiplicidade de sons, as modulações da voz daquele que entoa o acalanto, a forma singular com que toca o corpo da criança parecem, de certa maneira, em posição de produzir um gozo fora de sentido.

O efeito do *nonsense*, da *lalíngua*, parece-nos evidente na insistência de AM em “[...] *continuar cantando a canção do Boi da cara preta; AM6 – Bo:i Bo:i Bo:i Bo:i; AM7 – Bo:i Bo:i Bo:i Bo:i*, enquanto a Diva 2 “*sonoriza Nana nenê (com ar de riso)*”. Desse modo, vemos que *lalíngua* ocasiona efeitos no sujeito e ultrapassa a intenção de comunicar.

Alíngua sem dúvida não se aloja no lugar do Outro da linguagem. O Outro da linguagem, ele também, cavalga atrás d'alíngua, perde o fôlego para alcançá-la e o chiste lhe "pega em primeira mão". [...] alíngua só se sustenta do mal-entendido, que vive dele, que nutre-se dele, porque os sentidos se cruzam e se multiplicam sobre os sons (MILLER, 1996, p. 70).

Assim sendo, no laço de *lalíngua*, no *nonsense*, nessa multiplicidade de sons presentes no acalanto ofertado a AM perfila um sujeito do desejo

inconsciente. Dessa forma, podemos pensar que o acalanto *Boi da cara preta* vai se enredando a história de AM, dificuldade para dormir, e constituindo um outro modo de AM se posicionar na linguagem.

Na sequência de falas em: “D2:2 - *FEcha o/olho, AM*; D2:3 – *Sim:: FEcha o/olhinho um Pouquinho*; D2:4 - *FEche o/olhinho, Feche*; D2:5 - *FEcha o/olhinho*”, vemos que a Diva 2 identifica parte do corpo da criança (o olhinho) e AM parece saber quando “*cobre o rostinho com a fraldinha*”, atendendo a solicitação da Diva 2 ou quando grita em: “AM9 – *Nã:o Aliê::*”, em resposta negativa a tentativa da Diva 2 de “*colocar a fraldinha no rosto de AM*”. Esse movimento de AM pode indicar que ela já identifica as partes do corpo, pressupondo um domínio do esquema corporal, a partir do seu corpo que já foi esculpido simbolicamente por um Outro materno, que parece estar sendo retomado, nesse momento, pela Diva 2 operando na função maternante, quando mapeia o corpo de AM. Essas sequências de falas remetem aos operadores (3) o corpo e sua imagem e (4) a fala e a posição na linguagem.

Estas sequências de falas em: “D2:2 - *FEcha o/olho, AM*; AM *cobre o rostinho com a fraldinha*; D2:5 - *FEcha o/olhinho*; AM grita em: “AM9 – *Nã:o Aliê::*”, faz lembrar o jogo de olhar e ser olhar, de se fazer olhar, de se fazer um corpo olhado pelo Outro, uma vez que se sou visto sou objeto libidinal, se sou visto existo para alguém em que o meu desejo se aliena.

Esta imagem de si próprio através do olhar libidinizador do outro, e para a qual ainda contribui o contato físico como *limite do corpo*, se por um lado fundamenta o narcisismo e com ele o advento da primeira autoimagem, por outro lado e longe de ser um processo intrínseco à infância permanece ao longo de toda a vida, reativado na experiência de amor adulto e em todas aquelas de reconhecimento pelo outro, seja num plano pessoal, profissional ou outro (JORGE, 1988, p. 77).

Dessa forma, AM vai experimentando o próprio corpo como fonte de prazer e convida a Diva 2 a continuar o jogo, buscando a renovação dessa experiência de prazer.

De ver, de ser vista e de se fazer ver;
de querer, de fazer oferecer e de recusar o que lhe é oferecido;
de fazer demandar, de responder e de pedir;
de tomar, de substituir e de trocar;

de se fazer esperar, de ser esperada, de esperar (VORCARO, 2002, p. 3).

Assim, vemos que o reconhecimento pelo outro, agente da função maternante, promove uma movimentação em AM, como em: “*cobre o rostinho com a fraldinha*”; *levanta o bracinho e passa no rosto da Diva 2; grita e sorri*”. Nesse endereçamento da Diva 2 é possível perceber que a musicalidade presente, seus picos prosódicos e seus silêncios vêm sublinhar certos pontos significativos do que é dito à AM. Algo dessa convocatória produz, conforme Jerusalinsky (2009, p. 107), marca na criança, “[...] inscrição pelo que fica inconscientemente sublinhado pela tela significante do Outro”. Evidenciando que a voz não vale aí enquanto estímulo sonoro, mas articulada ao enigma do desejo e ainda que a criança não tenha o domínio da língua, ela já estará confrontando com o enigma do desejo, como é próprio do funcionamento humano na ordem da linguagem (JERISALINSKY, 2009).

Sobre a entrada da criança no campo da linguagem, a autora citada nos diz, que entonação e, aqui, acrescentaríamos, a entoação outorguem um peso fundamental ao modo como nos endereçamos ao bebê e à criança, visto que:

A força da convocatória, por meio da voz, do olhar, do gesto, no ato da enunciação é decisiva para que se sintam implicados no que lhes foi dito. Isso fica claro, por exemplo, nas diversas vozes que é preciso fazer para representar os personagens das histórias infantis: afinal, quem se assustaria com um lobo mau que falasse em voz aguda? Sem sua entoação grave e forte, o lobo nem parece tão mau assim (JERUSALINSKY, 2009, p. 114).

Assim, vemos que, para esta autora, é preciso que o corpo da criança passe pela fala que lhe é endereçada, para que este seja recortado, articulado, ou seja, erotizado por esta fala, ou, em nosso estudo, pelas potencialidades do acalanto, a maneira como se segura, acaricia e canta para a criança, com melodia doce e ritmo simples.

No tópico *O acalanto como canto/tempo mítico* vimos que a cena do acalanto é repleta de erotismo e acompanhada pela melodia vocal, com ritmo e maneira singular de acariciar e segurar a criança. Nesses traços não linguísticos, mas potencialmente significantes, a cena vai construindo um tecido sonoro que sustenta a escuta e o olhar, como em: “[...] a Diva 2 se debruça

sobre AM, os rostos se aproximam e continuam se olhando. Volta a sonorizar Nana nenê e embalar AM com as duas mãos, sendo uma na cabeça e outra no bumbum”.

Assim, pensamos que no acalanto ofertado a AM esteja também presente certa musicalidade rítmica compartilhada pela pulsão invocante e pela *lalíngua*, que diz respeito “[...] a algo do som e do ritmo que é movido pelo desejo do Outro; o que se sobressai não é o ritmo do som, mas o desejo que está anexado a ele e do qual ele é portado e transportado pelo ritmo do som em direção ao sujeito” (MALISKA, 2018, p. 134).

Desse modo, pensamos que aquilo que a voz de quem entoa o acalanto carrega muito mais do que uma fala comunicativa, estando mais próxima de uma escrita em voz entoada, na qual se opera uma identificação com o outro, por intermédio do desejo, visto que o modo como a voz é produzida, o tom suave, mais baixo executando um prolongamento ao final de cada verso, uma voz quase sussurrante parece arejar o *corpo pulsional* tanto de quem entoa quanto de quem escuta, uma vez que

[...] função do canto (como os outros elementos órficos) é a do desejo, cuja perene e sempre frustrada busca de satisfação, sempre reiniciada em um não lugar, constitui o sujeito marcado pela falta fundamental [...], por isso não se canta só para repetir e sim para elaborar (JORGE, 1988, p. 191).

Assim, supomos que a cena do acalanto proporciona possibilidades de identificação a partir da trama sonora, possibilitando à criança ser capturada pela linguagem, já que pela continuidade e descontinuidade dos versos pode emergir um movimento. É o que pode ser observado nas produções verbais de AM, assim como seus gestos e movimentos, que parecem indicar a situação de um “diálogo” (processo discursivo), em que a criança é capturada pela linguagem, demandando interpretação. Acrescentamos ainda que a fala de AM demonstra entonação de júbilo, ao se expressar com ênfase, demonstrando ainda que se trata de uma atividade que lhe proporciona alegria e prazer. É nesse sentido, que, consoante Queiroz (2003, p. 22), devemos entender quando

Lacan põe a voz em relação com o vazio do Outro e o desejo do Outro, relação que se faz no modelo da anátomo-fisiologia do aparelho auditivo, ou seja, o órgão da audição é um vazio cuja estrutura determina os sons que nele ressoam vindos do exterior. A voz ressoa não no vazio do caracol, mas no vazio do Outro e ela só pode ressoar se tomar corpo na relação entre a mãe e a criança.

Parece importante dizer que, ao entoar um acalanto não é possível saber quais marcas, quais traços, quais significantes serão lidos pelo ouvinte; por isso, a entoação do acalanto se constitui como um gesto de oferta. Oferta-se um corpo escrito na relação de desejo do Outro. Enquanto flui o acalanto pensamos haver uma experiência análoga ao reencontro de algo da própria falta e da invocação. Como a música que:

Vem a ser um dispositivo através do qual é momentaneamente [re]estabelecido o elo perdido com a pulsão invocante, em que se perfilam a falta, enquanto elo perdido, e o gozo, como tentativa de reatar isso que outrora fora perdido – ou seja, reatar o laço com o grande Outro primordial. O lugar da voz e do ritmo não é outro senão o de proporcionar o meio através do qual a subjetividade se veicula (MALISKA, 2018, p. 135).

Assim sendo, o acalanto seria como uma sobrevivência do jogo com os sons, como acontece particularmente com a ópera, em que o som é puro prazer, jogo de vertigem, jogo de gozo, dominância absoluta do princípio do prazer (QUEIROZ, 2003). Desse modo, pensamos que o véu da alienação presente no momento do acalanto pode conduzir a outro momento até então velado. Desse modo, a repetição das crianças por um determinado acalanto ou pela cena pode permitir que estas encontrem ou reencontrem os significantes, já que a cena do acalanto envolve elementos escópico e invocante que podem conduzir à emergência do sujeito.

