

MANHÊS, ACALANTO E CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE BARTHES E LACAN

Vinicius Martinucho Godeguez^{*ID}

Érico Bruno Viana Campos^{**ID}

RESUMO

A relação primitiva entre um bebê e sua mãe tem a voz materna como um importante articulador que endereça ao bebê afetos que se veiculam na sonoridade modulada da fala e em canções de ninar que o embalam. O presente trabalho tem por objetivo analisar o manhês e o acalanto enquanto importantes fenômenos para a constituição do sujeito em sua relação com o outro em um momento inicial da vida que passa de uma necessária fusão inicial para uma separação que se opera também através dos elementos sonoros e musicais. Para isso, apoiamos-nos na teoria de Lacan com alguns conceitos fundamentais como o de “lalíngua” e os três tempos do complexo de Édipo em aproximação com a semiótica de Roland Barthes, principalmente a partir da ideia de “grão da voz”.

Palavras-chave: Manhês, acalanto, Lacan, Barthes.

MOTHERESE, LULLABY AND THE CONSTITUTION OF THE SUBJECT: AN APPROXIMATION BETWEEN BARTHES AND LACAN

ABSTRACT

The primitive relationship between a baby and its mother has the maternal voice as an important articulator that addresses the baby with affections that are conveyed in the modulated sound of speech and in lullabies that lull him. The

* Professor de Psicologia na FNJ e doutorando pela UNESP Bauru, onde também concluiu seu mestrado e graduação. É membro em formação clínica pelo INCLIPP, com histórico de pesquisas (FAPESP/CNPq) focadas nas intersecções entre a clínica psicanalítica, o desenvolvimento humano e a teoria queer.

** Professor doutor da UNESP Bauru, docente da pós-graduação e psicoterapeuta psicanalítico, com mestrado e doutorado pela USP. Coordena o NEEPPSICA e concentra suas pesquisas e atuações na interface entre psicanálise, cultura e subjetividade, investigando especialmente os processos narcísico-identitários e as formas contemporâneas de sofrimento.

present work aims to analyze the motherese and lulling as important phenomena for the constitution of the subject in his relationship with the other in an initial moment of life that goes from a necessary initial fusion to a separation that also operates through the sound elements and musicals. For this, we rely on Lacan's theory with some fundamental concepts such as "lalangue" and the three times of the Oedipus complex in an approximation with Roland Barthes' semiotics, mainly from the idea of "the grain of the voice".

Keywords: Motherese, lullaby, Lacan, Barthes, .

MANHÊS, ACALANTO Y LA CONSTITUCIÓN DEL SUJETO: UNA APROXIMACIÓN ENTRE BARTHES Y LACAN.

RESUMEN

La relación primitiva entre un bebé y su madre tiene a la voz materna como un articulador importante que se dirige al bebé con afectos que se transmiten en el sonido modulado del habla y en canciones de cuna que lo arrullan. El presente trabajo tiene como objetivo analizar el maternés y el acalanto como fenómenos importantes para la constitución del sujeto en su relación con el otro en un momento inicial de la vida que va de una necesaria fusión inicial a una separación que opera también a través del sonido, y elementos musicales. Para ello, nos apoyamos en la teoría de Lacan con algunos conceptos fundamentales como "lalangue" y los tres tiempos del complejo de Edipo en una aproximación a la semiótica de Roland Barthes, principalmente a partir de la idea de "el grano de la voz".

Palabras-clave: Maternés, acalanto, Lacan, Barthes.

Um dos importantes avanços feitos por Lacan na psicanálise a partir de seu retorno a Freud foi o acréscimo de dois elementos fundamentais na dinâmica relacional ao lado dos objetos parciais orais anais e fálicos já descritos por Freud, a saber, o olhar e a voz.

Em sua reinscrição epistemológica da psicanálise no campo da linguística estruturalista, Lacan se afasta definitivamente do paradigma das ciências naturais e da biologia abandonando uma concepção de desenvolvimento psicosexual em detrimento de uma teorização que nomeará a fundação da subjetividade como uma constituição do sujeito. Este afastamento de um discurso mais funcionalista e assentado na biologia permitirá a esse autor deslocar a noção de um desenvolvimento

orientado por uma sexualidade que estabelece sua dinâmica a partir de zonas erógenas corporais para uma abordagem centrada na alteridade, na incidência da linguagem e do trauma neste processo de constituição.

Assim, os novos elementos - olhar e voz - suscitam questões a respeito de sua importância na estruturação da subjetividade ou, se preferirmos, na constituição do sujeito. Sobre a importância do olhar, temos texto do *estádio do espelho* (1966/1998) como obra canônica que assevera a importância deste objeto parcial na inauguração do registro imaginário. Sobre a voz, ainda que Lacan tenha nomeado seu articulador como “pulsão invocante”, resta muito o que se pensar sobre a voz do outro materno como o elemento que possibilita a inscrição do sujeito na linguagem assim como na própria dinâmica das relações afetivas.

Ao nascer, o bebê reage à sua estranheza generalizada e ao desconforto de uma novidade traumática lançando sua voz no mundo em forma de choro antes mesmo de abrir os olhos. Depois, é também pela voz e pelo olhar da mãe que vem a experimentar o sentimento de ser real, de existência que tem como substrato uma relação com o outro que, antes de se constituir como tal, lhe fala e canta fazendo da voz a materialização de uma mensagem que antes de ter sentido é sentida.

Nesse ponto, o manhês e o acalanto aparecem como a concretização de afeto e corpo pela voz que permeia um movimento de união e separação entre o bebê e a mãe, mas também, entre o novo ser e a cultura. Em outras palavras, a língua, as formas musicais do lugar onde nasceu e as cantigas constituem elementos de simbolização que começam a colocar alguma ordenação no caos de sensações e percepções nos primórdios do mundo do infante.

Ainda que sejam distintos, manhês e acalanto encerram entre si uma semelhança que não se refere somente à presença da musicalidade, mas à musicalidade articulada com a linguagem e a língua, seja nos melismas que sustentam as palavras do idioma manhês, sejam nos versos das canções de ninar.

Entretanto, a articulação entre palavra e música se dá, nesses momentos iniciais, de modo assimétrico, pois ainda que a pequena criança ainda não possa decodificar o sentido das palavras que lhe são endereçadas, se afeta e responde aos elementos sonoros que veiculam estas palavras quando a mãe “conversa” com ela ou canta canções de ninar para fazê-la adormecer.

Assim, podemos pensar na voz da mãe como um importante articulador dessa relação e da estrutura na qual se sustenta neste momento, ou seja, a entoação musicada da voz materna e os cortes e alterações das palavras que opera quando fala com o bebê.

