



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CAMPUS SOBRAL
CURSO DE PSICOLOGIA

BEATRIZ ALVES VIANA

**A DIMENSÃO MUSICAL DE LALÍNGUA E SEUS EFEITOS NA
PRÁTICA COM CRIANÇAS AUTISTAS**

SOBRAL-CE

2016

BEATRIZ ALVES VIANA

A DIMENSÃO MUSICAL DE LALÍNGUA E SEUS EFEITOS NA
PRÁTICA COM CRIANÇAS AUTISTAS

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao curso de Psicologia da
Universidade Federal do Ceará, como requisito
parcial para obtenção do Título de Bacharel
em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luis Achilles Furtado.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V667d Viana, Beatriz Alves.
A DIMENSÃO MUSICAL DE LALÍNGUA E SEUS EFEITOS NA PRÁTICA COM CRIANÇAS
AUTISTAS / Beatriz Alves Viana. – 2017.
35 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Campus de Sobral,
Curso de Psicologia, Sobral, 2017.

Orientação: Prof. Dr. Luis Achilles Rodrigues Furtado.

1. Psicanálise . 2. Autismo. 3. Música. 4. Lalíngua. I. Título.

CDD 150

BEATRIZ ALVES VIANA

A DIMENSÃO MUSICAL DE LALÍNGUA E SEUS EFEITOS NA
PRÁTICA COM CRIANÇAS AUTISTAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao curso de Psicologia da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial para
obtenção do Título de Bacharel em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luis Achilles Furtado.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luis Achilles Furtado (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a Camilla Araújo Lopes Vieira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a Adeline Annelise Marie Stervinou
Universidade Federal do Ceará (UFC)

RESUMO

O presente artigo é proveniente de questões suscitadas durante a experiência com crianças autistas a partir de uma ação de extensão da Universidade Federal do Ceará - *Campus* Sobral, desenvolvida no CAPS Geral (Centro de Atenção Psicossocial de Sobral/CE) e no S. P. A. (Serviço de Psicologia Aplicada). Este tem como objetivo investigar a relação do conceito de *lalíngua* com a dimensão musical e, a partir disso, estabelecer suas possíveis contribuições à prática com crianças autistas. Para tanto, foi realizada uma revisão teórica dos apontamentos acerca do termo *lalíngua* feitos por Lacan durante o seu ensino, bem como articulações com outros autores do campo da psicanálise e da música. Utilizamos também alguns fragmentos colhidos durante a ação de extensão mencionada, casos clínicos já publicados e experiências de outros profissionais aos quais tivemos acesso, o que nos permitiram uma maior elaboração dos conceitos. Podemos delimitar, portanto, a estreita relação de *lalíngua* com a dimensão musical, uma vez que a música com seus jogos rítmicos de presença e ausência do som no decorrer do tempo, traz elementos que marcam a própria constituição do sujeito e nos situa diante de uma diacronia, algo que também está presente em *lalíngua*, uma vez que esta é constituída pela forma como foi falada e ouvida a musicalidade e o ritmo da língua materna, através dos detritos linguísticos que foram se acumulando durante o tempo. É a partir desses indícios que podemos pensar como tais manifestações podem nos auxiliar a melhor compreender a relação primordial entre o sujeito e o Outro, especialmente no autismo.

Palavras-chave: *Lalíngua*; Música, Autismo, Psicanálise.

ABSTRACT

This article is from questions raised during the experience with autistic children from an action extension of the Federal University of Ceará - Campus Sobral, developed in CAPS General (Psychosocial Care Center of Sobral / EC) and SPA (Service Applied psychology). This aims to investigate the relationship of the concept of *lalangue* with the musical scale and, from that, to establish their possible contributions to the practice with autistic children. Therefore, a theoretical review of notes about *lalangue* term made by Lacan during his teaching was carried out, as well as links with other authors of the field of psychoanalysis and music. We also use some fragmented harvested during the mentioned extension of action, clinical cases already published and experiences of other professionals to which we had access, which allowed us to further elaboration of concepts. We define therefore close *lalangue* relationship with the musical dimension, since the music with its rhythmic game of presence and absence of the sound over time, brings elements that mark the constitution of the subject and is located in front of a diachronic, which is also present in *lalangue*, since it is constituted by the way it was spoken and heard the musicality and rhythm of the mother tongue, through the linguistic debris that have accumulated over time. It is from these clues we can think of how such events can help us to better understand the fundamental relationship between the subject and the Other, especially in autism.

Keywords: Lalangue, Music, Autism, Psychoanalysis.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 METODOLOGIA.....	8
3 O CONCEITO DE <i>LALÍNGUA</i> NO ENSINO LACANIANO	9
4 A MUSICALIDADE DE <i>LALÍNGUA</i> E SEUS EFEITOS NA PRÁTICA COM CRIANÇAS AUTISTAS	14
4.1 Exemplos para Elucidar <i>Lalíngua</i>	19
4.2 Entre o Som (s1) e o Silêncio (s2): <i>Lalíngua</i> e Música	23
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	27
REFERÊNCIAS	29

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo decorre das questões suscitadas na experiência com crianças autistas a partir de uma ação de extensão¹ da Universidade Federal do Ceará - *Campus de Sobral*, desenvolvida no CAPS Geral (Centro de Atenção Psicossocial de Sobral/CE) e no S. P. A. (Serviço de Psicologia Aplicada). Esta pesquisa se utiliza de alguns recortes do trabalho elaborado durante os grupos com estas crianças e os relaciona as nossas inquietações teóricas em torno das questões relacionadas à noção de *lalíngua*, a música e o autismo.

Ao longo de nossa experiência e com escuta dos relatos dos profissionais que trabalham com propostas semelhantes², se impôs para nós, de forma bastante intrigante, o grande interesse que alguns autistas apresentam pela música. Esta última se revelou uma via potencial de trabalho com essas pessoas, que, devido a sua relação particular com a linguagem, se apresentam, muitas vezes, com atos e falas que parecem sem sentido, mas que, no entanto, comportam traços que indicam a sua posição subjetiva e evidenciam a forma como foram afetados no campo da linguagem, no campo do Outro.

Deste modo passamos a nos perguntar qual a relação podemos estabelecer entre a linguagem e a dimensão musical. Essa questão se justifica, se considerarmos a vasta literatura psicanalítica publicada sobre o tema (DIDIER, 1999; QUINET, 2013; VIVÉS, 2009; CATÃO, VIVES, 2011) e pelo o fato de que os autistas suscitam desafios que implicam as relações primordiais com o significante e o real. Portanto, essa articulação do simbólico com o real no ensino de Lacan encontra uma noção muito bem definida na década de 1970, a saber, *lalíngua*. Estudar a noção de *lalíngua*, portanto, e sua relação com a música também se inscreve no contexto de uma pesquisa maior, desenvolvida na universidade na qual fazemos parte.

Como acabamos de dizer, baseados nesses questionamentos iniciais acerca da relação desses sujeitos com a linguagem, surgiu-nos o interesse em compreender de que forma o conceito de *lalíngua* - enquanto a primeira marca do significante no corpo do *infans* - poderia

¹A ação do projeto mencionado ocorre em um espaço chamado *Sala de Permanência* localizado no S. P. A. da UFC/campus Sobral e em grupos de crianças realizados no CAPS Geral de Sobral. Esta ação é destinada a crianças com grave sofrimento psíquico e visa promover um espaço no qual estas possam produzir e se expressar livremente através de recursos como a música por meio da experimentação dos sons bem como outros materiais/ferramentas que auxiliem na construção de laços e uma maior interação com as outras pessoas. Pretende-se através destes espaços, acolher e acompanhar estes sujeitos em suas construções de forma que se reconheçam como autores de sua produção.

² Trata-se de profissionais aos quais tivemos contato no decorrer da pesquisa. Estes trabalham com crianças autistas utilizando a música como recurso.

se apresentar como possibilidade de orientação à prática com autistas. Assim, uma vez que *lalíngua* é transmitida através da voz da materna, com toda melodia dela proveniente, apresentando-se em diversas formas de manifestações sonoras, podemos delimitar sua estreita conexão com a dimensão musical, propondo que tais manifestações podem nos auxiliar a melhor compreender a relação primordial entre o sujeito e o Outro, especialmente no autismo. A partir desses indícios consideramos que a relação com a dimensão musical esteja implicada nos primeiros banhos subjetivos no rio da linguagem.

Desta feita, esta pesquisa tem por principal objetivo investigar a relação do conceito de *lalíngua* com a música e, a partir disso, estabelecer suas possíveis contribuições à prática com crianças autistas. Para tanto, foi realizada uma revisão teórica das afirmações acerca do termo *lalíngua* feitas por Lacan durante o seu ensino. Após esta revisão bibliográfica, que nos permitiu ter acesso mais aprofundado ao conceito, investigamos suas possíveis relações com a dimensão musical, tendo em vista que ambos se apresentam recheada de ritmos e sonoridades que lhe são próprias. É importante ressaltar também os materiais colhidos no decorrer de nossas experiências que nos permitiram fazer um melhor enlaçamento com a teoria, possibilitando uma maior elaboração dos conceitos.

