



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA PSICANALÍTICA

BEATRIZ ALVES VIANA

DA HOLÓFRASE À PRODUÇÃO DE UMA ENUNCIÇÃO PELA
MUSICALIDADE:

Investigação sobre as noções de voz e *lalíngua* na clínica com sujeitos autistas

RIO DE JANEIRO-RJ
2020

BEATRIZ ALVES VIANA

**DA HOLÓFRASE À PRODUÇÃO DE UMA ENUNCIÇÃO PELA
MUSICALIDADE:**

Investigação das noções de voz e *lalíngua* na clínica com sujeitos autistas

Dissertação de Mestrado a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Amandio de Jesus Gomes.

Coorientador: Prof. Dr. Luis Achilles Rodrigues Furtado.

**RIO DE JANEIRO-RJ
2020**

Dissertação a ser apresentada ao programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Teoria Psicanalítica.

BEATRIZ ALVES VIANA

Dissertação apresentada em ___/___/___

Orientador: Prof. Dr. Amandio de Jesus Gomes
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Coorientador: Prof. Dr. Luis Achilles Rodrigues Furtado
Universidade Federal do Ceará – UFC

1ª Examinadora: Angélica Bastos de Freitas Rachid Grimberg
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

2ª Examinadora: Ana Beatriz Freire
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores Amandio de Jesus Gomes e Luis Achilles Rodrigues Furtado. Ao professor Amandio, orientador, pela aposta em meu nome, por ter acolhido minha proposta de pesquisa desde o começo e por ter me recebido no Programa com tanto carinho. Ao professor Achilles, coorientador, pela dívida simbólica transmitida desde a graduação, por mostrar que a clínica sempre tem a nos ensinar e por me fazer “escutar” o desejo que me moveu a escrever essa dissertação, enfim, por não apenas “colher”, mas “capinar” comigo essa escrita.

À Ana Beatriz Freire, pelas interlocuções, conversas divertidas e vivazes que incentivaram muito as ideias aqui apresentadas. E por me acolher com tanta confiança no “Projeto Circulando”, que, sem dúvidas, foi uma experiência clínica importantíssima. .

À Angélica Bastos, pelo generoso ato de colocar questões bastante pertinentes na Banca de Qualificação e pela sua imensa disponibilidade e atenção em todos os momentos.

Aos membros suplentes Carlos Costa e Fábio Malcher, pelas trocas e abertura com que sempre me receberam, e por aceitarem o convite. Ao Ramiro Faria, por todas as orientações teóricas cheias de rigor na transmissão dos conceitos, e acima de tudo, pela paciência.

Aos amigos do Ceará que suportaram comigo a distância e o afastamento, mas sempre se fazendo presente na ausência, em especial Deni Lopes, Marília, Kemyllie, Alana Araújo, vocês foram fundamentais nesse processo. Aos amigos maravilhosos do Rio de Janeiro, por me fazerem sentir em casa sempre e mostrar o que tem de melhor no Rio: vocês. Em especial Danielle Desiree Cervino, por ter se tornado uma irmã e me tornado família e Luciana Pieri, pela presença que desconsidera o tempo e a distância.

À Alice servidora responsável pela secretaria do programa, por sempre me ajudar com tanto carinho e paciência nas burocracias necessárias durante o meu afastamento.

Aos integrantes do projeto Água de Chocalho, pelas construções e elaborações clínicas que se engajaram comigo, e por sustentarem e acreditarem na importância desse trabalho “em rede” no sertão cearense.

À Elizete, minha mãe, pelo encorajamento constante nas travessias da vida.

À Victoria por entender com cuidado a retirada e o silêncio que o ato de escrever exige e por sempre me ensinar/lembrar – com amor – o que realmente é importante.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo subsídio para a produção da dissertação.

RESUMO

VIANA, Beatriz Alves. Rio de Janeiro, 2020. 113f. *Da holófrase à produção de uma enunciação pela musicalidade: Investigação das noções de voz e lalíngua na clínica com sujeitos autistas*. Dissertação de mestrado. Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A dissertação aborda uma discussão sobre as noções de *lalíngua* e de *voz* na clínica do autismo, visando discutir sobre as possíveis contribuições da musicalidade à direção do tratamento a partir de um caso clínico. Partimos, então, do próprio percurso de nossa formação acadêmica através de um projeto de extensão em instituições de Saúde Mental voltado a crianças em grave sofrimento psíquico. A escolha pela discussão do caso clínico de uma das crianças atendidas no projeto refere-se a uma tentativa de circunscrever teoricamente algumas orientações que podem ajudar a nortear o trabalho em um dispositivo clínico direcionado aos sujeitos autistas. O percurso de pesquisa partiu da problemática constitutiva de que esses sujeitos estão situados em uma relação com a linguagem fora do registro de articulação com os significantes, fazendo com que estes apareçam em uma posição holofraseada/congelada/petrificada, algo que além de produzir efeitos nos elementos do discurso, implica na não extração do objeto voz. Devido a essa não extração, a voz enquanto objeto pulsional permanece retida, o que irá ter consequência na relação do autista com o campo vocal, manifestando-se enquanto uma *ressonância petrificada*. A partir das formulações teóricas, podemos constatar que uma modulação da voz por meio da musicalidade poderia ser uma forma possível de subjetivação e estabilização desses sujeitos, além de configurar-se enquanto uma possibilidade deles produzirem certa enunciação a partir de um *Tratamento do Outro*.

Palavras-chave: Voz, Lalíngua, holófrase, musicalidade, autismo, psicanálise.

ABSTRACT

VIANA, Beatriz Alves. Rio de Janeiro, 2020. 113f. *From holophrase to the production of an enunciation through musicality: Investigation of the notions of voice and lalangue in the clinic with autistic subjects*. Masters dissertation. Institute of Psychology, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

The dissertation addresses a discussion on the notions of lalangue and voice in the autism clinic, aiming to discuss the possible contributions of musicality to the direction of treatment based on a clinical case. We started, then, from the path of our academic education through an extension project in Mental Health institutions aimed at children in severe psychological distress. The choice for discussing the clinical case of one of the children assisted in the project refers to an attempt to theoretically circumscribe some guidelines that can help guide the work on a clinical device aimed at autistic subjects. The research path started from the constitutive problem that these subjects are situated in a relationship with language outside the register of articulation with the signifiers, causing them to appear in a holofrastered / frozen / petrified position, something that besides producing effects on elements of speech, implies not extracting the voice object. Due to this non-extraction, the voice as a pulsating object remains retained, which will have an effect on the autistic's relationship with the vocal field, manifesting itself as a petrified resonance. From the theoretical formulations, we can see that a modulation of the voice through musicality could be a possible form of subjectification and stabilization of these subjects, in addition to being configured as a possibility for them to produce a certain enunciation from a Treatment of the Other.

Key words: Voice, Lalíngua, holófrase, musicality, autism, psychoanalysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – PARA INTRODUIZIR O CASO CLÍNICO	17
1.1FRAGMENTOS DO CASO LARA: DA INVASÃO DA POLIFONIA DE <i>LALÍNGUA</i> A UMA SUBJETIVAÇÃO POR MEIO DA MÚSICA.....	17
1.1.1 Prelúdio: ocasião do pedido de ajuda.....	17
1.1.2Primeiro contato com o cotidiano escolar	19
1.1.3“Ela não fala, só sabe cantar”: primeiro contato com os pais	20
1.1.4 O início do tratamento.....	22
1.1.5O contato e a articulação com a rede intersetorial: uma aposta ética e política	25
1.1.6 “Eu tô aí, mesmo sem estar”: o sujeito que aparece pela sua ausência – um segundo tempo no tratamento.....	29
1.2“SERES VERBOSOS” QUE ARTICULAM MUITAS COISAS: O ESTATUTO DA FALA NO AUTISMO.....	33
CAPÍTULO 2 – <i>LALÍNGUA</i>, HOLÓFRASE E VOZ NA CLÍNICA PSICANALÍTICA COM AUTISTAS: ARTICULAÇÕES TEÓRICAS.....	38
2.1 O CONCEITO DE <i>LALÍNGUA</i>	38
2.1.1Possíveis indicações teóricas da noção de <i>lalíngua</i> em Freud	38
2.1.2 O percurso teórico lacaniano até a formulação de <i>lalíngua</i>	41
2.1.3 <i>Lalíngua</i> é feita de gozo e de música: apontamentos sobre um <i>saber-fazer</i> com a poesia na clínica.....	47
2.2APONTAMENTOS SOBRE A HOLÓFRASE E SUAS IMPLICAÇÕES CLÍNICAS	54
2.3 A VOZ DE FREUD A LACAN.....	60
CAPÍTULO 3: PARA INTRODUIZIR A CLÍNICA	66
3.1 O TIMBRE DA VOZ ENQUANTO O PESO DO SUJEITO.....	66
3.2 SOBRE A NOÇÃO DE <i>RESSONÂNCIA PETRIFICADA</i> E SEUS EFEITOS RESSONANTES NO CORPO.....	76
3.3 “PARA ONDE VAI, PORTANTO, A DIREÇÃO DO TRATAMENTO?”.....	84
3.3.1 “Nem tonal, nem atonal, mas harmoniosa”: um trabalho possível de modulação da voz....	85
3.3.2 De uma <i>ressonância petrificada</i> à construção de uma rapsódia enunciativa: a importância de uma escuta que autentica	88
3.3.3 Tratamento do Outro:amusicalidade como possibilidade de regulação, enunciação e invocação.....	94
3.3.4 Os parceiros da rede intersetorial em uníssono: um (com)passo ético e político necessário	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	106

“A música não diz nada, mas ela o diz bem” (Stravinsky).

INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda uma discussão sobre as noções de *lalíngua* e de voz na clínica do autismo, visando discutir sobre as possíveis contribuições da musicalidade à direção do tratamento a partir de um caso clínico. Partimos, então, do próprio percurso de nossa formação acadêmica através de um projeto de extensão em instituições de Saúde Mental voltado a crianças em grave sofrimento psíquico – especialmente autistas – e seus familiares. Esse projeto de extensão é vinculado à Universidade Federal do Ceará (UFC) e se chama Água de Chocalho.

O nome atribuído ao projeto – referente a uma expressão nordestina relacionada à superstição popular de que crianças que tardavam a falar deveriam tomar água em um chocalho (PEREIRA DA COSTA, 1908)¹ – tem o objetivo de promover um espaço onde manifestações de fala possam ser produzidas a partir de recursos sonoros ou ferramentas que sirvam como canal de expressão e de construção de artifícios que digam respeito à singularidade das crianças, ajudando-as a amenizar seu sofrimento. Conforme aponta Furtado (2019), a expressão “água de chocalho” para nomear tal projeto está relacionada a um aspecto Simbólico e Real inerente ao tratamento, uma vez que, metaforicamente, a noção de “água” faz referência à dimensão lógica da linguagem que constitui a função do sujeito e o “chocalho” refere-se ao horizonte material e musical da linguagem que se manifesta em sua dimensão de gozo por meio das ressonâncias no corpo. Além disso, essa ação de extensão conta com um trabalho de caráter intersetorial e é desenvolvida no Serviço de Psicologia Aplicada (S.P.A) da UFC e no Centro de Atenção Psicossocial (CAPS II), ambos localizados na cidade de Sobral-CE.

No decorrer de nossa experiência com essas crianças, podemos testemunhar o posicionamento radical assumido por elas em relação ao laço social e à dimensão de devastação diante da fala, o que nos confirma a estratégia do sujeito autista para proteger-se do verbo no qual estão imersos (LACAN, 1967/2003). Tais aspectos concernem justamente à posição desses sujeitos em relação à linguagem e ao campo simbólico, ou seja, em sua constituição subjetiva. Assim, este estudo pretende conjugar tanto a prática clínica com esses

¹ A descrição de Pereira da Costa (1908, p. 209) na sua obra chamada *Folk-lore pernambucano* sobre esse mito nordestino nos diz muito sobre o trabalho que tentamos traçar no projeto Água de Chocalho. Nas palavras do autor: “Para falar depressa, dá-se-lhe a beber das primeiras águas de janeiro, e não se deve absolutamente mostrá-la ao espelho, porque isso faz retardar-lhe a fala (...) dar-se-lhe água de chocalho, que com isso não só se consegue começar imediatamente a desenvolver essa faculdade, como ainda as crianças torna-se-ão verbosas e loquazes”.

sujeitos quanto o interesse de investigação teórica sobre a clínica do autismo que nos aparece de forma tão singular e nos suscita diversas questões em relação à sua constituição subjetiva. Logo, tendo como objetivo articular teoria e clínica de acordo com a construção de uma pesquisa em psicanálise (FREUD, 1912/1976) – e seguindo a indicação lacaniana de que o analista deve ser dois, um que produz efeitos clínicos e outro que teoriza sobre tais (LACAN, 1974) – baseamo-nos em impasses clínicos vividos na experiência com essas crianças.

Além disso, em nossa experiência de graduação em psicologia, com a pesquisa de iniciação científica intitulada *O Autismo, a Letra e o Número: Uma investigação sobre as relações estruturais do sujeito dito autista com a linguagem segundo a teoria psicanalítica e suas possíveis articulações com a música* – financiada pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP), sob a coordenação do Prof. Dr. Luis Achilles Rodrigues Furtado da UFC/Campus Sobral – deparamo-nos com as elaborações empreendidas por Lacan na década de 70, o que exigiu um esforço para pensarmos a clínica da psicose/autismo a partir da elaboração dos conceitos de *lalíngua*, gozo, voz e holófrase articulados à música.

Uma vez que “o que cria a estrutura é a maneira em que a linguagem emerge no início num ser humano” (LACAN, 1976, p.46), tais conceitos mencionados acima nos colocam diante do que há de mais singular na constituição do sujeito e ajudam-nos a pensar possíveis direcionamentos clínicos no tratamento dos sujeitos autistas. A possibilidade de depararmos com novas soluções – ou até novos problemas – nesse campo justifica a pertinência dessa investigação.

Dessa forma, será apresentada a construção do caso clínico de Lara, uma criança diagnosticada com autismo que foi encaminhada ao projeto Água de Chocalho aos 8 anos. A escolha pela discussão de tal caso é o resultado de uma tentativa de circunscrever teoricamente algumas orientações que podem ajudar a nortear o trabalho em um dispositivo clínico direcionado a crianças em grave sofrimento psíquico – como o já mencionado projeto Água de Chocalho. A proposta dessa dissertação consiste em escrever os elementos que o caso fornece, tentando não forçá-lo para que se adeque aos conceitos que pretendemos trabalhar, mas nos deixar guiar pelos impasses que a própria clínica nos coloca.

Dentro desses diversos impasses clínicos, a definição mesma do autismo nunca foi uma unanimidade, uma vez que esta se inscreve em um longo percurso de mudanças de sentidos e nomenclaturas (FURTADO, 2012). A polêmica em torno dessa discussão começa desde a invenção do termo autismo, quando Bleuler (1911/2005) cria o neologismo “autismo”

derivado de “autoerotismo”, algo que foi criticado por Freud (1921/1986) que discordava categoricamente dessa noção. No entanto, apesar da crítica freudiana ao termo, este continuou sendo utilizado frequentemente no âmbito clínico (FURTADO, 2012). Alguns clínicos como Melanie Klein (1930/1975), Donald Winnicott (1972/1967, p. 78) e Maud Mannoni (1967/1980) manifestaram seus impasses clínicos relacionados à questão do diagnóstico. Embora possamos verificar a partir da leitura de alguns clássicos uma tendência de manter o autismo no campo das psicoses (FURTADO, 2012), diversos outros autores mais atuais apresentam outras perspectivas. Rosine Lefort (1980) lança a hipótese de que o autismo seria uma “a-estrutura”, tendo em vista que segundo a autora, o campo do Outro não se constituiria para esses sujeitos. Maleval (2018) assim como Laurent (2014, p.79) situam o autismo como uma quarta estrutura, afirmando que o seu mecanismo estrutural não seria a forclusão do nome-do-pai, mas algo anterior. Este último autor, por exemplo, fala de uma “forclusão do furo”. Alfredo Jerusalinsky (2012) também sustenta que o autismo não está no campo das psicoses e o seu mecanismo próprio seria uma “exclusão” da função materna. Laznik (2004), por sua vez, afirma que a estrutura do autismo seria resultante de uma falha materna no circuito pulsional. Jean-Pierre Drapier (2012) – cuja perspectiva teórica concordamos – aponta que Lacan não falou de “autismo” em seu ensino, mas de “autistas” ou de “ditos autistas”. Apesar dessa discussão **não ser o objetivo principal desse trabalho**, consideramos importante situar a perspectiva na qual partimos, uma vez que se torna necessário lembrar as críticas de Freud e Lacan quanto ao termo autismo no campo da psicanálise (FURTADO, 2012). Ressaltamos aqui que quando nos referirmos aos sujeitos autistas estaremos falando de “sujeitos ditos autistas” que assim como Lara, receberam esse diagnóstico, mas que podem ou não ser psicóticos (DRAPIER, 2012), uma vez que, segundo Collet Soler (1983/1989, p.10) “de saída, eu não creio que exista um autismo puro (...) temos sempre misturas, o autismo é um polo”. Assim, entende-se que diversos mecanismos estruturais de defesa podem se desdobrar, permitindo pensar em uma “superestrutura” (DRAPIER, 2012, p.38), em que “mecanismos autistas estavam superpostos sobre uma estrutura” e se elevam sobre ela “sempre (psicose) que há uma impossibilidade de entrar na alienação”. Por tais razões, é importante delimitar que sempre que nos referirmos nesse trabalho ao termo “autismo” de forma genérica, devem-se entender sujeitos “ditos autistas” (LACAN, 1975) ou “crianças sujeitas à holófrase” (PEUSNER, 2016, p. 122), expressões que trataremos melhor adiante.