4.4 Terceiro Episódio/Parte 1

Idade da criança: Dois anos e seis meses

Tópico: A canção do desejo

Contexto: No momento da oração as crianças são posicionadas em círculo, todas sentadinhas em suas cadeiras e logo após a oração a Diva 1 canta com

elas. A primeira música a ser cantada é iniciada pela Diva 1 e antes que termine a canção uma criança já engata o nome que faria referência à próxima música que deveria ser cantada. Durante todo esse momento MY se posiciona em frente à Diva 1, cantando, dançando, rindo e fazendo os gestos das canções. Ao final da música *Pintinho amarelinho*, a Diva 1 olha para MY e diz:

D1:1 - *Agora vamos cantar a Música de MY*
(0:09:26)

MY *para de dançar*, mas *continua olhando* para a Diva 1, como se esperasse algo.

D1:2 - *Vamos cantar... a MUSiquinha DEla*
(0:09:28)

Aponta para MY que *continua parada e olhando* para a Diva 1.

D1:3 - *Como é..., MY? A sua MÚsica?*
(0:09:35)

A Diva 1 nesse momento sorri, permanece olhando para MY e faz um gesto, movendo as duas mãos para frente e para trás. Aponta os indicadores na direção de MY e inicia a canção.

D1:4 - *COmo POde um PEixe Vlvo, Vlver FOra D'água Fria...*
(0:09:37)

A Diva 1 canta e bate palmas sempre olhando para MY. Nesse momento, MY *volta a dançar* se requebrando, *batendo palmas* e tomando todo o espaço do centro do círculo, sem tirar os olhos da Diva 1. Cantam juntas como se fosse um dueto. Em seguida, MY *se posiciona* ao lado da Diva 1, como se estivessem num palco cantando e dançando. MY parece se posicionar como se fosse a imagem e a voz da

Diva 1, repetindo todos os gestos numa mesma sincronia e cantando em coro.

D1:5 – *TS...*, *Assim Não*
(0:09:59)

A Diva 1 para de cantar, para reclamar com TS, que estava empurrando um coleguinha. MY *para de dançar* e *olha* para a Diva 1 e assim que a Diva 1 volta a cantar, MY volta ao espelhamento de gesto e letra. Mas, nesse momento, não tira mais o olhar da Diva 1.

D1:6 - *COmo PO:derei:: Viver...*,
COmo PO:derei:: Viver... Sem a
TUa, Sem a TUa, Sem a TUa
COmpanhia
(0:10:02)

A Diva 1 continua cantando e enquanto entoa a canção que dedicou a MY, repete o mesmo gesto de apontar os indicadores para MY e ao fazer isso sorri e movimenta o corpo. MY parece entender que aquele endereçamento é para ela e sorri de volta, se movimenta sempre num espelhamento com a Diva 1.

D1:7 - *TU GOsta, NÉ?*
(0:10:29)

Olhando para MY, batendo palmas, rindo e balançando a cabeça, como se estivesse respondendo que sim no lugar da criança. MY sempre olhando para a Diva 1, *sorri* de volta e *rodopia*, como se estivesse se oferecendo à Diva 1.

Como visto, nesse episódio, a Diva 1, juntamente com todos os alunos presentes neste dia, encontram-se cantando, como se estivessem brincando, num jogo de “*Qual a próxima música?*”. Tal brincadeira se evidencia no momento em que, ao findar uma música, uma criança já engatava a palavra, que nomeia a próxima a ser cantada. Caso a música nominada não fosse cantada, a criança repetia a palavra até que a Diva 1 interpretasse e cantasse a música solicitada. Para nós, esse jogo parece enlaçar a criança a ensaiar

respostas, tirando-a de um lugar de passividade diante do Outro, confirmando o que nos diz Freud (1996) acerca dos jogos repetitivos e das brincadeiras realizadas pelas crianças, as quais revelam possibilidades das crianças mudarem de uma posição de passividade para outra, a de atividade.

Assim, pensamos ser nesse sentido que Jerusalinsky (2009, p. 197) afirma que “[...] se o brincar comporta um gozo da infância, também comporta um árduo trabalho psíquico desse sujeito em constituição, trabalho no qual o próprio corpo fica convocado”. Algo que pode ser observado em: “D1:1 - Agora vamos cantar a Música de MY; D1:2 - Vamos cantar... a MUsiquinha Dela; D1:3 - Como é..., MY? A sua MÚsica?” As falas da Diva 1 a colocam no lugar de endereçamento para as crianças, convocando-as a cantar a música dedicada a MY. Além de mostrar o brincar como uma produção que se põe em cena de modo compartilhado com outros parceiros, com o Outro na função maternante, no caso com a Diva 1, que nos parece estabelecer uma identificação e uma acolhida para que MY “[...] teça uma ficção de si mesma como possibilidade de vir a ser e enquanto resposta ao seu Outro” (JERUSALINSKY, 2009, p. 197).

No momento da cena descrita, pudemos constatar a presença dos quatros operadores: (1) suposição de um sujeito, (2) estabelecimento de demanda, (3) o corpo e sua imagem e (4) a fala e a posição na linguagem, já que a espera de MY em: “*para de dançar e continua parada e olhando*”, nos parece ser a espera ilustrada por Lacan (2008a) no estágio do espelho, em que a criança espera um sinal, uma aprovação a respeito do que se passa. Como se aguardasse a dimensão simbólica deste semelhante, visto que

[...] a assunção da imagem de si não se dá de modo autônomo, mas como uma operação de alienação à imagem idealizada que o Outro oferece à criança. Tampouco se estabelece no plano puramente especular, na medida em que, para fazer sua a imagem do espelho, a criança depende de que a fala que lhe é endereçada pela mãe a reconheça enquanto tal (JERUSALINSKY, 2009, p. 97).

Para autora citada, é a partir dessa nomenclatura que

[...] terá lugar toda uma série de produções transativistas que se jogam no limiar entre o eu e o outro, nas quais a criança virá a reproduzir, com o companheiro de brincadeira, a situação inaugural com o Outro pela qual se produz o *despertar de seu*

desejo pelo objeto de desejo do outro (JERUSALINSKY, 2009, p. 98, destaque da autora).

Dessa forma, pensamos que a canção, ofertada a MY, vale mais pelo fato de ter se tornado um objeto representante do desejo que se configurou na criança a partir do desejo do Outro e que ela passou transitivamente a desejar, desencadeando os movimentos e os gestos de MY como em: *“repetindo todos os gestos numa mesma sincronia e cantando em coro”* e em: *“volta ao espelhamento de gesto e letra”* com a Diva 1. É nesse sentido que concordamos com Parente Júnior (2017, p. 77) quando afirma que “[...] a inovação de Didier-Weill (2012) é que não seria apenas uma imagem que imporia a fixação; estaria em jogo também, no significante, ou seja, na dimensão sonora, um potencial siderante”.

Assim, ao observarmos a contextualização da brincadeira, da canção endereçada a MY, vemos que o reconhecimento que a interpretação que a Diva 1 fornece aos gestos e movimentos de MY, promove uma movimentação em sua posição estrutural, na medida em que a fala da Diva 1 em: *“D1:7 - TU GOsta, NÉ?”* autentica a canção como sendo da criança. Esse transitivismo da Diva 1 se evidencia, quando a Diva 1 responde pela criança, em: *“batendo palmas, rindo e balançando a cabeça, como se estivesse respondendo que sim no lugar da criança”*. Desse modo, pensamos que a Diva 1 permite MY alienar-se, por meio do empréstimo da canção, e separar-se, na medida que a criança pode fazer dessa canção sua. É nesse sentido que Bergès e Balbo (2002, p. 11) apontam que “[...] essa forçagem que antecipa e condiciona o que em seguida impele a criança a entrar, por bem ou por mal, no campo da fala e da linguagem e, enfim, no campo da linguagem escrita”.

Terceiro Episódio/Parte 2

Idade da criança: Dois anos e seis meses

Tópico: A manutenção do enlace

Contexto: Logo após a canção dedicada à MY é iniciada a chamada da turma.

MY continua de pé e olhando sempre para a Diva 1 que lhe pergunta:

D1:1 - *QUEM é/essa Daqui?*
(0:10:32)

Apontando para a imagem de LS que estava colada na parede num dos vagões do trem que tem a imagem das catorze crianças dessa turma e que a Diva 1 utiliza todas as manhãs para fazer a chamada.

MY1 – *Ê/letícia...*
(0:14:33)

MY responde a pergunta da Diva 1, que continua olhando e sorrindo para a criança. Após a resposta de MY, a Diva 1 segue em direção a criança e a beija no rosto, em seguida, volta a se posicionar para continuar a chamada.

D1:2 - *LS VEio?*
(0:14:34)

A Diva 1 pergunta, olhando para MY.

MY2 – *Fotou:: (faltou)*
(0:14:35)

MY responde, olhando para a Diva 1 e sorrindo.

D1:3 - *Faltou FOI..., Titia?*
(0:14:36)

A Diva 1 sorrindo para MY, segue em sua direção para beijá-la e abraçá-la novamente. Em seguida, volta à chamada.

D1:4 – *E/essa... é QUEM? QUEM é essa?*
(14:50)

A Diva 1 pergunta e reformula a pergunta, olhando para MY.

MY3 – *Mai:ana*
(14:53)

MY responde sempre olhando para a Diva 1.

D1:4 - *MN Veio? Diz o QUE, MN?*
(14:54)

A Diva 1 pergunta, desta vez olhando para MN.

MY4 – *Veio*

(14:55)

MY responde, *balançando a cabeça* com um sim e olhando para a Diva 1.

D1:5 - *Diz o QUE, MN? MAia::na?*
Diz o QUE, MN?

(15:02)

A Diva 1 pergunta, repete a pergunta, como se estivesse cantando para MN, insistindo para que MN respondesse.

MY6 – *MAia::na? MAia::na?*

(15:02)

MY repete o nome de MN como se fosse o eco da Diva 1.

D1:6 - *MN não QUER dizer. A gente faz ASSIM: quén, quén, quén*

(15:08)

A Diva 1 ainda insistindo que MN responda, não percebe que MY estava imitando-a e rindo quando a Diva 1 fez caretas para MN.