2 METODOLOGIA

Consoante com nosso objetivo principal, fizemos uma revisão bibliográfica que nos auxiliasse na análise dos conceitos norteadores. Para tanto, recorremos ao *Thesaurus* produzido pelos psicanalistas Dominique Firgeman e Conrado Ramos (2009) onde estes autores recolheram os trechos em que Lacan se refere ao conceito de *lalíngua* durante o seu ensino. Semelhante à apresentação do referido trabalho de revisão, também optamos pela exposição cronológica dos trechos, acrescentando algumas considerações sobre estes.

Esse trabalho inicial de revisão nos permitiu um maior aprofundamento, bem como nos serviu de base para efetuar articulações com as outras temáticas do trabalho: música e autismo. Além do material bibliográfico mencionado, nos apoiamos também em outros textos de autores lacanianos que se dedicaram a estudos análogos, e autores do campo da música, a partir dos quais nos apoiamos durante a nossa escrita.³

Utilizamos diversos fragmentos colhidos no decorrer da nossa experiência de extensão e de pesquisa, bem como casos clínicos publicados na área de psicanálise — especialmente o

³ Este trabalho trata-se de uma pesquisa qualitativa, baseada em alguns autores do campo da psicanálise e da música bem como alguns recortes de casos clínicos e experiências vivenciadas.

caso paradigmático do pequeno Dick descrito por Melanie Klein—, e relatos de profissionais, aos quais tivemos contato, que utilizam a música enquanto instrumento de trabalho com crianças autistas. Além disso, salientamos a grande importância da experiência prática durante a elaboração desta pesquisa, tendo em vista que foi principalmente a partir das nossas vivências e supervisões durante a ação do projeto supracitado que extraímos as balizas necessárias para melhor compreensão e articulação dos conceitos a serem discutidos.

3 O CONCEITO DE *LALÍNGUA*⁴ NO ENSINO LACANIANO

Após ter estabelecido a tese que afirma que o inconsciente estruturado como uma linguagem e elaborado a noção de objeto a, Lacan se depara com algo que se constitui anteriormente à fala articulada: *lalíngua*, que se refere aos primeiros balbucios provenientes da língua materna. É na lição de 04 de novembro de 1971, encontrada no seminário *O saber do Psicanalista* (1971-1972/2011, p.15), que Jacques Lacan utiliza pela primeira vez este neologismo associando-o à *lalação* do bebê, em seu aspecto onomatopaico. Esse termo destaca, em sua formação e definição, o caráter homofônico em detrimento da dimensão lexicográfica: “Bem, *alíngua* não tem nada a ver com o dicionário, qualquer que seja. O dicionário tem a ver com a dicção, isto é, com a poesia e com a retórica, por exemplo. (...) Apenas, justamente, não é esse lado que tem a ver com o inconsciente.” (id., ibid, p. 15). Na lição subsequente deste mesmo seminário, Lacan dá continuidade a sua discussão sobre o termo, trazendo algumas considerações a respeito de como *lalíngua* opera diante da função da fala que, a partir de então, passa a ser concebida como objetivo de gozo e não de comunicação.

Na mesma época, Lacan também proferia seu seminário *Ou pior* (1971-1972/2012), onde o autor também faz referência à *lalíngua* apontando para a dimensão de gozo presente nesta, mais especificamente na lição de 09 de fevereiro de 1972 e na de 08 de março do mesmo ano.

No texto *O Aturdido* (1972/2003, p. 492), Lacan define o conceito de língua a partir da marca inscrita de *lalíngua*, afirmando que “Uma língua entre outras não é nada além da integral dos equívocos que sua história deixou persistirem nela”. Assim, colocando a

⁴ De acordo com diversas traduções do termo *lalangue*, formulado por Lacan, podemos encontrar duas opções: *alíngua* (que prefere salientar o termo “a” do neologismo, como uma referência ao Real e ao objeto a) e a opção que adotamos neste trabalho *lalíngua* (que salienta a proximidade com a expressão “*lalação*”). Escolhemos esta última pelos motivos que o próprio Lacan indica em seu seminário sobre o saber do psicanalista. Nos casos de citação direta obedecemos a escolha dos tradutores.

dimensão do sentido de lado, *lalíngua* se apresenta através dos equívocos, das homofonias, das aliterações e dos mal-entendidos presentes na linguagem.

Em várias aulas do *Seminário 20: Mais, Ainda* (1972-1973/1985), o conceito de *lalíngua* é evocado novamente como algo que antecede a linguagem. Esta última, como nos diz Lacan (ibid, p.188-190) “é apenas aquilo que o discurso científico elabora para dar conta do que chamo *lalangue*”. Marca-se, então, a diferença da teoria psicanalítica e expõe de forma mais clara seu afastamento da noção estruturalista de linguagem, trazendo uma nova concepção desta a partir deste conceito. Lacan (ibid, p.190) salienta que a linguagem é constituída como uma elucubração de saber sobre *lalíngua*. As proposições citadas anteriormente transformam a concepção de linguagem enquanto valor de código compartilhado que seria fornecido primordialmente, passando a ser concebida como algo secundário, sustentado e constituído por *lalíngua*. Os afetos são efeitos de *lalíngua*. Efeitos estes que “vão bem além de tudo que o ser que fala é suscetível de enunciar”.

Na *Introdução à edição alemã de um primeiro volume dos Escritos* (1973/2003a), Lacan enfatiza que a dimensão real própria ao inconsciente é sustentada por *lalíngua*, e em *Televisão* (1973/2003b, p.510), resgata a redefinição do conceito de *lalíngua* em relação à linguística, declarando que esta última “é a ciência que se ocupa de *lalíngua*”.

No seminário *Los incautos no yerran (Los nombres del padre)* (1973-1974/2000) — também traduzido como “Os Não-tolos erram (Os nomes do pai)” — encontramos algumas considerações acerca da importância que o material de *lalíngua* tem para a prática analítica. Lacan destaca que a interpretação feita a partir da experiência analítica não é da ordem do sentido, mas tem seus efeitos justamente pelo seu caráter equívoco. Tal argumentação serve como orientação aos psicanalistas uma vez que, através dela, Lacan apresenta como os analistas podem intervir a partir de *lalíngua*: escutando o que se sobrepõe à fala do analisante, que está para além do sentido e se manifesta alicerçado em equivalências sonoras e em equívocos.

Em *Alla Scuola Freudiana* (1974), Lacan novamente situa o termo *lalíngua* em seu caráter onomatopaico, se referindo as lalações feitas pelo bebê. Ademais, o autor apresenta de forma bastante clara a definição deste conceito enquanto algo transmitido por um Outro, que pode vir encarnado na figura materna. Este, a partir do seu desejo, é responsável por transmitir a substância sonora que ocupa *lalíngua*, a qual é constituída pelos fonemas que são próprios de cada língua, implicando, portanto, no conjunto das figuras de linguagem, as figuras de som como as aliterações, as assonâncias e as onomatopéias. Destacamos também as

homofonias, paronomásias e cacofonias como os fenômenos implicados na sonoridade das palavras e na produção de equívocos.

Na conferência *A Terceira* (1974/2002, p. 20), Lacan declara a estreita relação do inconsciente com *lalíngua*, dizendo “(...) não é porque o inconsciente é estruturado como uma linguagem, quer dizer, que é o que há de melhor, que por isso o inconsciente não dependa estreitamente *d'alíngua*”. Retoma também a discussão sobre a interpretação em psicanálise, apontando para o fato de que “é *d'alíngua* que se opera a interpretação” (ibid., p.11), uma vez que, esta última, atua a partir das homofonias e dos jogos de palavras próprios de *lalíngua* que se inscrevem e se depositam no ser falante, tal como a metáfora pluviométrica do aluvião: “O que é preciso conceber aí é o depósito, o aluvião, a petrificação que se marca a partir do manejo por um grupo de sua experiência inconsciente” (ibid, p.11). Além disso, Lacan resgata o conceito de letra, tecendo algumas considerações acerca de sua relação com *lalíngua*, sugerindo a letra como um receptáculo de *lalíngua*, por onde esta última irá precipitar-se. Em suas palavras: “não há letra sem *alíngua*, é mesmo esse o problema, como é que *alíngua* pode precipitar-se na letra?”(ibid, p.15).