Em continuidade, no **primeiro capítulo** dessa dissertação, será apresentada uma discussão sobre o caso de Lara. Esta menina iniciou o seu tratamento no projeto a partir de

uma demanda da escola, principalmente devido às frequentes crises de agressividade e automutilação. Desde os primeiros contatos com ela, testemunhávamos constantemente a dimensão arrebatadora dos signos da presença do Outro para aquele sujeito. Em meio às suas crises, Lara se fazia presente de forma desorganizada, cantando incessantemente trechos e melodias de diversas músicas ao mesmo tempo em que se batia e se machucava.

Presenciamos, assim, uma tentativa incansável e árdua, por parte da garota, de buscar uma organização/localização de algo que chegava de forma invasiva e avassalava seu corpo sem que ela pudesse fazer alguma coisa. Manifestações que eram consequência de sua relação singular com a linguagem, que se fazia a partir de uma posição de *holófrase* – termo utilizado por Lacan (1964/1998) para definir uma operação subjetiva contrária à articulação de significantes. Assim, Lara recorria à musicalidade para tentar dar conta de seu Outro desregulado, invasivo e ameaçador. Podemos supor, a partir dos seus vários atendimentos, que ela utilizava a música como uma forma de tentar mediar o seu contato com o campo do Outro e com aquilo que lhe afligia, uma vez que cantava letras e melodias que apontavam para aspectos de sua história e para palavras ditas pelos seus pais ou pessoas próximas². Lara repetia músicas, expressões e jargões de cantores e personagens conhecidos da mídia de modo geral. Tais palavras ou restos sonoros que ressoavam em Lara e lhe causavam um aprisionamento, mesmo quando não eram endereçadas diretamente a ela, afetavam o seu corpo e eram utilizadas constantemente pela garota como um trabalho ao longo das várias sessões.

Com Lacan (1976), podemos entender esses restos sonoros advindos do Outro, que Lara repetia incansavelmente sem nenhum tipo de endereçamento, desde a noção de *lalíngua*, termo cunhado pelo autor para referir-se ao efeito da linguagem sobre o sujeito, antes que esta tenha um sentido articulado, manifestando-se por meio das mais diversas materialidades sonoras. Uma vez que, para Lacan (1975, p.126) “é totalmente certo que algo voltará a surgir (...) em todas as maneiras de dizer, em função da maneira em que *lalíngua* foi falada e também escutada por cada um em sua singularidade”, podemos sugerir que Lara se utilizava da equivocidade, das ressonâncias e dos ecos de *lalíngua* para produzir certa modulação de sua voz (LACAN, 1975-1976/2007) por meio da música. Aqui cabe destacar que a expressão “modulação da voz” utilizada por Lacan é originada no campo da física. Aplicada ao âmbito das telecomunicações, refere-se ao processo através do qual um sinal – como a voz ou a

²Podemos perceber que Lara era completamente afetada pela linguagem por meio da via musical e, no entanto, recusava-se constantemente à perda do gozo vocal enquanto uma enunciação simbólica.

música – é acrescentado às ondas de rádio emitidas por um transmissor, de forma a alcançar uma frequência que anule os ruídos constantemente produzidos entre duas estações radiofônicas para que algo possa ser transmitido. Veremos isso melhor no decorrer do trabalho.

Dessa forma, sugerimos que Lara precisava exprimir algo através da música, utilizando-a como uma “doma-voz”, expressão utilizada por Vivés (2016) para referir-se à capacidade da música de produzir certo domínio/tratamento da voz do Outro, de forma que essa voz – que aparece de forma invasiva na psicose – possa ser sustentada e invocada. A garota utilizava a musicalidade como uma forma de “domar” a dimensão invasiva da voz e, dessa forma, sua utilização de uma “voz cantada” servia como uma “voz artificial” (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017, p. 483) – pois trazia em seu bojo a musicalidade presente na voz de outra pessoa – que a mantinha protegida diante de uma enunciação. Esse ato constante de Lara fazia com que essas vozes se tornassem totalmente domáveis, uma vez que havia a possibilidade de serem escutadas e repetidas tais como são. Por sua vez, esse mecanismo possibilitava que a escuta e reprodução sonoras fossem menos insuportáveis, deixando a menina “em abrigo diante das vibrações não-domináveis que implica a escuta da voz sonora ao vivo” (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017, p. 483).

A operação sempre realizada por Lara de tentar – por meio da música – apagar a dimensão enunciativa de sua fala fazia com que os diversos profissionais e pessoas que a acompanhavam não conseguissem ouvir o que era cantado por ela como sendo um ato de fala. Por conta disso, aquelas palavras não eram capazes de ressoar nela, ou seja, não havia um vazio no campo do Outro que permitisse a produção de uma ressonância neste e, conseqüentemente, em Lara (LACAN, 1962-1963/2005). Assim, no decorrer do tratamento foi feito um trabalho de buscar acusar e autenticar os restos sonoros produzidos pela menina para que ela se reconhecesse como sujeito de sua produção.

A partir das questões colocadas acima, tentaremos delinear nessa dissertação a hipótese de que um trabalho a partir de *lalíngua* e da voz implica uma dimensão de musicalidade que pode servir como possibilidade na direção do tratamento do autismo, uma vez que aquela pressupõe um aspecto enunciativo que se apresenta de forma indireta e menos invasiva a esses sujeitos (CATÃO & VIVÉS, 2013; DIDIER-WEILL, 1999, 1999, LAZNIK, 2000). Dessa forma, tal hipótese se desdobra em diversos questionamentos que tentaremos responder no decorrer do estudo, a saber: o trabalho com a dimensão musical implicada em *lalíngua* poderia permitir no autismo certa modulação da voz, bem como uma subjetivação

dos detritos de *lalíngua*? A musicalidade poderia retribuir a esses sujeitos a possibilidade de produzir uma enunciação – mesmo que velada? Será que a música, em função de seus efeitos, poderia ter sido um recurso de Lara para articular algo da ordem de uma fala/de uma invocação, produzindo uma estabilização diante de sua condição de holófrase? Seria a música uma via de “tratamento do Outro” (ZENONI, 1991, p.110)?

É importante destacar que o nosso esforço nesse trabalho refere-se menos a compreender como a música está implicada na dinâmica psíquica do paciente do que a entender como ela pode contribuir para possibilitar um tratamento menos invasivo da voz e de *lalíngua* por parte dos sujeitos autistas. Além disso, enfatizamos que ao nos referirmos à noção de musicalidade estamos apontando não para a música enquanto uma linguagem estruturada, mas para os aspectos sonoros que são perpassados por elementos musicais e prosódicos como ritmo, melodia, intensidade e entonações, que também estão presentes na fala. Por isso achamos mais propício nos referirmos ao termo musicalidade.

Em continuidade, visando discorrer sobre tais questões elaboradas, após a apresentação inicial do caso **ainda no primeiro capítulo** será apresentada uma discussão acerca da clínica do autismo e dos impasses nela presentes, bem como uma reflexão sobre o estatuto da fala no autismo, seguindo principalmente as indicações lacanianas propostas na *Conferência em Genebra sobre o Sintoma* (1975).

Logo depois, no **segundo capítulo**, serão discutidos os conceitos de *lalíngua*, voz e holófrase, apontando como a tríade se apresenta na clínica do autismo. O ponto de articulação que tentaremos trazer desses três conceitos parte da concepção de que os restos provenientes de *lalíngua* no autismo não se encontram subjetivados ou transformados em enunciação (BASTOS & FREIRE, 2006). Nesse sentido, a voz enquanto objeto aparece de forma invasiva sem uma operação de extração (MALEVAL, 2009) e, portanto, a holófrase se configura no campo da voz por meio de uma *ressonância petrificada* (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017, p. 483).

A condição holofraseada/petrificada/congelada (LACAN, 1964/1998; 1975) na qual Lara se encontrava, cuja manifestação tivemos a oportunidade de testemunhar nos primeiros contatos com a garota, aparecia na forma desorganizada com que ela cantava. No início do tratamento, ela cantava diversos trechos de variadas músicas juntamente com restos de expressões tiradas de vídeos ou de falas de pessoas próximas, de forma que os versos, as frases e as melodias misturavam-se, intercalavam-se e aglutinavam-se como significantes

holofraseados, em uma *lalação* sem pausa e sem diferenciação, de forma totalmente desorganizada. Essa condição, veremos, foi se modificando no decorrer do tratamento.

Tentaremos sustentar nesse trabalho que a condição de holófrase à qual o autista está sujeito aparece no campo da voz por meio de uma *ressonância petrificada*, termo utilizado por Orrado, Pilas & Vivés (2017) para se referirem à dificuldade do sujeito autista em fazer com que sua voz ressoe no campo do Outro, uma vez que não cede ao objeto voz (MALEVAL, 2009) e encontra-se preso a ele. Esse ponto será melhor trabalhado no terceiro capítulo deste estudo. As palavras, portanto, são tidas como invasivas e petrificam o corpo desses sujeitos, congelam-no sem que ele possa dar-lhes um sentido. Por isso, em busca de defender-se, o sujeito tenta produzir um trabalho com essas palavras, seja repetindo-as, reduzindo-as a bordões ou refrões, seja fragmentando-as, algo geralmente – e ingenuamente – visto por algumas pessoas como condutas estereotipadas. Esses sujeitos “não se contentam, no entanto, em preservar-se do campo do Outro, pois estão continuamente ocupados na realização de uma construção que tem sempre estrutura de linguagem” (DI CIACCIA, 1998, p.94).

Por último, no **terceiro capítulo** pretendemos transmitir os impasses clínicos e pontos de questionamentos vivenciados em nossa prática a partir das elaborações conceituais. Para tanto, nesse capítulo vislumbramos como relevante pensar a musicalidade enquanto possibilidade tática no tratamento do autismo, uma vez que a partir dela é possível fazer surgir uma dimensão enunciativa por uma via indireta/menos invasiva (CATÃO & VIVÉS, 2013; DIDIER, 1999, LAZNIK, 2000), permitindo uma proteção contra a angústia relativa ao objeto pulsional voz e uma maior abertura ao Outro. Assim, a musicalidade permite que a palavra seja dita por meio de uma vestimenta do som emprestada à voz (VIVES E CATÃO, 2013, VIVÉS, 2012), possibilitando que o sujeito se abra ao Outro e fundamentando certa “subjetivação dos detritos de *lalíngua*” (BASTOS & FREIRE, 2006, p.116). A forma como escolhemos dividir esse capítulo está relacionada às nossas hipóteses e questionamentos que foram referenciados acima. Na primeira parte discutiremos como o trabalho de modulação da voz (LACAN, 1975-1976/2007) por meio da música pode possibilitar ao sujeito autista uma regulação necessária ao seu ato de enunciação e uma abertura ao campo do Outro. Adiante, apresentaremos uma discussão sobre a contribuição da musicalidade na subjetivação dos detritos de *lalíngua* em “crianças sujeitas à holófrase” (PEUSNER, 2016) – ou a uma *ressonância petrificada* (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017) – apontando a importância do ato de autenticação da produção desses sujeitos para que essa operação subjetiva seja

possível. Logo depois, situaremos a hipótese de que a musicalidade serviria como uma via de *Tratamento do Outro* (ZENONI, 1991) para em seguida discutir sobre as implicações éticas e políticas que nos foram colocadas diante do caso clínico discutido.

Lara colocava-se em um trabalho de brincar com a dimensão de musicalidade de falas escutadas, seja na repetição de músicas cantadas, seja na captura de bordões repletos de uma musicalidade bem marcada e, a partir disso, ela operava uma “modulação da voz”, no sentido de tentar produzir uma regulação em relação à distância a se tomar das pessoas. Fazia, enfim, um trabalho na tentativa de encontrar

a frequência de ressonância aceitável para ela. Esta frequência de ressonância corresponderia ao ‘peso do sujeito’ suportável para a criança, nem mais, posto que isso lhe seria excessivo e ele taparia os ouvidos, nem menos, pois ele permaneceria indiferente à nossa presença (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017, p. 484).

Logo, a questão que se coloca seria justamente saber como falar ao sujeito autista de forma que não tenha um efeito de devastação, mas que, no entanto, sirva à operação de abertura do sujeito autista com o Outro. “Se trata de fazer uma oferta tal que estes meninos possam associar-nos a seu tratamento do Outro” (DI CIACCIA, 1998, p.93).

Tais metáforas sonoras que por vezes utilizamos nessa introdução serão retomadas continuamente durante todo esse trabalho de dissertação como uma via de tentar transmitir a complexidade das questões clínicas e conceituais que se colocaram para nós na construção dessa escrita. A afirmação lacaniana de que essas metáforas musicais “tendem invencivelmente a sugerir a materialização da palavra” (LACAN, 1953-1954/1979, p.32) nos autoriza a seguir essa coordenada na escrita de nosso trabalho.

Portanto, convidamos o leitor a trilhar conosco esse percurso de construção do caso clínico de Lara, adentrando as produções musicais compostas por essa garota e as notas – ora harmônicas e lineares, ora dissonantes – nas quais construímos tal pesquisa. Para tanto, optamos por costurar todo esse trabalho de dissertação já nos servindo das noções do campo da música nos tópicos escritos, de forma a tentar *transmitir* aos leitores a aposta que fazemos da impotência da musicalidade para a clínica psicanalítica – seja da neurose ou da psicose –, uma vez que constantemente somos incitados a trabalhar com a dimensão material da fala e da linguagem por meio dos seus ritmos, temporalidades, ruídos, prosódias, assonâncias e ressonâncias significantes que dizem além do que se intenciona dizer. Tal aposta se desdobra no escrito que será lido adiante.

CAPÍTULO 1 – PARA INTRODUIR O CASO CLÍNICO

1.1 FRAGMENTOS DO CASO LARA: DA INVASÃO DA POLIFONIA DE LALÍNGUA A UMA SUBJETIVAÇÃO POR MEIO DA MÚSICA

1.1.1 Prelúdio: ocasião do pedido de ajuda

Conforme pressupõe a função do prelúdio de uma música – de antecipar a abertura de uma obra – optamos por iniciar o relato desse caso não do início do tratamento de Lara, mas do contexto introdutório no qual se deu o seu encaminhamento ao projeto Água de Chocalho. Conforme já mencionamos na introdução, o caso de Lara nos foi encaminhado a partir de uma demanda de sua escola devido às suas crises cotidianas de agressividade direcionada às pessoas da escola e a si mesma.

Os profissionais da escola procuraram o projeto apresentando grande preocupação e angústia, além de relatarem não saber lidar com a situação que, segundo os mesmos, tornava-se cada vez mais difícil no decorrer do tempo. Segundo a coordenação da instituição, alguns pais de outros alunos pediam para que Lara fosse retirada da escola, devido à ameaça de agressividade da garota direcionada aos seus filhos. Além disso, a maioria dos discentes não interagiam com a menina por conta do medo constante que tinham dela.

Lara foi acompanhada por essa escola desde seus primeiros anos escolares, de 3 até 5 anos de idade. Logo depois, seus pais se mudaram para outra cidade em razão de problemas financeiros. Segundo os profissionais da escola e a família, as crises de agressividade de Lara começaram após esse período da mudança. Na nova cidade, a menina iniciou em uma escola que a expulsou nos primeiros meses, alegando não saber lidar com sua agressividade. Um ano depois, os pais resolveram retornar à cidade da qual haviam saído e a matricularam novamente na escola que nos encaminhou o caso. É justamente nessa ocasião que se deu o pedido de ajuda por parte da escola e, posteriormente, por parte dos pais.