Nas sequências de fala em: “D1:1 - QUEM é/essa Daqui?; D1:2 - LS VEio?; D1:3 - Faltou FOI..., Titia?; D1:4 – E/essa... é QUEM? QUEM é essa?”, podemos observar que a Diva 1, mesmo nomeando outras crianças, se endereça a MY, procurando interpretar a fala da criança, fazendo laço e, conseqüentemente, função subjetivante com esta. A interpretação que a Diva 1 dá à fala e movimentos de MY nos possibilita observar que a Diva 1 investe na criança, compondo, assim, a série de Outros da qual faz parte a mãe de MY. Como explica Maliska (2008, p. 165), “[...] a invocação tem a ver com o desejo, que pode ser veiculado por meio do sonoro da voz quando esta se desloca do corpo, para ir na direção do Outro, assim como, outrora, esta mesma voz fora endereçada ao sujeito”. O que sinaliza também a presença dos operadores (1) suposição de um sujeito e (2) estabelecimento de demanda.

Nessas sequências de fala, vemos que a voz ritmada da Diva 1, voz esta conduzida pelo desejo, é capaz de inquietar MY, provocando um deslocamento, um movimento na criança, como em: “MY responde, olhando

para a Diva 1 e sorrindo”. E confirma que “[...] o ritmo é algo que coloca o sujeito em movimento, é algo capaz de fazê-lo andar, falar, ir em direção ao Outro” (MALISKA, 2008, p. 1665).

Na cena descrita, parece-nos que a Diva 1 está “afetada” por MY, lançando a voz e o olhar sobre a criança, nos momentos em que a criança parece se apresentar como objeto libidinal para a Diva 1. Tal reconhecimento pode ser observado quando após a fala da criança em: “MY1 – *Ê/letícia...*; MY2 – *Fotou: (faltou)*”, a Diva 1 “*segue em direção a criança para beijá-la e abraçá-la novamente*”. Ou em: “D1:3 - *Faltou FOI..., Titia?*” ao interpretar a fala da criança, dando-lhe um lugar simbólico. Desse modo, vemos que entre a Diva 1 e MY há “diálogo”, em que a Diva 1 fala com a criança a partir da sua interpretação, supondo nela um sujeito, “[...] porque “está como a mãe”, embora não seja, obviamente, a mesma pessoa, e tampouco precise substituí-la” (BRANDÃO; KUPFER, 2014, p. 280, destaque das autoras).

[...] A voz da invocação produz seus efeitos à medida que o som deixa de ser uma “tempestade” sonora para tomar a fluidez e rítmica da música, na qual a relação do sujeito com o Outro é permeada por uma continuidade e descontinuidade que produz o movimento do sujeito. A acentuação, as pausas, as síncopes que o ritmo produz na música não são sem efeitos na zona erógena da pulsão invocante, pois as modulações do som provocam certo descentramento do sujeito ao qual seu corpo responde com movimentos que perfazem algo da relação com o Outro (MALISKA, 2008, p. 172-173).

Assim, vemos que o sujeito é impelido pelo ritmo que vem do Outro, através das vocalizes rítmicas que se instalam no corpo, provocando no sujeito um movimento (MALISKA, 2008). Tal movimento pode ser observado no espelhamento ligado ao ritmo sonoro da voz cantada da Diva 1 em: “D1:5 - *MAria::na?*” e a fala da criança em: “MY6 – *MAia::na? MAia::na?*” e na onomatopeia em: “D1:6 *quén, quén, quén*” e a “*imitação*” e “*riso*” de MY quando a Diva 1 fez careta para MN.

Esta aparente repetição do ritmo da fala do adulto na fala da criança é uma repetição com diferenças, como explica Maliska (2008, p 174-175), na qual,

[...] o caráter iterativo é uma espécie de “espiral” que não faz volta em si mesma, mas na direção a algo, apontando o desejo para um determinado ponto. Este movimento circular do ritmo é incitado pelo desejo, de forma a não ser um movimento puramente repetitivo, mas um movimento direcionado para o Outro, que faz o sujeito movimentar-se na sua direção (destaque do autor).

Outro ponto a ser observado é que apesar da diferenciação entre a fala da Diva 1 em: “D1:2 - *LS VEio?* E a fala de MY em: “MY2 – *Fotou::* (faltou)”, do ponto de vista da relação entre os enunciados da Diva 1 e MY, registra-se a fala da criança submetida à fala/interpretação do outro; o que corresponderia à primeira posição estrutural da criança na sua entrada no campo da linguagem, “[...] que marca a dominância do polo do outro, do ponto de vista da psicanálise, sua alienação na fala do outro” (LEMOS, C. T., 2002, p. 58).

O enunciado na fala da criança em: “MY4 – *Veio*”, em resposta à fala da Diva 1 em: “D1:4 - *MN Veio? Diz o QUE, MN?*”, pode apontar para uma incorporação do significante, podendo ser considerada como uma ancoragem inicial na fala da Diva 1, para em seguida, colocar-se na fala de MY. Esse espelhamento ou incorporação da fala do adulto à fala da criança e vice-versa não se trata de mera reprodução, já que os enunciados em: “MY1 – *Ê/letícia...*; MY3 – *Mai:ana*” permitem ir além da semelhança, apontando para a não-coincidência entre a fala da Diva 1 e a fala de MY, o que pode ser tomado como separação, enquanto contraparte da alienação, uma vez que os fragmentos que comparecem na fala de MY são vestígios metonímicos das cadeias pelas quais o outro a interpreta (LEMOS C. T., 2002).

Assim, vemos que a criança emerge, enquanto sujeito falante, na relação entre a sua fala e a fala do outro; emergindo no intervalo entre os significantes do outro, como em: “D1:5 - *Diz o QUE, MN? MAria::na? Diz o QUE, MN?*” e em: “MY6 – *MAia::na? MAia::na?*”. Nesse sentido concordamos com Maliska (2008, p. 174) quando afirma que:

O ritmo vocal, que vem a ser aquele mesmo responsável pela invocação, coloca o sujeito em cadencia, de modo que a voz da mãe incita o sujeito, introduz algo do sonoro e da pulsão invocante que irá marcar a vida acústica desse sujeito.

Acrescentamos que em todo o tópico intitulado *A manutenção do enlace*, algo do som fez MY se movimentar, como se dançasse, demonstrando que se trata de uma brincadeira que lhe proporciona alegria e prazer. E por isso, MY busca reviver um prazer já inscrito. Salientamos também que, no momento da cena relatada, pudemos observar a presença dos operadores (3) o corpo e sua imagem e (4) a fala e a posição na linguagem, visto que nos contatos com a Diva 1, cada produção e manifestação corporal de MY recebe um sentido e esse sentido ao ser reconhecido por MY faz a essencial circulação entre imaginário e simbólico.

4.5 Quarto Episódio

Idade da criança: Dois anos e cinco meses.

Tópico: Um outro modo de se posicionar na linguagem.

Contexto: No momento desse episódio, algumas crianças já se encontravam nos seus respectivos “lugares”, mas TS precisou ser trocado; a Diva 2 o leva para o fraldário e assim que este regressa entra na sala correndo, olhando para a Diva 1, se dirige para o seu cantinho e se senta. A Diva 1, que estava olhando para TS desde que este regressou, lhe pergunta:

D1:1 - *CA*dê tua chupeta?
(00:38)

TS1 - *Foi (P)aBaiá::* (reponde olhando para a Diva 1, no mesmo ritmo e na métrica da canção *Nana nenê*).
(00:40)

D1:2 - *Foi TRABALHAR* tua chupeta, *Foi?* (pergunta e, em seguida, dá uma gargalhada).
(00:45)

TS permanece sentado, olhando para a Diva 1 balança o corpinho e também dá uma gargalhada.

D1:3 - *Tu Vai dormir sem chupeta hoje É? É::?* (ainda com entonação de riso e sem tirar os olhos de TS).
(00:47)

TS faz gesto de erguer os ombros, põe a mão no queixo e tenta esconder o rostinho, como se estivesse com vergonha, mas volta a olhar para a Diva 1 sorrindo. Assim permanece como se estivesse se exibindo para a Diva 1, que o olha e ri também. Em seguida, TS dá duas cambalhotas, como se quisesse manter a atenção da Diva 1.

D1:4 - *CUIDADO que tu Cai!* (com entonação mais suave e ternura no rosto).
(00:56)

Nesse momento, a Diva 2 entra na sala.

D1:5 - *Diva 2, Por favor, Pegue a chupeta de TS*
(01:05)

A Diva 2 entrega a chupeta a Diva 1, que chama TS e põe a chupeta na boca da criança.

TS2 – *Na:na nenê:: Na:na nenê::* (engata a canção *Nana nenê* enquanto se dirige para seu cantinho, se deita e balança o corpinho no mesmo ritmo desse acalanto).
(01:17)

Como já mencionado no tópico *Notas sobre o método*, TS não apresenta dificuldades para dormir, uma vez que na *Hora do soninho* pede a chupeta, o paninho e dorme sozinho. No momento do enlace entre TS e a Diva 1 pudemos observar que os quatro operadores (1) suposição de um sujeito, (2) estabelecimento de demanda estão presentes, já que se tratava de cuidados corporais, troca de fralda, e TS buscava ativamente uma demanda de amor com a Diva 1.

É importante dizer, nesse momento, que embora TS esteja bem “adaptado” ao ritmo e à repetição das atividades da creche, a Diva 1 está atenta a ele, reconhecendo as preferências da criança, como a “chupeta” e o

“paninho” antes do dormir. Além de conversar e interpretar TS lhe dirigindo perguntas como em: “D1:1 - CAdê tua chupeta?; D1:2 - Foi TRABALHAR tua chupeta, Foi?; D1:3 - Tu Vai dormir sem chupeta hoje É? É:::?”. O que sinaliza também a presença dos operadores (1) suposição de um sujeito e (2) estabelecimento de demanda.

O endereçamento da Diva 1 parece convidar TS a brincar com a linguagem, a inventar e subverter certas palavras, fazendo um deslocamento de sentido de uma palavra a outra se assemelhando à questão dos efeitos poéticos, como o surpreendente encaixe métrico em resposta à Diva 1 em: “D1:1 - CAdê tua chupeta?; TS1 - *Foi (P)aBaiá:::*”. Nesse jogar com as palavras é possível perceber que TS demonstra ter autonomia para explorar, o que Belintane (2013) chama experiências estéticas e literárias, a partir da língua na infância, em seu enredamento discursivo com os textos da cultura, no caso o acalanto *Nana nenê*.