A importância das sonoridades nos momentos iniciais da relação mãe/bebê tem sido um tema de relevante interesse da psicologia do desenvolvimento, assim como a voz enquanto sustentáculo do encontro entre melodias, língua e linguagem também é abordado em alguns trabalhos, seja a partir da linguística, da semiótica ou da psicanálise. No campo da psicologia do desenvolvimento, podemos citar como exemplos trabalhos como: Piva et al. (2020) e Abe et al. (2021), já no campo da psicanálise, linguística e semiótica, trabalhos como, Ravanello (2020), Teixeira (2022) e Soares (2024), vão pensar as conexões e articulações possíveis entre estes campos de saber tendo a voz e sua expressão na fala e no canto como ponto de contato.

Neste artigo, buscamos uma aproximação da semiótica barthesiana com a psicanálise lacaniana através de seus conceitos de “grão da voz” e *lalíngua* para tentar fazer algumas considerações a respeito da importância do elemento voz nos fundamentos iniciais das relações de objeto. Em um momento primário em que a voz articula música e linguagem fazendo a preparação de um terreno onde se fundará o sujeito, manhês e acalanto são fenômenos nos quais encontramos uma tentativa de harmonia corporal e afetiva entre mãe e bebê que se mostra fundamental. Para isso, abordaremos primeiramente os fenômenos do manhês e acalanto descrevendo-os e situando-os como objetos de nosso estudo. Em seguida, passaremos pelos conceitos de *grão da voz* de Barthes e de *lalíngua* de Lacan, buscando seus possíveis pontos de aproximação. Por fim, esboçaremos algumas possibilidades de pensar a voz enquanto sustentação de linguagem e melodia e sua importância na dinâmica de estruturação dos registros apresentados por Lacan nos três tempos do complexo de Édipo assim como a relevância desta questão para compreensão do estabelecimento das relações objetais mais primitivas.

O MANHÊS

O manhês é definido como um modo especial de fala materna dirigida ao bebê, com características peculiares em relação à sintaxe

(tamanho das frases e repetições), léxico (simplificação morfológica e multifuncionalidade de palavras) e aspectos dinâmicos de prosódia (tom de voz mais agudo, velocidade lenta, supressão de letras e alongamento de vogais). Segundo Kuhl (1997), em um grande número de culturas estudadas, as mães conversam com seus bebês empregando as modificações características do *manhês* e estas alterações os atraem, fazendo com que interajam a partir de vocalizações e movimentos, algo que não acontece quando se fala com o bebê “normalmente”.

Os estudos do “*manhês*” ou “*maternalês*” (originalmente *baby talk* ou *motherese*) surgiram no âmbito das pesquisas da linguagem em meados dos anos 1970. Nessa área, foi de fundamental importância para trabalhos que objetivaram compreender a importância da fala dirigida aos bebês no processo de aprendizagem primitiva do idioma. Em uma pesquisa realizada por Kuhl et al. (1997), analisou-se as formas estruturais da fala de mães americanas, suecas e russas através de gravações enquanto falavam com seus bebês. Os autores concluíram que em todos os idiomas pesquisados, os sons das vogais eram alterados de maneiras semelhantes, de modo a alongá-los fazendo alterações da altura tonal que teria uma importância fundamental para a “*entrada*” dos bebês no idioma (1997, p. 664).

No campo da psicanálise, alguns autores da tradição lacaniana ou da psicanálise francesa inspirada por Lacan têm se interessado pelo estudo do *manhês* como elemento constituinte da função materna e sua importância para o desenvolvimento psíquico e afetivo infantil. Pode-se citar como exemplo Lasnik-Penot (2005), Catão (2008), (2009), Pierrotti, Levy e Zornig (2010) e Correa e Bellochio (2019). Para estes autores, o efeito melódico presente na fala dirigida ao bebê pela mãe ou pela pessoa que desempenha a função materna, pode ser algo fundamental para se pensar as possibilidades de compreensão e ampliação de procedimentos clínicos que incidam em um nível muito originário da constituição subjetiva. Principalmente, consideram-se as falhas narcísicas e a instalação do autoerotismo em jogo nos distúrbios globais do desenvolvimento nos casos em que o acesso à comunicação verbal seja comprometido, como casos graves de autismo e alguns tipos de psicose.

Considerando a definição de que o *manhês* é um “tipo específico” de fala, é interessante pensar qual aspecto faz com que o bebê se sinta seduzido e seja afetado mesmo sem compreender o sentido das

palavras. Se observarmos a prosódia, o aspecto fonético da língua, é preciso considerar que, mesmo quando se fala normalmente, existe algo de um ritmo e entonação sonora da fala. A existência de sílabas tônicas nas palavras e a ideia de uma fala “compassada” nos revelam suas características de altura tonal, intensidade e ritmo. Quando falamos uma palavra proparoxítone como, por exemplo, “música”, dizemos, de modo corriqueiro, que a sílaba tônica “u” é a mais forte. Entretanto, se quisermos compreender isso levando em consideração as dimensões do som, notamos que, na verdade, não é apenas uma questão de força (no sentido de volume), mas também de altura, neste caso, a sílaba tônica é dita em uma altura superior (aguda). Não é por acaso que chamamos alguns acentos gramaticais de grave e agudo, assim como a qualidade das notas musicais. Esse movimento da fala que passeia entre os polos grave e agudo dando expressividade às palavras através de uma dinâmica melódica é o que se chama de entoação (Castro, 2020).

No manhês, para além da variação natural, o que se observa é um exagero dessa dinâmica sonora. Se uma melodia é a disposição dos sons de maneira sucessiva, podemos dizer que o que ocorre no manhês é a criação espontânea de uma melodia rudimentar que organiza os sons segundo as sílabas das palavras. Portanto, é interessante notar que na estrutura do manhês as dimensões verbais e sonoras se influenciam mutuamente.

Cavalcante (1999) evidencia na conversação em forma de manhês algo que chama de *fala atribuída*, a mãe quando fala ao bebê se coloca no lugar dele nomeando suas manifestações e demandas, ou seja, ao invés de dizer “você está com fome” diz “eu estou com fome” ou ainda se colocando como interlocutora dessa fala que atribui ao bebê, como “eu estou com fome, mamãe!”.