As professoras afirmavam que Lara estava “completamente diferente”, tendo em vista que parou de escrever, ler e pouco falava (na maioria das vezes, apenas conseguia verbalizar algo se fosse cantando). Sua condição causava grande espanto por parte dos profissionais da escola, pois, segundo eles, outrora ela era a única criança da turma que conseguia ler e escrever. Além disso, relata a professora: “ela participava das atividades, sentava na roda com os colegas. Ela pedia coisas, hoje não pede mais. Antes ela sentia dor”; “ela pega o lápis apenas para por na boca e a folha para rasgar”. Segundo algumas professoras que acompanhavam Lara, a garota se batia, se mordida e se automutilava sem demonstrar sentir

dor. Ademais, os profissionais da escola relataram que ela não conseguia permanecer dentro da sala de aula e necessitava de uma estagiária para acompanhá-la em suas “andanças” pela escola.

Nesse período, Lara passa a ter dificuldade na socialização com as outras crianças, que presenciavam constantemente a agressividade da garota e, portanto, passaram a sentir medo dela – chegando até a correr quando ela se aproximava. Segundo a professora que a acompanhava naquele período, “quanto mais ela percebe o medo das crianças, mais ela marca”. A mesma professora relata que ela agredia as outras crianças de repente, “sem nenhum motivo, como se não conseguisse controlar a agressão”.

Uma das professoras que acompanhava Lara conta um episódio em que a garota puxou o cabelo de um dos colegas, jogando-o na areia do parquinho. O mesmo ficou chorando bastante e, desde então, escondia-se toda vez que a menina se aproximava. Conta também de outro episódio em que Lara puxou o cabelo de uma menina e logo depois a jogou no meio de ferros que estavam no jardim, atitude que deixou vítima com o “corpo roxo”. A mesma professora relata que Lara muitas vezes ficava quieta observando determinada criança e “de repente dá o bote”. Outra profissional declara: “temos que ficar com um olho no peixe e outro no gato direto”. A professora supracitada descreve Lara como uma criança bastante “estrategista”, pois na maioria das vezes, quando bate em uma criança, pede desculpas logo depois. “É como se fosse algo que ela não consegue controlar”, diz a professora. Falam também que “a maioria das crianças da escola tem medo da Lara, ficam todas duras quando ela chega perto”.

Diante disso, uma das professoras relatou ter sido obrigada a não deixar sua turma ir para o recreio junto com a turma de Lara, tendo em vista que, além das agressões, ela tinha o costume de pegar nas genitálias e nos seios das meninas enquanto desciam no escorregador. A psicopedagoga da escola diz também que ela só tinha uma amiga na escola que, segundo a profissional, era a única criança que não tinha medo dela e aceitava continuar brincando com a menina, mesmo que eventualmente fosse agredida também.

Os membros da equipe escolar declararam constantemente sua necessidade de procurar respostas para o caso de Lara, pois deparavam-se cotidianamente com fatos que os deixavam sem pistas de como agir, como a agressividade da garota e sua resistência à proposta pedagógica da escola. Nessas situações, sempre era dito que eles apostavam em nós (extensionistas) para “resolver a situação”. Diante disso, enfatizamos na reunião com a escola que não iríamos dar respostas e formulações de condutas a serem seguidas, mas que iríamos

procurar e construir junto com a equipe da própria escola a melhor forma de conduzir o processo.

Sobre os maiores interesses de Lara, os profissionais disseram que ela gostava bastante de computador, espelhos, microfones, outros idiomas (inglês e espanhol), *Barbies* e, principalmente, música e instrumentos que geravam vibração. Além disso, relataram: “ela também gosta muito de ser líder. O movimento que ela repete, as outras crianças têm que repetir”; “Ela adora cantar, dançar. Ela tem muito ritmo, adora fazer batidas”; “Ela tem um repertório musical muito eclético (risos)”. Algo que nos chamou bastante atenção nessa primeira conversa com a escola foi que, de forma generalizada, todos os profissionais que lá mencionaram a relação singular de Lara com a música, declarando que a menina passava a maior parte do tempo na escola cantando ou cantarolando músicas sem parar.

1.1.2 Primeiro contato com o cotidiano escolar

Após a reunião inicial com os profissionais do colégio, alguns extensionistas do projeto Água de Chocalho fizeram uma visita à escola para participar da rotina diária na sala de aula de Lara e interagir melhor com os professores e colegas de classe dentro do cotidiano escolar. Ao chegar à aula de inglês, os extensionistas se deparam com todos os alunos realizando a atividade proposta enquanto Lara procurava um microfone no fundo da sala. A garota, que se apresentava de forma inquieta, apenas se acalmou quando uma das professoras lhe entregou o microfone de brinquedo. Com isso, Lara passa a cantar e dançar na frente do espelho, também colocando algumas bonecas para que avissem e cantassem junto. Segundo a professora, tal ato é repetido cotidianamente pela menina em várias aulas e se trata de uma rotina sua. Lara continuava sua apresentação, manifestando-se com diversas expressões corporais e faciais, ora apresentando-se ao espelho da sala, ora apresentando-se ao celular que a estava gravando.

Nesse momento, a professora aproxima-se dos extensionistas dizendo que diariamente Lara não fazia os exercícios com as outras crianças e não costumava participar das atividades propostas em sala ou sentar na roda com os outros. Então, ela senta-se no chão – afastada dos colegas de turma – e passa a brincar com as bonecas que havia na sala, colocando o microfone para que as elas cantassem. Em um determinado momento, a garota senta-se no colo de uma das extensionistas e canta a música “Brasília Amarela” da banda Mamonas Assassinas, repetindo enfaticamente o trecho “você me deixa doidão” enquanto ria para a extensionista.

Logo depois, o professor de inglês começou uma atividade de roda na sala onde todos os alunos deveriam participar. Nesse momento, Lara se colocou no lugar de protagonista das brincadeiras. Era ela, portanto, que começava as brincadeiras de “soco, soco, bate, bate” e “atirei o pau no gato”. Quando falava alguma palavra, as crianças repetiam – mesmo a palavra não tendo sentido –, assim como os gestos que ela fazia. O resto da turma ficava no lugar de plateia, enquanto Lara liderava a brincadeira cantada.

No momento do intervalo, ela corre para brincar no escorregador, mas sempre vigiada pelos professores, que alegam ter cuidado para que ela não saísse do espaço destinado ao recreio, tendo em vista que a garota costumava sair e entrar em todas as salas e auditórios da escola, abrindo todas as portas. Uma das crianças da escola relata aos extensionistas que Lara ficava com raiva e era agressiva quando queria brincar no escorregador e já tinha alguém descendo, e que mordida e batia nas bonecas quando algo lhe incomodava. Diz ainda que Lara tinha dificuldade de brincar com outras crianças pois não gostava de dividir os brinquedos.

Após o intervalo, na sala, Lara pega um copo e começa a bater no ritmo da música “Cups (When I’m Gone)” enquanto cantava. A professora menciona que ela aprendeu a música sozinha e que tinha muita habilidade com inglês e espanhol, e acrescenta: “tudo que ela faz é com música. *Eu só escuto a voz dela quando ela canta*”. A professora também relata que, apesar de Lara não escrever com caneta e papel, escreve frases completas no computador.

1.1.3 “Ela não fala, só sabe cantar”: primeiro contato com os pais

Após o encaminhamento de Lara ao projeto e a conversa inicial com os profissionais da escola, marcamos uma visita à sua casa, a fim de conversar com seus pais, Carlos e Rita (nomes fictícios). Ambos resistiam bastante a sair de casa com a filha por conta das crises e a mãe relata: “eu só não abandono essa menina porque, enfim, Deus que me deu, né? O que eu posso fazer? Infelizmente eu não posso jogar ela fora, mas bem que eu queria”. Eis uma das primeiras frases que escuto de sua mãe ao chegar à casa de Lara. No decorrer da conversa, a mãe demonstra bastante cansaço, sempre se referindo à filha como um peso ou “um atraso de vida”, expressando frases como “me arrependi de engravidar dessa menina”, “ela não era o que pensava, eu imaginava outra coisa”, “queria voltar no tempo... se pudesse devolvia ela de onde ela veio”. Enquanto a mãe falava, o pai dizia: “doutora, não sabemos o que fazer com essa menina. Você pode nos ajudar? Por favor, nos ajude!”.

Durante a conversa, Lara permanecia correndo pela casa, dançando e cantando diversas músicas sem parar. Falo com ela e o pai diz que “não adianta, ela não fala, só sabe cantar” (sic). Mostro-lhe um violão e pergunto se gostaria de tocar e cantar comigo. A menina pega o instrumento, vai para o quarto e canta várias músicas, dentre elas: “Cocoricó” [Desenho animado Cocoricó], “Anna Júlia” [*Los Hermanos*], “Pelados em Santos” [Mamonas Assassinas] e “Livre Estou” [versão brasileira de umas das trilhas sonoras do filme *Frozen*]. Durante esse tempo, converso com os pais de Lara, que se mostram bastantes desesperados em relação à lida com a garota. Rita relata que vinha tomando diversos remédios para ansiedade e diz que a culpa de todos os problemas era de seu marido. O mesmo a ouvia sem retorquir, baixando a cabeça. Carlos, apesar da aparência de cansaço e desmotivação, repetia veemente que não desistiria de sua filha. Ele relata também grande preocupação em ter que ir trabalhar e deixar Lara e sua irmã mais nova sozinhas com sua esposa Rita, pois a menina batia em ambas.

Nesse momento da conversa, Lara passa a cantar e a pular no espaço onde estávamos. A mãe sente-se bastante incomodada e ordena que a menina pare. Após um tempo, Lara passa a morder-se e arranhar-se. O pai tentava contê-la dizendo que quando ela começava com as crises acabava ferindo a si mesma e fazendo o corpo sangrar. Enquanto Lara agredia a si mesma e aos pais, cantava diversos trechos de músicas, variando entre “Segura o *Tchan*” [Grupo É o *Tchan*], “Cocoricó” [Desenho animado Cocoricó] e músicas em inglês com uma prosódia de sofrimento. O som de seu canto misturava-se aos murros e mordidas que dava no pai e em si mesma. Nesse momento, sua mãe chora e fala gritando, dirigindo-se a mim: “tá vendo doutora? Ela não escuta. Não tem nada na cabeça. A cabeça dela é oca”. Então, Lara canta repentinamente – batendo sua cabeça na parede – “minha cabeça de lata bateu com a cabeça no chão. Desamassa aqui, desamassa ali pra ficar boa”³, demonstrando não estar imune às ressonâncias da palavra do Outro.

Nesse encontro, propus aos pais que Lara passasse a frequentar o espaço do Serviço de Psicologia Aplicada (S.P.A.), onde aconteciam as atividades do projeto de extensão supracitado. Inicialmente, os pais se mostraram bastantes relutantes em levá-la ao serviço, justificando que a mesma iria agredir os pacientes e poderia fazer tumulto na instituição. Acrescento que poderíamos tentar e eles aceitam levá-la.

³ Paródia produzida por Lara que se refere à música “Boneca de lata” da cantora Xuxa.

1.1.4 O início do tratamento

No decorrer do trabalho com a família, a mãe mostrava-se bastante ausente e resistente: não aceitava atendimento e esquivava-se de qualquer conversa sobre a filha. O pai, no entanto, apresentava-se sempre colaborativo: ia aos atendimentos e engajava-se nas ações propostas. Durante as primeiras sessões com Carlos, ele relata sua dificuldade com Lara e diz não saber o que fazer com tantas responsabilidades. Afirma ainda: “eu amo muito a Lara, mas às vezes penso em desistir dela, abandonar ela”. Diz sentir-se bastante angustiado e pensar diversas vezes em se matar. Nesse momento, Carlos novamente diz: “estou aqui porque acho que você pode me ajudar. Por favor, me ajude”.

Segundo o pai, Lara passou a ter as diversas crises de agressividade após sua mudança de cidade, quando ela havia completado 6 anos. Ele diz que o motivo da mudança se deu – além da tentativa de buscar condições financeiras melhores – porque queria ficar perto de sua mãe. Nesse período, Lara se tornou bastante agressiva e parou de falar. Logo depois, decidiram voltar para a cidade anterior. Segundo Carlos: “tínhamos esperança que ela melhorasse depois que voltássemos, mas ela ficou pior”. Devido a isso, o pai se culpava constantemente pela mudança e dizia frequentemente ser o responsável pela agressividade de Lara. Afirmava que sua esposa o culpava pela situação, ratificando que sabia que ele era o culpado por tudo, pois havia escolhido sua mãe ao invés da filha. Carlos sempre se posicionava comparando sua mãe e Lara, como se tivesse que escolher entre as duas. Ele dizia: “acho que a única forma de curar a Lara é se eu conseguir abandonar minha mãe. Preciso me dedicar somente à minha filha”. Carlos também acrescenta que sua mãe demonstrava não gostar da neta.

O pai mostrava-se sempre bastante paciente com Lara, mesmo em meio às suas crises. No entanto, em alguns momentos não conseguia conter as lágrimas e seu semblante de desespero enquanto segurava a menina, que o mordida insistentemente. Em um dos atendimentos Carlos diz: “eu preciso ajudar minha mãe e eu preciso ajudar Lara, mas quem vai me ajudar?”. Seu relato e seu pedido reiterado de ajuda reapareceriam diversas vezes durante os atendimentos. É importante ressaltar também que o pai de Lara sempre se recusava a assinar o seu nome na lista de frequência do serviço, que comprovava a presença no atendimento.

O segundo contato com a garota foi através do atendimento no S.P.A. Ao chegar, Lara prontamente canta um trecho da música do desenho Cocoricó; “quem conhece o som da gaita já sabe quem está chegando! Júú...lio!”. Ela passa a andar pelo serviço cantando, abrindo

todas as portas de salas que estavam fechadas, se dirige até a sala dos estagiários e abraça uma das meninas que lá estava. Ao deparar-se com uma das estagiárias, tira seu óculos de grau diz: “Espelho”, depois o coloca em seu próprio rosto. Logo após, passa a enforcá-la, tenta pegar em sua genitália diversas vezes e cheira a mão logo depois. Os extensionistas alertam que Lara não poderia fazer isso, pois naquele espaço não era permitido e, assim, a menina toma o celular de uma das estagiárias e passa a filmá-la logo em seguida. Os vídeos gravados por Lara sempre seguiam o mesmo modelo e ordem:

Primeiro – Lara enforcava a estagiária pulando em cima dela, ao mesmo tempo em que segurava o celular para gravar o enforcamento.

Segundo – Lara gritava enquanto enforcava a estagiária simultaneamente em que gravava o vídeo.

Resultado da cena: no vídeo aparecia a boca da estagiária aberta como se ela estivesse gritando. No entanto, o grito era referente à voz de Lara. Dessa forma, durante vários atendimentos no S.P.A., Lara repetia diversos vídeos por meio de uma cena em que a imagem de uma pessoa gritando manifestava-se com sua voz emprestada.

Em outro momento, Lara anda pelo serviço repetindo incessantemente e melodiosamente “*Barbie*”, momento em que se depara com a recepcionista do S.P.A. que tinha as mesmas características físicas da estagiária referenciada na cena do enforcamento: ambas loiras e magras. Lara pega a mão da recepcionista (que chamaremos ficticiamente de Sara) e a leva até a sala dos estagiários, enquanto repetia “*Barbie*”. Chegando lá, passa a cantar e dançar “*Segura o Tchan*” – acompanhada tanto no canto quanto na dança por Sara. Depois de um tempo, Sara diz que precisava voltar à recepção, pois não poderia deixar o local sozinho. Lara ignora as palavras de Sara. Puxa-a pela mão, levando a profissional até o sofá do serviço, pega o celular de uma das extensionistas e passa a gravar o mesmo modelo de vídeo que filmara anteriormente com a estagiária mencionada, em que enforca a pessoa com uma mão enquanto grita e filma ao mesmo tempo com a outra mão.

No final de um dos atendimentos, quando o pai de Lara chega para pegá-la, a mesma tenta sair com alguns objetos do serviço, mas seu pai avisa que não poderia levá-los e Lara começa a agredí-lo e a gritar com ele. O pai tenta contê-la com bastante dificuldade, pedindo para que ela se acalmasse, apelo que Lara ignora para continuar suas agressões. Seu pai chora e, quando a menina observa as lágrimas no rosto do seu pai, o abraça cantando a música “*Baby*” do cantor americano Justin Bieber “*baby, baby, baby, nooo...My first love broke my heart*” [Amor, amor, amor, nãoooo... Meu primeiro amor partiu meu coração].