No *RSI* (1974-1975/2000), Lacan se dedica a demonstração do nó borromeu, discutindo acerca dos três registros que compõe a cadeia significante: real, simbólico e imaginário. Ali o autor define o Real sob efeito de *lalíngua*. Ainda em 1975, no texto *Talvez em Vincennes* (1975/2003, p. 317), Lacan retoma seus questionamentos em torno da linguística, lançando uma crítica a esta: “Insisto em designar como verdadeira uma linguística que leve *alíngua* mais ‘a sério’.”. Para ele, a falha dos linguistas estava em desconsiderar o que estaria na origem e na natureza da linguagem, nomeada de *lalíngua*.

Considerando o texto dedicado a James Joyce, nos *Outros Escritos*, Lacan (2003, p. 566) aponta para o efeito revolucionário que sua obra teve sobre a língua inglesa, uma vez que foi marcada por neologismos, epifanias, homofonias, entre outros recursos linguísticos. É a partir disso que Lacan acrescenta algumas considerações acerca do gozo que advém do sintoma. De acordo com o autor: “Sou suficientemente mestre de *lalíngua*, da que é chamada francesa, para ter eu mesmo chegado a isso, o que é fascinante, por atestar o gozo próprio do sintoma. Gozo opaco, por excluir o sentido.”

Já na conferência *Joyce, o sintoma* (1975-1976/2007, p.162), o autor diz: “O sintoma é puramente o que *lalíngua* condiciona, mas de certa maneira Joyce o eleva à potência da linguagem, sem torná-lo com isso analisável.”. Neste trecho Lacan destaca que o mais genial apresentado na obra de Joyce é porque este encarnou nele mesmo o sintoma, enquanto algo

que marcou seu corpo, sem reduzir-se a um efeito de sentido, o que estaria ligado à própria *lalíngua*.

Na *Conferencia em Genebra sobre o Sintoma* em 1975, Lacan discute acerca do efeito das palavras sobre o corpo do sujeito e a sua relação com a formação dos sintomas. O autor situa *lalíngua* como a primeira marca inscrita no ser falante que, reaparecerá posteriormente “nos sonhos, em todo tipo de troços, em toda espécie de modos de dizer” (ibid, p.7), inclusive na própria manifestação do sintoma. Ademais, retoma as considerações a respeito da linguagem, afirmando que esta irá intervir/operar através de *lalíngua*, e, portanto, não se apresenta no campo de uma formalidade teórica que busca significado, mas enquanto equívoco e homofonia que ressoam no corpo em sua materialidade.

Nas *Conferencias en Columbia e Yale*, ainda em 1975, Lacan (1975) afirma que a relação com *lalíngua* “merece ser chamada, a justo título, maternal”⁵, uma vez que se presentifica desde o nascimento, entre as primeiras experiências do bebê com a mãe, ou quem ocupa esta função para ele. Segundo o autor, *lalíngua* não é aprendida, é recebida, uma vez que esta atravessa o corpo do ser falante.

Em 02 de dezembro de 1975, nas *Conferências em Machasussets*: ao enfatizar a psicanálise enquanto uma prática, Lacan se atem aos questionamentos que o motivaram durante grande parte do seu ensino em torno da posição do analista. Irá falar novamente da interpretação analítica relacionada ao conceito de *lalíngua*, retomando a relação da interpretação enquanto algo que atua a partir dela, o que é testemunhado na manifestação dos sintomas.

Em *O sinthoma* (1975-1976/2007), Lacan indica que a obra de James Joyce serve como uma demonstração da relação que cada sujeito tem com *lalíngua*. Joyce, com a sua criação recheada de equívocos e construções linguísticas repletas de sonoridades, destaca os efeitos de *lalíngua* em sua escrita. Segundo Lacan (1975-1976/2007, p.112-113): “o que caracteriza *lalíngua* entre todas são os equívocos que lhe são possíveis”.

Em 24 de janeiro de 1976, na sua conferência *De James Joyce comme symptôme*, Lacan evoca as descobertas freudianas acerca das formações do inconsciente, falando a respeito dos mecanismos de linguagem investigados por Freud, tais como aliterações, ambiguidades, aproximações sonoras entre as palavras e assonâncias. Nesta conferência Lacan afirma que *lalíngua* está no cerne de todas essas operações, sendo, portanto, algo

⁵ LACAN, J. (1975) *Conferencias en Columbia e Yale II*. Tradução para o espanhol não mencionada. Inédito. Acesso online.

recebido primordialmente por meio da relação materna. Segundo o autor “não é por acaso que podemos dizer que a língua materna, ou seja, o cuidado para que a mãe levou seu filho para aprender a falar, desempenha um papel; um papel decisivo sempre um papel definitivo”⁶ (LACAN, 1976).

Em seu *Seminário 24: Lo no sabido que sabe de la una-equivocación se ampara en la morra* (1976-1977/2000), Lacan resgata novamente as investigações freudianas acerca das formações do inconsciente, enfatizando a noção de chiste — o dito espirituoso — enquanto algo que existe devido à obtenção de *lalíngua*. Segundo o autor, é justamente por isso que podemos nos reconhecer no humor de um chiste, uma vez que somos marcados primordialmente pelos equívocos e homofonias de *lalíngua*, próprios de um chiste. De acordo com Lacan: “(...) o *Parentesco em questão* (...) coloca, finalmente, em evidência, este fato primordial que é *d'alíngua* que se trata, que o analisante só fala disso, porque seus parentes próximos lhe ensinaram *alíngua*. (...)”. (ibid, p.37, tradução nossa).

Em seu *Seminário 25: El momento de concluir* (1977-1978/2000) Lacan apresenta novamente como *lalíngua* aparece na experiência analítica: “É ao menos onde me conduz o fato da análise, pois a análise é um fato, pelo menos um fato social que se baseia no que se chama o pensamento, que se exprime como se pode com “*alíngua*” que se tem (...)” (ibid, p.39, tradução nossa).

Assim, os resquícios deixados pela fala comportam em sua estrutura, *lalíngua*, que uma vez apresentada através dos primeiros sons sem nenhuma significação, constitui as formações inconscientes, na qual nos deparamos no processo analítico. Segundo o autor: “E o que se espera é que a análise, por uma suposição, chegue a desfazer pela fala o que foi feito pela fala.” (ibid, p.2).

No final de seu ensino, um ano antes de sua morte, em 12 de julho de 1980, Lacan pronuncia seu *Seminário de Caracas* na Venezuela, que ficou conhecido principalmente pelo testemunho de retorno a Freud. Ao resgatar em sua fala aspectos da obra freudiana, Lacan discute acerca do termo *lalíngua* relacionando-o a pulsão de morte e ao conceito de número.

⁶LACAN, J. *James Joyce como sintoma*. (1976). Tradução para o espanhol não mencionada. Inédito. Acesso online.

4 A MUSICALIDADE DE LALÍNGUA E SEUS EFEITOS NA PRÁTICA COM CRIANÇAS AUTISTAS

Antes de continuarmos nossa discussão, sentimos a necessidade de apontar alguns elementos básicos no conhecimento da música na intenção de distingui-la de outros sons ou ruídos. Entendemos por música a alternância padronizada entre sons e silêncios (seus dois elementos básicos), este último correspondendo, obviamente, à ausência de som. Nessa alternância padronizada engloba também alguns parâmetros fundamentais, também chamados de qualidades específicas da música, tais como a altura, a intensidade e o timbre. A altura é relativa pela vibração de um corpo sonoro em determinado momento. A intensidade se refere à força com que o som é produzido, representando a amplitude das vibrações sonoras. E, por último, temos o timbre, que é definido como a qualidade específica do som, o que permite distinguir as diferentes vozes ou instrumentos. (DANHAUSER, 1996, p.01). A esses parâmetros do som, na composição da música, se associam: a melodia — concebida como a periodicidade de vibrações sonoras sucessivas que podem ser percebidos como a identidade de uma determinada nota; a harmonia — que se refere à simultaneidade de sons; e o ritmo também chamado de pulso — que se trata da repetição padronizada da alternância entre o som e o silêncio, apresentadas por meio de frequências percebidas como recortes de tempo. (WISNIK, 1999). Vale lembrar que sem uma padronização, o conjunto de manifestações sonoras não constitui música, mas ruído. Segundo Wisnik, (ibid, p. 27) “Descreve-se a música originalmente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos.”.

Antecipamos que essas definições são muito pertinentes quando pensamos a realidade do autismo. Carly Fleishmann (TV ABC AMERICANA, 2012), autista que ficou famosa por manifestar seu entendimento da linguagem por computador depois de vários anos sem manifestar de forma inteligível sua comunicação, afirma em uma entrevista à TV americana que diante da quantidade de estímulos provenientes do mundo ela não consegue filtrá-los e, portanto, acaba sendo invadida. Ora, deduzimos, se não se consegue distinguir um padrão melódico nas sonoridades, todo o resto vira ruído. Tal constatação, por sua vez, é perfeitamente coerente com a indicação de Lacan (1975) de que, em relação ao autista, tudo

ao seu redor tagarela⁷, o que tem o mesmo caráter invasivo que Carly Fleishmann aponta, pois, se tudo fala como distinguir uma voz / melodia entre tantas?