Na sequência “D1:1 - CAdê tua chupeta?; TS1 - *Foi (P)aBaiá:::*”, vemos que um fragmento da fala da Diva 1, puxou imediatamente o acalanto *Nana nenê*, mais precisamente os versos “*Papai foi pra roça / mamãe foi trabalhááá*”. Aqui podemos notar que a associação entre o significante “*chupeta*” e o acalanto *Nana nenê* se dá pelo ritmo e pela melodia que corresponde ao seguimento métrico original “*foi trabalhááá*”. O encaixe métrico de TS nos faz supor que este “[...] pode assumir o diapasão e acompanhar a musicalidade do outro” (TRAVARTHEN; AITKEN; GRATIER, 2019, p. 40).

É nesse sentido que entendemos Maliska (2008, p. 71), quando no diz que:

O ritmo na voz é quase como um espelho do ritmo na vida do sujeito, o seu ritmo em caminhar, em falar, em agir. O ritmo não é um elemento separado da dinâmica intrapsíquica e da dinâmica de vida do sujeito. O ritmo é aquilo que impõe marcha, dá sequência e andamento. Basicamente, *o ritmo é aquilo que gera movimento, mobilidade*; isso que é uma das características da voz, pois a voz é móvel, invisível, imediata e fugaz. Quanto ao seu aspecto móvel, a mobilidade é causada pelo ritmo; barrar o ritmo é barrar a própria voz (destaque nosso).

Assim sendo, vemos que no endereçamento da Diva 1 em: “D1:1 - CAdê tua chupeta?, a interrogação dela põe TS numa posição de atividade diante do significante “*chupeta*”, que pode ser um catalizador para o efeito associativo com o acalanto. Algo que pode sinalizar um eco, no espelhamento da fala do outro. Aqui estamos diante da *noção de eco* “[...] como uma *diferença específica* do funcionamento estrutural da língua, no espelhamento, no momento inicial da trajetória linguística da criança [...]. O eco consiste na representação sonora da voz” (CARVALHO, 2015, p. 204). Ou seja, nos aspectos *imaginarizados* da voz, como o ritmo e a melodia.

A criatividade linguística de TS nos faz pensar que ela tem dinâmica próxima à de um chiste, em que uma pessoa engata à conversa uma associação sem tê-la planejado, como uma manifestação de surpresa que é reenviado a uma terceira pessoa. Algo que pode ser observado em: “D1:2 - Foi TRABALHAR tua chupeta, Foi? (*pergunta e, em seguida, dá uma gargalhada*)” e em TS que “*também dá uma gargalhada*”. É importante frisar que ao brincar com as palavras a criança não consegue,

[...] apropriar-se de um saber que lhe permita achar a graça, recuperar o gozo, da piada que ela mesma conta fazendo outro rir. Ou, como aponta Freud, ela é capaz de produzir ditos ingênuos guiando-se pela mesma lógica da produção de um chiste, por exemplo, a homofonia, mas sem ter tal intenção. É o outro que sabe e ela fica capturada em um gozo que produz ao contar a piada, mas em relação ao qual não pode fazer-se sujeito de um saber. Daí que seja um salto quando pode tomar a palavra como objeto de jogo (JERUSALINSKY, 2009, p. 225).

O gozo de TS, ali onde o jogo da língua foi autorizado sinaliza a presença do operador (3) o corpo e sua imagem, uma vez que o prazer compartilhado necessita do contato com as falas e com a interação com o outro que vai recortando e nomeando cada manifestação corporal da criança.

Assim, a Diva 1 parece reforçar o sentido da brincadeira de TS, enfatizando o significante “*chupeta*” de modo lúdico. Algo que assegura TS a dar continuidade à brincadeira. Desse modo, percebemos que constitutivamente é no outro e pelo outro que os olhares, gestos e vocalizações da criança são recebidos como demandas e são atendidas por este. Assim, o

outro/Outro lhe revela sentido, oferecendo-lhe sustentação simbólica. É nessa direção que entendemos Jerusalinsky (2009, p. 225), quando nos diz que:

jogo de palavras certamente é o jogo mais fino, sutil a que se pode chegar. Ao brincar com a letra, tergiversando a língua por meio de um saber, se produz um mais-de-gozar que leva a rir através da linguagem, com o corpo. Se a letra inscreve litoral entre gozo e saber, o chiste, o jogar com a língua, ao tomar a palavra ao pé da letra e servindo-se da linguagem por meio de um saber, permite um ganho de gozo, obtido ao rir.

Outro aspecto interessante a ser assinalado é o que diz respeito aos gestos de TS em resposta à pergunta da Diva 1 em: “D1:3 - Tu Vai dormir sem chupeta hoje É? É:::?” e em: “*TS faz gesto de erguer os ombros, põe a mão no queixo e tenta esconder o rostinho, como se estivesse com vergonha*”. Tais gestos são interpretados pela Diva 1 como uma mensagem, um pedido para que lhe deem a chupeta, como pode ser observado em: “D1:5 - *Diva 2, Por favor, Pegue a chupeta de TS*”.

Assim, vemos que a associação que TS faz entre o significante *chupeta* e o acalanto “*Nana nenê*” e o encaixe métrico “*Foi (P)aBaiá::*”, falando no ritmo e na melodia deste acalanto, nos fazem concordar com Carvalho (2015, p. 225), quando nos diz que:

[...] a língua se fazia, inicialmente, presente nas verbalizações infantis, por meio do reflexo, ou do eco da sonoridade da voz materna, na escuta da criança, tanto constituindo fragmentos sonoros, como aproximando ou associando, entre si, esses fragmentos. [...] a presença de ecos na fala da criança, seria a presença, na escuta da criança, de fragmentos sonoros da fala do outro.

É importante destacar que apesar da fala de TS apresentar diferenças qualitativas dentro do próprio espelhamento da fala do outro, ele ainda permanece na primeira posição estrutural, embora suas produções sinalizem “[...] a presença de uma dimensão inconsciente, de um sujeito intervalar e de um movimento próprio da língua, com seus efeitos metafóricos e metonímicos” (BELINTANE, 2013, p. 20). Desse modo, podemos supor que TS, como um sujeito capturado na e pela linguagem, já aponte para uma mudança em sua

trajetória como falante. Algo que sinaliza a presença do operador (4) a fala e a posição na linguagem.

Outro destaque é um estranhamento provocado pelos deslocamentos causados pelos movimentos da língua presentes na fala de TS que se aproxima do efeito que ocorre na poesia, na qual o leitor sofre estranhamento da ruptura, em que toda significação se estanca e de onde se avança para a ficção.

É o que pode ser visto no *Livro sobre Nada* (1996), do poeta Manoel de Barros, nos versos “*um abridor de amanhecer*”, “*um alarme para o silêncio*”, em que o autor fala sobre o nada, coisa nenhuma, lançando mão de uma poética que desaprende e regride a palavra ao seu princípio, desembocando no que Branco (1994) chamou de “*umbigo da escrita*”.

Assim, vemos que na poesia, a linguagem não se submete à significação estática, a palavra se desdobra produzindo efeitos poéticos, uma licença se abre para que algo se produza visando um efeito estético e uma abertura à pluralidade de sentidos.

A palavra da criança, como a do poeta, cria outra realidade no lugar daquela já existente, uma realidade imaginada com elementos os quais a realidade concreta não comporta. Nesse sentido a criança cria um jeito de usar a linguagem, em suas brincadeiras a favor de seus desejos. (SOBRAL; VIANA, 2014, p. 442)

Dessa forma, as crianças assim como os poetas brincam com as palavras, parecendo saber que, não havendo palavras suficientes para nomear, ampliam o sentido destas, produzindo metáforas. Nomeadas por Lacan (1998) de mecanismo próprio da poesia e função primordial do significante, essencial às formações do inconsciente e à criação de novos sentidos. É desse modo que a fala de TS nos ensina que as palavras podem ter combinações infinitas e que o enredamento entre a fala de TS e o acalanto *Nana nenê* constitui um outro modo de TS se posicionar na linguagem.

5. ÚLTIMOS ACORDES

As considerações e discussões desenvolvidas ao longo deste escrito procuraram teorizar a partir dos parênteses oferecidos por testemunhas singulares do *Interacionismo Linguístico Estrutural* proposto por Lemos, C. T. e colaboradores, da Psicanálise e do Acalanto, um encontro possível com as produções das crianças na sua relação com o outro/Outro. Assim, buscamos sintetizar as proposições mais centrais sobre o testemunho de como o acalanto pode afetar o atravessamento da criança de *infans* a falante.

Antes de pontuarmos tais proposições, consideramos importante enfatizar que a finalização de um percurso é sempre um desafio na medida em que implica o reconhecimento das limitações de nossa própria pesquisa, de nossa escrita, da possibilidade de esgotar o tema. Enquanto ainda escrevemos, sabemos de nossa falta, sabemos que o texto não está completo e que o finalizar nos põe face a face com o impossível, mas também com o que nos foi oferecido por nossos coautores: os teóricos, as crianças e as Divas.

Em primeiro lugar, podemos observar que o acalanto, discutido aqui, diz respeito a toda sonoridade que envolve a maternagem na relação mãe-bebê, partindo dos primeiros sons entrelaçados aos cuidados iniciais destinados ao bebê pelo Outro materno: as modulações da voz daquele que entoa o acalanto, o modo singular como acaricia o corpo da criança, a maneira como entoa esse canto destinado a ambas, mãe e bebê e tudo aquilo que pode proporcionar uma forma de satisfação e apaziguamento aos desconfortos da criança. Essa forma de laço funcionaria na criança como uma primeira *matriz simbolizante*.

Nesse sentido, foram levantadas questões como: Qual a função do acalanto na captura da criança pela linguagem? Quais elementos do acalanto insistem na fala da criança? Que lugar é atribuído pelas Divas 1 e 2, às crianças, ao entoarem o acalanto? Quais os efeitos do acalanto na relação criança/professor/auxiliar?