Em outro atendimento, Lara saiu do serviço correndo sem que os extensionistas que a acompanhavam conseguissem controlá-la e passou a jogar-se em cima dos carros que passavam na avenida em frente ao S.P.A. Os extensionistas tentavam contê-la, mas tinham grande dificuldade devido ao tamanho e à força da garota. Nesse momento, a garota corre até uma igreja católica e passa a gritar repetidamente na porta de forma melódica: “microfone”. O pai é chamado ao local por um dos extensionistas e, ao ver Lara em frente à porta da igreja explica que, no mês anterior, havia levado a garota a uma missa nesse exato local, onde ela havia roubado o microfone do padre durante uma celebração para cantar no momento da missa. Diante desse relato, os extensionistas confirmam – mais uma vez – a importância da manifestação vocal e da música para Lara e providenciam um microfone para que ela pudesse cantar livremente no espaço do serviço.

No atendimento posterior, já com a presença do microfone, Lara cantava se olhando no espelho da sala. Em certo momento, pega o celular de um dos extensionistas e passa a gravar si mesma cantando. Logo depois, começa a escutar sua voz no celular ao mesmo tempo em que produzia uma segunda voz simultânea à música emitida no celular, repetindo o final das frases da música em um tom abaixo como um eco (todos ficavam impressionados com sua afinação). Nesse mesmo atendimento, a garota encontrava-se bastante agitada, andando pelo S.P.A. e cantando repetidamente a música “Anna Júlia” da banda *Los Hermanos*. Em certo momento, Lara passa a cantar o refrão da música que diz “Hô Anna Júlia!” trocando a letra da música, mas com a mesma melodia, cantando de forma rimada “Hô me ajuda”. No momento em que repetia essa frase, uma intervenção a partir da primazia do simbólico se impôs pela analista: “Eu ajudo, Lara”, validando/autenticando a sua construção – não no sentido de tomá-la como uma forma de demanda, mas tentando acusar o seu recebimento. Tal intervenção foi recebida pela menina, que respondeu com a interrogação “Ajuda?”, pegando a analista pelo braço e levando-a até o computador do serviço, onde passou a pesquisar músicas no *YouTube*, esboçando assim o caminho da direção do tratamento que deveria ser traçado: a música.

Percebemos, em um momento posterior ao atendimento, que através da sonorização desse refrão Lara apontava para um depósito significativo proveniente de sua *lalíngua* que delineava o lugar ocupado diante do sofrimento e súplica de seu pai que, no mesmo atendimento, repetiu a mesma frase “Me ajuda” como forma de demanda à analista, enfatizando o seu sofrimento diante do cuidado da filha.

Nota-se, assim, que era através da música que Lara construía, a partir de um *saber-fazer com lalíngua* (LACAN, 1975-1976/2007), uma forma singular de livrar-se, momentaneamente, da invasão de gozo e reconstruir-se como sujeito (LACAN, 1958/1998). Construir espécies de paródias de músicas era a forma através da qual Lara tentava se apropriar do encontro traumático com a linguagem e expressava sua condição de sofrimento.

O que podemos captar de ponto essencial desses primeiros atendimentos é o encontro traumático do sujeito autista com a palavra, que o deixa submetido a um excesso particular proveniente de uma palavra pronunciada (LAURENT, 2014). Sobre isso, Lacan afirma em sua conferência sobre o sintoma, em 1975, referindo-se aos autistas: “há aqueles para quem dizer algumas palavras não é fácil (...). São simplesmente pessoas para as quais o peso das palavras é muito sério e que não estão facilmente dispostas a estar à vontade com essas palavras” (LACAN, 1975, p. 45-46). Vejamos, adiante, o trabalho feito simultaneamente aos atendimentos de Lara no S.P.A.

1.1.5 O contato e a articulação com a rede intersetorial: uma aposta ética e política

Pensar as consequências da psicanálise no trabalho institucional implica considerar que a dimensão do sujeito deve orientar o trabalho e as diretrizes básicas. A prática analítica comporta um aspecto político que se refere à tentativa de estabelecimento do laço social e à ética da responsabilidade. Seguindo essa direção, conforme aponta Viganò (2006, p.30), “não é o sujeito que ‘deve’ respeitar as instituições, mas é a instituição que só será respeitada se tiver vontade de dar ao sujeito uma representação, um lugar no vínculo social”. Dessa forma, o manejo que tentamos traçar nesse caso baseou-se em assumir uma posição política de fazer com que os responsáveis pelo caso questionassem a sua condução e atuassem no mesmo registro de Lara. Para tanto, foi preciso um esforço constante de fazer com que a palavra dos vários envolvidos no caso estivesse circulando e em diálogo.

Quando o caso nos foi encaminhado, compreendemos que diante de sua grande radicalidade e complexidade os diversos profissionais e serviços que acompanhavam Lara permaneciam com grande dificuldade em sua lida. A imposição de um saber exarcebado por parte de alguns profissionais que acompanhavam a garota se mostrava bastante invasiva para ela e, por isso, tentamos nos engajar em uma tentativa de esvaziamento desses vários saberes e práticas que lhe eram impostos, buscando fazer com que a singularidade e as manifestações

de Lara comparecessem mais do que a fala dos técnicos, além de produzir uma reconfiguração na direção clínica que respeitasse a singularidade do caso.

Primeiramente tentamos contatar todos os serviços que acompanhavam Lara para uma discussão inicial acerca do caso: Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE), Unidade Psiquiátrica de um Hospital Geral, Escola e Unidade Básica de Saúde (UBS). Tal ato não foi sem impasses: nesse primeiro momento de conversa com as instituições, ouvimos frequentemente frases como: “a Lara não precisa do CAPS. O CAPS só pensa em medicação”; “a escola só quer fazer a menina escrever e não resolve nada”; “a APAE não tem poder pra lidar com a Lara. Não já tiraram ela de lá?”; “o posto de saúde tem que nos ajudar. Ele não tá fazendo nada com o caso”; “Onde já se viu querer colocar uma menina de 9 anos em uma Unidade de Internação? Que conduta errada!”. Estávamos diante de falas que demonstravam uma nítida desresponsabilização e culpabilização generalizadas por parte dos serviços que não buscavam uma tentativa de articulação e trabalho compartilhado.

Todas essas instituições pelas quais Lara circulava tinham uma forma diferente de lidar com a garota. Ao convocar os profissionais da UBS para falar, eles disseram que a mãe de Lara ia constantemente ao posto de saúde com crises de ansiedade, buscando medicação e dizendo muitas vezes que ia se matar. A agente comunitária de saúde era a pessoa com quem a mãe sempre conversava e que conseguia acalmá-la. Essa profissional fazia visitas frequentes à casa de Lara e relatou que sempre tentava interagir com a menina através da música, dançando e cantando junto. A enfermeira e também profissional de referência da família acompanhava o caso há bastante tempo e também tinha bastante contato com o pai de Lara. Após um tempo ela foi trocada de território. No entanto, continuou engajada no trabalho com a família com a ajuda de outra enfermeira que havia chegado recentemente. Na conversa com alguns profissionais da UBS, eles disseram que muitas vezes não sabiam lidar “com o autismo”, que o caso de Lara era bastante difícil e que muitas vezes o pai chegava ao serviço com a menina amarrada em seu corpo, pois ela pulava da moto em movimento – único meio de transporte do pai. Os profissionais falavam também que achavam necessária a ajuda do CAPS para acompanhar o caso.

Na visita que fizemos ao CAPS, os profissionais relataram que Lara “não conseguia” participar dos atendimentos com a psicopedagoga ou do grupo com crianças e, portanto, na maioria das vezes, suas idas ao CAPS se reduziam à consulta com o psiquiatra na busca de medicações para acalmá-la. Um dos profissionais relatou também que, em um dos

atendimentos com o residente em psiquiatria, a garota estava bastante agitada, agressiva e desorganizada. Diante disso, o residente propôs que lhe injetassem um calmante e a internassem temporariamente na Unidade de Internação Psiquiátrica. Após essa sugestão, o pai brigou com o residente e não voltou mais ao CAPS, alegando que os médicos achavam que sua filha era “louca”. No entanto, após algumas semanas, o pai foi à Unidade Psiquiátrica requisitar atendimento a um dos psiquiatras que lá estava, pedindo que receitasse um remédio mais forte para sua filha.

É importante ressaltar que posteriormente ficamos sabendo que Lara estava sendo acompanhada por diversos psiquiatras. Isso se deu por conta do grande desespero do pai, que buscava diversos médicos e medicações diferentes. Dessa forma, ele seguia a orientação médica de cada um deles, medicando a filha com vários remédios de forma indiscriminada. O pai justificava sua conduta dizendo que estava à procura de um remédio que “servisse para acalmá-la de vez”. Nessa conversa, propomos aos profissionais do CAPS um matriciamento com a equipe da UBS para que pudéssemos discutir o caso de forma compartilhada e nos comprometemos a participar das reuniões matriciais junto à equipe.

No que se refere à nossa conversa com os profissionais da APAE, eles relataram que tinham dificuldade em engajar Lara nas atividades, pois ela “só queria ficar na aula de música”. Falavam que em muitos momentos a menina mostrava-se agressiva com as outras crianças, mas quando estava na aula de música isso não acontecia e permanecia mais calma. Falaram que na instituição ela não tinha amigos e pouco interagia com as pessoas, com a exceção do professor de música que sempre a acompanhava em suas “cantorias” por meio do violão.

Podemos perceber a partir desse contato inicial com a rede que vários profissionais que acompanhavam Lara não conseguiam perceber a forma singular com que ela se expressava, na maioria das vezes compondo paródias de músicas que pronunciavam algo sobre uma cena vivenciada. Os momentos em que Lara esboçava uma fala eram vistos por alguns profissionais – e até mesmo pela família – como “cantorias sem sentido” ou “músicas aleatórias”. Ao propor uma reunião com todos os profissionais que acompanhavam Lara, conseguimos reunir os mais de 20 técnicos em um mesmo espaço para tentar pensar em uma direção de trabalho de forma conjunta. Nessa reunião, também tínhamos como objetivo mostrar para a equipe a importância de escutar as palavras ditas pela garota, acusando um recebimento sem, no entanto, tomá-las como frases aleatórias. Ademais, tentando apostar na dimensão significativa, relatamos os diversos momentos em que Lara demonstrou escutar o

que estava sendo dito ao seu redor e respondeu por meio da música. Buscamos fazer com que ressoasse nas várias instituições a possibilidade de pensar uma lógica por trás dos gestos aparentemente sem sentidos de Lara, bem como das palavras escolhidas por ela – que não eram, de forma alguma, aleatórias e, portanto, provocavam um furo no saber do Outro.

Discutimos também a importância de a escola não impor a permanência de Lara em sala, mas respeitasse o tempo que ela conseguia suportar naquele ambiente. A escola passou a interrogar-se também acerca da função da música para a garota, chegando à conclusão que esta também poderia ser um instrumento pedagógico.

Além disso – e em conjunto – chegamos à conclusão de formar uma equipe de referência para o caso, com psiquiatra, psicopedagogo, fonoaudiólogo, psicólogo, a agente comunitária de saúde e a coordenadora da escola. Dessa forma, essas profissionais seriam responsáveis por articular as diversas condutas em seu campo de trabalho, sempre procurando compartilhar com os demais da equipe. Com essa estratégia, apenas um psiquiatra poderia acompanhar e medicar Lara. Dessa forma, o uso indiscriminado de medicação poderia ser resolvido. Outro ponto colocado pela equipe foi sobre a importância de engajar mais a mãe no tratamento da filha, tendo em vista sua ausência marcante.

O ponto essencial que procuramos frisar nessa reunião foi que a equipe como um todo conseguisse, de alguma forma, enxergar as “cantorias” de Lara como a orientação principal do tratamento, apostando que elas seriam uma solução singular encontrada pela menina para lidar com a sua desorganização psíquica e para poder circular nos mais diversos espaços – uma vez que ela parecia sempre denunciar, com seus fragmentos distintivos, algo da voz do Outro, mostrando que mesmo esquivando-se à enunciação e sofrendo um apagamento, reivindicava um lugar por meio de sua invenção. Então, o ponto central da posição que assumimos na política intersetorial foi a aposta de “introduzir o sujeito como tal” (LACAN, 1966/2003, p.220) em sua posição própria e radical em relação à linguagem.

Ademais, os efeitos dessa aposta e da tentativa de articular os diversos responsáveis pelo caso só podem ser recolhidos *a posteriori*, já em um segundo tempo do tratamento – que será abordado adiante.

1.1.6 “Eu tô aí, mesmo sem estar”: o sujeito que aparece pela sua ausência – um segundo tempo no tratamento

Chamaremos essa passagem de segundo tempo do tratamento de Lara, pois um tempo após o início de seu tratamento a primeira analista precisou ausentar-se da cidade e o caso foi encaminhado para Paula – nome fictício –, estagiária clínica do S.P.A. e extensionista do projeto Água de Chocalho. O primeiro contato da segunda analista com Lara foi à escola da garota. A coordenadora da escola apresentou as duas e Lara, espontaneamente, correu na direção de Paula, abraçou-a e tirou seus óculos enquanto cantava a música “Mesmo sem estar” de Luan Santana, que diz: “Que tal apostar/A gente não se fala mais por um mês/ Você vai ver que o tempo não muda nada, nada/ Eu tô aí, mesmo sem estar”. Lara apresentou-se à Paula já demonstrando suas condições de abertura ou não ao Outro, testemunhando um sujeito que poderia surgir, aparecer e falar, desde que de forma *apagada*. Após algum tempo brincando na sala, Lara insiste em ir passear pela escola. A professora tenta convencê-la a ficar mais tempo na sala, mas a menina bate insistentemente na porta, tentando abrir o trinco.

Logo depois que Lara sai, tenta entrar em várias salas. Algumas que estavam trancadas ela empurra com força enquanto as professoras pedem para que ela não continue. Quando ela conseguia entrar em alguma das salas, os alunos entravam em pânico. Alguns choravam, outros se escondiam, outros corriam para perto das professoras e alguns ficavam paralisados. As professoras tentavam acalmar os alunos enquanto Lara estava na sala, trancando imediatamente a porta após sua saída.

Lara vai para a sala da coordenação e senta-se em frente ao computador, passando a digitar algumas frases, procurando o personagem Júlio da série/desenho infantil “Cocoricó” e do programa de televisão “Nas Garras da Patrulha”⁴. Enquanto isso, as professoras e a cuidadora comentavam com Paula que Lara escrevia tudo no computador de uma forma rápida e isso demonstrava que, por mais que ela não escrevesse com o lápis, ela sabia ler e escrever. Quando a professora para de falar, Lara, com a entonação da abertura de um programa de TV diz: “é fantástico! paan”. Isso demonstrava que Lara escutava muito bem o que estava sendo dito ao seu redor. Ela parecia não escrever para não deixar nenhum traço, tendo em vista que podemos pensar a caligrafia como a marca singular que o sujeito deixa no papel ao segurar o lápis ou a caneta, comprovando que havia ali um sujeito, ou uma “pegada”

⁴ Programa de televisão cearense em que todos os personagens, que são bonecos, apresentam vozes bem marcadas e caricaturadas, muitas vezes utilizando termos tipicamente cearenses de forma “cantada” e com bastante humor/ironia.

(LACAN, 1961-1962) que lhe pertencia. No entanto, Lara tentava fugir dessa marca demarcando que “estava ali, sem estar”.

Logo depois, um rapaz que estava na sala oferece-lhe um biscoito e pergunta “quer biscoitos, Lara?”, ao que ela responde, com a voz de um dos personagens de “Nas Garras da Patrulha”: “É, com certeza, né”. Ao receber os biscoitos, olha-o atentamente e cheira-o diversas vezes antes de comer. Quando saem da sala, as professoras novamente seguram forte os braços de Lara para que ela não avance em cima de nenhuma criança. Tal conduta do corpo docente era algo repetido constantemente em seu cotidiano escolar.

Na segunda visita à escola, Paula brinca de ciranda com Lara e outras colegas de sua turma. No entanto, um tempo depois, as duas outras meninas saem da brincadeira e passam a brincar entre elas. Logo depois, uma das meninas pega em Lara e, quando ela se vira, sua colega finge que não a tocou e que nada aconteceu. Nesse momento, Lara começa a cantar o trecho de uma música interpretada pelo cantor Luan Santana: “deixou digitais em mim, agora vem pedindo que esqueça, deixou digitais em mim...”.

Quando Lara sai da sala, uma das colegas de turma que descia as escadas com uma bandeja demonstra muito medo e tenta fugir. A professora diz que a colega está com medo e que, se Lara for até a colega, ela não iria mais ser sua amiga. Nesse momento, Lara se joga no chão chorando e gritando bastante, dando chutes em quem se aproximasse. Quando seu pai chega, Lara não quis ir embora. Seu pai fala para a coordenadora que o cotidiano com a filha era muito difícil e que não conseguia “dar um suspiro”. Lara imediatamente diz “suspiro?”. O pai, parecendo não escutar, continua dizendo à coordenadora que “tudo tem que ser do jeito dela”, falando para Lara que, se ela aceitar ir para casa, ele irá comprar suspiros no supermercado. Lara pega sua mochila e diz “tchau”, enquanto puxa o pai até a porta de saída.