Como já foi abordado antes, o neologismo *lalíngua* (*lalangue*), se relaciona à expressão *lalação*, advinda do latim “*lallare*” e que significa “cantar para a criança dormir”. Lacan afirma: “Eu escrevo *lalangue* porque isso quer dizer lalalá, a lalação, a saber, é fato que muito cedo o ser humano faz lalações; assim, ele só tem que ver um bebê (...)”, (LACAN, 1974)⁸. O autor, assim, aponta diretamente para essa primeira forma infantil de fala repleta de ritmo, sons, mal entendidos, onomatopeias, aliteraões, assonâncias, ou seja, equívocos e musicalidade.

Segundo Antônio Quinet (2011, p.10), “*Lalíngua* é composta por significantes da língua materna + a música com a qual foram ditos.”. Assim, podemos perceber uma estreita relação da música com *lalíngua*, uma vez que antes do *infans* dar sentido aos fonemas, é a musicalidade da voz da mãe — que porta *lalíngua* — que primeiro é captada. José Miguel Wisnik, um estudioso do campo musical, em seu livro *O Som e o Sentido*, demonstra de maneira bastante clara essa operação:

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, a sua maneira transparente. (WISNIK, 1999, p. 30).

Os efeitos de *lalíngua* tem 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*. Sobre isso nos diz:

Lalíngua nos afeta, de início, por tudo o que ela comporta de efeitos, que são afetos. E se podemos dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem é, muito precisamente, porque esses efeitos de lalíngua, que já estão ali como um saber, como um saber que não tem nada a fazer, vão muito além de tudo o que o ser, o ser que fala é suscetível de articular como tal.”. (LACAN, 1972-1973/2010, p. 267-268).

⁷ Em francês, no original, Lacan utiliza o verbo “*jaspiner*”, que tem o sentido de “falar em abundância”, “tagarelar”.

⁸ **Alla Scuola Freudiana**. Conferência pronunciada no Centro Cultural Francês em 30 de março de 1974. <<http://www.ecole-lacanianne.net/bibliotheque/pas-tout-Lacan>>. Acesso em 15 de abr de 2016.

Podemos perceber o aspecto musical presente em *lalíngua*, uma vez que esta, assim como a música, se apresenta como algo que ressoa no corpo e não se prende a um sentido. Conforme destaca Tânia Coelho:

O valor é colocado em *lalangue*, *alíngua* — a língua enquanto puro campo de ressonâncias, onde o significante aparece o mais separado possível do sentido e da relação a um outro significante e o mais propício ao gozo. (COELHO, 2006, p. 273).

Ainda sobre a aproximação do conceito de *lalíngua* com a música, salienta Alain Didier-Weill (1999, p. 240-241): “uma nota de música (um lá bemol, por exemplo) é estritamente intraduzível por outra nota. [...] Lá bemol não reenvia a um significado, e sim a um puro real”. Lembramos também que, no que tange à musicalidade e à melodia, além da altura, como apontamos, temos outros elementos como a duração, a intensidade e o timbre.

Segundo esse mesmo autor, o efeito da música serve para comemorar a constituição do sujeito:

Diremos, por ora, que o impacto da música não é rememorar, e sim comemorar o tempo mítico desse começo absoluto pelo qual um “real”, tendo se submetido ao significante, adveio como essa primeira coisa humana, *das Ding*, no nível da qual aquilo que era absolutamente exterior — a música da voz materna — encontrou o lugar absolutamente íntimo onde as notas poderão dançar. (Id., *ibid*, p.16).

É somente através da transmissão desses primeiros sons, que se expressam através da voz materna, por meio dos ritmos e melodias dela provenientes que podemos posteriormente dar sentido aos sons que foram escutados. É essa a base por onde a palavra poderá, então, se originar. Assim, o que primeiro se apresenta ao *infans* é a melodia e o ritmo provenientes de *lalíngua*, como descreve Antônio Quinet (2011, p.11): “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*.”.

Assim, a primeira aparição do sujeito enquanto ser falante — uma vez que ele dá testemunhos de que ele articula alguma coisa — é enquanto aquele que escuta, que foi afetado pela sonoridade de *lalíngua*. Uma vez afetado pelo real de *lalíngua* é lá que irá inscrever os significantes que recebe do Outro, num trabalho de escrita do texto onírico, a “pictografia” dos pensamentos do sonho, que independe da relação sígnica, por exemplo. (FREUD, 1900/2016, p. 299).

Nesse período anterior a aquisição da linguagem, *lalíngua* se inscreve como “aluviões que se acumulam de mal-entendido, de criações linguísticas de cada um” (MILLER, 1998,

p.10) e sua dimensão aluvionária traz em si uma diacronia, acumulando durante o tempo os detritos provenientes da “água da linguagem”, como diria Lacan. Tal como *lalíngua*, o ritmo também comporta um caráter diacrônico. Para Didier-Weill (1998, p. 19), o ritmo da música implica na sucessão diacrônica entre o **há** e **não há** som. Ora, o primeiro corresponde a uma presença e o segundo a uma ausência implicando na alternância simbólica há muito conhecida na psicanálise desde seu fundador. Nessa alternância, Didier-Weill destaca ainda que no momento do **não há** existe uma promessa de que o som retornará.

O autor aponta para os jogos de presença e ausência presentes na constituição do sujeito, que se apresentam sob a forma de “há” e “não há”, respectivamente. O momento de integração dessas duas mensagens contraditórias é justamente o que foi chamado por Freud de recalçamento originário. Segundo Didier-Weill, nesse tempo mítico e pré-histórico, há o encontro entre o real humano, definido por ele como “esse corpo que chega ao mundo numa materialidade que pesa”, e o que sobre ele irá se inscrever: o simbólico, ou seja, “aquilo que é da ordem do significante”. É, portanto, a partir do confronto com a ausência do significante – “não há” — que o trauma iria se constituir e juntamente com ele a promessa do retorno desse som/presença- há. (ibid, p.19).

Lembremos que é exatamente essa alternância, por outro lado, que constitui a máquina significante que significa a presença e ausência do Outro. O reconhecimento da presença do som nos remete às operações constitutivas do sujeito da afirmação primordial — *Bejahung* — e seu correspondente simultâneo, a expulsão — *Ausstossung* (FREUD, 1925/2007). A repetição do automatismo do jogo significante da alternância de presença e ausência (nesse caso o som como signo da presença do Outro) institui a promessa de que, na sucessão de um silêncio haverá o reaparecimento do som que por sua vez, representa o Outro. Essa promessa tem o caráter de um pacto que pode ser quebrado caso o objeto não seja reconhecido novamente no mundo exterior através do teste de realidade. Não havendo esse reconhecimento do objeto, portanto, ele se apresenta como faltoso e instaura-se o que Freud chamou de *Versagung* e que foi mal traduzido como frustração.

A regularidade do retorno do objeto na alternância com sua consequente implicação de promessa de reaparecimento indica que o objeto pode faltar no real, mas sua natureza é simbólica, pois ele só surge como promessa enquanto representação a ser reencontrada na realidade por uma expectativa de reencontro. Caso ele falte ou não seja reconhecido / subjetivado há a quebra do pacto / promessa. É isso que constitui o que Lacan (1956-1957/1995) chamou de dialética da frustração.

Esse momento de espera do som, enquanto presença pode ser visto através do famoso exemplo do “*fort-da*” descrito por Freud em seu texto *Além do Princípio de Prazer* (1920). Segundo Freud a brincadeira do menino seria a forma encontrada por ele para lidar com a questão do recalque originário, circunscrevendo com o seu canto e seu corpo, a partir do trecho sonoro, o vazio “’ooo” (*Fort*) formado pela ausência do seu objeto de desejo (a mãe). Nesse exemplo, podemos testemunhar na alternância de sons específicos que se referem a sílabas distintivas, um jogo de presença (aparecimento) e ausência (desaparecimento) do objeto. O ritmo, portanto, é formado por esses intervalos de tempo dentro de uma repetição intencional. Na discussão de Lacan (1964) acerca do texto freudiano, o autor traz o jogo feito pela criança não como o desejo de estar próximo da mãe ou de se colocar em uma posição ativa diante do que sofreu passivamente, mas enquanto uma tentativa de um ordenamento simbólico a partir da ausência materna, ou seja, a simbolização da falta.

Antônio Quinet (2011) salienta que nesta vinheta apresentada por Freud “A lalação desse bebê não tem o intuito de comunicar e sim de gozar, *Genussen*, com *lalíngua* representando tragicamente o desaparecimento do Outro.” (ibid, p.11) Há, portanto, uma desarmonia no encontro com *lalíngua*, uma vez que são inscritas as marca de um gozo no corpo do *infans*, configurando-se como algo real que o simbólico jamais conseguirá circunscrever. Os detritos da linguagem que são depositados sobre a criança, uma vez que esta já nasce sensível ao cancro inato desta, está presente antes deste ser capaz de articular uma fala. (LACAN, 1975).