Partimos da tese de que o acalanto como canto, música, lirismo pode ser pensado como uma arte para escutar, como aquilo que é dado a ouvir, que pode seduzir a partir da musicalidade da voz daquele que entoa o acalanto e da maneira como segura, acaricia e canta para a criança, convocando-a a entrar no campo da linguagem. Já que no acalanto, aquele que entoa, sopra

calidamente as palavras na criança, embalando-a num trabalho corporal, no qual estabiliza a voz, desacelerando a fala que pode conduzir ao sono ou a entrar na linguagem.

Dessa forma, o fino trabalho de bordado realizado pela voz daquele que entoa o acalanto funcionaria como ingredientes para adormecer, que podem erotizar o ouvido da criança, inscrevendo na criança os primeiros traçados poéticos líricos, uma vez que a pulsação do acalanto nasce, conforme Machado (2012, p. 205), “[...] do encontro corpo a corpo, voz a voz, do embalador e do embalado, e seu andamento e dinâmica variam de acordo com a força da agitação ruidosa e da disposição em acolhê-la”. Tais características põe o acalanto como evento que pode promover a emergência de processos subjetivos como a identificação, seja de fragmentos sonoros da fala do outro, seja de gestos e movimentos a partir de um espelhamento. “[...] Espelhamento recíproco entre o adulto e a criança dos ritmos e expressões emocionais” (TREVARTHEN; AILTKEN; GRATIER, 2019, p. 54).

Essa cenografia de sedução (corpo a corpo, olhar mútuo, sussurros, voz cantada) presente no momento do acalanto que combina distintos compassos e silêncios numa preparação para o adeus, mas também promessa de reencontro nos mostrou que a voz no acalanto pode funcionar como um corte próximo aos primeiros traços de enlace com o Outro materno, podendo ser lida na ritmicidade das vocalizações e dos movimentos das crianças aqui analisadas. Algo que sinaliza a presença de elementos do acalanto que insistem no corpoliguagem da criança.

Outro ponto que podemos destacar da cenografia do acalanto nos remete à relação entre ritmo e corpo, em que o ritmo, como elemento musical, envolve o corpo, provocando a pulsação e ratificando a inscrição do corpo no campo da sexualidade. Desse modo, o acalanto por suas potencialidades (ritmo, melodia, maneira de acariciar e segurar a criança), mostra-se indicativo da relação de investimento libidinal apontando para o enlaçamento com o Outro. É o que pode ser percebido no reconhecimento, por parte das Divas das preferências de cada criança, como os acalantos que dedicam *Deus é bom pra mim*, *Boi da cara preta* e *Peixe vivo*. Ou ainda os objetos e posições que gostam. Algo que aponta para o lugar que é atribuído pelas Divas 1 e 2 às

crianças quando entoam os acalantos preferidos, apontando também para a identificação e do laço que há entre as crianças e as Divas.

Os episódios destacados indicaram que o acalanto tem um lugar singular na entrada da criança no campo da linguagem, uma vez que está presente nos cuidados corporais e nos jogos amorosos entre as Divas e as crianças sinalizando a falta e movimentando o desejo. É o que pode ser percebido quando as Divas falam com e pelas crianças, quando procuram dar suporte às iniciativas das crianças e interpretam suas gracinhas como demandas, fazendo um movimento de suposição de um sujeito e de estabelecimento de demanda.

Nossos dados indicaram também que as leituras, as traduções das produções das crianças em linguagem realizadas pelas Divas, fizeram um movimento de circulação entre imaginário e simbólico, operando na entrada da criança na linguagem e possibilitando que as crianças sustentassem as relações com os outros, reconhecessem a demanda e o desejo dos outros e produzissem significações novas, como vistas nos episódios.

Assim, vimos que a entrada da criança no campo da linguagem pode ser vislumbrada pelo lugar do qual o sujeito se representa no sistema da língua e que o acalanto quando pensado a partir do endereçamento desejante ao outro, pode fazer criar a cena. Já que as Divas 1 e 2 pareceram evocar, em relação aos acalantos ofertados, sensações que parecem caracterizar o que Didier-Weill (1997) denominou *A Nota Azul*. Algo que faz com que este entoar, encadeando palavras vivas de desejo, seja capaz de, paradoxalmente, permitir a repetição destas experiências iniciais e, ao mesmo tempo, tangenciar sempre o novo, não apresentando caráter monótono ou entediante. “Trata-se, assim, de estabelecer descontinuidade na continuidade para que na alternância entre um e outro o ritmo possa se formar e conduzir a vida” (MALISKA, 2008, p. 74).

Outro destaque que podemos trazer acerca da leitura dos nossos dados está relacionado à proximidade do acalanto com o canto, a poesia, o lirismo e assim, com as assonâncias, aliterações, homofonias, os equívocos, com *lalíngua*, já que não se destina a provocar a oferta de sentidos. Desse modo, o acalanto se avizinha a invocação musical, em que o ritmo é outro, é musical capaz de produzir um gozo fora do sentido, como no chiste de TS.

No tocante à função maternante, vimos que as Divas ao reconhecerem as crianças como possíveis objetos libidinais e afetivos, tomando as demandas das crianças para si mesmas, faziam laço e, conseqüentemente, função subjetivante, estando no lugar do olho que olha e não apenas vê. Olham para cada manifestação da criança atribuindo sentido: o balanço do corpo como um pedido para ser levada ao colo ou o pegar a sandália da Diva como um chamado para perto de si.

Para finalizar, lembramos que *o cantar pode se repetir enquanto desejo impossível de total satisfação*. Assim, o acalanto, como canto, pode representar possibilidades de fazer funcionar a língua, o desejo e o sujeito. Mas enfatizamos que esta tese como escrita agrega a dimensão de repetição, que impõe um movimento contínuo, o de buscar inscrever algo inacessível; e por isso nunca acabada, estando sempre aberta a infinitas possibilidades. Já que esse canto (acalanto) de compassos ternários, que alterna tônicas e dominantes, mostra a presença do pulso formando consonâncias e dissonâncias. Mostra também que o ritmo é uma alternância entre som e silêncio, entre continuidade e descontinuidade. Desse modo, esse corte produzido pelo ritmo no acalanto pode funcionar como um convite ao jogo, ao laço com o outro, como visto na análise dos episódios.

Nesse sentido, vemos que o acalanto como canto, como aquilo que é dado a ouvir seduz pela musicalidade da voz daquele que entoia e pelo modo singular com se segura e caricia a criança, convocando-a ao enlace num jogo íntimo, em que as crianças respondem através de vocalizações, movimentos de corpo e gestos rítmicos sincronizados ou complementares. É importante assinalar que a criança não é a única a responder, como vimos em nossas análises. O adulto também reage aos ritmos e a qualidade emocional das expressões da criança neste jogo de duplo sentido. Dessa forma, adulto e criança “[...] criam uma música juntos e escutam juntos” (SMALL, 1998, *apud* TREVARTHEN; AITKEN; GRATIER, 2019, p. 79).

Para exemplificação, retomaremos o *Boi da cara preta*, no *Acalanto* de Dorival Caymmi, que nos diz: “[...] compus essa cantiga de ninar embalando Nana, minha filha pequena, recordando o mesmo estribilho com que minha mãe me adormecia” (*apud*, MACHADO, 2012, p. 71). Passemos ao acalanto:

*É tão tarde
A manhã já vem
Todos dormem
A noite também
Só eu velo por você, meu bem
Dorme, anjo
O boi pega neném*

*Lá no céu deixam de cantar
Os anjinhos foram se deitar
Mamãezinha precisa descansar
Dorme, anjo
Papai vai lhe ninar*

*Boi, boi, boi
Boi da cara preta
Pega essa menina
Que tem medo de careta*

Para nós, essa troca inicial entre pai e filha, no acalanto de Caymmi e nos acalantos aqui analisados, reforça que “[...] a criança e o adulto podem, por um momento, apresentarem uma sintonia íntima, exatamente com o estado dinâmico e pulsional do outro, utilizando as mesmas expressões melódicas ou prosódicas, ou ritmos de gesto similares” (TREVARTHEN; AITKEN; GRATIER, 2019, p. 40). Desse modo, as potencialidades do acalanto (melodia, ritmo e modo singular de segurar, acariciar e cantar para a criança) funcionariam como próximo aos primeiros traços de enlace com o Outro, podendo ser lida na ritmicidade das vocalizações do bebê que acalanta a si mesmo ou um outro.

Tal retorno ao acalanto de Caymmi, certamente, abrirá outras questões sobre como as palavras do *Boi da cara Preta*, ficaram adormecidas na memória do compositor desde sua infância, para despertar quando precisou adormecer a filha. Mas esta será outra escuta...

6. REFERÊNCIAS

- ASSOUN, P. L. *O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- AZEVEDO, R. M. *Vestígios do impossível: refletindo sobre música a partir da psicanálise*. 2007. 186 f. Dissertação de mestrado em Cognição e Linguagem. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=177202. Acesso em: 10 mar. 2017.
- AZEVEDO, R. M. *A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre a música e a psicanálise*. 2011. 174 f. Tese de doutorado em Psicanálise. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_284008f70dd833ee02f0453d4da6b74c. Acesso em: 10 mar. 2017.
- BANDEIRA, M. Itinerário de Pasárgada. In: BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1996.
- BARROS, M. *Livro sobre o nada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARROS, M. *O livro das ignoranças*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.
- BELINTANE, C. *Oralidade e alfabetização: uma nova abordagem da alfabetização e do letramento*. São Paulo: Cortez, 2013.
- BENTATA, H. *Iara o canto das sereias a respeito de uma encarnação da voz materna*. Recife, Encontro NINAR, 2019. (Comunicação oral).
- BERGÈS, J.; BALBO, G. *Jogos de posições da mãe e da criança*. Porto Alegre: CMC, 2002.
- BERNANDINO, L. M. F. *As psicoses não decididas da infância: um estudo psicanalítico*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2004.
- BOSCO, Z. R. Um olhar sobre a reflexividade na aquisição da linguagem Escrita. *Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL)*, 2008. Disponível em: [file:///C:/Users/Fernando/Downloads/PRO1025 Bosco Zelma R.pdf](file:///C:/Users/Fernando/Downloads/PRO1025%20Bosco%20Zelma%20R.pdf). Acessador em: 03 dez. 2018.
- BRANCO, L. C. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- BRANDÃO, D. B. S. R. e KUPFER, M. C. M. A construção do laço educador-bebê a partir da metodologia IRDI. *Psicologia USP [online]*, v. 25, n. 3, p. 276-285, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642014000300276&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 03 dez. 2018.
- BURGARELLI, C. G. *Escrita e corpo pulsional*. 126 f. Tese (Doutorado em Linguística) Universidade Estadual de Campinas, 2003. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/271098/1/Burgarelli_Cristovao_Giovani_D.pdf. Acesso em: 03 dez. 2018.
- BURGARELLI, C. G. Em torno da letra: linguagem, ensino e subjetividade. *Inter-Ação*. Goiana, v. 37, n. 1, p. 15-26, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/interacao/article/viewFile/18862/11237>. Acesso em: 03 dez. 2018.
- CARVALHO, G. M. M. e AVELAR, T. C. Aquisição de linguagem e autismo: um reflexo no espelho. *Latinoam. Psicopat. Fund.*, V. 3, 11-27, 1998. Acessado em: <http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v5n3/1415-4714-rlpf-5-3-0011.pdf>. 07/01
- CARVALHO, G. M. M. Espelhamento e diálogo: o lugar ocupado pela noção de eco em aquisição de linguagem. *Revista Prolingua*. V. 10, n. 1, jan./fev., 2015.