Em outra visita à escola, quando Denise chega ao local em que Lara estava, a garota recolhe os pedaços de E.V.A. com os quais sempre costumava brincar e joga-os em cima de Paula, jogando seu corpo em cima da analista logo depois. Ao ser repreendida pelas professoras, que alertaram que isso não poderia ser feito, Lara passa a bater forte no armário de ferro e cantar em voz alta a música que Luan Santana interpreta, cujo trecho segue: “Que tal apostar/A gente não se fala mais por um mês/ Você vai ver que o tempo não muda nada, nada/ Eu tô aí, mesmo sem estar”. As professoras escutam e explicam à Paula que ela estava fazendo isso para chamar atenção. Nesse dia, Lara repetiu a ação de cantar a mesma música e bater no armário quando repreendida novamente pelas profissionais da escola.

No mesmo dia, depois de várias andanças de Lara pela escola e após ter entrado em diversas salas, encontra uma colega no caminho, segura sua mão e a leva para a sala. Ao chegar, acessa o *YouTube* pesquisando um vídeo intitulado “carrossel” e depois “carrossel valeria”, avançando o vídeo para o final, onde havia uma menina embaixo de uma escada que gritava por ajuda enquanto seus colegas procuravam por ela. Enquanto a garota do vídeo gritava repetidamente “me ajuda”, Lara apertava sucessivamente a tecla de espaçamento do teclado do computador, fazendo com que a fala da garota do vídeo continuasse sendo repetida continuamente “me ajuda, me ajuda, me ajuda”. Nesse momento, Lara bate no braço da colega que estava ao seu lado, o que faz com que a coordenadora retire a menina da sala. Lara, por sua vez, volta a repetir o vídeo com a fala “me ajuda”, batendo no braço de Paula logo depois. Antes que Paula pudesse falar algo, a menina joga com força o monitor do computador. Paula pergunta para Lara se ela queria ajuda como a menina do vídeo e, depois dessa pergunta, a garota respira fundo e seu corpo relaxa visivelmente sobre cadeira. Paula reafirma que está ali para ajudá-la e Lara pega em sua mão e na mão da cuidadora, puxando-as para passear.

Quando a coordenadora da escola volta à sala, a cuidadora relata o ocorrido e ambas dizem que não haviam percebido a possibilidade de comunicação de Lara através dos vídeos e das músicas que cantava, afirmando que iriam prestar mais atenção nisso a partir daquele momento. Nesse instante, as professoras que lá estavam relembram momentos em que Lara manifestou-se de forma agressiva enquanto cantava. As educadoras rememoram os fatos antecedentes aos cantos de Lara, se dando conta de que a garota escutava e falava mais do que elas podiam imaginar.

No retorno aos atendimentos no S.P.A., Lara repete alguns atos feitos outrora com a analista anterior: procura uma estagiária loira para, em seguida, enforcá-la enquanto filma e grita ao mesmo tempo, jogando-se por cima dela no final. Logo depois, passa a fazer o mesmo com uma boneca loira, dando *zoom* no vídeo na área da boca e dos olhos. Em um momento posterior, chama vários estagiários do serviço para sentarem no sofá e começa a cantar, na frente deles, a música de abertura de um programa *reality show* intitulado *Big Brother Brasil* – que tem em sua abertura um olho que tudo vê representado pelas câmeras – *que diz*: “Se querer é poder/Tem que ir até o final/Se quiser vencer”. Posteriormente, cantou refrão “Mina, seus cabelo é da hora...” do grupo Mamonas Assassinas e um trecho de “*Time of my life*”: “*I've had the time of my life. No, I never felt this way before* [Eu tive o melhor momento da minha vida. Não, nunca me senti desse jeito antes]. Algum tempo depois de suas andanças pelo

serviço, Lara encontra uma estagiária e tenta pegar em sua genitália. Ao ser avisada que não poderia fazer isso, Lara canta *“I stay out too late. Got nothing in my brain. That's what people say. But I keep cruising. Can't stop, won't stop moving. It's like I got this music in my mind, saying it's gonna be alright”* [Eu fico fora até tarde. Não tenho nada na minha cabeça. É o que as pessoas dizem. Mas eu sigo em frente. Não posso parar, não vou parar de me mexer. É como se eu tivesse uma música na minha mente dizendo que tudo vai ficar bem]. Ora, não seria a letra dessa música cantada por Lara um resumo do seu sofrimento e da sua tentativa de estabilização?

No atendimento com o pai, ele relata sua dificuldade com Lara, reafirmando novamente que a amava, mas que estava muito cansado de tal situação. Retomou a história sobre sua mãe, avó de Lara, lembrando que achava que a culpa de tudo que estava acontecendo com sua filha era por ter escolhido sair da cidade em que morava para ir cuidar de sua mãe.

Em outra visita à escola, pudemos ver diversas manifestações nas quais Lara fala e brinca por meio da música e de frases de outras pessoas. Em uma das brincadeiras, enquanto Paula estava sentada no chão, Lara recolhia os pedaços de E.V.A. e jogava em seu rosto, ao mesmo tempo em que cantava um trecho da música “Sua Cara” da Pablo Vittar: “Hoje eu vou jogar bem na sua cara”. Depois, ficou em pé em cima de uma bola tentando se equilibrar ao mesmo tempo em que repetia a fala de um vídeo da apresentadora de TV Ana Maria Braga, em que um papagaio personagem de seu programa, chamado “Louro José”, falava a seguinte frase: “Segura a mulher aí...”. Essa fala acontecia no instante em que a apresentadora caía durante a exibição do programa de TV, sendo usada por Lara no momento em que estava tentando se equilibrar.

As professoras passam a perceber e relatar também o efeito que algumas músicas causavam em Lara, exemplificando que quando escuta a música “Vai Malandra”, da cantora de *funk* Anitta, dança “rebolando até o chão e tirando a blusa”. Afirmam também que, ao ouvir “Havana”, de Camila Cabello, fica bastante triste, tentando mudar a música no som ou jogando objetos na lâmpada e agitando-se logo em seguida. As professoras lembram um momento em que o pai estava na escola e, ao repreender a filha, ela colocou uma música de Justin Bieber em inglês que repetia *“Sorry. Yeah, I know that I let you down”* [Desculpe. É, eu sei que te decepcionei]. Segundo as professoras, enquanto a música tocava ela olhava para o pai e para o espelho com olhar de tristeza.

Após esse momento em que as educadoras que acompanhavam Lara passaram a escutá-la, muitas mudanças puderam ser percebidas. Lara passou a pedir, durante os atendimentos no S.P.A. – enquanto assistia vídeos no *YouTube* –, para que os extensionistas desbloqueassem o celular (“desbloqueia, por favor”), ou repetia a palavra “abrir” olhando para Denise como forma de pedir para sair da sala de atendimento.

Nesse período, as professoras relataram uma melhora de Lara na escola, afirmando que estava mais calma e que sua agressividade havia diminuído consideravelmente. As profissionais afirmaram que mudaram a forma de lidar com Lara depois que começaram a entender o quanto ela poderia se comunicar através da música e dos vídeos que sempre assistia. Na última visita feita à escola de Lara, percebeu-se que a garota conseguia juntar aos colegas durante algumas atividades, cantando uma música ensinada pelo professor de musicalização infantil da escola e interagindo com todos os colegas de turma. Lara passou a chamar os colegas para participar das atividades enquanto cantava. Nesse mesmo dia, Denise pergunta qual o nome da música que Lara estava cantando, ao que ela responde: “Eu acho que você sabe qual é!” e passa a cantar outra música.

Depois desse período, Lara passa um mês sem ir à escola e ao S.P.A. A família é procurada via UBS com a ajuda da Agente Comunitária (AC) para fazer uma visita domiciliar. Durante a visita, Lara abraça Paula e a leva até o sofá assim que a observa chegar. Ao conversar com a mãe de Lara, ela diz que Carlos não quis mais levá-la a nenhum tipo de tratamento, pois esteve viajando novamente para cuidar de sua mãe. Depois de um tempo de conversa, Lara chama Paula e a AC para cantar e dançar com ela. No entanto, após um tempo a agente comenta que precisariam ir embora. Lara reage puxando Paula pelo pescoço e dizendo em seu ouvido “eu estou gripada”. Paula, então, diz que ela irá melhorar e se despede falando que a agente estava a chamando. Na semana seguinte, ficamos sabendo que a família de Lara optou por voltar à Fortaleza/CE, pois o pai teria sentido necessidade de cuidar novamente de sua mãe que havia adoecido. Por conta disso, os atendimentos são encerrados.

1.2 “SERES VERBOSOS” QUE ARTICULAM MUITAS COISAS: O ESTATUTO DA FALA NO AUTISMO

No decorrer do tratamento de Lara, tentamos seguir as indicações lacanianas apontadas na *Conferência em Genebra sobre o Sintoma* (1975), em que o autor aponta que os sujeitos autistas “articulam muitas coisas” e resta-nos saber de onde provém aquilo que

articulam. Essa afirmação tão pertinente à nossa clínica – e ao tratamento do autismo de forma geral – destaca que há uma dimensão de alteridade que se apresenta para o dito autista no sentido de algo que foi transmitido, produzindo efeitos que eles tentam articular e, portanto, tal dimensão atesta que aquilo que foi propagado ao sujeito advém do que foi falado em sua língua materna – *lalíngua* –, que produz as articulações singulares da criança na linguagem (LACAN, 1975).

Tal afirmação lacaniana nos comprova que os sujeitos ditos autistas não estão fora da linguagem e a utilizam de uma forma singular, como “personagens bastante verbosos” (LACAN, 1975, p.13), o que quer dizer que sofrem “um excesso de verbo, ou melhor, o verbo para ela [criança autista] é excessivo, é predominantemente gozo, não lhe demarcando um lugar simbólico no Outro” (BASTOS & FREIRE, 2006, p.108). Dessa forma, pode-se compreender que a presença e a voz do Outro se torna invasiva, pois implica uma enunciação desse que aparece como ameaçador, fazendo com que o sujeito autista se manifeste por meio de um mutismo ou verborragia de forma a se proteger contra o real da voz (que explicaremos melhor adiante), restando a ele construir recursos singulares que o auxiliem a minimizar tal excesso e invasão (MALEVAL, 2009).

Essas afirmações bastante importantes declaradas por Lacan (1975) podem ser confirmadas se dermos atenção aos vários testemunhos singulares dos próprios sujeitos ditos autistas que puderam descrever seus relatos em livros, jornais ou outros meios. Todos eles demonstram uma tentativa de buscar algo que amenize a dimensão insuportável em que viviam. Seja por meio da musicalidade presente nos escritos de Donna Williams (2012), que se tornou cantora e sempre declarava em sua obra a importância da música em sua vida; seja por meio dos relatos de Sean Barron (2007), que utilizava uma coleção de nomes de emissoras de rádio que escutava para tentar minimizar a sensação invasiva que sentia diante das pessoas, sempre repetindo incessantemente tais nomes quando estava em sofrimento; ou por meio do relato de Daniel Tammet (2007), que produzia uma operacionalização pela via dos números para se livrar do excesso advindo das outras pessoas; também Temple Grandin (2006), que comprovou seu acesso à fala ao tornar-se uma cientista bem sucedida, mesmo deixando claro seu modo de falar bastante peculiar. Cada testemunho singular nos revela a forma particular com que esses sujeitos relacionam-se com o campo simbólico, e que – sem dúvidas – são “personagens bastante verbosos” (LACAN, 1975, p.13).

Além disso, podemos testemunhar em todos esses casos uma defesa bastante radical contra a incidência traumática da linguagem sobre o corpo, o que explica os fenômenos tão

presentes na clínica do autismo: a defesa diante das pessoas, a dificuldade de endereçamento, de produção de sentido e de comunicação (MALEVAL, 2009). No entanto, demonstram e confirmam claramente que esses sujeitos não são exilados da linguagem. Assim como Dick, garoto autista atendido por Melanie Klein (1930/1996), que fora destacado por Lacan (1953-1954/1979) como um sujeito que utilizava a linguagem de forma totalmente original mesmo não procurando se comunicar, deformando as palavras e emitindo sons sem significação aparente. Nas suas palavras, “essa criança é, até certo nível, mestre da linguagem, mas ela não fala. É um sujeito que está aí e que, literalmente, não responde” (LACAN, 1953- 1954/1983, p.102).

A partir de todos esses exemplos, podemos compreender que nenhum desses sujeitos nomeados autistas estão encerrados em um mutismo, mas apresentam uma certa singularidade em relação à fala. Logo, pode-se afirmar que a fala não é incompatível com o autismo, pois o sujeito pode falar permanecendo fora do discurso e até, como diz Lacan, ser mestre da linguagem, demonstrando que essa última não é um comportamento inato a ser desenvolvido pela estimulação de significantes e técnicas, algo relacionado à ideia geneticista que durante muito tempo se teve sobre o autismo (LACAN, 1953-1954/1983). Tal ideia concebia o autismo como um problema em que a criança estaria fora da linguagem – concepção totalmente excluída no tratamento psicanalítico do autismo, uma vez que a psicanálise rejeita o “terreno favorável oferecido às tentativas e às tentações dos investigadores pela abordagem das estruturas pré-verbais” (LACAN, 1953/1998, p.243). Dessa forma, a concepção que pretende comprovar uma localização no pré-verbal através da atitude de uma criança que tapa os ouvidos para algo que está sendo falado, na verdade, apenas demonstra o contrário: que tal criança encontra-se sob efeito de um banho de linguagem e de seu cancro inato, “visto que é do verbo que se protege”. Resta saber o que do verbo ela precisa se proteger contra.

Retomando um pouco o caso clínico que estamos discutindo nesse estudo, podemos visualizar que diante de um universo educacional em que as pessoas estão totalmente presas ao campo do sentido, procurando incessantemente otimizar o desenvolvimento de habilidades e potencializar a aprendizagem, alguns profissionais da escola de Lara eram incapazes de perceber uma direcionalidade nas palavras cantadas por ela. Essa ideia de que a linguagem presta-se apenas à comunicação pode ser também comprovada na história que Temple Grandin (2006) relata em seu livro, ao falar que aos três anos, quando levada a um neurologista por não agir como as outras crianças, foi diagnosticada com autismo por meio de uma escala psicométrica da época. O médico, nessa situação, sugeriu uma terapia para que a

mesma “aprendesse a falar” e, assim, se comunicar. Segundo a autora, “até essa época, a comunicação sempre fora uma rua de mão única para mim. Eu entendia o que diziam, mas era incapaz de responder. Berrar e bater os braços eram minhas únicas formas de comunicação” (GRANDIN, 2006, p.27).

Nessa perspectiva, é muito frequente visualizar, por quem trabalha com sujeitos autistas, pais que passam a enxertar nos filhos técnicas que facilitem o uso formal da linguagem sem considerar a sua posição de sujeito enquanto enunciador⁵, de forma a reduzir suas excentricidades e apagar a dimensão singular da *lalíngua* de cada sujeito – noção lacaniana que demonstra a relação singular de cada sujeito com o banho de linguagem em que foi marcado. Por isso acreditamos que, devido a essa dimensão que está para além do sentido advinda de *lalíngua*, tal conceito pode indicar um avanço bastante considerável em relação à clínica do autismo e, por isso, será tratado nesse escrito. A noção de *lalíngua* “amplia a clínica psicanalítica para além da representação significativa do sujeito, para além da estrutura do discurso como laço social” (BASTOS & FREIRE, 2006, p.121), trazendo uma concepção diferenciada sobre a forma de lidar com esses sujeitos, uma vez que passa a considerar e valorizar suas manifestações – mesmo aquelas aparentemente sem sentido – como uma forma de demonstrar sua singularidade. Nesse sentido, torna-se necessário, sobretudo, que as escutemos.

Se seguirmos a orientação lacaniana segundo a qual “sem dúvida, há algo a dizer-lhes” (LACAN, 1975, p.67), podemos perceber a importância de dirigir uma fala a esses sujeitos, bem como tratá-los como alguém que escuta e fala, bastando ao analista se deixar guiar pelos “termos verbais” utilizados por eles. Dessa forma, sugerimos que apenas o fato de dar um estatuto de fala às manifestações dessas crianças e autenticá-las – por mais que não remetam a nenhum outro significante – já poderia colocar em jogo algo da ordem de um enlaçamento com o Outro, o que tentamos traçar no caso clínico ilustrado a partir do qual procuramos circunscrever a possibilidade do sujeito Lara – por meio de sua relação singular com a linguagem – vir a produzir uma fala como um endereçamento e invocação ao Outro.