Tenho observado muitas crianças pequenas, a começar pelas minhas. O fato de que uma criança diga *talvez*, *ainda não*, antes mesmo de ser capaz de construir 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 (ibid, p. 11).

Ainda sobre essa operação primordial traumática de constituição do sujeito, Lacan nos diz (1960/1998, p.849): “(...) por nascer dessa fenda original, o sujeito traduz uma sincronia significativa nessa pulsação temporal primordial que é o *fading*⁹ constitutivo de sua identificação. Esse é o primeiro movimento.”.

⁹ Significa desaparecimento.

A partir dessas coordenadas acerca do traumatismo de *lalíngua* e da operação primária de constituição do sujeito, diversos questionamentos nos surgem a respeito de como esses elementos se apresentam na psicose, ou mais especificamente no autismo, uma vez que nesta estrutura clínica a relação com a linguagem e com o simbólico opera de forma diferente da neurose, tendo em vista que há uma falha na simbolização primordial, e, portanto, a falta no campo do Outro não é subjetivada. Assim, posto que na psicose, o Outro não se apresenta como faltoso, o sujeito não entra na operação lógica de separação do objeto e, portanto, entre S1 e S2 não há intervalo. Lacan (1964/1985, p.225) nomeia essa noção de holófrase, que realiza-se “quando não há intervalo entre S1 e S2, quando a primeira dupla de significantes se solidifica”. Essa solidez na qual Lacan se refere, enquanto um certo aglutinamento da primeira dupla de significantes, será retomada posteriormente em 1975 na sua Conferência de Genebra com o termo “congelamento” (id, 1975). Ademais, essa operação específica terá efeito na vinculação dos pares de oposição significativa (presença-ausência).

Portanto, o depósito de significantes provenientes do Outro primordial, que marca o corpo e produz o trauma no *infans*, não é subjetivado no autista — apesar de afetá-lo —, o que se verifica na produção de significantes desarticulados (MONTEIRO, 2011). Como nos diz Bastos & Freire (2006, p.116), “No autismo, assistimos a esse depósito não subjetivado ou ainda não transformado em enunciação, uma vez que o sujeito não se apropria dele, mas é aprisionado por ele, fazendo de seu corpo um objeto de gozo.”.

4.1 Exemplos para Elucidar *Lalíngua*

Podemos ver esse aprisionamento através de um caso clínico relatado na dissertação *Sobre um Tratamento Psicanalítico da Psicose na Clínica Institucional* (LIMA, 2009), onde a analista fala acerca de uma garota autista de 6 anos chamada por ela de Leci. Durante os atendimentos a mãe sempre declarava sua tamanha insatisfação e arrependimento com a maternidade, além de relatar que a presença da filha já lhe era insuportável, enfatizando o tamanho horror que Leci lhe causava. O lugar que a mãe delineava para sua filha era de um “muro”, palavra sempre repetida pela mãe para remeter-se a filha que segundo ela, só sabia gritar, chorar e nada sentia. A mãe era incapaz de construir algum sentido para os atos da filha. Todas aquelas palavras advindas da mãe não podiam deixar de ter efeitos naquela criança.

A analista relatava que em um determinado atendimento, Leci, que não falava, mostrou-se neste dia falando sem parar, no entanto, não era possível entender os sons que ela produzia. Quando a analista pergunta o que ela estava querendo dizer, a menina leva-a para perto do muro da instituição, aponta e diz “mar”. Foi nesse momento que aquele puro som “*mar*”, que aparentemente nada representava, mostrou ser um elemento significativo, uma vez que situado em relação ao segundo elemento (S2) — muro — apontava para a marca de um depósito significativo proveniente da fala materna — *lalíngua*. Sobre isso destacamos:

O significativo, em si mesmo, não é nada de definível senão como uma diferença para com um outro significativo. É a introdução da diferença enquanto tal, no campo, que permite extrair de *lalangue* o que é do significativo (LACAN, 1972-1973/1982, p. 194).

Podemos perceber através dessa vinheta, que esta garota introduz uma diferença significativa através de *lalíngua*, o que permite a ela, livrar-se, naquele momento, deste aprisionamento do Outro e encontrar seu lugar diante deste, uma vez que “os significantes do Outro perpetram uma intrusão de gozo.” (BASTOS & FREIRE, 2006, p.120). A garota, nesse momento se apresenta como sujeito, apontando para o lugar que se localizava em relação à fala da mãe. Consideramos que esse seria um trabalho possível a partir de *lalíngua* com os sujeitos autistas: conferindo à *lalíngua*, que aparece de forma desarticulada e aparentemente sem sentido, o estatuto de significativo, marcando uma diferença e, assim, instaurando uma tentativa de subjetivação.

Podemos apresentar também outra passagem clínica ilustrativa, que trata de um dos atendimentos realizados por Melanie Klein (1930/1996) com um garoto autista. Destacaremos, portanto, a intervenção da analista feita com o pequeno Dick, quando este utilizava em uma das sessões, a partícula de sua *lalíngua* “*Tea daddy*” (chá papai), e Melanie Klein a retifica para “*Eat Daddy*” (comer papai) na tentativa de inscrever aí a linguagem da pulsão oral expressa na oposição engolir/incorporar e cuspir/expulsar. Ainda que possamos entender enquanto uma interpretação forçada por parte de Melanie Klein, percebemos seu esforço de tornar essa partícula dispersa de *lalíngua* falada pelo garoto, em significativo, instaurando uma relação pulsional oral do sujeito com o Outro, que seria seu pai.

Desta forma, Monteiro (2011, p.42) no seu trabalho de dissertação *O Tratamento do Gozo no Autismo: Clínica Psicanalítica e Objetos Autísticos*, afirma que diante da possibilidade da ausência da operação de extração do objeto, no autismo podemos testemunhar um transbordamento de gozo no corpo e no significativo, o que implica que este

gozo está aquém do Outro da linguagem. Assim, não haveria uma separação pela linguagem entre o gozo e o corpo. Essa articulação de gozo, corpo e significante nos coloca, portanto, no campo de *lalíngua*, uma vez que esta se apresenta pelo próprio gozo da linguagem e assim, pode se constituir como “uma via possível para o tratamento do autismo e da psicose, incitando o analista a refletir sobre a política, a redefinir sua estratégia e a alargar sua tática.” (BASTOS& FREIRE, 2006, p. 121).

Acerca desse gozo autoerótico, podemos novamente exemplificar através das partículas de *lalíngua*, um gozo vocal diríamos, quando o pequeno Dick, consegue estabelecer no tratamento, uma relação significante a partir da interpretação forçada de Melanie Klein que buscava conduzi-lo ao que ela supunha ser um Complexo de Édipo precoce. A analista tendo relatado que o pequeno Dick não manifestou interesse nos brinquedos de seu consultório, nem incômodo ao ser deixado por sua babá, toma um trem grande coloca ao lado de um trem pequeno e diz para Dick: “*Daddy-train*” e “*Dick-train*”. Ao proceder assim, Melanie Klein estabelece uma relação significante entre os trens, situando aí o seu simbolismo. Contudo, e o mais interessante de tudo, é que o garoto prova ser sensível as palavras e ao vocabulário, pegando imediatamente o pequeno trem que a analista chamou de Dick, e carregando-o para a janela. Neste momento, o garoto diz: “*station*” e a partir disso, Klein vai mais longe na sua interpretação, lançando: “*A estação é a mamãe; Dick entrar na mamãe*”.

Lacan (1953-1954/1979) ao comentar esse caso clínico, chama atenção para interpretação forçada de Melanie Klein, no entanto, salienta que esta não foi sem consequência para o tratamento, tendo em vista que a partir de então Dick começa a mostrar efeitos clínicos visíveis. O que gostaríamos de evidenciar neste exemplo, e que nos chama atenção, é a relação sonora dos fonemas existentes nas palavras “*train-station*”. Sobre isso podemos citar o trabalho *Observações Iniciais sobre o caso Dick e Lalíngua (2016)* apresentado na IV Jornada de Psicanálise com Crianças em Búzios onde o autor traz uma discussão acerca do caráter onomatopaico dessas palavras, uma vez que se a repetirmos várias vezes em seu idioma original ou apenas o fonema [t], percebemos facilmente a materialização do som de um trem em movimento, lembrando a relação que Lacan faz entre *lalíngua* e a onomatopeia¹⁰ e o modo como os psicóticos tratam as palavras como as coisas, em sua materialidade.