Do ponto de vista psicanalítico, poderíamos analisar isso como algo característico de uma afirmação de completude do narcisismo primário colocado pela mãe, ao mesmo tempo em que ao nomear a demanda do bebê e se referir como interlocutora prepara a passagem deste estágio para outro. Além disso, há algo desse movimento de fusão/separação entre mãe e bebê relacionado com a característica ligante e afetiva das vogais e as rupturas de caráter corporal evocadas pelas consoantes que se manifesta na imbricação entre linguagem e melodia, fala e ritmo presentes nessa

relação afetivo-comunicativa. A este aspecto retornaremos mais adiante. É preciso ressaltar que no manhês, a linguagem verbal e sonoridade melodiosa estão de tal modo fundidas que não se pode separá-las. Isso faz deste fenômeno algo interessante para pensar a dupla característica de melodia e linguagem contida na fala, que, apesar de natural, no manhês se evidencia de maneira destacada.

O ACALANTO

No acalanto o elemento sonoro já se manifesta na forma de música, por isso, a dimensão linguística e musical pode ser tomada em separado nas chamadas “canções de ninar”. Pode-se dizer que o acalanto se constitui como um fenômeno particularmente complexo se considerarmos que sua definição abarca um gênero poético-musical com potencial de expressão cultural e interação particular que se dá entre mãe e bebê que tem um caráter funcional, a saber, do adormecimento da criança.

Se buscarmos a definição do verbete nos principais dicionários brasileiros encontramos: “Ação de acalantar, de embalar, de cantar baixinho para uma criança, para que ela adormeça. [Música] Canção que se baseia nas cantigas de ninar. [Música] Quaisquer canções de ninar, de fazer adormecer” (Buarque de Holanda, 2020). “1. Ação de acalantar, de cantar a meia voz, embalar e aconchegar ao peito uma criança para fazê-la adormecer; 2. Mús. Composição musical que lembra as cantigas de ninar 3. Bras. Pext. Qualquer canção de ninar” (Caldas Aulete, 2011).

Para além das definições no léxico, existem alguns trabalhos clássicos de folcloristas, antropólogos e sociólogos que abordam o tema do acalanto pelo seu viés de expressão da tradição, da cultura e das relações sociais. Nesse sentido, o poeta Gabriel Garcia Lorca proferiu em 1928 uma conferência chamada *Las Nanas Infantiles* (1928/1984), na qual faz uma análise das canções de ninar espanholas chamando a atenção para seu hibridismo advindo dos diferentes povos que habitavam a Espanha e um caráter melancólico tipicamente ibérico. Segundo o poeta, a melodia, muito mais do que os textos, permitem a associação imediata daquilo que se ouve com uma região ou um tempo histórico, por isso, a estrutura musical seria muito mais eficaz em “colocar calor histórico e geográfico”

(p. 5, tradução nossa) sobre os sentidos do que os textos. Lorca relata sua interessante e espirituosa pesquisa, suscitada por uma experiência pessoal, quando ouviu uma moça andaluza cantar uma canção de ninar típica de sua região para adormecer seu bebê, resolveu se atentar para essas canções entoadas nas mais diversas regiões de seu país. Daí, conclui que a canção de ninar espanhola, não obstante sua variação regional, possui um traço de melancolia e sensibilidade “calorosa” que faz questão de diferenciar do que chama de “canção de ninar europeia” (p. 6, tradução nossa) mais doce e monótona. Essa observação, traz à tona a questão das diferenças estruturais do cancionero de diferentes lugares como traço inequívoco de uma identidade cultural ou nacional, tema que, no entanto, não nos cabe aprofundar mais neste trabalho.

No Brasil, um dos primeiros folcloristas que abordaram o tema foi Lindolfo Gomes em seu livro *Contos Populares* (1918/1948). Nesta obra, o autor procura catalogar e apresentar os principais contos e elementos da cultura oral brasileira e, em sua última seção, faz uma breve análise estrutural e histórica do acalanto, apresentando, principalmente, as personagens folclóricas que povoam as letras das canções. O autor utiliza o termo “canções de adormecer” e “canções de berço” para se referir ao acalanto e as classifica como “uma das mais espontâneas e encantadoras manifestações das carícias maternas” e “uma das divisões mais interessantes da vasta variedade dos cantos populares” (Gomes, 1918/1948, p. 217).

No caso do Brasil, os acalantos sofreram influência das três culturas principais que compõe a população brasileira: indígena (influência na maneira de embalar os bebês), europeia (presença de personagens da religião cristã) e africana (palavras onomatopaicas e outras como *neném*, *tutu*, *anguicalunga*). A fácil inserção das palavras indígenas e africanas nos acalantos brasileiros pode ter se dado pela característica aparentada do português de terminações vocálicas, mas também pelo fato de os sons derivados das vogais serem mais facilmente “musicáveis” do que das consoantes (Winandy, 2004).

Quanto aos aspectos estruturais das canções de ninar presentes no fenômeno do acalanto, estas se constituem como uma melodia simples, na maioria das vezes desprovidas de um elemento harmônico pelo fato de ser algo que é cantado por uma pessoa apenas. Entretanto, quando se

faz uma análise da harmonia que serviria de sustentação para a melodia se observa uma grande simplicidade que geralmente obedece às formas mais básicas do campo harmônico (alternância de acordes em I, IV, V ou I, II, V). As canções, em sua maioria, apresentam tom maior, mas, apesar de menos frequentes, também existem várias canções em tom menor. O ritmo não possui grande complexidade apresentado geralmente figuras musicais simples, no máximo pontuadas. Os compassos geralmente são quaternários ou binários simples, embora apareçam ternários com alguma frequência e compostos também. O andamento é de lento a moderado: *Lento Andante e Moderato* (Winandy, 2004). A estrutura intervalar das notas da melodia não costuma ter grandes saltos e sua progressão ascendente ou descendente se dá de modo progressivo criando uma sensação de onda.

Assim como o manhês, o acalanto também seria um fenômeno universal. Existem trabalhos clássicos e atuais que parecem corroborar esta posição. O linguista e antropólogo português Leite Vasconcelos (1907/1938) sugere que este seja um gênero universal e testemunha, no início do século XX, a existência do acalanto em diversas culturas e povos fora da Europa, como por exemplo, em povos primitivos do Chile, nos índios Sioux, em povos do Alasca, em índios nativos brasileiros e em povos da Oceania. Segundo o que diz o pesquisador brasileiro Mário Souto Maior em seu livro *Cantigas de Ninar: origens remotas* (1933/1994), as canções de ninar se constituem como um procedimento humano universal e atemporal na cultura humana.