A forma singular com que a menina em questão expressava-se, sempre utilizando palavras do Outro, tornava claro que o sujeito autista fala, mas usa palavras apagadas de uma dimensão subjetiva, de maneira que elas não alcançam uma intencionalidade de endereçamento e de demanda. Conforme vimos no caso em questão, por mais que as músicas cantadas pela garota pudessem ser referenciadas como respostas às palavras ditas pelos

⁵ Desconsiderando a função da linguagem na economia do gozo e reduzindo-a apenas à dimensão da comunicação.

outros, ela tentava emitir – por meio da repetição de uma música revestida pelas palavras de outra pessoa – uma mensagem que não lhe implicava subjetivamente e não transmitia, aparentemente, suas emoções. Vemos como realmente é bastante complexa a relação do sujeito autista com a linguagem, uma vez que esses sujeitos podem variar de uma rejeição absoluta da fala a um uso bastante verboso da mesma (MALEVAL, 2009). Nesse sentido, podemos afirmar que o sujeito autista está imerso na linguagem, apenas não a utiliza para se inserir no discurso. A questão que interessa aqui é interrogarmo-nos sobre qual é a relação desse sujeito autista com a linguagem/campo do Outro. No caso de Lara, será que a fala monitorada/regulada por meio da música teria estatuto de fala?⁶

Afirmamos que sim, principalmente fundamentados pela ideia de que a concepção de fala é modificada com a formulação do conceito de *lalíngua*, tendo em vista que a partir dessa concepção podemos assinalar uma fala específica que não tem a finalidade de comunicação, mas de satisfação, de gozo (LACAN, 1972-1973/1985). Ou seja, o estatuto que a fala ganha é de uma valorização do gozo em detrimento da significação, uma vez que *lalíngua* é feita não de uma estrutura de linguagem, mas de “aluviões de mal-entendidos” que se acumulam diacronicamente durante a história de vida do sujeito (LACAN, 1975).

A fala “verbosa”⁷ repleta de um gozo sem meditação presente nos ditos autistas – e que aparece em Lara por meio de uma regulação a partir da música – lhe possibilita uma posição de sujeito ou de enunciador, ou seja, produz uma expressão singular e pessoal com a sua fala. É possível ao autista ir além desse uso regulado da língua? Podemos nos interrogar, além disso, de que ordem seria o estatuto da fala no autismo, uma vez que a noção de fala – psicanaliticamente falando – implica uma invocação (LACAN, 1958-1959) e, nos autistas, encontramos uma fala sem endereçamento ao Outro.

Assim, podemos elaborar que “trata-se ainda de um modo de falar, ausentando-se, que permite proteger-se do desejo do Outro” (MALEVAL, 2017, p.134). Ou seja, uma fala sem um valor de invocação, apelo ou enlace com o Outro. No entanto, a dificuldade que se tem em escutar esses sujeitos ou supor neles um ato de fala refere-se, principalmente, à posição radical em relação ao estabelecimento de laço com o Outro, algo que se relaciona à sua forma singular de linguagem baseada justamente na dimensão estrutural de um congelamento/petrificação/holófrase (LACAN, 1964/1985; 1975).

⁶ Os mecanismos artificiais produzidos por ela não teriam função de suplência e a permitiriam estabelecer algum laço, aderir a algum discurso?

⁷ Ou a fala funcional e monitorada.

Tal congelamento relaciona-se a uma expressão mencionada por Lacan (1964/1985; 1975) para referir-se à impossibilidade de articulação do primeiro par de significantes primordiais (S1 e S2) que, portanto, permanecem aglutinados entre si. Apesar dessa posição radical, testemunhada pelo sujeito autista em uma posição petrificada, segundo Lacan (1975) não podemos afirmar que os autistas não falam. Em resumo, afirmarmos que os ditos autistas falam, articulam muitas coisas e se apresentam mesmo que por meio de uma ocultação.

CAPÍTULO 2 – LALÍNGUA, HOLÓFRASE E VOZ NA CLÍNICA PSICANALÍTICA COM AUTISTAS: ARTICULAÇÕES TEÓRICAS

2.1 O CONCEITO DE LALÍNGUA

2.1.1 Possíveis indicações teóricas da noção de *lalíngua* em Freud

Apesar da noção de *lalíngua* ter sido forjada por Lacan (1971-1972) nas últimas décadas de seu ensino, em um retorno aos textos freudianos podemos localizar/inferir diversas indicações teóricas que nos aproximam de tal conceito e que podemos ajudar a refletir sobre ele.

Desde o texto de 1981 – *Sobre a Concepção de Afasia: Um Estudo Crítico* – podemos notar uma preocupação de Freud com a linguagem em uma perspectiva que lhe é peculiar. Tal estudo pretendia comprovar que a função linguística não estava localizada em uma parte específica do cérebro. Nos seus estudos sobre o tema, Freud testemunhou que os diversos sujeitos com afasia, embora estivessem com alguma lesão cerebral, demonstravam possuir um vestígio de linguagem, que foi chamado pelo autor de “restos de língua” (*Sprachresten*). Essa expressão utilizada por Freud aproxima-se diretamente dos termos utilizados por Lacan em *A Terceira* (1974) para referir-se à noção de *lalíngua* como “detritos”, “restos” que são acumulados a partir da história de vida do sujeito e que continuarão produzindo efeitos no decorrer de sua existência.

Na sua famosa *Carta 52* de 1896, quando Freud retoma o funcionamento do aparelho psíquico, elabora também sobre os primeiros registros psíquicos, chamados de traços minémicos. Tais registros primordiais produzem marcas no *infans*, o que nos sugere, portanto, uma afetação inicial do sujeito por elementos provenientes do Outro que, uma vez transmitidos, se inscrevem no corpo e produzem marcas pulsionais ou de gozo.

No texto *A Interpretação dos Sonhos* (1900), Freud fala sobre a linguagem primitiva dos bebês, que não se refere ao sentido, dizendo que, nesse período, os mesmos tratam a palavra como se fosse objeto e, por isso, não cessam de inventar novos elementos. Diz ele:

tanto para o sonho, como para as psiconeuroses, a fonte comum são os artifícios verbais das crianças, que em certos períodos tratam as palavras como se fossem objetos e inventam linguagens novas e formações sintáticas artificiais (*ibid.*, p. 309).

Consideramos que tal passagem relaciona-se à definição lacaniana de *lalíngua*, uma vez que essa última refere-se aos primeiros balbucios provenientes da língua materna que não se prendem ao campo do sentido, mas se destacam pelo seu caráter de materialidade sonora (LACAN, 1971-1972/2011), relacionando-se intimamente com os equívocos, as homofonias e as aliteraões presentes na linguagem.

Em *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente* (1905), Freud comenta o prazer dos balbucios das crianças nos primeiros anos de vida, que não se dá pelo sentido das palavras (pois ainda não se prendem ao significado), mas pelo prazer do ritmo e da rima. Acrescenta, além disso, que aos poucos esse prazer vai sendo substituído, uma vez que a criança começa a conhecer e utilizar as combinações significativas das palavras. Tais elaborações freudianas se direcionam ao que Lacan (1971-1972) destaca acerca da função de *lalíngua* estar vinculada ao gozo e não à comunicação, associando-a às *lalações* das crianças antes que elas tenham adquirido o domínio da linguagem.

Em *O Inconsciente* (1915), Freud fala da constituição linguística na criança, afirmando que no estágio primordial da infância “nos servimos de uma linguagem auto-criada; comportamo-nos como afásicos motores, associando diferentes sons de palavras com um som único produzido por nós mesmos” (*tradução nossa*, p. 208). É importante ressaltar que na afasia motora, convocada à cena por Freud, o sujeito possui dificuldade na organização da fala e na execução da fala externa, ou seja, não é capaz de traduzir os pensamentos em uma fala coerente ou combinar sílabas e palavras, embora consiga pronunciar sons isolados. Assim, Freud considera que no período inicial de desenvolvimento da linguagem as sonoridades pronunciadas não estão ligadas ao campo do sentido e da articulação de significado. Além disso, nesse mesmo texto de 1915, Freud fala sobre a forma com que a linguagem se apresenta nos sujeitos esquizofrênicos que, segundo o autor, tratam as palavras “como se fossem coisas”, ou seja: a palavra se apresenta em sua materialidade – o que também é evidenciado na definição de *lalíngua*.

Em *Além do Princípio de Prazer* (1920), o autor apresenta o famoso exemplo do fort-da, vivenciado por seu neto, que durante uma brincadeira com um carretel sonorizava sílabas distintas, “fort” (ali) e “da” (aqui), que foram interpretadas por Freud como uma tentativa de lidar com o recalque originário. Nesse exemplo, há uma criança que, antes mesmo de ter acesso à articulação da linguagem propriamente dita, manifesta uma oposição de fonemas que indicam, segundo Lacan (1964/1985), uma tentativa de simbolização da falta por meio da articulação do vazio pela alternância com o objeto.

Em 1927, no texto sobre o *Fetichismo*, Freud fala sobre o caso de um paciente cuja satisfação sexual se dava apenas a partir de certo brilho no nariz – em alemão “*Glanzauf der nase*”. No entanto, durante a análise, percebeu que tal interesse deveria ser lido na língua original de sua infância, pois o paciente não era alemão. Assim, Freud conclui que a questão do sujeito consistia em um “olhar para o nariz” – “*A glanceatthenose*” e não “*A shineonthenose*”, algo que apontava para a grande curiosidade que o paciente tinha outrora pelo falo de sua mãe. Outro caso bastante ilustrativo relatado por Freud é *O Homem dos Ratos*. Nesse caso, o termo *raten* se referia a um significante relacionado ao sintoma da dívida e todo ritual que o paciente repetia. Tal termo, por significar prestações (*raten*) e rato (*ratten*) – ao mesmo tempo – também explica o pavor que o paciente sentia pelo roedor. O sofrimento relatado pelo paciente estava ligado a pensamentos constantes de que ratos eram introduzidos no ânus, algo que temia que acontecesse com sua amada e com seu pai, além da prestação (*raten*) que rememorava a dívida contraída por seu pai em um jogo, bem como outra dívida que o próprio paciente havia contraído ao adquirir óculos durante a guerra.

Nesses casos, podemos ver a articulação da linguagem com o gozo, manifestada por meio de *lalíngua*, nos trocadilhos e ambiguidades das palavras ditas e ouvidas pelos pacientes em sua história. Tais sonoridades serviram de suporte para uma série de significantes que estavam relacionados a pontos nevrálgicos de suas existências e produziam sintomas que apenas puderam ser escutados quando o analista se desvencilhou da dimensão da compreensão e do sentido e deteu-se no caráter material da linguagem.

No texto *Moisés e a Religião Monoteísta* (1934-1939), o autor discute os traumas primordiais vivenciados pela criança antes de adquirir a linguagem, salientando: “todos esses traumas correspondem à antiga infância, aos cinco anos aproximadamente. As impressões do período em que se inicia a capacidade da linguagem se destacam como de particular interesse” (tradução nossa, p.71). Tal citação nos remete ao caráter traumático de *lalíngua*, que é responsável por fazer a coalescência entre a realidade sexual e a linguagem. Segundo

Lacan (1975, p.07), *lalíngua* é depositada como detritos no corpo do *infans*, construindo um depósito, um aluvião que irá marcar a sua história e que reaparecerá nos sintomas, “nos sonhos, em todo tipo de tropeços, em toda espécie de modos de dizer” (LACAN,1975, p.7).

2.1.2 O percurso teórico lacaniano até a formulação de *lalíngua*

Além dos indícios teóricos da obra de Freud que nos ajudam a pensar o conceito de *lalíngua*, consideramos que durante todo o ensino de Lacan o autor deparou-se com apontamentos que já sinalizam o que viria a ser a definição dessa noção, ainda que a tenha formulado apenas em 1971, no seminário *O Saber do Psicanalista*. Pretende-se, portanto, realizar uma explanação geral e cronológica de passagens do ensino lacaniano anteriores à formulação de *lalíngua* que podem contribuir para pensar a construção de tal conceito teórico.

Lacan, em seu primeiro seminário, *Os Escritos Técnicos de Freud* (1953-1954), ao falar acerca da aquisição da linguagem na criança, aponta que os primeiros fragmentos escutados pelo bebê não estão ligados ao campo da compreensão. Para explicar isso, o autor expõe um exemplo vivenciado com crianças que, antes mesmo de emitirem o nome de um objeto ou de um substantivo, comumente verbalizam algumas palavras difíceis de serem aplicadas em um contexto específico, como “talvez” ou “ainda não” (LACAN, 1953-1954, p.69). Tal apontamento é retomado mais de vinte anos depois – praticamente com as mesmas palavras – em sua *Conferência em Genebra sobre o Sintoma*, quando o autor fala acerca do conceito de *lalíngua*, comparando-o com detritos que se precipitam a partir da água da linguagem. Diz o autor:

tenho visto 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, através da qual a água da linguagem chega a deixar algo para trás, alguns detritos com os quais brincará, com os quais necessariamente ele terá que lidar(LACAN, 1975, p.6).

Baseando-se na grande semelhança entre tais passagens, podemos sugerir que, desde cedo, Lacan já teria uma preocupação no que se refere aos aspectos materiais relacionados à *lalíngua*, algo que o acompanhou durante todo o seu ensino até ser capaz de nomear a noção a partir de um lapso verbal. Enfim, Lacan nos indica considerações teóricas importantíssimas sobre esse conceito antes mesmo de tê-lo nomeado enquanto tal.

Nessa mesma passagem, Lacan afirma também que a infância é uma época determinante da vida, uma vez que é quando “se cristaliza, para a criança, o que se deve chamar por seu nome, a saber, os sintomas” (LACAN, 1975, p.15). O autor acrescenta ainda que o sentido dos sintomas, conforme formulado por Freud, está ligado às primeiras experiências do sujeito de seu encontro com a realidade sexual (*ibid.*). *Lalíngua* será responsável por fazer a coalescência dessa última com a linguagem. Tais apontamentos já tinham sido discutidos por Lacan (1953-1954, p. 200-201) também no seminário *Os Escritos Técnicos de Freud*, quando utiliza o exemplo do *fort-da* freudiano para afirmar que se trata, aí, de uma primeira manifestação da linguagem que provém da língua materna. Segundo Lacan (1953-54/1998), essa oposição fonética – produzida antes mesmo que a criança conseguisse articular um enunciado – é uma forma de introdução, no sistema simbólico, do fenômeno da ausência e da presença, algo relacionado às primeiras experiências sexuais do sujeito.

Lacan (*ibid.*, p.207-208) também aponta em seu primeiro seminário que a criança, ainda em uma idade *infans*, entre 8 e 12 meses, já reage de forma diferente às ações que são ou não intencionais por parte do adulto, atestando que, antes mesmo do surgimento exterior da linguagem, ela já tem uma apreensão do pacto da linguagem.

Outra discussão tecida por Lacan nesse mesmo seminário – que consideramos bastante pertinente ao nosso trabalho – é sua exposição acerca do conceito de holófrase, que mais adiante será tratado pelo autor como um mecanismo presente na psicose, na psicossomática e na debilidade. Tal conceito, proveniente da linguística – definido como uma única palavra que expressa o sentido completo de uma frase –, é utilizado por Lacan para discutir a origem da linguagem. Sobre isso, é importante destacar o que aponta Soler (2012) em relação à holófrase. Para a francesa, esse conceito, retomado por Lacan desde o seu primeiro seminário, pode ser entendido como uma preocupação em torno da noção de *lalíngua*. Destacamos que, posteriormente, retornaremos a essa discussão acerca das possíveis articulações entre holófrase e *lalínguana* clínica do autismo.

Ainda nesse seguimento sobre o autismo, retomamos também outra exposição do referido seminário, em que podemos observar elaborações clínicas e teóricas que apontam para as contribuições da noção de *lalíngua* no tratamento do autismo. A passagem clínica que pretendemos abordar mais detalhadamente agora – e foi abordada de modo sucinto acima – versa sobre os atendimentos de Melanie Klein (1930/1996) com um garoto autista chamado Dick. Nos primeiros atendimentos, ele é descrito pela analista como alguém indiferente aos

objetos e pessoas à sua volta. Dick não verbalizava e não produzia nenhum apelo. Diante dessa indiferença por parte do garoto, Klein procura produzir um manejo no sentido de introduzir palavras durante as sessões. Um exemplo disso é quando a analista utiliza um trem grande e um trem pequeno que havia no seu consultório e diz: “*Daddy-train*” (Trem papai) e “*Dick-train*” (Trem Dick), constituindo uma relação significativa entre eles. O garoto, por sua vez, demonstra ter escutado e ter sido afetado por tais significantes, pegando o trem pequeno, o direcionando até a janela e dizendo “*Station*”. Diante da palavra verbalizada por Dick, a analista produz uma interpretação e fala: “*The stationismummy; Dick isgoingintomummy.*” [A estação é a mamãe; Dick está entrando na mamãe].

