



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 28 - julho de 2022

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2022i28p64-78>

**O acalanto e suas ressonâncias no *infans*: uma abertura para a
linguagem a partir da dimensão sonora da voz**

**The lullaby and its resonances in *infans*: an opening for language from
the sound dimension of the voice**

*Elisangela Maria da Silva**

RESUMO

O texto propõe trabalhar sobre a dimensão sonora da voz mobilizada no acalanto como abertura para a linguagem. A partir do conflito transmitido pela voz materna, retomamos a tese de Vives de que a linguagem se situa numa tensão, nunca apaziguada, entre sentido e musicalidade, utilizando como aporte teórico Freud, Lacan, Didier-Weill, Maliska, Orrado e Vives, entre outros. Metodologicamente, realizaremos uma discussão teórica sobre a relação entre voz, corpo, invocação e linguagem no acalanto a partir de um exemplo ilustrativo do *Autoacalanto*, canção composta por Caetano Veloso para o neto, Benjamin. Nela o compositor e avô se pergunta: *O que é mesmo que isso me ensina?* Tal questionamento tange nosso ouvido musical e nos faz pensar na voz cantada no acalanto como possibilidade de laço, inserindo a criança no discurso e na linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Voz; Acalanto; Linguagem; Sentido; Musicalidade

ABSTRACT

This text aims at discussing the sound dimension of the voice mobilized in a lullaby as an opening for language. Based on the conflict conveyed by the mother's voice, we resume Vivès' thesis that language is situated in a tension area, never pacified, between sense and musicality, by using as theoretical background concepts developed by Freud, Lacan, Didier-Weill, Maliska, Orrado and Vives, among others. Methodologically, we will conduct a theoretical discussion about the relationship among voice, body, invocation, and language in a lullaby based on an illustrative example of *Autoacalanto*, a song composed by Caetano Veloso for his grandson, Benjamin. In it the composer and grandfather asks himself: What does this really teach me? This questioning touches our musical ear and makes us think of the voice sung in a lullaby as a possible bond, inserting the child in discourse and language.

KEYWORDS: Voice; Lullaby; Language; Sense; Musicality

*Centro Universitário Maurício de Nassau – UNINASSAU – Olinda – PE – Brasil – direção.olinda@uninassau.edu.br

Autoacalanto

*O autoacalanto de Benjamin
Que é, por enquanto, caçula de mim
É um deslumbramento
Ele emula o canto de um querubim, curumim
O que é mesmo que isso me ensina?
Um ser que a si mesmo se nina
É um quase lamento
Já é nota de tom
E tem cor de jasmim
Eu nunca tinha visto nada assim
O autoacalanto de Benjamin
Que é, por enquanto, caçula de mim
É um deslumbramento
Ele emula o canto de um querubim, curumim
O que é mesmo que isso me ensina?
Um ser que a si mesmo se nina
É um quase lamento
Já é nota de tom
E tem cor de jasmim
Eu nunca tinha visto nada assim
(VELOSO, 2020)*

Introdução

Didier-Weill, em seu livro intitulado *Invocações*, ao abordar a invocação musical e a invocação significativa, afirma 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.” (1999, p. 9). Isso significa que a transmissão da linguagem para o recém-nascido não se dá de modo pacífico, visto que, por mais zelo que se tenha, é goela abaixo que a linguagem se incorpora no *infans*, para num outro tempo se desdobrar em possibilidades várias.

Nessa direção, Didier-Weill 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 dessa lei, a pura continuidade sonora produzida pela voz da diva (a mãe), que tende a abolir a descontinuidade que transmite a inteligibilidade do sentido.

O autor enfatiza ainda 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).

Assim, 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, “[...] 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.” (2012, p. 74).

Pensando na musicalidade da voz que entoa o acalanto, nos seus aspectos corpóreos como timbre, altura, intensidade, volume e ritmo, ou na dimensão sonora dessa voz, retomamos a tese de Vives (2020) de que a linguagem se situa numa tensão, nunca apaziguada, entre sentido e musicalidade, como nos faz escutar o acalanto da epígrafe, no par – *deslumbramento / lamento*.