Em 2012, um projeto cinematográfico russo apoiado pela Agência para Cultura e Cinematografia da Federação Russa denominado *Lullabies Around the World* reuniu canções de ninar de 42 países diferentes em vídeos que estão atualmente disponíveis no site do projeto¹. No Brasil, um projeto parecido foi realizado em 2008 pelo Instituto Auditório Ibirapuera, com o nome de *Projeto Acalanto*. O projeto reuniu áudios e textos de cantigas de ninar de diferentes culturas e línguas, dentre eles, em línguas indígenas como dos Waurá, Sateré-Mawé e Arawak.

Um aspecto relevante e que foi objeto de interesse de diversos estudiosos do acalanto tais como Fernandes (1958), Jorge (1988) e Santos (2015), é a aparente contradição entre a doçura da melodia da

canção de ninar e o conteúdo terrorífico de sua letra. Ora, em grande parte dos acalantos conhecidos, enquanto a melodia se constitui por sons agradáveis, simples e aconchegantes, as letras das canções são povoadas de seres mitológicos ameaçadores como a “Cuca”, o “Boi da cara preta” e o “Tutu Marambá”.

No campo da psicanálise um importante trabalho que trata desse tema é o livro *Acalanto e Horror* (Jorge, 1988). A autora aborda o fenômeno a partir de uma aproximação entre a aparente contradição de forma e conteúdo da melodia e letra das canções de ninar com a função materna e paterna respectivamente. Sendo assim, a doçura da melodia cumpriria uma função de ternura enquanto o conteúdo terrível das letras seria uma alusão preparatória à necessidade de separação e à angústia de castração.

Ao analisar os elementos assustadores das letras das músicas canções de ninar, a autora atribui a este elemento linguístico e representante da castração simbólica que se interpõe na relação entre mãe e filho:

[...] a criança que já articula ou distingue dois fonemas, junto à imagem da mãe que pelo olhar a constitui, compõem os quatro elementos (criança, dois fonemas, mãe), de ordem simbólica necessários à cadeia de significantes para a operação da função simbólica, ou castração. (Jorge, 1988, p. 82)

Neste trabalho, interessa-nos também o outro elemento do acalanto, a musicalidade da canção de ninar e mais ainda o encontro entre música e linguagem na voz que veicula algo que estabelece um circuito entre mãe e bebê. Tanto no manhês quanto no acalanto, encontramos esses elementos articulados de um modo ou de outro e acreditamos que é possível estabelecer algumas considerações importantes sobre a constituição do sujeito através desse processo.

Para pensarmos a importância desse encontro entre música e palavra com relação ao que se pode expressar para além do campo da linguagem como mero recurso de comunicação, nos valeremos de dois autores que se propuseram a pensar a voz em suas mais radicais dimensões, ou seja, Barthes com sua noção de “grão” da voz e a psicanálise de Lacan com seu conceito de *lalíngua* e da constituição do sujeito pelo encontro com a linguagem na dinâmica do complexo de Édipo.

A VOZ COMO ENCRUZILHADA ENTRE MÚSICA E PALAVRA: BARTHES COM LACAN

Em um esforço de pensar como seria possível para a linguagem caracterizar a música sem “adjetivá-la”, Roland Barthes sugere que seria necessário um deslocamento do ponto de contato entre linguagem e música. Para isso, concebe o conceito de “grão” para pensar esta questão e diz que “o grão da voz é quando a voz tem uma postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música” (Barthes, 1971/1990, p. 238).

Para melhor caracterizar sua ideia, o autor se vale de uma dupla oposição: uma paradigmática e outra teórica. Em sua oposição paradigmática evoca dois barítonos do século vinte - Charles Panzéra e Dietrich Fischer-Dieskau – e assevera que apenas o primeiro deles (por acaso o mais “esquecido”) possuía em sua execução musical um “grão” na voz. No campo teórico, a oposição se dá em um deslizamento da teoria de Kristeva sobre o feno-texto e geno-texto para os equivalentes no campo da música vocal: o feno-canto e o geno-canto.

A semiótica de Kristeva (1969) propõe que o texto é o campo de um trabalho autógeno que consiste em desarticular a língua natural enquanto representação, substituindo-a por uma multiplicidade de sentidos que o leitor pode produzir a partir de uma cadeia aparentemente fixa. Esse processo se articularia por dois planos fundamentais: a do feno-texto enquanto dimensão dos enunciados concretos e manifestos e a do geno-texto enquanto domínio de jogos subjacentes à estrutura aparente (Kristeva, 1969/2012).

Fazendo um deslocamento dessa ideia do campo do texto para o do canto, Barthes concebe o feno-canto como a técnica empregada no ato de cantar que, com base nos moldes da forma musical, se presta à comunicação, à representação e à expressividade. Algo que se forja no encontro entre as normas culturais que estruturam os caracteres de estilo e a subjetividade ou personalidade do artista. Um cantor que domine o feno-canto certamente seria o que se costuma chamar de um “bom cantor” alcançando boas críticas e, muito provavelmente, conquistando o sucesso público tanto pelo domínio técnico quanto pela capacidade expressiva de colocar a “alma” na obra.

O geno-canto, por sua vez, constitui o campo em que a melodia pode “trabalhar a língua” fora do domínio da significação ou da representação. Segundo o autor:

O geno-canto é o volume da voz que canta e que diz, o espaço onde as significações germinam do interior da língua em sua própria materialidade; é um jogo significativo estranho à comunicação, à representação (dos sentimentos), à expressão; é essa extremidade (ou esse fundo) da produção em que a melodia trabalha realmente a língua – não a língua que diz, mas a volúpia de seus sons-significantes, de suas letras: explora o trabalho de língua e a ele se identifica. É palavra simples, mas que deve ser levada a sério: a dicção da língua. (Barthes, 1971/2009, p. 240)

Aquilo que Barthes chama de o “grão” seria a qualidade do cantar enquanto geno-canto, o ponto de contato entre música e língua que se dá na voz em sua materialidade, em sua relação não com a expressão dos afetos da “alma” do artista, mas antes, do gozo de seu corpo. Segundo a análise do autor, Fischer-Dieskau seria um mestre absoluto do feno-canto, entretanto, sua voz não possuía o “grão” como aquele que se poderia ouvir na voz de Panzéra.

O único órgão relacionado ao feno-canto é o pulmão. Aqui, órgão passivo submetido à dinâmica do *pneuma*, dos circuitos do ar que, no cantar, se movimenta obediente às propriedades da respiração. O feno-canto em sua estrutura de comunicação, expressão e representação que emerge no encontro da cultura com a subjetividade do cantor, tem a sua origem e circulação no domínio do etéreo e do sublime que ainda que não escape à materialidade corporal envolvida na respiração, a partir do sopro e dos afetos que se podem veicular através da arte se endereça de volta ao campo da cultura.