- CASTRO, J. E. O método psicanalítico e o estudo de caso. In: NETO, F. K. & MOREIRA, J. O. (Org.). *Pesquisa em psicanálise: transmissão da universidade*. Minas Gerais: UEMG, 2010.
- CATÃO, I. *O bebê nasce pela boca: voz, sujeito e clínica do autismo*. São Paulo: Instituto Langage, 2009.
- CATÃO, I.; VIVÈS, J. M. Sobre a escolha do sujeito autista: voz e autismo. 2011. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01003437201100030007. Acesso em 01 de jan. 2017.
- CATALDI, M. C. C. Modificações sociais e participação da mulher no mercado de trabalho. In: GAYOTTO, M. L. C. (org.). *Creches: Desafios e contradições da criação da criança pequena*. São Paulo: Ícone., 1992.
- COLLI, A. M. M. Entre o som e o silêncio. In: DIAS, M. M. (Org.). *A voz na experiência psicanalítica: III Jornada seminário fundamentos da clínica do psicanalista pelas psicoses*. São Paulo: Zagodoni, 2015.
- COSTA, A. Algumas reflexões sobre a inscrição da letra. In: LEITE, N. V. (org.). *Corpolinguagem - gestos e afetos*, Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.
- DANTAS, Z. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/zedantas.asp>>. Acesso em: 18 fev. 2008.
- DIDIER-WEILL, A. *Nota azul, Freud, Lacan e a Arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.
- DIDIER-WEILL, A. *Invocações, Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- DIDIER-WEILL, A. Quando o que não cessa de se escrever cessa de não se escrever. *Revista Psicologia*. Fortaleza, v. 3, n. 2, p. 9-14, jul/dez, 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/psicologiaufc/article/view/114>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- DONATO, A. D. *O gênero cantina de ninar: do mundo ouvinte ao mundo surdo*. 2008. 116 f. Dissertação de mestrado em Linguística Aplicada. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/proling/o-genero-cantiga-de-ninar-do-mundo-ouvinte-ao-mundo-surdo/>. Acesso em: 02 jan. 2018.
- FERNANDES, F. Contribuições aos estudos sociológicos das cantigas de ninar. *Revista Brasiliense*. São Paulo, n. 16, p. 50-76, 1958.
- FERRERIA, S. S. M.O. *João, uma criança com olhar de estrela O autismo: um estudo de caso*. Tese de doutorado em Letras pela UFPE. 353 f. 2004. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7693/1/arquivo8355_1.pdf. Acessado em: 01/05/2019.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Ed. 3, Biblioteca Nueva, I, II, III. São Paulo: Martins, 1973.
- FREUD, S. Projeto para uma Psicologia científica. In: *Obras Psicológicas Completas*. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1905.
- FREUD, S. *Os instintos e suas vicissitudes*. Edição Standard Brasileira das obras completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1914a.
- FREUD, S. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: FREUD. *Obras completas*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1914b.

- FREUD, S. A interpretação dos sonhos. In: FREUD. *Obras completas*. Vol. IV-V. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- FREUD, S. *Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, S. Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos. In: FREUD. *Obras completas*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1917.
- FREUD, S. *O eu e o id, "Autobiografia" e outros textos*. Obras Completas. Vol. XVI. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, S. *As pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. Obras Completas. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GANHITO, N. C. P. Dormir nos braços da mãe: a primeira guardiã do sono. *Psychê*, vol. VI, n. 10, pp. 65-84. São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30701004>. Acesso em 01 de jan. 2017.
- GANHITO, N. C. P. *Distúrbios do sono*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.
- GARCIA-ROZA, L. A. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- GERSHWIN, G. (1935). Summertime. In. *Porgy and Bess* (ópera): www.youtube.com/watch?v=O7-Qa92Rzbnk
- GOÉS, F. A. B. *Eu falo no teu dizer para dizer quem sou: um estudo sobre aquisição de linguagem com criança abrigada em instituição governamental*. 2009. 230 f. Tese de doutorado em Psicologia cognitiva. Universidade Federal de Pernambuco. Recife. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/8051>. Acesso, 10 nov. 2018.
- GRECO, M. Os espelhos de Lacan. *Opção Lacaniana Online*. Ano 2, n. 6, nov., p. 1-13, 2011. Disponível em: http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_6/Os_espelhos_de_Lacan.pdf. Acesso em: 7 dez. 2018.
- GUIMARÃES, C. H. A voz cantada. In. DIAS, M. M. (Org.). *A voz na experiência psicanalítica: III Jornada seminário fundamentos da clínica do psicanalista pelas psicoses*. São Paulo: Zagodoni, 2015.
- HASSAN, S. E. Pintores e poetas no roteiro da pulsão escópica: anotações preliminares. *Revista USP*. Disponível em: [\[http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/68014\]](http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/68014) Acesso em: 01 de out. 2015.
- JAKOBSON, R. *Lenguaje infantil y afasia*. Buenos Aires: Ayuso, 1968.
- JAKOBSON, R. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- JERUSALINSKY, J. A criação da criança: letra e gozo nos primórdios do psiquismo. 2009. 272 f. Tese de doutorado em Psicologia Clínica. Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalleObraForm.do?select_action=&co_obra=158404. Acesso em: 10 nov. 2017.
- KUPFER, M. C. M.; PATTO, M. H. S.; VOLTOLINI, R. Princípios orientadores de práticas inclusivas. In. KUPFER, M. C. M.; PATTO, M. H. S.; VOLTOLINI, R. (Orgs.). *Práticas inclusivas em escolas transformadoras: acolhendo o aluno-sujeito*. São Paulo: Escuta, 2017.
- JORGE, A. L. C., *O acalanto e o horror*. São Paulo: Escuta, 1988.
- LACAN, J. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005a
- LACAN, J. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

- LACAN, J. A coisa freudiana ou sentido de retorno a Freud em Psicanálise. In. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde de Freud. In. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LACAN, J. *Seminário III: As psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LACAN, J. *O Seminário IX: A identificação*. Trad. Ivan Corrêa e Marcos Bagno. Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.
- LACAN, J. Notas sobre a criança. In. LACAN, J. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- LACAN, Jaques. *O Seminário X: A Angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005b.
- LACAN, J. *O Seminário XI: Os quatro conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.
- LACAN, J. *Seminário, livro 20 mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.
- LAZNIK, M. C. Poderíamos pensar em uma prevenção da síndrome autística? In. WANDERLEY, D. B. *A voz da sereia: o autismo e os impasses na constituição do sujeito*. Salvador: Ágalma, 2013.
- LEITE, N. V. A. Sobre a singularidade. *Cad. Est. Ling.* n. 38, p. 39-49, jan/jun, 2000.
- LEITE DE VASCONCELOS, J. Opúsculos: Etnologia (parte II) Canções do Berço. Vol. VII., *Revista Lusitana*, X, 86, 1938. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/etnologia-etnografia-tradicoes.html>> Acesso em: 28 out. 2017
- LEMOS, M. T. G. *A língua que me falta: uma análise dos estudos de aquisição de linguagem*. 1994. 168 f. Tese de doutorado em Linguística. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270683>. Acesso em: 02 jan. 2017.
- LEMOS, C. T. G. Processos metafóricos e metonímicos: seu estatuto descritivo e explicativo na aquisição da língua materna. Trabalho apresentado in *The Trento Lectures and Workshop on Metaphor and Analogy*; organizado pelo Istituto per la Ricerca Scientifica e Tecnológica Italiano em Povo, 1998.
- LEMOS, C. T. G. Em busca de uma alternativa à noção de desenvolvimento na Interpretação do processo de aquisição de linguagem. *Relatório Científico. IEL-UNICAMP*. Campinas, 1999.
- LEMOS, C. T. G. Sobre os fragmentos e holófrases. *Anais do III Encontro LEPSI/USP – Instituto de Psicologia*. Campinas, 2001.
- LEMOS, C. T. G. Das vicissitudes da fala da criança e de sua investigação. *Cadernos de Estudos Linguísticos*. Campinas, n. 42, p. 41-69, jan/jun, 2002.
- LEMOS, C. T. G. Sobre o paralelismo, sua extensão e a disparidade de seus efeitos. In. LIER-DE VITTO, M. F; ARANTES, L. (Org.). *Aquisição, patologia e clínica de linguagem*. São Paulo: FAPESP, 2006.
- LEMOS, C. T. G. Lalíngua: acontecimento e transmissão. In. *Savoir-faire avec: lalangue*. Vários autores. Campinas: Mercado das Letras, 2015.
- LEVI-STRAUSS, C. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Mitológicas 4: O homem nu*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LIER-DEVITTO, M. F.. Delírios da língua: o sentido linguístico (e subjetivo) dos monólogos da criança. In. LIER-DEVITTO, M. F. e ARANTES, L. (Org.).