¹⁰ Nos chamou a atenção e atizou nossa curiosidade o fato da oposição entre *daddy-train* e *dick-train*. A repetição falada desses dois pares também reproduz, como apontamos acima, o som do trem em movimento numa clara onomatopeia. Infelizmente, não conseguimos uma fonte segura que nos permitisse assegurar o nome verdadeiro de Dick para nossa observação fazer sentido. De outra forma, a pequena repetição do fonema ‘d’,

Tal como fizemos com o caso Dick de Melanie Klein, podemos destacar outro caso exemplo bastante ilustrativo que sustenta nossas suspeitas. Este caso também mostra como os efeitos de *lalíngua* se apresentam nesses sujeitos e serve de orientação na prática para com estes. Essa vinheta é retirada do texto *Lalengua de la transferència em las psicosis* (HENRY, 2003) a partir da *Seção Clínica de Angers* originado de conversações cínicas que ocorreram na França em 1997. Segue o trecho:

- “Sabe falar como Donald?”, perguntou a menina.
- “Não!”, respondeu ela (analista).
- A menina salivando e babando muito, começou, então, a falar, “- Quain, quain, quain”.
- “O que é preciso ouvir aí?”, se perguntava a analista, contrariada.
- Quainquoando, a menina apontava para o relógio com o dedo.
- “São quainze e dez!” respondeu a analista.

A criança ri. A língua Donald acabava de ser inventada.¹¹ (HENRY, 2003, p.132, tradução nossa).

Ao relatar esse caso, o autor fala que essa garota “encarna lalíngua” (ibid, p.132) e faz uma criação linguística, a partir da qual passa a utilizar nas sessões e com sua família. Acrescenta também que esta construção da garota nos mostra a importância de uma prática com a psicose que utiliza uma “lalíngua de transferência para forjar um laço social” (ibid, p.132). Outro ponto salientado pelo autor é que neste caso clínico, o que motiva essa transferência não é um sujeito suposto saber, mas a própria *lalíngua* “como aquela que permite um significante pode fazer sinais. E acenando o quê? Algo que está fora de sentido: onomatopéia, figura, marca.” (ibid).

não deixou de nos fazer suspeitar que talvez Melanie Klein tenha escolhido esse nome por ver uma relação sonora entre eles. Essa hipótese também é reforçada se considerarmos a sensibilidade de Melanie Klein ao universo da música, já que o artigo anterior ao que fala sobre Dick comenta uma ópera de Ravel relacionando-o com o universo íntimo da criança (NASIO *et al*, 2001). Outrossim, *daddy's dick* (“*O dick do papai*”) não deixa de ser equívoco, já que Dick em inglês também corresponde a um dos nomes da genitália masculina. Ora, se o garoto é “*o Dick do papai*”, a interpretação de Melanie Klein o identifica ao falo paterno e coloca a cena na qual Dick entra na mamãe como uma cena sexual, forçando a lógica fálica em um caso claramente de psicose. Diríamos que essa interpretação teve sucesso não por sua pertinência quanto ao conteúdo, mas pelo gozo vocal implicado no par *train-station*, favorecendo que a oposição significante entre conteúdo e continente (*Dick entra na mamãe*), se inscreva ali onde o gozo vocal se demonstra e a separação é minimamente suportável.

¹¹ Texto no original em espanhol: «¿Sabes hablar como Donald?», preguntó la niña. «¡No!», respondió él. Salivando y babeando muchísimo, ella comenzó entonces a parpar: «¡Cue, cue, cue!», hizo ella. «¿Qué hay que escuchar?», se preguntaba él, contrariado. Siempre parpando, la niña señalaba su reloj con el dedo. «Son las cueve y diez», se sorprendió diciendo él, parpando a su vez. Eso la hizo reír. La lengua Donald acababa de ser inventada.

Podemos ver um movimento semelhante na obra de James Joyce, famoso escritor inglês, que revolucionou a literatura inglesa, compondo textos, que segundo Lacan (1974-1975/2007), foram uma resposta a dimensão arrebatadora e traumática de *lalíngua*. Ao falar sobre a musicalidade presente na obra de James Joyce, Quinet destaca:

Os significantes de *lalíngua* são lalados. O sintoma pode se localizar no corpo, na medida em que o sujeito sintomatiza sua relação com *lalíngua* no corpo, e faz do seu corpo uma escritura – escrevendo em seu corpo sua maneira de lidar com *lalíngua*, em toda sua originalidade e transcriatividade. (QUINET, 2011, p.10).

Lacan reconhece na escrita enigmática de Joyce, recheada de neologismos, onomatopeias, equívocos e materialidade sonoras, uma estreita relação com *lalíngua*, uma vez que Joyce produz escritos que não se prendem ao sentido usual das palavras, mas traz seus efeitos por meio de polifonias e musicalidades.

4.2 Entre o Som (s1) e o Silêncio (s2): *Lalíngua* e Música

Portanto, situando *lalíngua* enquanto algo que não se prende a ordem do sentido, assim como a música, podemos pensar como esta última também poderia ser utilizada na qualidade de canal na construção de um laço com os sujeitos autistas. O próprio Dick, depois de adulto, manifestou grande interesse e conhecimento no campo musical (NASIO *et al*, 2001). Lima (2009, p.31) fundamentando-se em sua experiência clínica, fala acerca do grande interesse dessas crianças pela música, construindo a hipótese de que a facilidade de aproximação que esses sujeitos tem com a música deve-se ao fato de que a “música não convoca e, portanto, nada demanda”. Logo, seria um meio não invasivo de contato com essas crianças, o que possibilitaria uma maior abertura para o Outro.

Oliver Sacks (2007), em seu livro *Alucinações Musicais* ao relatar algumas de suas experiências com jovens autistas, diz que para conseguir contato mais acessível levava seu próprio piano para o hospital. Afirma que este instrumento funcionava como um ímã. E continua seu relato:

Stephen Wiltshire, o autista savant que descrevi em *Um antropólogo em Marte*. Stephen quase não falava e raramente demonstrava alguma emoção, mesmo quando estava produzindo seus extraordinários desenhos. Mas às vezes ele podia (assim me parecia) ser transformado pela música. Uma ocasião, quando estávamos juntos na Rússia, ouvimos o coro no Mosteiro *Alexander Nevsky*, e Stephen pareceu profundamente comovido (pelo menos foi o que pensei, embora Margaret Hewson, que o conhecia bem já de longa data, achasse que, em um nível mais profundo, ele era indiferente ao canto). Três anos depois, na adolescência, Stephen começou a cantar. Cantava a canção *'It's not unusual'* [*Isso não é incomum*], de Tom Jones,

com grande entusiasmo, rebolando, dançando, gesticulando. Parecia possuído pela música e não mostrava nada da rigidez, dos tiques, da fuga ao olhar que ele em geral apresentava. Espantei-me com essa transformação e anotei em meu caderno "AUTISMO DESAPARECE". Mas logo que a música cessava, Stephen tornava a parecer autista. Ainda me pergunto se a música dava a Stephen acesso a emoções que ele normalmente não conseguia expressar ou se o que víamos era uma espécie de arremedo, ama uma performance brilhante, mas, em certo sentido, superficial. (SACKS, 2007, p.279-291).

Ainda nesse sentido, podemos observar outro exemplo que evidencia a música enquanto uma possibilidade de construir um laço com esses sujeitos. Referimo-nos ao contato que tivemos com uma garota de 4 anos, a qual chamaremos Maria. Esta chegou no Serviço de Psicologia Aplicada do curso de Psicologia da Universidade Federal do Ceará/*campus* Sobral com hipótese diagnóstica de autismo. No espaço em que ocorriam os grupos de crianças, entra Maria trazida pela mãe e a irmã. A garota chega à sala de forma bastante irritada e tímida. Apesar das diversas tentativas de aproximação por parte da extensionista que lá estava e da própria irmã, Maria permanecia sem interagir, parecendo não ouvir o chamado destas. Sentada no chão, apenas batia repetidamente a cortina na parede. A extensionista, então, toca uma música no violão, alternando entre um ritmo rápido e lento. Maria embora permanecesse de costas, deixa-se ser tocada pela música, acompanhando exatamente o ritmo feito pela extensionista por meio das batidas na cortina. A música envolvia Maria de tal forma que esta começa a rir. Logo depois, a extensionista interrompe a música, inscrevendo aí uma falta e a dimensão da promessa que abordamos anteriormente. É, então, que pela primeira vez, Maria lhe dirige o olhar, sorrindo, como que esperando o próximo acorde, esboçando-se a dimensão do apelo salientada por Lacan (1953-1954/1979, p.102).

Nesse fragmento presenciamos que a criança entra em uma atividade ritmada juntamente com a extensionista. Através da música, a extensionista intervém de forma não ameaçadora e intrusiva, produzindo momentaneamente um efeito de libertação à palavra invasiva do Outro. Por meio da música, com suas alternâncias de ritmos, sons e silêncios, que nada demanda, Maria se deixa acompanhar pela melodia trazida pela extensionista, constituindo um princípio de regulação temporal através do ritmo. Nesse sentido, a música entra como uma forma de mediação entre Maria e o Outro. A alternância simbólica implicada entre o som e o silêncio instaurada pela extensionista e a alternância de ritmo, permitiu a inscrição da interrupção da música como falta, tendo como consequência um olhar que nos faz sentir a dimensão do apelo e a presença do sujeito enquanto aquele que escuta para depois articular algo.