Já o geno-canto se origina no trabalho da garganta, da glote, dos dentes e da língua (órgão) que trabalha por seus movimentos uma outra língua expressa em arredondamentos e pontas fonéticas que distinguem um idioma. É a própria articulação das sutilezas que operam antes mesmo de haver palavras, nos sons-significantes no corpo que pelo gozo do canto se expressa enquanto língua. Portanto, o geno-canto está:

[...] nas letras, não no sopro, aí está a verdade da língua e não sua funcionalidade (clareza, expressividade, comunicação) [...] uma cultura *mediana*; esta cultura definida pela extensão da escuta e pelo

desaparecimento da prática (já não há amadores), ama a arte, a música desde que essa arte e essa música sejam claras, desde que “traduzam” uma emoção e representem um significado (o “sentido” do poema): arte que vacina o gozo (reduzindo-o a uma emoção conhecida, codificada) e reconcilia o indivíduo com aquilo que, na música, *pode ser dito*: é o que pregam a Escola, a Crítica, a Opinião.[...] O “grão” da voz não é – ou não é apenas – seu timbre; sua significância define-se melhor através do próprio contato da música com outra coisa, que é a língua (e não a mensagem). (Barthes, 1971/1990, pp. 241-242, grifos do autor)

Neste trecho, o “grão” da voz faz lembrar a ideia lacaniana de *lalíngua*. O contato da música com outra coisa que é “a língua”, quase podemos ler aqui “alíngua” ou “lalíngua”. Barthes e Lacan foram contemporâneos e ambos filiados à escola estruturalista francesa e influenciados pelo linguista Ferdinand de Saussure. Não pretendemos fazer equivalências apressadas e ingênuas sobre os conceitos dos autores, pois ainda que tenham uma origem epistemológica comum, respeitamos as diferenças da semiótica de Barthes e da psicanálise de Lacan. Entretanto, não se pode deixar de notar similaridades em uma ideia de algo que a voz materializa enquanto além do sentido, algo que é a língua (ou alíngua?) e não a mensagem, está fora do campo do significante, mas se faz ouvir. A expressão na voz de algo que transcende à linguagem e que se dá em um gozo no corpo é algo muito próxima da teorização lacaniana sobre *lalíngua* e seus desdobramentos, passemos então brevemente a ela.

A DIMENSÃO REAL DA VOZ E O GOZO DE LALÍNGUA

A partir dos anos 1970, Lacan passa a dar ênfase em seu ensino ao registro do Real, passando a abordar os três registros como articulados e na amarração necessária entre eles. Nesse contexto novos conceitos são criados como gozo, *sinthoma* e *lalíngua*.

Lalíngua é um conceito que se refere a um efeito da linguagem no sujeito fora da articulação significante que se faz em sentido. É aquilo da fala que marca o sujeito, mas que não se reduz e nem se confunde com a linguagem propriamente com sua estrutura sustentada pela metáfora e pela metonímia. Deste modo, *lalíngua*, fora do domínio dos sentidos estaria relacionada com aquilo que lhe escapa à representação, com o chiste, com a

equivocidade, com a rima, com o efeito humorístico e prosódico resultado em um cacófato e, por fim, com a melodia da linguagem.

Segundo Quinet (2016), o conceito de *lalíngua* se refere à recepção de uma língua materna específica (português, francês, inglês, alemão), mas não só a isso, também à maneira específica definida por “contingências incalculáveis” com a qual a criança recebe a língua materna. Sendo assim, propõe que “a linguagem é para todos, lalíngua é para cada um” (Quinet, 2016, p. 245).

A dimensão musical de *lalíngua*, por ser irredutível ao sentido, é o que faz com que a voz da mãe seja recebida pelo bebê como algo da dimensão real, que tem um caráter de enigma, de afetos enigmáticos sem a intenção própria de comunicação e da ordem do endereçamento de um gozo que, segundo seu caráter, arrebatava e ao mesmo tempo traumatiza pelos enigmas sonoros da língua que banham o *infans*. Segundo Musolino, este processo “[...] se trata da homofonia e da onomatopeia que a voz injeta na *alíngua* [...] modos de *audicionar* nas modulações da voz articulada. Estas são o tom, o timbre e a intensidade” (2015, pp. 152-153).

Os efeitos de *lalíngua* suscitados na vivência mãe e bebê concretizam uma sedução irresistível e traumática de um gozo não inscrito, ou seja, da dimensão real que se institui a relação entre mãe e bebê que caracteriza uma experiência única de transmissão e que deixa marcas como “detritos da linguagem” que estarão para sempre presentes no sujeito enquanto um inconsciente estruturado como linguagem, mas que também se estrutura como um “saber lidar sobre lalíngua” (Lacan, 1979, p. 189).

Tenho observado muitas crianças pequenas, a começar pelas minhas. O fato de que uma criança diga talvez, ainda não, antes mesmo de ser capaz desconstruir verdadeiramente uma frase, prova que há algo nela, uma peneira que se atravessa, por onde a água da linguagem chega a deixar algo na passagem, alguns detritos com os quais ela vai brincar, com os quais, necessariamente, ela terá que lidar. É isso que deixa toda essa atividade não refletida – restos aos quais, mais tarde, porque ela é prematura, se agregarão os problemas do que a vai assustar. Graças a isso, ela vai fazer a coalescência, por assim dizer, dessa realidade sexual e da linguagem. (Lacan, 1975/1991, p. 11)

Em aproximação com ideia barthesiana do *grão da voz* um ponto importante é o caráter de um gozo corporal característico de *lalíngua*.

Segundo Barthes, a voz sem “grão”, aquela do feno-canto com sua mensagem “vacina” transformando e codificando-o. Também no caso de *lalíngua* haveria algo que transborda da linguagem e que se dá em um *gozo em-corpo*, como reconhece Musolino:

Assim, a significância da letra é derramada pela voz. A partir desse gozo em-corpo, introduz homofonias e onomatopeias na *lalíngua*. Situe-mos que com “derramada”, queremos dizer que neste fluir da linguagem, a voz des-borda *lalíngua* – as pulsões parciais – que se fala goza fora do corpo. (2015, p. 153)

Assim como o *grão* na voz que canta, *lalíngua* também diz respeito à uma dimensão da fala que, estando para além do simbólico, não pode inscrever-se, mas que veicula algo do corpo fazendo a voz aparecer em toda sua materialidade através de “resíduos verbais” (Paula, 2019). Há algo na voz que incide enquanto um gozo do corpo, de caráter pulsional e, portanto, limítrofe corpo/linguagem que resiste à significação, que não é mensagem e nem se presta a transmiti-la, mas que mesmo assim diz pela materialidade da voz na canção que articula a *letra* e que não se reduz à *palavra*. Como nos lembra Caetano Veloso “letras e músicas” em uma “canção que é só pra dizer... e diz”.