Desse modo, supomos que o acalanto, a partir da voz daquele que entoa, com ritmo, melodia e timbre que, consoante Orrado e Vives, “[...] se manifesta naquilo que se chama cor de som [...]” (2021, p. 92), 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 corpolinguagem¹, instaurando na criança um gozo autoerótico, como nos versos: *O autoacalanto de Benjamin/ Um ser que a si mesmo se nina / É um quase lamento / Já é nota de tom / E tem cor de jasmim.*

1 Quando a voz toma corpo a invocação da linguagem

O *Autoacalanto* da epígrafe é uma canção composta por Caetano Veloso (2020) para o neto mais novo, Benjamin. Nela o compositor e avô se pergunta: *O que é mesmo*

¹ Junção proposta por Costa, 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).” (2003, p. 116).

que isso me ensina? Para além do sentido que esse questionamento possa transmitir, à semelhança de como concebemos o acalanto neste estudo, esse questionamento tange nosso ouvido musical e nos faz pensar na voz cantada no acalanto, voz adornada com as dimensões simbólico-imaginárias (ritmo e melodia), na qual se encontra a prosódia (altura, duração e intensidade) (ORRADO; VIVES, 2021).

Em *Autismo e mediação*, Orrado e Vives fazem uma distinção entre o objeto voz e voz sonorizada, em que a primeira deve ser compreendida no sentido de objeto pulsional, voz áfona, como Lacan pôde isolá-la. A voz áfona, deve ser entendida “[...] como aquilo que carrega e indica a presença do sujeito da enunciação e, portanto, do desejo que o faz existir.” (2021, p. 86-87). Já a voz oralizada pode ser entendida como campo sonoro do objeto voz e tal “[...] oralização implica um desejo de se fazer ouvir, supondo um lugar de endereçamento claramente constituído.” (p. 86-87).

Nessa direção, 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, como causa de desejo não é um objeto palpável, não tem imagem especular e, como tal, destaca-se das representações sensoriais. Assim, essa voz como objeto (áfona) é posta, para o neurótico, na posição de resto, um resto que o prende ao Outro (ORRADO; VIVES, 2021).

Para aprofundarmos a voz no campo do sonoro, iniciaremos pelo movimento do *infans* ao dizer “Sim” e “Não” ao timbre originário. Essa articulação entre aceitação e recusa, esse processo de ensurdecimento à voz primordial “[...] permitirá que o sujeito solte a voz, perdendo a voz como objeto para adquiri-la como oralizada, a oralização é o que faz ressoar uma fala a partir do vazio deixado pela perda do objeto pulsional.” (ORRADO; VIVES, 2021, p. 95).

No *Seminário, livro 20*: mais, ainda, ao tratar do conceito de *lalíngua*², Lacan (2008) aponta que *lalíngua* é evocada como algo que antecede a linguagem, não equivalendo à linguagem como idioma, mas a uma linguagem especial, singular, que, “[...] é inscrita no sujeito ao modo de uma *tatuagem vocal*, e que o deixa com uma

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 elocubrará (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*). Essa escolha se assemelha aos motivos que o próprio Lacan indica em seu seminário sobre o saber do psicanalista. Ressaltamos que nos casos de citação direta obedecemos à escolha dos tradutores.

marca ao mesmo tempo em que o marca, que o inscreve e o convoca como sujeito.” (MALISKA, 2008, p. 253; grifo do autor).

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, 2008).

Em outras palavras, essa pura lalação que é a *lalíngua* não se prende à significação linguística, mas trata-se de um funcionamento em que os fragmentos são destacados pelo modo como soam, ressoam e repercutem no corpo (LEITE; SOUZA JR., 2021).

Vemos, então, que, para esses autores,

[...] pensar os efeitos/ecos do dizer sobre o corpo do bebê é trazer à discussão um dos conceitos fundamentais da psicanálise, a *pulsão*. [...] E esse conceito, tratado como conceito-limite justamente por se referir aos enlaçamentos entre as materialidades heterogêneas do corpo e da linguagem, introduz a dimensão à qual nos referimos como gozo. (LEITE; SOUZA JR., 2021, p. 47).

Assim, 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 e, nestas últimas, destaca quatro destinos que as pulsões podem experimentar: reversão do oposto; retorno em direção ao outro; recalque e sublimação.

Porge enfatiza que os estudos de Freud sobre as pulsões foram redefinidos por Lacan, ao afirmar que “[...] as pulsões são, no corpo, o eco de que há um dizer [...]” (2014, p. 78). 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 advêm as condições para haver sujeito e corpo.

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.

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, 2015, p. 48).

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 por meio da transmissão desses primeiros sons, que se expressam na fala materna pelos ritmos e melodias dela provenientes, que podemos dar sentido aos sons escutados.