- Aquisição, patologias e clínica de linguagem*. São Paulo: EDUC, FAFESP, 2006.
- LIER-DE VITTO, M.F.; CARVALHO, G. O Interacionismo: uma teorização sobre a aquisição da linguagem. In: QUADROS, R.M.; FINGER, I. *Teorias de aquisição da linguagem*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.
- LORCA, F. G. (1921). Conferências I. In. LORCA, F. G. *Obras de Federico Garcia Lorca* (edición de Mario Hernández). Madrid. Alienza, v. 11, 1984.
- LOPES, A. J. Afinal, que Quer a música? *Estudos de Psicanálise*. Belo Horizonte, n. 29, set. 2006.
- MACHADO, S. A. P. *Canção de ninar brasileira: aproximações*. 2012. 326 f. Tese de doutorado em Teoria Literária. Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28082012-124302/pt-br.php>. Acesso em: 02 jan. 2017.
- MAGALHÃES, T. R.. *A hora de dormir: o acalanto com crianças em acolhimentos institucional*. Acesso. Em 25 de novembro, 2013. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/95467/000913994.pdf?sequence=1>
- MALISKA, M. E. Entre corpo e linguagem: a voz na ópera. *Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, v. 44.n I, p. 71-82, jun, 2012.
- MALISKA, M. E. *A voz e o ritmo nas suas relações com o inconsciente*. 2008. 285 f. Tese de doutorado em Linguística. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/91429/247662.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 02 jan. 2017.
- MALISKA, M. E. *Entre linguística e psicanálise: o real como causalidade da língua em Saussure*. Curitiba: Juruá, 2010.
- MALISKA, M. E. De um ritmo vocal. In. JUSTEN, D.; MALISKA, M. (Orgs.). *O olhar e a voz na clínica psicanalítica*. Campinas: Pontes, 2018.
- MARIOTTO, R. M. *Cuidar, Educar, e prevenir: as funções da creche na subjetividade do bebê*. São Paulo: Escuta, 2009.
- MENESES, A. B. Scherazade e o poder da palavra. In: MENESES, A. B. *Do poder da palavra – Ensaios de literatura e psicanálise*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- MILANO, L. & FLORES, V. N. O que ainda se pode dizer sobre uma herança? Saussure e Jakobson. In. CRUZ, M. A. PIOVEZANI, C. & TESTENOIRE, P. (Org.). *Saussure, o texto e o discurso: cem anos de herança e recepção*. São Paulo: Parábola, 2016.
- MILLER, J. A. *Matemas I*. Campo Freudiano no Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- MILLER, J. A. Jacques Lacan e a voz. 2013. Disponível em < http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_11/voz.pdf>. Acesso em 04 jan.2016.
- MILNER, J. C. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.
- PARENTE JÚNIOR, A. P. A metapsicologia da voz e do ritmo: um estudo sobre a simbolização. 2017. 111 f. Dissertação de mestrado em Psicologia. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/27166>. Acesso em: 12 ago. 2019.
- PEREIRA, M. E. C. O acalanto: entre o erotismo e o desamparo. In. DIAS, M. M. (Org.). *A voz na experiência psicanalítica: III Jornada seminário*

- fundamentos da clínica do psicanalista pelas psicoses*. Zagodoni. São Paulo, 2015.
- PORGE, E. *Voz do Eco*. Tradução. Viviane Veras. São Paulo: Mercado das Letras, 2014.
- PINHEIRO, M. G. & CUNHA, M. C. Voz e psiquismo: diálogos entre fonoaudiologia e psicanálise. *Distúrbios da comunicação*. 16(1), abr., p. 83-91, 2004.
- QUEIROZ, T. C. N. Entrando na linguagem. *Escritos da clínica*, v. VIII, n. 15, p. 12-33, 2003. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282003000200002. Acessado em: 15/04/2019.
- QUINET, A. Psicanálise e música: reflexões sobre o inconsciente equívoco. *Música e Linguagem*, 1(1), 1-14, 2012. Disponível em <https://goo.gl/X15B84>. Acessado, 25/03/2019.
- RESENDE, A. O. & VORCARO, A. Os (des)encontros do *infans* com a linguagem. Comunicação pessoal. In. MARTINS, A. (Org.). *O bebê e o laço social*. Artesã, v. 1. Belo Horizonte, 2018.
- RIOS, I. C. O amor nos tempos de Narciso. *Interface comunicação saúde e educação*. v. 12, n. 25, p. 421-6, abr/jun, 2008.
- RODRIGUES, N. *Saussure: uma revolução na Linguística*. 1975. 135 f. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo. Disponível em: <http://caph.fflch.usp.br/node/14510>. Acesso em 02 jan. 2017.
- ROITMAN, T. B. O shofar e a voz. In. DIAS, M. M. (Org.). *A voz na experiência psicanalítica: III Jornada seminário fundamentos da clínica do psicanalista pelas psicoses*. São Paulo: Zagodoni, 2015.
- ROSSETTI-FERREIRA, M. C. A necessária associação entre educar e cuidar. *Pátio Educação Infantil*, ano I, n. 1, p. 10-12, abr/jul, 2003.
- ROUDINESCO, E. & PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SANTOS, S. S. Inclusão e a difícil arte de amar o que (não) se vê. *Aletheia*, n. 25, p. 35-48, jan/jun, 2007.
- SANTOS, M. J. M. e MARINHO, L. A. Um corpo na escuridão: o estádio do espelho em cegos. *Mosaico: estudos em Psicologia*, v. III, nº 1, p.1-9. Belo Horizonte- MG, 2009.
- SANTOS, A. L. P. *Quando o instante canta: considerações mitohermenêuticas sobre a canção e a educação*. 2015. 133 f. Dissertação de mestrado em Educação. Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-10122015-111732/pt-br.php>. Acesso em: 10 mar. 2017.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SILVA, L. B. M. *Música um estímulo à expressão cognitiva e à linguagem dos bebês*. Dissertação de mestra em Música. Universidade Federal de Goiás. 164f. Goiana, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4789>. Acesso em: 03 mar. 2019.
- SILVEIRA, E. M. Um certo retorno à Linguística pela via da Paiscanálise. In. LIER-DEVITTO, M. F.; ARANTES, L. (org.). *Aquisição, patologias e clínicas de linguagem*. São Paulo: EDUC, FAPESP, 2006.
- SILVA, J. O. S. *Aquisição da escrita: implicações do Outro*. 2016. 142 f. Dissertação. (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Goiás.

Goiânia. Disponível em: [<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5732>] Acesso em: 12 fev. 2017.

SOBRAL, P. O.; VIANA, T. C. A fala criativa das crianças e os efeitos poéticos: recortes a partir da clínica psicanalítica com crianças. *Estilos clínicos*. São Paulo, v. 19, n. 3, set/dez. 2014, 436-450

STAHLSCHMIDT, A. P. M. *A canção do desejo: da voz materna ao brincar com os sons na estruturação psíquica de bebê e sua constituição como sujeito*. 2002. 320 f. Tese de doutorado em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/77968>. Acesso em 10 mar. 2017.

STAHLSCHMIDT, A. P. M. Do direito a uma canção de ninar. *Correio APPOA*. Associação Psicanalítica de Porto Alegre, v. 163, Porto Alegre, 2007.

STERNICK, M. V. C. a imagem do corpo em Lacan. *Reverso*. Belo horizonte, ano 32, n. 59, p. 31-38, jun. 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952010000100004. Acessado em: 25/03/2019.

TREVARTHEN, C.; AITKEN, K. J.; GRATIER, M. *O bebê nosso professor*. São Paulo: Instituto Langage, 2019.

VIANA, B. A.; FURTADO, L. A. R.; VIEIRA, C. A. L.; STERVNOU, A. A. M. A dimensão musical de lalíngua e seus efeitos na prática com crianças autistas. *Psicologia USP*. v. 28, n. 3, p. 337-345, 2017.

VIDOTTO, T. *Efeitos de cação de ninar de diferentes etnias sobre o tempo subjetivo*. 2015. 67 f. Tese de doutorado em Psicologia cognitiva. Universidade de São Paulo. Ribeirão Preto. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59134/tde-12112015-101850/pt-br.php>. Acesso em: 10 mar. 2017.

VILLELA, R. *Óperas, guia para iniciantes*. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=J1boDQAAQBAJ&pg=PA161&lpg=PA161&dq=uma+an%C3%A1lise+do+acalanto+summertime&source=bl&ots=mqmsxM6niS&sig=9LqQO6AA9qulu7D0yveSw7Mt2zY&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwiHxaGMgrYAhUGiZAKHewVApkQ6AEIPTAE#v=onepage&q&f=false>. Acessado em 01, janeiro, 2018.

VIVÉS, J. M. A pulsão invocante e os destinos da voz. 2009. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141547142009000200007

VIVÉS, J. M. Sobre a escolha do sujeito autista: voz e autismo. *Estudos de Psicanálise*. Belo Horizonte, n. 36, dez, p. 83-92, 2011.

VIVÉS, J. M. *A voz na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

VIVÉS, J. M. A voz na psicanálise. *Reverso*, Belo Horizonte, ano 35, n. 66, dez, pp.19-24, 2013.

VIVÉS, J. M. A Melo-mania ou a voz objeto de paixões. In. MALISKA, M. E. (Org.) *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura*. Curitiba: Juruá, 2015.

VIVÉS, J. M. A improvisação materna. Biblioteca virtual do Instituto Vox de pesquisa científica. São Paulo. 2016. Disponível em: [http://www.voxinstituto.com.br/wp-content/uploads/bsk-pdf-manager/j-m-vives-a-improvisacao-materna_10.pdf] Acesso em: 08 de jan. 2017.

VIVÉS, J. M. *Variações psicanalíticas sobre a voz e a pulsão invocante*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2018.

- VORCARO, A. M. R. O jogo ou o ponto de imbricação entre educação, psicanálise e linguística. In. *Anais do 3. Colóquio de LEPSI IP/FE-USP*, out. 2002. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000032001000300004&lng=en&nrm=iso. Acessado em: 31 de mar. 2019.
- VORCARO, A. e CATÃO, I. Invocações e endereçamento: sobre a sustentação teórica de práxis com o *infans*. In. MALISKA, M. E. (Org.). *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura*. Curitiba: Juruá, 2015.
- VORCARO, A. M. R. *Seminário: A voz como objeto da pulsão*. Recife: CECOSNE, 03 E 04 de Agosto de 2018. (Notas)
- VORCARO, A.; RAIZA, E.; RESENDE, A.; PEREIRA, A.; REDA, M. A voz como objeto da pulsão. Material preparatório para discussão. Ago. Recife, 2018.
- Winnicott, D. W. A preocupação materna primária. In. Winnicott, D. W. *Da pediatria à psicanálise: obras Escolhidas*. D. Bogomoretz. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra historia das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras e Círculo do Livro, 1989.