Lacan retoma esse caso em seu *Seminário I: Os Escritos Técnicos de Freud* (1953-54/1998), afirmando que, por mais que a interpretação de Melanie Klein possa ter sido um pouco forçada, produziu diversos efeitos clínicos no garoto, que a partir de então passou, inclusive, a sustentar um apelo às pessoas próximas. A questão que nos interessa trazer aqui se refere à relação sonora dessas palavras enunciadas (“*train*” e “*station*”), que segundo Furtado e Vieira (2016) trazem o fonema [t] em sua formação. Tais fonemas, quando verbalizados de forma repetida, apresentam uma aliteração e uma dimensão onomatopaica que materializa o som de um trem em movimento. Isso nos lembra a relação que Lacan estabelece em *Alla Scuola Freudiana* (1974) entre *lalíngua* e a onomatopéia, dizendo que a substância sonora transmitida pelo Outro é constituída por fonemas próprios de cada língua e implica um conjunto de figuras de linguagem e de sons como, por exemplo, as aliterações, assonâncias e a própria onomatopeia.

Enfim, a dimensão onomatopaica está presente em *lalíngua* e foi evidenciada por Lacan (1976) desde a formação desse conceito, quando o autor indica a proximidade entre a própria *lalíngua* e a “*lalação*” dos bebês. Tal aspecto de materialidade nos interessa principalmente por se tratar da forma com que os psicóticos lidam com as palavras “como se fossem coisas”, conforme diz Lacan no seminário *As Psicoses*, apontando que o manejo de Melanie Klein foi feito a partir da dimensão material da linguagem, ou seja, do campo do Real. Esse ponto é exposto por Lacan em *Função e Campo da Fala e da Linguagem* (1953/1998), quando diz que na psicose podemos presenciar “modalidades originais da linguagem” (p.168). De acordo com as palavras de Lacan:

enveredemos por esse caminho para estudar as significações da loucura: (...) as **alusões verbais**, as relações cabalísticas, os **jogos de homofonia** e os **trocadilhos** que cativaram o exame de um Guiraud – e, direi eu, o toque de singularidade **cuja ressonância é preciso saber ouvir numa palavra** para detectar o delírio, a transfiguração do termo na intenção inefável, a fixação

da ideia no semantema (que aqui, precisamente, tende a se degradar em signo), os híbridos do vocabulário, o **câncer verbal do neologismo**, o naufrágio da sintaxe, a **duplicidade da enunciação**, e também a coerência que equivale a uma lógica, a característica que, pela unidade de um estilo nas estereotípias, marca cada forma de delírio: tudo isso pelo qual o alienado, através da fala ou da pena, comunica-se conosco (LACAN, 1953/1998, p.168, *grifo nosso*).

Aqui, cabe-nos melhor explicitar a referência feita por Lacan a Guiraud, autor de *Les Formes Verbales de L'interprétation Delirante*. Nesse livro, o autor considera que a interpretação das manifestações verbais dos delírios deveria se dar a partir do ponto de vista psicológico. Ainda nesse mesmo texto, Lacan situa o que as relações entre a fala e a linguagem no sujeito seria uma das problemáticas clínicas mais importantes para o campo da psicanálise. Segundo ele, surgem alguns paradoxos vinculados a esse problema, dentre eles o da loucura que, de um lado, se apresenta com uma fala que renuncia ser compreendida – algo que acarreta obstáculos à transferência – e, por outro, manifesta uma formação singular como o delírio que, de forma reivindicatória e idealista, situa o sujeito em uma linguagem sem dialética.

Ademais, em seu seminário *As Psicoses* (1955-1956/1988), Lacan afirma que, antes mesmo de a criança aprender a articular a linguagem, já comparecem significantes de uma dimensão simbólica por meio de uma aparição primitiva que se manifesta em uma “alternância fundamental do vocal” (*ibid*, 1955-1956/1988, p.173), conforme discutido por Freud em seu exemplo do *fort-da*. Anos depois, em *A Terceira* (1974), o autor irá elaborar a forma com que *lalíngua* foi transmitida primordialmente: por meio de um registro sonoro que retorna recheado de equívocos e materialidades para cada um em sua particularmente.

No *Seminário 4: A Relação de Objeto* (1956-1957/1995), Lacan fala sobre Hans e aponta que o seu sintoma é desencadeado por estar imerso em um “banho de linguagem” (*ibid*, 1958, p.351). Essa expressão, como vimos, será utilizada frequentemente pelo autor a partir da década de 70 para referir-se aos efeitos de *lalíngua* sobre o corpo do ser falante.

No *Seminário 5: As Formações do Inconsciente*, Lacan (1957-1958), retomando a discussão freudiana sobre os chistes, fala que a origem primitiva do prazer está relacionada a um período da idade infantil em que o lúdico se faz presente por meio de brincadeiras precoces com as palavras. Segundo Lacan, essa atividade das crianças remete diretamente à aquisição da linguagem “como puro significante”. Nessa passagem, o autor nos leva a pensar que esse momento primordial está ligado a uma operação com o significante enquanto tal – em sua materialidade – e que, justamente por conta da educação e das imposições da

realidade, o sujeito seria obrigado a introduzir certo controle ao uso do significante. Tal discussão vai ao encontro do que Lacan formulou em *O Saber do Psicanalista*, apontando que a forma com que *lalíngua* opera na função da fala tem objetivo de gozo e não de comunicação, ou seja, vai na contramão do dicionário e do código lexicográfico, que somente será adquirido em um momento posterior pelo sujeito.

No seminário 6: *O Desejo e sua Interpretação* (1958-1959, p.150), Lacan discorre sobre a dimensão musical implicada na enunciação produzida pelo sujeito. Para tanto, o autor irá comparar o relato do sonho enunciado pelo analisante com alguns elementos que fazem parte da música, afirmando que aquilo que é dito pelo sujeito sobre o texto do sonho se produz com “acentos de tonalidade, o que na música é acompanhado por anotações como *allegro*, *crescendo*, *decrescendo*...”. Tais termos são utilizados para referir-se, respectivamente, a um andamento musical mais rápido; um aumento gradual do volume do som; uma diminuição deste volume. Segundo Lacan, a consideração desses elementos é “verdadeiramente fundamental para a interpretação de um sonho”, o que já fora constatado anteriormente por Freud em seu livro de 1900. Essa afirmação lacaniana ressalta, portanto, a importância clínica do aspecto da musicalidade – já discutida por inúmeros autores no campo da psicanálise (QUINET, 2012; VIVÈS, 2009; DIDIER-WEILL, 1999) – e sua estreita relação com o conceito de *lalíngua*, uma vez que, em *A Terceira* (1974, p.52), o autor afirma que “é d’*alíngua* que se opera a interpretação”.

No seminário 12: *Problemas Cruciais para a Psicanálise*, Lacan faz referência à fala do sujeito em análise, descrevendo-a enquanto uma emissão de sons roucos ou suaves que se apresentam com um aspecto de materialidade. Segundo o autor, esse material da linguagem, além de determinar o seguimento dos pensamentos do analisante durante a sessão, determina também a sua história, uma vez que “ele traz sobre a pele o traço como um animal marcado” (*ibid*, 1964-1965/2008, p.62). Ademais, fala sobre a concepção de língua, acrescentando que ela conserva elementos antigos e se constitui por meio de dois níveis: os fonemas – que nada significam – e as palavras – que produzem significação. Essa ideia nos conduz ao que Lacan irá expor anos depois em duas passagens: no Seminário 19, quando afirma que a operação da fala está relacionada ao campo de *lalíngua* e em *O Aturdido* (1972), quando, ao repensar a formulação do “inconsciente estruturado como uma linguagem”, diz que o inconsciente é habitado por *lalíngua* e está sujeito a uma soma de equívocos. Nas palavras de Lacan,

uma língua entre outras não é nada além da integral dos equívocos que sua história deixou persistirem nela. É o veio em que o real – o único, para o discurso analítico, a motivar seu resultado, o real de que não existe relação sexual – se depositou ao longo das eras. (*ibid*, 1973/2003, p. 492).

Em 24 de março de 1965, no debate fechado intitulado *A Propósito da Comunicação de Serge Leclaire de 1965: Sobre o Nome Próprio*, que consta no Seminário 12, Lacan, juntamente com outros presentes, discute a dimensão do nome próprio e suas relações com o simbólico e o corpo. Tal debate, iniciado por Jean Oury, traz diversos aspectos que apontam diretamente para a noção de *lalíngua*. Oury introduz a discussão falando sobre “a gênese da linguagem na criança”. O autor afirma que desde os primeiros anos de vida a criança é “estranhamente sensível a seu nome” e responde facilmente a sons que reproduzem os seus primeiros balbucios, capazes de provocar uma interrupção aos seus murmúrios. O autor retoma algumas ideias pronunciadas por Jakobson em uma comunicação de 1939 sobre as leis fônicas da linguagem infantil e sua implicação na fonologia geral:

ele diz que não se pode explicar a repartição dos sons, por ocasião da passagem do balbucio à linguagem, no sentido próprio da palavra, a não ser pelo fato da passagem mesma, ou seja, pelo valor fonemático que adquire o som (...) A riqueza fonética do murmúrio cede lugar a uma restrição fonológica. (*ibid.*, p.231)

Segundo Oury, essa “redução fonológica” (*ibid.*) inaugura a organização da palavra desde a época do balbucio e do murmúrio, quando a linguagem ainda não está determinada em um sistema fechado. Logo, antes que as leis da linguagem se instaurem para a criança há o que o autor chama de “polivalência fonética potencial”, que permite que ela se individualize segundo um esquema singular e pessoal.

Ainda na esteira da discussão sobre o debate sobre a *Comunicação de Serge Leclaire de 1965: Sobre o Nome Próprio*, Robert Durand de Bousingen produz em 28 de abril de 1965 (LACAN, 1964-1965/2008, p. 297) uma fala intitulada “Da intervenção da associação fonética na estruturação do fantasma primitivo”, fazendo referência ao trabalho de Winnicott sobre os objetos transicionais e o de Perrier sobre os *Fundamentos Teóricos para uma Psicoterapia da Esquizofrenia*. Destaquemos alguns apontamentos sobre a obra desse segundo autor. Perrier afirma que a fala do esquizofrênico “é a primeira armadilha que se coloca para o analista”, uma vez que o fato de ele falar não quer dizer que deva ser compreendido através da fala ou do campo do sentido. Diz Perrier (1993, p.259):

Nos neologismos, nos jogos de palavras, nos trocadilhos, que jogam a nota discordante na partitura verbal que gostaríamos, amiúde em vão, de orquestrar para responder ao solilóquio paranoide – supondo-lhe uma função determinada em sua aberração –, podemos procurar, mais que as virtualidades de uma significação não assumida, a prova de uma adulteração, de uma perversão, de um repúdio à palavra enquanto mensagem fundadora de uma relação.

Para esse autor, na esquizofrenia é a dimensão subjetiva da linguagem que está adulterada na palavra, ou seja, a possibilidade de usar o código da língua para estabelecer laços com o Outro. Portanto, podemos observar em todas as passagens supracitadas os diversos apontamentos lacanianos relacionados à noção de *lalíngua* que aparecem em um período anterior à formulação de tal conceito, nos fazendo concluir que Lacan tratou sobre essa noção durante todo o seu ensino, apenas nomeando-a na década de 70. Adiante discutiremos sobre a dimensão de musicalidade que está implicada em *lalíngua*.

2.1.3 *Lalíngua* é feita de gozo e de música: apontamentos sobre um *saber-fazer* com a poesia na clínica

*"Como a poesia toca a música
uma prosódia cujas raízes se aprofundam
antes na alma humana do que o indicado
nenhuma teoria clássica".
(BAUDELAIRE, 1867, p. 376, tradução nossa).*

Antes mesmo de nascer, a criança já está imersa em um banho de linguagem, uma vez que ela já é falada e as palavras já lhe são endereçadas de forma a delimitar e designar o seu corpo, mesmo que ela ainda não tenha acesso ao significado delas (LACAN, 1975). Tal banho de linguagem foi denominado por Lacan de *lalíngua*. Conforme define Soler (1991, p.47): "Originalmente, para cada um, a *lalíngua* vem do meio sonoro da fala em que a criança com quem se fala toma banho". Esse banho sonoro não se realiza sem que as palavras ditas pela mãe – ou quem ocupa esse lugar para a criança – ressoem em seu corpo, produzindo uma marca primordial a partir da qual a o sujeito terá que lidar durante toda a vida (LACAN, 1975).

Nesse sentido, consideramos que o surgimento do *falasser* é marcado por um trauma originário, a saber, o encontro traumático com a linguagem que marca o corpo do sujeito a advir com seus “efeitos que são afetos” provenientes de *lalíngua* (*ibid.*). Tais efeitos são definidos por Laurent (2016, p.66) como um “impacto de gozo”. Nesse processo, então, o *infans* é tensionado a lançar um grito que será ouvido por um *Nebenmensch* (próximo assegurador), conforme descrito por Freud no *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895). Nessa perspectiva, uma vez que a criança utiliza a sua voz para expressar um grito diante de algum desconforto que lhe chega, ela poderá também usar essa mesma voz para gozar por

meio de uma *lalação* atravessada por uma gama de sons e fonemas, brincando com a linguagem que está se formando (SOLER, 2012).

Desse modo, antes que a criança tenha acesso à fala ou à linguagem propriamente dita, ela já está inserida nos balbucios advindos do Outro. Como afirma categoricamente Lacan, “sejamos aqui radicais: seu corpo [da criança] é fruto de uma linhagem da qual boa parte de suas desgraças provém de que ela já nadava no mal-entendido o máximo que podia [...] É o que explica o mal-estar de vocês dentro de sua pele, quando é o caso” (LACAN, 1980, p.61).

Tudo isso indica que “[...] a família prevalece na educação precoce, na repressão dos instintos e na aquisição da língua, legitimamente chamada materna” (LACAN, 1938/2003, p.30). Não à toa Lacan utiliza, por vezes, o adjetivo materno para referir-se ao caráter singular e privado de *lalíngua*, tendo em vista que nela estão contidos os primeiros traços deixados pelos significantes maternos que irão inscrever a criança no campo simbólico. Por isso, “a forma pela qual lhe foi instilado um modo de falar só pode levar a marca do modo como os pais a aceitaram” (LACAN, 1975, p.9). Esse modo de falar – carregado da língua privada de cada família e marcado pela aceitação do Outro – é o que transmite um modo de gozo, não somente na dimensão do que é dito (enunciado), mas principalmente na dimensão do dizer (enunciação), que carrega um para além do que se pretende falar. Ou, dito de outra forma: “o desejo do Outro, dos pais e dos outros, como isso se diz? Ele não se comunica pela operação do Espírito Santo; ele se transmite, se veicula, se impõe, se imprime, pela ‘lalíngua de família’” (MILLER, 2010, p.42).

Essa língua singular, que está no cerne de todas as formações do inconsciente e será tão importante durante a vida do sujeito, transmite algo para além do sentido e do significado, pois está enxertada em uma dimensão de materialidade composta por uma variedade de sons, ritmos, melodias e silêncios.

A tagarelice - a lalação, diz Lacan - que ecoa, testemunha uma conjunção de som e gozo, antes da aquisição de qualquer sintaxe ou semântica da linguagem [...] Ela [lalíngua] será esquecida na desmaterialização da aprendizagem, da linguagem ortográfica correta, mas permanecem seus traços que constituem o núcleo mais real do inconsciente. O peso das palavras permanecerá ancorado na erotização conjunta do corpo e dos sons desse momento de entrada no banho de linguagem, e eles não terão o mesmo âmbito, não apenas de significado, mas de satisfação (SOLER, 1991,p.110).

Esse banho de linguagem que tanto nos referimos aqui – e que demonstra claramente a noção de *lalíngua* – também é destacado por Laznik (2000) quando a autora elabora o termo “manhês” para definir uma voz específica carregada de uma prosódia e uma musicalidade bem marcadas que as mães adotam para falar com seus bebês quando ainda são recém

nascidos. Destaca-se, assim, toda a dimensão ressonante de *lalíngua*, permeada por som e música.