Ainda sobre a utilização da música na prática com crianças autistas podemos citar o trabalho de Baio (2006) em seu texto *Nome-do-pai e Autismo* (BAIO, 2006 apud MONTEIRO, 2011), onde este expõe o caso de um menino autista de 5 anos chamado Tano, que estava presente no chamado “Ateliê da fala”. De acordo com o autor, o garoto, recusando-se completamente a presença do Outro, permanecia batucando em uma parede repetidas vezes, sem, no entanto, mostrar nenhum interesse pela interação com os outros. A partir disso, descreve o autor:

Após cada batuque de Tano na parede, emito, agora, com um mínimo intervalo de tempo, um acorde de guitarra. Se Tano pára, eu paro. Se Tano retoma, eu retomo. Depois de algum tempo, Tano pára de batucar, se volta e me olha. Quando seu olhar encontra o meu, ponho-me então a cantar alegremente: .Aqui está o Tano! Oi, Tano!. Esse motor de três tempos. continua durante alguns ateliês: Iº tempo, batuque de Tano; IIº tempo, acorde de guitarra; IIIº tempo, Tano pára, volta-se e me olha. Finalmente um dia, Tano levanta e, de pé, apoiado na mesa, me olha enquanto batuca na guitarra das crianças. No ateliê seguinte, em uma rápida sucessão, aproxima-se, apóia-se na minha guitarra sobre a qual batuca. Pouco depois, tira a guitarra de minhas mãos, sobe nos meus joelhos, se põe no lugar da guitarra e batuca em meu ombro. Por fim, de improviso, sorrindo, me abraça e morde meu ombro! (BAIO, 2006, p.22 apud MONTEIRO, 2011, p.35).

“A música, enquanto uma linguagem que não narra, mas que ressoa no corpo” (LIMA & POLI, 2012, p.381), assim como *lalíngua*, serviria, portanto, como um meio de barrar esse excesso de gozo, e instaurar, mesmo que apenas em alguns momentos, uma alternância de intervalos de ausência e presença. Uma vez que música opera através da repetição de intervalos entre som e silêncio, algo que existe em *lalíngua* primordialmente, esta pode atuar na constituição de espaços de espera — trabalho essencial na produção de um ritmo.

Como dissemos alguns parágrafos acima, tal espera não deixa de nos remeter ao que Freud chamou de *Versagung* ou recusa/impedimento, presente as operações iniciais de constituição do sujeito, em que o Outro materno insere a criança na demanda articulada de satisfação das necessidades. Sobre este conceito Lacan nos chama atenção para o sentido que esta tem enquanto pacto rompido sob o qual há uma promessa, uma vez que nesta operação, o Outro materno instaura uma espera no jogo de alternância grito-seio, quando este seio se ausenta ou demora a chegar, instituindo aí um pacto rompido e a promessa do retorno deste seio que representa a presença do Outro.

Podemos ver essa operação manifesta nos casos apresentados acima, uma vez que no jogo de alternância entre presença e ausência do som, a extensionista institui através da pausa na música - onde a presença do som encontra-se em suspenso - um espaço de espera. Ali onde a garota esperava que o som se repetisse, apresentou-se apenas a ausência deste e, portanto, a

inscrição de uma falta. Assim, a extensionista instaura uma alternância simbólica com a garota, a partir da qual se estabelece a promessa de retorno do som, possibilitando um apelo por parte da garota.

Vejamos a consideração de Baio (2006) sobre a vinheta acima:

(...) A articulação mínima entre o batoque, (S1), e o acorde de guitarra, (S2), propicia, como efeito de *après-coup*¹², o surgimento de um sujeito que se volta e olha, (S), balizável no intervalo da série significativa, na suspensão do batoque. (BAIO, 2006, p.22 *apud* MONTEIRO, 2011, p.36).

Com essa leitura, percebemos que essa operação feita através da música permite instaurar uma escansão entre S1 e S2, uma vez que no autismo tais significantes encontram-se *holofraseados, congelados, petrificados*¹³, ou seja, o intervalo entre os dois significantes não se constituem, pois permanecem acoplados, impedindo a associação a outros significantes.

Sobre esse efeito de escansão produzido pela música, Oliver Sacks traz algumas considerações interessantes que vão ao encontro com a questão supracitada em torno do autismo. O autor, ao mencionar suas observações acerca de algumas experiências com pessoas autistas, diz que alguns desses sujeitos:

São incapazes de executar sequências razoavelmente simples envolvendo talvez quatro ou cinco movimentos ou procedimentos, mas conseguem realizá-las perfeitamente acompanhando uma música. A música tem o poder de embutir sequências, e de fazê-lo quando outras formas de organização (inclusive formas verbais) não têm êxito. (SACKS, 2007, p.231).

Testemunhamos essa operação de alternância em um caso narrado por uma terapeuta ocupacional (T.O.) do CAPS Geral de Sobral que atendia uma garota com diagnóstico de autismo. De acordo com a profissional, L. tinha grande dificuldade de interação e dificilmente conseguia manter um diálogo. Diz a terapeuta: “*Quando eu fazia uma pergunta a ela, ela sempre repetia a mesma coisa que eu dizia. Eu dizia ‘Oi, L., tudo bem?’ e ela dizia ‘Oi, L., tudo bem?’.* Quando eu dizia ‘Vamos brincar?’, ela dizia ‘Vamos brincar’ “. Diante dessa dificuldade de comunicação com a criança, a T.O. relata ter procurado outros mecanismos para se comunicar com L., utilizando a música como material de apoio. “*Eu comecei a cantar uma música da Paula Fernandes que dizia ‘Sou pássaro de fogo’ e L. respondeu o segundo verso da música dizendo ‘que canta ao seu ouvido’*”. Segundo a T.O., essa foi a primeira vez que L. falou algo sem repetir uma fala anterior.

¹² Palavra que significa *a posteriori*.

¹³ Todos termos utilizados por Lacan em seu ensino.

Diante desse relato testemunhamos a introdução, por parte da Terapeuta Ocupacional, de uma diferenciação na ecolalia de L., instaurando na repetição estereotipada da criança, intervalos, entre som, silêncio e espera. Por meio da alternância entre as palavras cantadas da profissional e da garota, advém, no tempo daquele intervalo, entre o som e a espera do retorno deste som, um sujeito que anuncia estar ali e que “canta ao seu ouvido”, possibilitando uma abertura para o Outro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com seus jogos temporais rítmicos de presença (*há*) e ausência do som (*não há*), a música traz elementos que marcam a própria constituição do sujeito, como nos já foi sugerido por Didier-Weill (1998). Isso nos conduziu diretamente ao campo de *lalíngua* uma vez que esta é constituída a partir da forma como foi falada e ouvida a musicalidade da língua materna. É a partir desses indícios que podemos pensar nos efeitos da conjugação da música na prática para com os sujeitos autistas, tendo em vista que esses elementos primordiais já mencionados operam de forma diferente nessa estrutura clínica. Diante da dimensão diacrônica de *lalíngua*, que nos é transmitida através do ritmo e da musicalidade de um Outro primordial, opera uma alternância entre presença e ausência, situando o sujeito em direção a falta no Outro. Isso nos sugere que a música pode nos ajudar a pensar a relação primordial do sujeito com o Outro, mais especificamente no autismo e nos permite concluir que a música tem efeitos nesta clínica.

Buscando seguir nosso plano de investigação, iniciamos nosso percurso através da exposição de passagens no ensino de Lacan nas quais é apresentada a noção de *Lalíngua*. Após essa exposição tentamos tecer articulações com a dimensão da musicalidade, bem como reflexões acerca de suas contribuições em meio à prática com crianças autistas. Vimos no caso Dick publicado por Melanie Klein, a dimensão onomatopaica de *lalíngua* presente nas partículas trazidas por Dick durante o atendimento. Melanie Klein estabelece uma relação significativa às partículas de *lalíngua* dispersas apresentadas por Dick, o que teve como consequência, efeitos clínicos bastante relevantes. Isso aponta para a importância de tomar os atos e falas desses sujeitos, que muitas vezes parecem sem sentidos, enquanto significativa e produção própria deles.

Podemos dizer também que a música — que também está implicada na fala através da dimensão da enunciação — permite ao sujeito implicar-se num trabalho de escrita tal como na elaboração do texto onírico, pois, uma vez que subjetivou essa musicalidade inscreve aí as

marcas de sua história. Uma vez que se pode estabelecer uma musicalidade na voz, a dimensão da falta aparece nas alternâncias rítmicas e melódicas implicadas na fala. Independentemente do sentido, tal como no sonho, o sujeito pode escrever na sonoridade a sua presença.