DO CORPO À LINGUAGEM: A VOZ DA CARNE FEITA VERBO

Contudo, retomemos então o *manhês* e o *acalanto* para que possamos procurar um “grão” na voz materna quando conversa ou acalenta seu bebê.

Já dissemos anteriormente que o *manhês* se caracteriza pelo alongamento das vogais em melismas que variam as alturas tonais das sílabas, isso constitui a invocação e o elemento possivelmente libidinizador, convocando o bebê para uma conversação que não se estrutura em linguagem verbal mas que o enlaça ao outro materno no circuito pulsional. No entanto, mais do que um alongamento das vogais, há também uma recorrente supressão das consoantes. Flores, Beltrami e Souza (2011) apresentam alguns exemplos disso em um trabalho de observação. Em substituição à fala normal, as mães diziam em *manhês* para os seus bebês: “vamo acodá”, “tá cum piguiça” ou “abi o olhinho pa mamã te vê”, retirando, quase que sistematicamente, o “r” de suas palavras.

No acalanto, temos o elemento linguístico dos versos das canções colocadas de modo mais independente com relação ao elemento musical da canção de ninar. Jorge (1988) chamou a atenção para a oposição entre a doçura das melodias e o terror das letras dos acalantos, associando-os com a função materna e paterna respectivamente. Entretanto, gostaríamos de abordar aqui a questão das “letras” não só no sentido conotativo de conteúdo narrativo da canção, mas também de letras enquanto unidade mínima das palavras, aquelas que formam as sílabas e que encontram no deslizamento da canção a “volúpia dos sons significantes” como nos diz Barthes. Para isso, porém, devemos abordar brevemente os três tempos do complexo de Édipo descritos por Lacan.

No primeiro tempo, há uma célula narcísica em que a criança em sua condição humana de ser biologicamente prematuro tem na mãe o atendimento de suas necessidades. Mas, para além do contato físico do cuidado e da amamentação, a função materna é um suporte fantasmático que significa para a criança o que é o Falo. A relação mãe/bebê atualiza, para a mãe, o drama de seu próprio complexo de Édipo e o filho vem preencher em nível imaginário a falta fundamental da castração que seu desejo expressa. Deste modo, temos que no primeiro tempo do complexo de Édipo a criança é o falo da mãe. Neste momento de narcisismo primário a criança tem no olhar, na voz e no cuidado materno seu Eu-de-puro-prazer em que se concretiza a perfeita complementaridade imaginária em um Eu-ideal. Pode-se dizer que aqui se apresentam os primeiros indícios de sentimento de ser real por parte da criança, entretanto comprometida pela complementaridade imaginária mútua.

A plenitude narcísica será perdida pela operação de um *corte*. Corte este dado pela palavra da mãe que insere o Nome-do-Pai em nomeação ao seu próprio desejo. Interpõe-se um terceiro e a mãe ao nomeá-lo atesta que existe um ausente ao qual seu desejo se volta. A criança então se vê diante de um Outro do outro. A mãe reconhece este Outro ao dirigir-se a ele, que pode ser representado pela linguagem, pelo pai desejado pela mãe, mas que é, acima de tudo, um lugar simbólico inaugurado pela intromissão do agente da função paterna que é reconhecido pela mãe enquanto a Lei. A partir desta operação de castração, a criança é

introduzida na ordem simbólica da cultura e cede ao Pai o status de falo da mãe. Portanto, no segundo tempo, o Pai passa a *ser* o falo da mãe.

Do terceiro tempo depende a saída do complexo de Édipo. Trata-se da resposta frente à angústia de castração que define a estrutura e o local de retorno do sintoma do sujeito (simbólico, real ou imaginário). Neste momento, há uma identificação com o Pai enquanto aquele que *tem* o Falo, ou seja, o Pai revela-se também castrado e o Falo é reconhecido não como um objeto real (pênis), mas imaginário que está na cultura e que se desloca pelo desejo como algo que não se pode *ser* mas que se pode *ter* (Lacan, 1957-1958/1999).

O que devemos ressaltar é a dinâmica de fusão e separação que vai da satisfação complementar imaginária do primeiro tempo para a separação inserida pelo corte da castração no segundo.

Jorge (1998) demonstra em seu trabalho com os acalantos que há inúmeros elementos nos versos que aludem à dor da separação da dupla privação tanto da mãe quanto do bebê operada na passagem do primeiro para o segundo tempo assim como a busca de uma tentativa de elaboração. Seja em trechos que se referem diretamente ao *corte* como no acalanto que diz “chora meu menino, chora meu amor e a faca que corta dá golpe sem dor” ou ao Pai onipotente e castrador do segundo tempo enquanto o ser terrível que ameaça como “bicho papão” que a mãe do menino manda matar. É interessante notar que essa interpretação traz à tona a dinâmica dos mecanismos primitivos de representação do desamparo traumático fundamental como apresentado por Freud na observação do *fort-da*. É como se as letras aterrorizantes que aludem ao terceiro invasor e à incontornável separação da mãe mobilizassem, ainda que em um processo complexo atenuado pela doçura melódica, a castração que, apesar de temida e dolorosa, constitui um momento necessário da constituição do sujeito. Assim, a mensagem da letra do acalanto apresenta a linguagem como o elemento que descortina o registro simbólico, enquanto isso, algo do fronteiro em contato entre música e sonoridade das palavras apresenta a língua como o que está aquém da linguagem, mas que a desborda na voz, que está fora do corpo e da possibilidade de enunciação experienciado pelo bebê, mas que, ao mesmo tempo, o constitui na dinâmica objetual primitiva de sua relação narcísica com a mãe.

Essa é uma análise interessante dos elementos poéticos dos acalantos pensados na dinâmica do complexo de Édipo que associa a melodia à doçura da satisfação imaginária do primeiro tempo e as letras à turbulência castradora do segundo. Entretanto, talvez a oposição da fusão e separação se revele também na própria estrutura musical em sua relação diferencial com as vogais melodiosas que se alongam e as consoantes transitórias que inserem cortes rítmicos.

Tatit (2003) ao fazer uma análise da canção popular pelo viés da semiótica enfatiza o caráter diferencial das categorias das letras que conduzidas no fluxo de uma canção, não são meramente levadas por esse fluxo, mas também o definem em seus volteios, continuidades e interrupções. Nesse processo, vogais e consoantes também estariam relacionadas a tipos de sensações psicossomáticas diferentes.