Para Orrado e Vives (2021), essa voz particular, manhês, se constitui num uso da linguagem que coloca em primeiro plano mais a dimensão sonora da voz do que a significante. E é essa apetência a dimensão sonora da voz que a criança responde e se atrela ao Outro. Assim, consoante os autores, *lalíngua* é a musicalidade da linguagem e “[...] engodada por *lalíngua*, a criança se apropria do balbucio e se vê fisgada pela linguagem.” (p. 124).

Ao longo desse banho de linguagem, a que todos os seres humanos são afetados, assistimos ao que Leite e Souza Jr. denominam

[...] um entrelaçamento entre corpo e linguagem de forma a constituir zonas corporais que Freud denominou erógenas. [...] elas funcionam como formas privilegiadas de relação com o Outro, marcadas simultaneamente por uma perda (corte) e a possibilidade de recuperar algo da satisfação perdida por meio do objeto aí constituído. (2021, p. 48).

Assim, a história desse sujeito ilustrada pela *lalíngua* é entregue à criança para, logo depois, ser esquecida e dar lugar à dimensão significante da linguagem, ainda que um rastro de gozo dessa *lalíngua* alastre-se e sitie esse sujeito para sempre (ORRADO; VIVES, 2021).

Podemos encontrar rastros dessa alienação no prazer experimentado em brincar com as palavras, como na poesia, na qual a vocação para tais escritos teria origem na mais remota infância de muitos escritores, como Graciliano Ramos (1992), Jorge de

Lima (1974) Manoel de Barros (1996) e Manoel Bandeira que, em *Itinerário de Pasárgada* (1996), se remete aos primórdios da infância para falar de seu manancial de sentimentos que ele identifica como “natureza artística”.

Para Orrado e Vives (2021), tais rastros podem ser identificados também no prazer experimentado em tagarelar, na qual o homem ama falar por falar. Não é por acaso que encontramos, no texto do Didier-Weill, questionamentos como: “Por que o homem não se contenta em falar, por que é preciso que ele cante? Se há um parentesco entre a fala e o canto, qual será ele?” (1999, p. 9). Poderíamos acrescentar a essas reflexões o questionamento que Freud (1908), em *Escritos Criativos e Devaneios*, faz ao delinear uma aproximação entre a poesia e o brincar infantil, interrogando: “Será que devemos procurar já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa?”. Longe de propor responder a esses questionamentos, talvez nosso papel seja o de guiar o leitor a uma reflexão em torno da voz que entoa o acalanto, voz essa que ilustra uma história, voz cantada, voz em sua dimensão sonora.

Tal reflexão nos faz supor que, no acalanto, a modulação da voz 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, “[...] 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.” (1999, p. 11).

Assim, quando a linguagem e o acalanto se fazem poesia, ou seja, se aproximam das assonâncias, aliterações, homofonias, estando mais próximos dos equívocos, de *lalíngua*, não se destinando a provocar a oferta de sentidos, se avizinham da invocação musical e a criança se vê guiada a entrar nesse jogo.

2 Acalanto, música que ilustra uma história

Na 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 denomina canções de berço como “o que as mães inventam”, que exerce em nós “ação soporizadora, com repetição rítmica de um mesmo som” (1938, p. 780).

Na dissertação de mestrado intitulada *O gênero cantiga de ninar: do mundo ouvinte ao mundo surdo*, Donato 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.” (2008, p. 42-43). Segundo a 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) traz o acalanto, apresentando a musicista e folclorista Oneyda Alvarenga, que define 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* [...]” (1988, p. 34). Para a autora, a definição de Alvarenga é mais abrangente, porque inclui no acalanto o sentido musical, denominado acalanto por extensão.

No texto *O acalanto: entre o erotismo e o desamparo*, Pereira (2015) 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 [...]” (2015, p. 27), 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.

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. (PEREIRA, 2015, p. 29).

Essa capacidade da maternagem ou cativação é uma forma de entender a função materna, uma função que se realiza pela via da linguagem, ou seja, muito além dos cuidados materiais. 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 chama de “apagamento progressivo do Outro”, permitindo à criança “recolher-se no seu próprio erotismo” (2015, p. 29), como se a fachada de harmonia presente na voz doce da mãe velasse a presença do Outro e permitisse à 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. (p. 111; destaque nosso).

Dessa forma, supomos que a mesma ritmia presente na sucção e também na voz que entoa o acalanto, da 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.” (JERUSALINSKY, 2009, p. 10).