Em resumo, Lacan traz o conceito de *lalíngua* enquanto os primeiros balbucios provenientes da língua materna. Esta traz em sua formação uma dimensão musical, uma vez que é constituída pelas partículas linguísticas e sonoras que nos são transmitidas no decorrer do tempo, repletas de ritmo e musicalidade, o que aponta o seu caráter diacrônico, assim como a música.

É importante ressaltar que a elaboração desta pesquisa fomentou novas questões e foi de grande importância para pensarmos nossa prática, por isso não pretendemos esgotar o tema, mas dar continuidade a realização desta, investigando outros aspectos que percebemos correlacionados e ajudariam em uma construção ainda mais aprofundada, tais como uma melhor abordagem da voz na psicanálise enquanto objeto pulsional no qual mantém estreita relação com a clínica do autismo.

REFERÊNCIAS

BAIO, V. *Nome-do-Pai e autismo*. In: **Scilicet dos Nomes-do-Pai**. Textos preparatórios para o congresso de Roma, 13 a 17 de julho, 2006, AMP.

BASTOS, A.; FREIRE, A. B. Sobre o conceito de *alíngua*: elementos para a psicanálise aplicada ao autismo e às psicoses. In: **Psicanalisar hoje**. Angélica Bastos (org). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2006, pp. 107-122.

CATÃO, I; VIVES, J-M. Sobre a escola do sujeito autista: voz e autismo. **Estud. psicanal.** no.36 Belo Horizonte dez. 2011.

COELHO, T. **Sinthoma: corpo e laço social**. Transcrição do seminário ministrado por Tania Coelho dos Santos no PPGTP/IP/UFRJ e na Seção Rio da Escola Brasileira de Psicanálise, no primeiro semestre de 2005. Rio de Janeiro: SEPHORA/UFRJ, 2006.

DANHAUSER, A. **Théorie de la Musique**. Paris: Editions Henry Lemoine, 1996.

DIDIER-WEILL, A. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

_____. **Lacan e a clínica psicanalítica**. (1998). Rio de Janeiro: Contracapa.

FIRGEMANN, D; RAMOS, C. *Lalíngua nos seminários, conferências e escritos de Jacques Lacan*. **STYLUS** : Revista de Psicanálise, n. 19, outubro 2009. AFCL/EPFCL-Brasil.

FREUD, S. (1900) **A interpretação dos sonhos**. Tradução do alemão de Renato Zwick. Porto Alegre: L&M, 2016.

FREUD, S. **Más allá del principio de placer** (1920). Obras completas, v. 18. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. p. 1-62.

FREUD, S. (1925). **A negativa**. In: Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns; tradução de Claudia Dornbusch... [et al.]. Rio de Janeiro: Imago, 2007, v III, p. 145-158.

HENRY, F. - Lalengua de la transferência em las psicosis. in Miller, Jacques-Alain y otros. **La psicosis ordinária**. Buenos Aires. Paidós, 2003. pp 131-158.

JORNADA DE PSICANÁLISE COM CRIANÇAS, IV, com o tema Da Infância ao Infantil. 2016, Búzios. **Observações Iniciais sobre o caso Dick e Lalíngua**. Búzios, 23 e 24 de setembro de 2016.

KLEIN, M. (1996). A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do ego. In M. Klein. **Amor, culpa e reparação e outros trabalhos** (1921-1945). (A. Cardoso, Trad., pp. 249-264). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1930).

LACAN, J. (1953-1954/1979). **O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979.

_____. (1956-1957/1995). **O seminário, livro 4:** a relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. (1957-1957/1999). **O seminário, livro 5:** As formações do Inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. (1960/1998). Posição do Inconsciente no congresso de Bonneval. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1964 /1985) **O Seminário - Livro 11:** Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. (1971-1972 /1997). O Saber do Psicanalista: Seminário 1971-1972. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife (publicação não comercial), 1997.

_____. (1971-1972 /2012). **O Seminário - Livro 19:** .. ou pior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

_____. (1972/2003). O Aturdido. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p.448–500.

_____. (1972-1973 /1985). **O seminário, livro 20:** mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (1973/2003). Introdução à edição alemã de um primeiro volume dos Escritos In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003a.

_____. (1973/2003). Televisão In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003b.

_____. (1973-1974 /2000). **O seminário 21: Los incautos no yerran (Los nombres del padre)**. Versión de la Escuela Freudiana de Buenos Aires: Edição eletrônica das obras completas de J. Lacan.

_____. (1974). **Alla Scuola Freudiana**. Conferência pronunciada no Centro Cultural Francês em 30 de março de 1974. <[http:// www.ecole-lacanienne.net/bibliotheque: pas-tout Lacan](http://www.ecole-lacanienne.net/bibliotheque: pas-tout Lacan)>. Acesso em 15 de abr de 2016.

_____. (1974). **A Terceira**. Conferência pronunciada em Roma, em 01 de novembro de 1974. Tradução de FERRETTO, A. J; GARCIA, C. A. M; GARCIA, G; FARIAS, L.A; GIL, M. R. C; RAMOS, P. C. Freud-lacan.com. Association Lacanienne Internationale. Disponível em: <http://www.freudlacan.com/articles/article.php?url_article=jlacan031105_2>. Acesso em 21 abri. 2016.

_____. (1974 /2002). Conferência A terceira. **Cadernos Lacan**. Porto Alegre: APPOA, 2002. v.2.

_____. (1974-1975 /2000). **O Seminário, livro 22: R.S.I**. Versión de la Escuela Freudiana de Buenos Aires: Edição eletrônica das obras completas de J. Lacan.

_____. (1975/2003). **Talvez em Vincennes...** In: **Outros escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. Joyce, o Sintoma. In: **Outros escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 560-566.

_____. (1974-1975/2007). **O Seminário, livro 23: o Sinthoma** Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____. (1975). **Conferência em Genebra sobre o sintoma**. Tradução para o português não mencionada. Salvador: Campo psicanalítico. Disponível em:
<<http://www.campopsicanalitico.com.br/biblioteca/genebra.doc>>. Acesso em 08 de abr. 2016.

_____. (1975). **Conferencias en Columbia e Yale II**. Tradução para o espanhol não mencionada. Inédito.

_____. (1975). **Conferencias en Massachussets**. Tradução para o espanhol não mencionada. Inédito.

_____. (1976). **James Joyce como sintoma**. Tradução para o espanhol não mencionada. Inédito.

_____. (1976-1977 /2000). **O Seminário, livro 24:** Lo no sabido que sabe de la una-
equivocación se ampara en la morra. Versión de la Escuela Freudiana de Buenos Aires:
Edição eletrônica das obras completas de J. Lacan.

_____. (1977-1978 /2000). **O Seminário, livro 25:** El momento de concluir. Versión de la
Escuela Freudiana de Buenos Aires: Edição eletrônica das obras completas de J. Lacan.

_____. (1980/2000). **El seminário de Caracas.** Versión de la Escuela Freudiana de
Buenos Aires: Edição eletrônica das obras completas de J. Lacan.

LIMA, C.M; POLI, M.C. Música e um pouco de silêncio: da voz ao sujeito. **Ágora** (Rio J.)
vol.15 no.spe Rio de Janeiro Dec. 2012.

LIMA, F. M. S. **Sobre um Tratamento Psicanalítico da Psicose na Clínica Institucional.**
Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em psicanálise, IP/ UERJ, 2009. Dissertação.
(mestrado).

MILLER, J. O Monólogo da Apparola. **Opção lacaniana: Revista Brasileira Internacional
de Psicanálise.** São Paulo, n.º 23, dez. 1998.

MONTEIRO, K.A.C. O. **Tratamento do Gozo no Autismo: Clínica Psicanalítica e Objetos
Autísticos.** Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em psicanálise, IP/ UERJ, 2011.
Dissertação. (mestrado).

NASIO, J.D (et al.). **Os grandes casos de psicose.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

QUINET, A. Psicanálise e Música: reflexões sobre o inconsciente equívoco. In: **Música e Linguagem – Revista do Curso de Música da UFES**. Vitória: UFES, Vol. I, 08/2013, ISSN: 2316-3488.

SACKS, O. **Alucinações Musicais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TV ABC AMERICANA. *Carly Fleishmann*. **Matéria sobre a história de Carly**. 2012. 10'. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZiWR0LP0yVI>>. Acesso em 03 fev. 2014.

VIVES, J-M. A pulsão invocante e os destinos da voz. **Psicanálise & Barroco** em revista v.7, n.1: 186-202, jul. 2009.

WISNIK, J.M. **O Som e o Sentido: uma outras história das músicas**. São Paulo; Companhia das Letras, 1999.