O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção. Afinal, a utilização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelo ataque das consoantes. O corpo pode permanecer em repouso, apenas com um leve compasso garantindo a continuidade musical. (Tatit, 2003, p. 9).

Essa ideia é retomada por Castro (2020) que indica que ainda que a dinâmica fusão e separação via castração possa ser compreendida da maneira como faz Jorge (1988), da melodia ao texto do acalanto, o conflito já se presentifica antes, no próprio cantar da mãe que deve ser tomado em “extratos de significação” de outro nível.

Dessa maneira, o mundo que, ao mesmo tempo em que constituído, se nos vai sendo apresentado ao nascermos e no qual teremos que desenrolar nossa existência, guardará, como vimos, a marca de uma força de fluxo contínuo que sofre o atrito de uma força de segmentação – aspectos tensivos que caracterizam, no gesto oral, as vogais e as consoantes, respectivamente. Essas últimas, as consoantes, são peças fundamentais na inteligibilidade da voz que fala: elas segmentam o *continuum* sonoro (das vogais, os vocalizes), estabelecendo distinções e dando identidade às palavras. (Castro, 2020, p. 133, grifos do autor)

Caso sigamos a ideia de que o manhês se caracteriza pelo alongamento exagerado das vogais e a frequente supressão de consoantes, observaremos

que estamos no domínio do primeiro tempo do complexo de Édipo, em que se busca preservar a satisfação que se complementa na célula narcísica evitando a ruptura à qual já se pode pressentir.

No caso do acalanto, temos algo um pouco mais complexo, pois há já a clara menção da separação em seus versos terroríficos. Se a melodia, assim como no manhês, busca preservar a condição de fusão inicial, a mensagem tem de lidar com a privação operada pelo corte (Jorge, 1988). Entretanto, a criança nada pode saber dessa mensagem uma vez que não a compreende. Portanto, o texto do acalanto faz um trabalho de elaboração da dor de separação que atende muito mais à mãe em sua privação do filho/falo à qual será submetida. Concomitantemente a isso, talvez também ocorra algo análogo ao que se percebe no manhês. Winandy (2004) e Santos (2015) observam que nos acalantos brasileiros há um emprego bastante comum de palavras com origem africanas ou indígenas que são mais onomatopaicas e vocálicas. Aqui as vogais novamente podem representar um compromisso com o estágio inicial de narcisismo primário.

É preciso lembrar também do elemento motor ligado a esses fenômenos, pois tanto no manhês como no acalanto há algo que se agita no corpo. Seja no embalo ritmado com que se acalanta a criança ao som de uma canção de ninar, seja nos movimentos que atestam a excitação do bebê enquanto a mãe lhe fala. O que temos em jogo é um momento em que se passa de um gozo corporal para a possibilidade de um gozo na linguagem e, ao perceber no manhês e no acalanto a presença simultânea de letra, sonoridade, música, linguagem e movimento, talvez estejamos falando de algo que se expressa nessa complexa transição, algo que (en) canta enquanto a carne faz-se verbo.

A experiência inicial permeada pelos elementos sonoros e musicais manifestados pela voz se coloca, portanto, neste ponto tensivo de articulação entre o somático e o afetivo no qual o corpo trabalha a língua em sua dimensão mais elementar como um “grão” e algo se desborda do corpo em um gozo que se alça da corporeidade para a linguagem, mas disso, resta como algo de *lalíngua* que está ao mesmo tempo aquém e mais além da linguagem.

O ponto de contato entre a música, o corpo e a língua dizem respeito a isso que, por mais que esteja em estreita relação com o simbólico, em

que a linguagem se constitui e se estabelece, não se submete a ele, mas corre em paralelo, o circunda sem jamais tocá-lo.

As mães falam com seus bebês e cantam acalantos sabendo que estes não os compreendem, mas que se excitam e dormem, que os fazem vivos enquanto ente que conjuga corpo e afeto, que os desperta e induz o sono/sonho que prepara para o mundo onde a palavra surgirá sempre a buscar exprimir um desejo que tem um tanto de inexprimível. Os situa em um mundo simbólico que já está construído antes deles como dados que já foram lançados, mas os quais poderão tomar em mãos e lançá-los mais, ainda (Lacan, 1954-1955/1985).

Ao dirigir-se ao bebê, a voz se apresenta não só como linguagem, mas, com seus sons significantes, com as melodias e ritmos em seus alongamentos e cortes, inicia afetivamente a constituição de um sujeito que em breve se dividirá, mas que antes deve saber-se real, unificado e, por fim, dividido.

Assim, mostra-se imprescindível para a constituição das relações objetais que aquele que exerce a função de enlace e de cuidado (a função materna no sentido psicanalítico), fale em manhês e cante ao bebê, pois há na voz este objeto que é contornado pela pulsão e, enquanto vazio, atesta a falta que causa o desejo e que invoca o sujeito a lançar-se, apostando em uma promessa de que uma alteridade possa existir - devir da invocação que antecede a alienação.

Cantar ao bebê, fazer da voz aquilo que permita a passagem do gozo corporal ao gozo na linguagem pela música é algo que se dá em uma operação muito primitiva em que deve ser necessário que a voz, enquanto sopro que é, também seja material. Que se faça ponto de contato entre o sonoro e o significante estando mais-além dele mesmo. Pode ser que haja nisso uma verdade da língua como sugeriria Barthes ou um saber sobre lalíngua como propõe Lacan, algo do dito cantado que não significa, mas que afeta e incorpora fazendo da voz o semeador de um “grão” do qual o sujeito germinará.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A psicanálise historicamente se constitui como um saber sobre o inconsciente acessada através da linguagem e da fala. Porém, em

uma perspectiva mais alinhada com as demandas contemporâneas, é fundamental que a teorização sobre os fenômenos psíquicos seja ampliada para possibilidades de compreensão e intervenção que possam ir para além dos elementos meramente comunicacionais verbais em direção a outros tipos de afetação de uma constituição compreendida como algo mobilizado pela alteridade. Nesse sentido, reconhecer a importância dos fenômenos sonoros e musicais envolvidos em momentos muito iniciais da constituição do sujeito com sua intrincada relação com a possibilidade do estabelecimento das relações objetais se mostra imprescindível. Certamente, trabalhar metodologicamente com essa problemática guarda desafios que por vezes exigem a aproximação com outros territórios teóricos, como buscamos fazer neste trabalho com a semiótica barthesiana. Trata-se de um campo muito relevante para pensar as articulações entre clínica, teoria e cultura que descortina um grande terreno a se explorar.