Outro aspecto dessas práticas de adormecimento é a repetição em vários elementos, seja no movimento do embalo, no ritmo ou na predileção pelas mesmas canções e pelas mesmas histórias. Essa 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).

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 ela pudesse compreender o significado das palavras.

Essa primeira e fundamental marca impressa na criança pela musicalidade da voz materna é chamada por Didier-Weill de “sonata materna” (1999, p. 19). 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 denomina como poder inerente ao objeto musical. Aquilo que indica que “[...] num primeiro tempo lógico, somos o outro e muito precisamente o outro do sujeito da criação musical.” (1997, p. 65).

Nesse sentido, a mãe, como a diva da ópera, 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).

Por essa via, queremos, neste momento, enfatizar que a voz cantada, voz em sua dimensão sonora presente no acalanto, é ao mesmo tempo fonte de prazer e gozo, uma vez que o gozo está mais nas modulações dessa voz do que no texto, como na ópera. É nesse sentido que Orrado e Vives nos dizem que: “Dor e prazer subscrevem então a presença de um quê de gozo. A ópera – e, de modo mais geral, a música – constitui, para o neurótico, um espaço social onde o objeto voz, é, num só movimento, evocado e revogado para dela poder gozar.” (2021, p. 140).

Esse gozar da música, essa nostalgia pode ser facilmente percebida em canções como nos versos da epígrafe, que retornam em canções populares de compositores brasileiros como Caetano Veloso, Dorival Caymmi, Chico Buarque de Holanda, Edu Lobo, Paulo César Pinheiro, Adriana Calcanhoto, entre outros, indicando que algo do acalanto marca, se inscreve, retorna. Algo além da dimensão sonora 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).

É nesse sentido que 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 dimensão sonora da voz, como voz cantada, se dirige a um outro a quem se pretende afetar.

Essa voz sussurrante no acalanto nos faz pensar na sedução necessária para a função materna e para o laço mãe e 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 [...]” (JORGE, 1988, p. 107); é, antes, uma linguagem que possibilita tanto mãe quanto filho a elaboração por meio dos significantes.

Essa 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 *autoacalanto* da epígrafe nos parece uma canção sugestiva para ilustrar essa situação de intimidade.

Esse acalanto parece representar simbolicamente aquilo de que se trata, nesse jogo lúdico entre mãe e bebê ou avô e neto, juntar os corpos para depois separá-los, como podemos ver, nos versos: *O autoacalanto de Benjamin / Que é, por enquanto, caçula de mim [...] / É um quase lamento*. Esse cantar expressa pela dimensão sonora da voz a falta básica, a solidão fundamental humana. Desse modo, o *Autoacalanto* embala pela melodia essa falta que se repete inexoravelmente num ritmo onde ecoa lenta e cadenciadamente a repetição do desejo de completude *versus* o da separação. Assim, esses elementos de intimidade e a dimensão sonora da voz 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.” (ASSOUN, 1999, p. 77).

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, funciona como abertura para a linguagem? Supomos que sim, visto que esse corte funcionaria como próximo aos primeiros traços de enlace com o Outro materno, podendo ser lido na ritmicidade das vocalizações e nos movimentos do bebê no momento que acalanta a si ou a um outro, como também nos efeitos desse canto/acalanto nos sujeitos que escutam. Algo que pode ser lido no questionamento do *Autoacalanto* da epígrafe: *o que é mesmo que isso me ensina?*

Conclusão

As considerações e discussões desenvolvidas ao longo deste escrito procuraram trabalhar a dimensão sonora da voz mobilizada no acalanto como abertura para a linguagem. E a partir do conflito transmitido pela voz materna, retomamos a tese de Vives (2020), de que a linguagem se situa numa tensão, nunca apaziguada, entre sentido e musicalidade.

Assim, 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 dimensão sonora da voz daquele que entoa o acalanto, convocando a criança a entrar na 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.

Vimos que a cenografia de sedução (corpo a corpo, 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.

Outro ponto que podemos destacar 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 pela dimensão sonora da voz (ritmo, melodia e timbre) mostra-se indicativo da relação de investimento libidinal apontando para o enlaçamento com o Outro.

Outro destaque 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 esse canto não se destina a provocar a oferta de sentidos. Desse modo, o acalanto se avizinha à invocação musical, em que o ritmo é outro, é musical capaz de produzir um gozo fora do sentido.