Apêndice

Anexo I

Este Anexo é constituído pela **Ficha sobre a rotina da Creche**, preenchida pela coordenadora. Segue-se o modelo utilizado, na qual se substituirá o nome do envolvido por suas iniciais, a fim de preservar o sigilo em relação a sua identidade.

ROTINA DA CRECHE

01. DADOS PESSOAIS

Nome completo:

Data de Nascimento:

Naturalidade: _____ Nacionalidade: _____

Profissão:

Anos de experiência na Educação Infantil:

02 DADOS SOBRE A CRECHE

a) Horário de funcionamento da creche:

b) Quantos e quais os espaços da creche?

c) Descreva o espaço do sono e como a instituição organiza esse momento. Há canções? É permitido contato entre as crianças e os professores/cuidadores?

Anexo II

Este Anexo consta **Itens da entrevista inicial**, que foi respondida por pela professora e pela auxiliar que participaram da entrevista nos dois momentos: inicial e final das observações.

MOMENTO DO ADORMECIMENTO – ENTREVISTA INICIAL

01. DADOS PESSOAIS

Nome completo:

Data de Nascimento:

Naturalidade:

Nacionalidade:

Profissão:

Anos de experiência na Educação Infantil:

02 DADOS MUSICAIS (ACALANTOS – Antes das observações)

a) Vivências sonoras durante dia na creche.

b) Quais acalantos costuma cantar para as crianças durante o momento do sono?

c) Quais são as reações das crianças (movimentos corporais, sons emitidos, etc...) em relação aos acalantos?

d) Preferências em relação às músicas e/ou aos elementos do acalanto (texto, melodia-canção, embalo, aconchego, afago)?

Anexo III

Este Anexo consta **Itens da entrevista final**, que foi respondida por pela professora e pela auxiliar que participaram da entrevista nos dois momentos: inicial e final das observações.

MOMENTO DO ADORMECIMENTO – ENTREVISTA FINAL

01. DADOS PESSOAIS

Nome do professor/cuidador:

Nome da criança:

Idade:

02 DADOS MUSICAIS (ACALANTOS – Após as observações)

a) Como se sente em relação à criança (nome da criança)?

b) Quais preferências em relação às músicas e/ou aos elementos do acalanto (texto, melodia-canção, embalo, aconchego, afago)?

c) Quais são as reações da criança (movimentos corporais, sons emitidos, etc...) em relação a esse acalanto?

d) Alguma reação lhe chamou a atenção especialmente?

e) Que sentimentos e impressões foram despertados durante esse momento do acalanto?

Anexo IV

Este Anexo é constituído pelo **Roteiro de observação**, que objetivou possibilitar a coleta de informações para a esta pesquisa, ajudando no olhar do pesquisador acerca da relação criança/professor/auxiliar no momento do adormecimento.

HORA DO ADORMECIMENTO (OBSERVAÇÃO)

Características do ambiente no momento do adormecimento (descrição):

- a) de todo o ambiente.
- b) das impressões das crianças (movimentos corporais, sons emitidos, etc...).
- c) das impressões dos professores/cuidadores.
- d) do tempo destinado a essa atividade.
- e) dos acalantos que são ofertados pelos professores/cuidadores (canções escolhidas).
- f) das preferências das crianças (canções escolhidas).

Anexo VI – Convenções de Transcrição

Sinais e Ocorrências¹³

Sinais	Ocorrências
(hipótese)	Hipótese do que se ouviu
/	Truncamento (havendo homografia, usa-se acento indicativo da tônica e/ou timbre)
Maiúscula	Entonação enfática
:: podendo aumentar para ::::: ou mais	Prolongamento de vogal e consoante (como s, r)
?	Interrogação
...	Qualquer pausa

1. Iniciais maiúsculas: só para nomes próprios ou para siglas (USP etc)
2. Não se indica o ponto de exclamação (frase exclamativa)
3. Não se anota o *cadenciamento da frase*.
4. Podem-se combinar sinais. Por exemplo: oh:::... (alongamento e pausa)
5. Não se utilizam sinais de pausa, típicas da língua escrita, como ponto e vírgula, ponto final, dois pontos, vírgula. As reticências marcam qualquer tipo de pausa.

¹³ Normas para transcrição do NURC/SP no. 338 EF e 331 D2.

**Anexo VII – Comitê Nacional de Ética em Pesquisa em Seres Humanos da
UNICAP**



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: O ACALANTO EM CRECHE: UM ESTUDO SOBRE A VOZ CANTADA E SUA RELAÇÃO COM A FALA DA CRIANÇA

Pesquisador: Glória Maria Monteiro de Carvalho

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 92280818.3.0000.5206

Instituição Proponente: Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP/PE

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.925.885

Apresentação do Projeto:

Partindo do entrecruzamento entre a Linguística e a Psicanálise, o presente estudo tem por objetivo investigar o lugar ocupado pelo acalanto na aquisição de linguagem na medida em que este faz prevalecer a musicalidade e a sonoridade da língua, sustentando a hipótese de que o acalanto mobiliza práticas na relação corpo e linguagem que são específicas, fazendo eco na fala da criança. O acalanto é compreendido como um ritual complexo cujos dispositivos musicais como a ternura da voz materna e a melodia doce e previsível, colocam em cena a língua, o corpo e o desejo de quem canta e de quem escuta. Seguindo o interacionismo de base estruturalista, ressignificado pela psicanálise lacaniana, os pesquisadores admitem, assim como os autores dessa teoria, que na aquisição de linguagem as relações entre a criança e o saber sobre a linguagem se entrelaçam numa constituição subjetiva. Trata-se de um estudo de caso, que terá como participantes três crianças de 1 a 3 anos de idade, fase de aquisição e linguagem e três professores/cuidadores, as técnicas de recolha de dados desta investigação serão: (1) ficha da rotina da creche; (2) entrevista semidiretiva; (3) observação e (4) gravações em áudio e vídeo no momento do acalanto em que a criança e o substituto materno (professor/cuidador) estão envolvidos.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Endereço: Rua do Príncipe, nº 526 - Bloco C - 3º Andar - Sala 306

Bairro: Boa Vista

CEP: 50.050-900

UF: PE

Município: RECIFE

Telefone: (81)2119-4041

Fax: (81)2119-4004

E-mail: cep_unicap@unicap.br



Continuação do Parecer: 2.925.885

Investigar o lugar ocupado pelo acalanto na aquisição de linguagem, na medida em que este faz prevalecer a musicalidade e a sonoridade da língua.

Objetivo Secundário:

Investigar que acalantos são ofertados às crianças e os efeitos que podem ter na relação da criança com seu substituto materno (professor/cuidador); Investigar, a partir dos significantes ofertados pelo acalanto, manifestações sonoras que insistem na fala da criança.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Os riscos e benefícios foram adequadamente descritos.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa é de grande valor científico e social.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Foram feitas as correções solicitadas na carta de anuência e no item correspondente ao retorno ao sujeito da pesquisa.

Recomendações:

Não há recomendações a serem feitas.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não há pendências ou lista de inadequações.

Considerações Finais a critério do CEP:

O CEP acompanha o parecer do relator. De acordo com a RES. 466/2012, após o término da pesquisa é obrigatória a submissão do Relatório Final na Plataforma Brasil.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1159728.pdf	17/09/2018 19:18:36		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projetodetalhado_BrochuraInvestigadorElisangela.docx	17/09/2018 19:16:49	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito
Outros	TCLE_pais_Elisangela.pdf	17/09/2018 16:53:31	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito
Outros	TCLE_professor_Elisangela.pdf	17/09/2018 16:42:15	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito

Endereço: Rua do Príncipe, nº 526 - Bloco C - 3º Andar - Sala 306

Bairro: Boa Vista

CEP: 50.050-900

UF: PE

Município: RECIFE

Telefone: (81)2119-4041

Fax: (81)2119-4004

E-mail: cep_unicap@unicap.br



Continuação do Parecer: 2.925.885

TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_Diretora_Elisangela.pdf	17/09/2018 16:36:31	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito
Outros	CartaAnuenciaLocaldaPesquisa060.pdf	12/09/2018 15:12:22	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito
Orçamento	ORCAMENTO.docx	21/06/2018 17:51:31	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito
Cronograma	CRONOGRAMA.docx	21/06/2018 17:49:52	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito
Outros	Curriculolattes_ElisangelaSilva.pdf	21/06/2018 17:47:25	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito
Outros	Curriculolattes_MariadeFatimaVilardeMeilo.pdf	21/06/2018 17:46:56	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito
Outros	Curriculolattes_GloriaMariaMonteirodeCarvalho.pdf	21/06/2018 17:46:09	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito
Outros	Termo_autorizacao.pdf	21/06/2018 17:43:04	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito
Outros	Declaracao_de_aprovacao.pdf	21/06/2018 17:36:31	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito
Outros	Termo_Confidencialidade.pdf	21/06/2018 17:30:30	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito
Folha de Rosto	Folhaderosto.pdf	21/06/2018 16:55:10	Glória Maria Monteiro de Carvalho	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Endereço: Rua do Príncipe, nº 526 - Bloco C - 3º Andar - Sala 306

Bairro: Boa Vista

CEP: 50.050-900

UF: PE

Município: RECIFE

Telefone: (81)2119-4041

Fax: (81)2119-4004

E-mail: cep_unicap@unicap.br



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE
PERNAMBUCO - UNICAP/PE



Continuação do Parecer: 2.925.885

RECIFE, 28 de Setembro de 2018

Assinado por:
Karl Heinz Efken
(Coordenador(a))

Endereço: Rua do Príncipe, nº 526 - Bloco C - 3º Andar - Sala 306

Bairro: Boa Vista

CEP: 50.050-900

UF: PE

Município: RECIFE

Telefone: (81)2119-4041

Fax: (81)2119-4004

E-mail: cep_unicap@unicap.br