REFERÊNCIAS

- Abe, D. S., Inácio, A. L. M., Almeida, R. E. S., & Sei, M. B. (2021). Psicanálise e música: contribuições do acalanto ao viver criativo. *Diaphora*, 10(1), 47-54
- Barthes, R. (1990). O Grão da voz. In *O óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira,.
- Bentata, H. (2019). O canto da sereia – considerações a respeito de uma incorporação frequente da voz materna. *Reverso*, 31(57), 13-20. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952009000100002
- Buarque de Holanda, A. (2020). Acalanto. In *Dicionário online do Aurélio*. Recuperado <https://www.dicio.com.br/acalanto/>.
- Caldas Aulete, F. J. (2011). Acalanto. In *Dicionário online do Caldas Aulete*. Recuperado <http://www.aulete.com.br/Acalanto>.
- Castro, E. O. (2020). *Música e Clínica: Sonoridades e Subjetividades*. (1ª ed). Curitiba, PR: Appris.
- Catão, I. (2008). Do som à música, da música à voz: os passos da fundação do sujeito. In L. M. Atem (Org.), *Cuidados no início da vida: clínica, instituição, pesquisa e metapsicologia* (pp. 155-165), São Paulo, SP: Casa do Psicólogo,
- Cavalcante, M. C. B. (1999). *Da voz à língua: a prosódia materna e o deslocamento do sujeito na fala dirigida ao bebê*. (Tese de Doutorado em Linguística). Universidade Estadual de Campinas, Campinas:
- Correa, A. N., & Bellochio, C. R. (2019). Bebês em berçário: exploração sonoro musical cotidiana. In, W. D. Guilherme (Org.), *Avaliação, Políticas e Expansão da Educação Brasileira* (pp. 165-190). Ponta Grossa, PR: Atena.
- Fernandes, F. (1958). Contribuições ao Estudo Sociológico das Cantigas de Ninar. *Ver. Brasiliense*, 16(1), 50-76.
- Flores, R. M., Beltrami, L., & Souza, A. P. R. (2011) O manhês e sua implicação para a constituição do sujeito na linguagem. *Distúrb Comun*, São Paulo, 23(2): 143-152. Recuperado em <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/518/2020/09/2011-Flores-Beltrami-Souza.pdf>

- Garcia Lorca, F. (1984). Las nanas infantiles. In *Obras completas* (1ª ed.). Madrid: Aguilar. . (obra original publicada em 1928)
- Gomes, L. (1948). *Contos Populares*. São Paulo, SP: Melhoramentos. (obra original publicada em 1918)
- Jorge, A. L. C. (1988). *O Acalanto e o Horror* (1. ed.). São Paulo, SP: Escuta.
- Kaufmann, P. (1996). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: O legado de Freud e Lacan* (1a ed.), Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Kristeva, J. (2012). *Séméiotiké: introdução a semanálise* (1a ed.). São Paulo, SP: Editora perspectiva. (obra original publicada em 1969)
- Kuhl, P. K. et al. (1997). “Cross-Language Analysis of Phonetic Units in Language Addressed to Infants”, *Science*, 277(1), 684-686. Recuperado em <https://science.sciencemag.org/content/277/5326/684/tab-pdf>
- Lacan, J. (1979a). *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1963-1964)*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editora,
- Lacan, J. (1979b). *O Seminário, Livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editora.
- Lacan, J. (1999c). *O Seminário, livro 5: As formações do inconsciente (1957-1958)* Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editora,
- Lasnik - Penot, M. (2005). Interações sonoras entre bebês que se tornaram autistas e seus pais. In *Proceedings of the colóquio franco-brasileiro sobre a clínica com bebês*. São Paulo. Recuperado de http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000072005000100004&lng=en&nrm=iso
- Leite Vasconcelos, J. (1938). Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa. In *Opúsculos: etnologia* (pp. 805-806). Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.
- Musolino, M. B. (2015). A voz toma a palavra. In M. E. Maliska (Org.), *A voz na psicanálise* (pp. 150- 165). Curitiba, PR: Juruá.
- Paula, J. (2019). Exercícios de aproximação: a experiência literária a partir de Roland Barthes e Maria Gabriela Llansol. *Revista Letras Raras*, 8(4), 44-59. doi: 10.35572/rlr.v8i4.1610
- Pierrotti, I, M. M. S., Levy, L., Zornig, A. A.J. (2010). O Manhês: costurando laços. *Estilos da Clínica*, 15(2), 420-433. Recuperado em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/estic/v15n2/a09v15n2.pdf>

- Piva, J. N. M., et al. (2020). Singing in the mother-baby relationship: Maternal experiences in the context of child development. *Research, Society and Development*, 9(10), e2199108343. <https://doi.org/10.33448/rsd-v9i10.8343>
- Quinet, A. (2016). Lalíngua e Sinthoma. *Língua e instrumentos linguísticos*, 38(2), 243-261. Recuperado em <http://www.revistalinguas.com/edicao38/cronica2.pdf>
- Ravanello, T. (2020). Psicanálise e semiótica tensiva: Elementos para uma abordagem semiótica dos afetos. *Estudos Semióticos*, 16(1), 43-69
- Santos, A. L. P. (2015). *Quando o instante canta: considerações mitohermenêuticas sobre a canção e a educação*. (Dissertação de Mestrado em Educação). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Soares, T. B. (2024). Sentidos da voz: Usos na oratória, na filosofia, na psicanálise e na mídia. *Cadernos Cajuína*, 9(6), e249645. <https://doi.org/10.52641/cadcajv9i6.750>
- Souto Maior, M. (1994). *Cantigas de ninar: origens remotas* (1a ed.). Florianópolis, SC: Comissão Catarinense de Folclore. (Trabalho original publicado em 1933)
- Tatit, L. (2003). Elementos para a análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, 1(2) 7-24. doi: 10.21709/casa.v1i2.623.
- Teixeira, D. D. S. (2022). Preciosa morada de silêncio: a literatura, Blanchot e Barthes. *Em Tese*, 28(1), 124-136.
- Winandy, P. (2004). *Acalanto: um embalo para a vida*. (Trabalho de Conclusão de Curso Graduação em Musicoterapia). Conservatório Brasileiro de Música, Centro Universitário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Recuperado de: <http://newpsi.bvs-psi.org.br/cgi-bin/wxis1660.exe/iah/>

Submetido em: 16/08/2022

Revisado em: 26/11/2025

Aceito em: 30/01/2026

NOTAS

¹ <http://www.lull.ru/eng/about.htm>