Para finalizar, lembramos que o acalanto como canto, como aquilo que é dado a ouvir, seduz pela dimensão sonora da voz daquele que entoa, convocando a criança ao enlace num jogo íntimo. É importante assinalar que a criança não é a única a responder, o adulto também reage nesse 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 *Autoacalanto*, que Caetano Veloso compôs para o neto Benjamin e que nos diz: “Eu falo autoacalanto, porque ele (Benjamin), que acabou de fazer sete meses, já faz um tempo que canta para se ninar. [...] Eu estava compondo essa música e imitando o que ouço dele. Eu já ninei ele assim só empurrando o carrinho, sem dizer nada.” (VELOSO, 2020).

Para nós, essa troca inicial entre avô e neto, no acalanto de Veloso e em nossa discussão, reforça que no acalanto ofertado pelo avô Veloso ou pelo que entoa o acalanto há uma convocação pela dimensão da sonoridade da voz, uma repetição para recuperar um primeiro momento, uma busca de uma sonoridade primordial (JERUSALINSKY, 2009). E nesse jogo de identificações, bem como pela falta constitutiva do outro/Outro, a criança se vê fisgada pela linguagem.

REFERÊNCIAS

- ASSOUN, P. L. **O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz.** Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- BANDEIRA, M. Itinerário de Pasárgada. *In*: BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1996.
- BARROS, M. de. **Livro sobre o nada.** 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- COSTA, A. Algumas reflexões sobre a inscrição da letra. *In*: LEITE, N. V. (Org.). **Corpolinguagem – gestos e afetos,** Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.
- DIDIER-WEILL, A. **Nota azul, Freud, Lacan e a Arte.** Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Contracapa, 1997.
- DIDIER-WEILL, A. **Invocações, Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud.** Trad. Cristina Lacerda e Marcelo Jacques de Moraes Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- DONATO, A. D. **O gênero cantina de ninar: do mundo ouvinte ao mundo surdo.** 2008. 116 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- FREUD, S. Escritores criativos e devaneios. *In*: FREUD, S. **Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** v. IX. Trad. James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1908 [1907].
- FREUD, S. Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos. *In*: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.** v. VII. Trad. James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, S. **As pulsões e seus destinos.** Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- 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.
- JERUSALINSKY, J. **A criação da criança: letra e gozo nos primórdios do psiquismo.** 2009. 272 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- JORGE, A. L. C., **O acalanto e o horror.** São Paulo: Escuta, 1988.
- LACAN, J. **Seminário, livro 20: mais, ainda.** Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LEITE DE VASCONCELOS, J. Opúsculos: Etnologia (parte II) Canções do Berço. v. VII., **Revista Lusitana**, X, 86, 1938. Disponível em: <http://cvc.instituto->

camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/etnologia-etnografia-tradicoes.html.
Acesso em: 25 maio 2022.

LEITE, N. V. A.; JR SOUZA, P. S. Corpo e língua materna. *In*: TEPERMAN, D.; GARRAFA, T.; IACONELLI, V. **Corpo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

LEMOS, C. T. G. Lalíngua: acontecimento e transmissão. *In*: ASSOCIATION ENCORE DE PSYCHANALYSE. **Savoir-faire avec: lalangue**. Campinas: Mercado das Letras, 2015.

LIMA, J. de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

LORCA, F. G. (1921). Conferências I. *In*: LORCA, F. G. **Obras de Federico Garcia Lorca** (edición de Mario Hernández). Madrid. Alienza, v. 11, 1984.

MACHADO, S. A. P. **Canção de ninar brasileira**: aproximações. 2012. 326 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

MALISKA, M. E. **A voz e o ritmo nas suas relações com o inconsciente**. 2008. 285 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

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.

ORRADO, I.; VIVES, J. M. **Autismo e mediação**: bricolar uma solução para cada um. São Paulo: Aller, 2021.

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**. Trad. Viviane Veras. São Paulo: Mercado das Letras, 2014.

RAMOS, G. **Infância**. São Paulo: Martins, 1992.

TREVARTHEN. C.; AITKEN, K. J.; GRATIER, M. **O bebê nosso professor**. Trad. Erika Parlato-Oliveira, Gabriela Araújo e Marie Cristine Laknik. São Paulo: Instituto Langage, 2019.

VIVES, J. M. **A voz no divã**: uma leitura psicanalítica sobre ópera, música sacra e eletrônica. Trad. Mário Sagayama. São Paulo: Aller, 2020.

VELOSO, C. **Live do Caetano de Natal**. Youtube, 20 de dez. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/MxKGIhqqfHV>s. Acesso em: 20 jun. 2022.

Data de submissão: 25/01/2022

Data de aprovação: 24/03/2022