Nesse seguimento, Jean Michel Vivés (2016), em seu artigo *Improvisação Materna*, destaca que na interação da mãe com o filho se revela "uma musicalização, interações precoces envolvendo ritmos específicos, conjuntos de respostas e ecos, uma atenção particular à melodia que caracteriza os enunciados maternos" (*ibid.*, p. 103). A teorização desses autores, assim como outros (CATÃO & VIVÉS, 2011; DIDIER, 1999; QUINET, 2012; VIVÉS, 2009), no campo da psicanálise demonstra que *lalíngua* não é constituída apenas de sons e vibrações simples, mas de uma musicalidade, composta por ritmo, melodia, timbre e todos os elementos musicais existentes. Logo, pode-se apreender que *lalíngua* é o resultado do gozo que afeta o *infans* em seus primeiros anos de vida, culminando em uma prosódia e uma musicalidade que posteriormente irão se transformar em uma sustentação linguística.

Nesse sentido, a musicalidade inerente à *lalíngua* encontra-se totalmente ligada à função poética enquanto um “fazer com o aspecto fônico do significante que não visa o sentido, mas jogar com a ressonância” (CATÃO, 2009, p.219), algo que serve como “material para uma poética na clínica” (p.219), ou seja: o analista é levado a todo momento a estabelecer com a linguagem uma relação de ordem poética, principalmente no que tange ao manejo com os sujeitos ditos autistas, em que as intervenções a partir do campo do Real – do não-sentido e da musicalidade – ganham uma total relevância (conforme aprofundaremos no próximo capítulo). Podemos constatar de forma bastante nítida esse manejo com a materialidade da palavra tão presente na psicose com o exemplo de Joyce – mostrado por Lacan (1975-1976/2005) –, que por meio de sua escrita repleta de jogos fonéticos e efeitos sonoros testemunhou de que forma as palavras escritas podem ser contornadas e atravessadas por uma voz.

A forma com que Joyce fazia “precipitar os restos de *lalíngua*” (*ibid.*, 1974) em seus textos nos conduz a pensar, além disso, que *lalíngua* seria uma das formas mais singulares de afetamento da voz no sujeito. Lembramos que a musicalidade implicada em *lalíngua* não se confunde com a música enquanto uma linguagem estruturada, pois trata-se sobretudo de algo que não tem uma estrutura que possa ser escrita e, portanto, produz um efeito de gozo.

Ainda sobre essa interface entre música e poesia, Didier-Weill (1999) aponta que não podemos dizer que uma preocupação e uma interrogação de Lacan em torno da música não existia, uma vez que “sua atenção à poesia era para ele o caminho pelo qual se via manifestar sua não-surdez para o real musical” (DIDIER-WEILL, 1999, p.11). Podemos constatar isso

quando Lacan (1966/1998, p.507) nos confirma que o inconsciente enquanto rede de significantes se inscreve ao modo de uma partitura musical: “basta escutar a poesia (...) para que nela se faça ouvir uma polifonia e para que todo discurso revele alinhar-se nas pautas de uma partitura”. A partir disso, sugerimos que para falar sobre as contribuições da musicalidade na clínica psicanalítica não podemos nos abster de pensar também a função poética.

O que se destaca na poesia é a proeminência da musicalidade da palavra em detrimento do significado, ou seja, aquilo que a palavra tem de musical. Sabemos que, na música, os sons, além de se sucederem uns aos outros, se compõem de acordes harmônicos de vários sons que soam simultaneamente. Segundo Wisnik (2013, conferência), a poesia, semelhantemente, “é um estado da linguagem onde o discurso vai avançando e, ao mesmo tempo que avança, retorna sobre si. Retorna sobre si como se fossem arpejos, elementos que são disseminados vão ressoando aqueles que já foram”. Para ele(*ibid.*):

Poesia e musica são artes do tempo, que se relacionam com o tempo através de uma rítmica. A questão da repetição envolve nesse caso diretamente uma rítmica, quer dizer, estratégias de ocupação do tempo com intervenções como durações, intensidades, acentuações, usando palavras que são mesmo do parâmetro da música [...] As formas rítmicas são formas em que você reconhece certas recorrências. Não só reconhece, mas é envolvido, tomado, por uma fala que avança voltando. Às vezes repetindo palavras, mas repetindo sonoridades, rimando sonoridades, repetindo padrões rítmicos. E qualquer mínima alteração de palavra, de pontuação, de qualquer deslocamento, afeta aquele conjunto todo, porque todas aquelas palavras estão, como eu disse, se multiplicando, multiplicando as possibilidades polissêmicas, em muitas camadas de sentido, e aquilo, portanto se dispõe.

A poesia é um fazer com as sonoridades e com a ressonância, o que se assemelha à dimensão sonora e musical de *lalíngua*. Aqui pretendemos destacar a importância que Lacan deu à poesia durante seu ensino, tentando destacar de que forma a função poética relaciona-se com *lalíngua* e como ela nos ajuda a pensar a clínica psicanalítica do autismo. Antes de tudo, é importante determo-nos nas explicações das várias referências lacanianas sobre a poesia, a partir das quais podemos visualizar que o autor a coloca como um recurso de transmissão do real e daquilo que escapa ao discurso – que também se relaciona às primeiras impressões da língua materna impregnada de sonoridades.

No *Seminário 1: Os escritos técnicos de Freud*, Lacan (1953-54/1998) – ao utilizar a metáfora de uma partitura musical para se referir ao exemplo das estratificações e registros psíquicos discutidos por Freud – afirma que as metáforas musicais “tendem invencivelmente a sugerir a materialização da palavra, não a materialização mítica dos neurologistas, mas uma materialização concreta – a palavra se põe a correr em folheto manuscrito impresso” (*ibid.*,p.32), no qual a matéria sonora passa a dimensão de escrita.

Já em seu Seminário 4, *Relação de Objeto* (1956-57), Lacan tece algumas considerações acerca da poesia a partir de seu Seminário sobre *A Carta Roubada*. Nessa passagem, o autor articula as discussões sobre o jogo do par ou ímpar – apresentado na história de Allan Poe – à origem da poesia, apontando que esta última surge a partir das definições de anapesto e dátilo e é inaugurada a partir da escansão. Os termos anapesto e dátilo, retomados por Lacan, são referências rítmicas utilizadas para nomear as menores unidades métricas da poesia greco-latina construídas em compassos ternários⁸, sendo também aplicados à música para se grafar um aspecto rítmico na partitura musical desde a idade medieval. Nessa mesma passagem, Lacan refere-se ao elemento poético da escansão, dizendo que nela existe uma espécie de engajamento corporal. A escansão é justamente a contagem de sílabas métricas de um verso a partir das emissões da voz e de suas acentuações. Não à toa, cada língua, uma vez que possui uma entonação que lhe é própria, conta as sílabas de forma diferente. Em suma, é a partir da escansão que podemos escutar os efeitos musicais de uma composição e analisar o ritmo imposto a uma leitura (CASTILHO, 1851).

Já no final de seu ensino, no *Seminário 24: L'insu que sait de l'une-bévues'aile à mourre* (1976-77), Lacan apresenta indícios de ainda estar às voltas com essa temática. Em uma de suas lições, aponta que “só a poesia permite a interpretação”⁹, ou seja: para que uma interpretação tenha efeito é necessário algo que esteja para além do sentido, que toque na materialidade da palavra tal com a estrutura poética supõe. O autor aponta também que a poética deveria participar da formação do analista (LACAN, 1976-77). Nesse mesmo seminário, Lacan refere-se à poesia de François Cheng para alertar os psicanalistas sobre ela:

Se você é um psicanalista, verá que esta [a poesia de François] é, forçosamente, por onde um psicanalista pode fazer soar outra coisa além do sentido. O sentido é o que ressoa com a ajuda do significante, mas o que ressoa não vai longe, é bastante flexível. O sentido, ele tampona, mas com a ajuda disto que é chamado escrita poética a partir da qual vocês podem ter a dimensão do que pode ser a interpretação analítica” (LACAN, 1976-1977, 19 de abril de 1977, *tradução nossa*).¹⁰

Acrescentando que:

É evidente que escrever não é fazer poesia, onde a ressonância do corpo se expressa. Mas é surpreendente que os poetas chineses se expressem pela escrita, e que, para nós, é preciso que tomemos a escrita chinesa como a noção do que é poesia[...] Há algo que dá a sensação de que eles [poetas] não estão reduzidos a isso [a escrita], é que eles cantam, é que eles modulam, é isso que François Cheng tem enunciado diante de mim, a saber: um contraponto tônico, uma modulação que faz com que isto

⁸ Compasso em música é a forma de dividir quantitativamente em grupo de sons uma composição musical, com base em pulsos e repousos. É caracterizado por ter três tempos. O primeiro forte e os dois seguintes fracos.

⁹ Seminário inédito, lição 19 de abril de 1977.

¹⁰ Lição de 19 de abril de 1977: Havia um significante novo: a variedade do sintoma.

[a poesia] se cante – pois da tonalidade à modulação há um deslizamento (*ibid.*, 19 de abril de 1977, *tradução nossa*).

Veremos mais adiante que o termo “modulação da voz” ao qual Lacan se refere norteará nossa discussão em torno do trabalho com a voz que o sujeito autista empreende. Não somente a retomada de Lacan ao poeta François Cheng, mas também as suas elaborações sobre a obra de Francis Ponge (1899-1988)¹¹ – poeta que demonstrava continuamente a dimensão da materialidade da palavra em suas obras – no *Seminário 19: O Saber do Psicanalista* demonstram claramente que a poesia seria um exemplo de um uso da linguagem que destaca seu núcleo ressonante.

Nesse sentido, Lacan (1976-1977) tentou destacar a importância da poesia para a interpretação analítica através da possibilidade da dimensão poética viabilizar acesso aos conteúdos inconscientes – de uma verdade subjetiva que se encontra velada – por meio da acústica das palavras e dos ritmos e sonoridades inerentes a ela. O que vai fundamentar essa ideia é justamente a noção de *lalíngua*, conceito que articula a língua ao real e destaca que apenas podemos escutar seus efeitos a partir da língua materna do sujeito, de seu próprio idioma, uma vez que “a linguagem é uma elucubração de saber sobre *lalíngua*” (LACAN, 1972-73/1985, p. 187).

Assim como *lalíngua*, a função poética que tentamos elaborar aqui também não tem a comunicação em primeiro plano, assim como, em ambas, a musicalidade prevalece sobre o sentido. Os efeitos de *lalíngua* – permeados de gozo – permitem que a nossa fala se dê a despeito de uma intenção, ou seja, que a nossa fala faça aparecer algo do inconsciente no nosso dizer como um tropeço (LACAN, 1975). Freud já havia destacado isso com sua grande genialidade, que Lacan aponta falando sobre “uma nova dimensão da condição humana, na medida em que não somente o homem fala, mas em que, no homem e através do homem, *isso* fala” (LACAN, 1958/1998, p. 695). Ou seja, *Isso* – a dimensão inconsciente – implica um saber que não pode ser apreendido, embora possa ser transmitido. Outra maneira de formular essa frase seria “o inconsciente é uma habilidade, um *savoir faire* com *lalíngua*.” (LACAN, 1972-73/1985, p. 120), uma vez que essa emblemática frase lacaniana permite-nos pensar o inconsciente para além de sua estruturação como linguagem, pensando-o, em contrapartida, enquanto uma forma de lidar com o gozo. É por isso que a expressão *savoir-faire*, mencionada por Lacan nessa passagem, posteriormente será transformada em *savoir-y-faire*.

¹¹Pongeera um poeta que se interessou desde sua infância pelas palavra e tinha uma grande sensibilidade a elas. Ponge tinha uma relação singular com a linguagem, afastava-se da ênfase no significado das palavras, mas valorizava a matéria sonora e gráfica delas, oferecendo-lhes “espessura quase igual a das coisas”.

faire para que não se confunda com o aspecto de “*know-how*” – conforme propõe a tradução original dessa expressão –, mas represente uma lida com o gozo que está presente desde as primeiras relações primordiais de constituição do sujeito. Mas de que forma seria possível esse *savoir-y-faire* com *lalíngua*? A obra de Joyce é a melhor forma para ilustrar essa expressão e materializar claramente de que se trata.

Quando Lacan (1975-76) apontou que Joyce produziu um *saber-fazer* com *lalíngua*, reporta que esse grande artista utilizou-se de sua escrita repleta de combinações de sons, fonemas e escansões para produzir uma forma de lidar com o gozo que não se articulava pela cadeia do sentido, ou seja: o *savoir-y-faire* com *lalíngua* é um manejo com a materialidade e a musicalidade da palavra. Ora, então não podemos dizer que um *saber-fazer* com a poesia também se destacou aí? A resposta a essa pergunta pode começar a ser esboçada quando Lacan responde, a partir de Joyce, o que seria um *savoir-faire* – ou melhor, *savoir-y-faire*: “Só se é responsável na medida de seu *savoir-faire*. Que é o *savoir-faire*? É a arte, o artifício, o que dá à arte da qual se é capaz um valor notável, porque não há Outro do Outro para operar o Juízo Final.” (Lacan, 1975-1976/2007, p. 59)

A função poética, com toda a sua musicalidade, se presta à transmissão de restos, de detritos advindos do Outro que fazem surgir o sujeito falante. Ou, dito de outra forma, a poesia implicada na fala se presta à transmissão de *lalíngua*. Assim, o fazer com o real de *lalíngua* também implica um fazer com o uso da matéria inconsciente impregnada de uma dimensão poética. Assim, resta-nos discutir mais sobre o trabalho de *savoir-y-faire* que Lara pôde fazer por meio da musicalidade. Veremos que, a partir dessa dimensão material – e porque não dizer poética e musical? –, essa garota pôde recolher os detritos soltos da “água da linguagem” para tentar subjetivá-los a partir de um trabalho com a voz.

A partir do que a poesia pôde elucidar sobre um *saber-fazer* com *lalíngua*, debruçaremos-nos no próximo capítulo sobre o trabalho com a materialidade da palavra, que traz fecundas contribuições à questão da produção de uma enunciação no autismo. “Considerar o dizer na dimensão da enunciação é tomá-lo como o fazer da poética. Poética e voz guardam uma intimidade” (CATÃO, 2009, p 219). Ora, não seria então esse fazer poético que buscamos em nossa clínica com o autismo, na procura de um dizer que se propague em uma enunciação por parte do sujeito? Devido a todas essas discussões em torno da musicalidade implicada na linguagem e demonstrada com a poesia, torna-se importante discutir a música, elemento que, segundo Didier-Weill (1999), os psicanalistas são

requisitados a “compreender em que reside a eficácia do som musical sobre a forclusão psicotizante” (p.153). Tais discussões serão tratadas no **capítulo três** dessa dissertação.

2.2 APONTAMENTOS SOBRE A HOLÓFRASE E SUAS IMPLICAÇÕES CLÍNICAS

Segundo Lacan (1964/1985), a linguagem é constituída de um S1 (significante mestre) e S2 (significante do saber do Outro que designa o sujeito), sendo que o intervalo entre esses elementos permitiria a articulação que dá origem ao sujeito. No entanto, o que nos interessa destacar aqui é que há “uma série de casos” – como na psicose, no fenômeno psicossomático e na debilidade mental – em que não há mediação entre os significantes, havendo, portanto, uma solidificação dessa dupla, dando origem a uma operação chamada por Lacan de *holófrase* (*ibid.*).

Por mais que a holófrase se apresente em todos os casos referenciados acima, em cada um deles o sujeito ocupa lugares diferentes. Dessa forma, discutiremos aqui apenas a operação de holófrase a partir das questões em torno da psicose – e mais especificamente do autismo – buscando demonstrar que, mesmo sujeitos a manifestações *holofrásicas*, os autistas atestam a sua entrada no campo da linguagem. Assim, utilizaremos a expressão “crianças sujeitas a holófrase” (PEUSNER, 2016)¹² para nos referirmos aos sujeitos autistas que se encontram em uma relação com a linguagem diferente da estrutura S1-S2 ou, dito de outra forma, “um modo de organização do sujeito pela linguagem radicalmente oposto à estrutura do significante” (*ibid.*, p.131).

O termo holófrase – proveniente do campo da linguística – é apropriado por Lacan (1953-54/1979) em diferentes momentos do seu ensino a partir de uma perspectiva clínica, produzindo diversas modificações ao longo de suas discussões, passando pelo Seminário 1: *Os Escritos Técnicos de Freud* (*ibid.*), Seminário 4: *O Desejo e sua Interpretação* (1958-59), até o *Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1985). Nesse sentido, antes de adentrarmos as considerações lacanianas sobre tal conceito, é importante apresentar rapidamente o contexto linguístico no qual ele surge, para que possamos melhor compreender o uso que Lacan faz dele.

¹²A expressão “crianças sujeitas a holofrases”, formulada por Pablo Pesner, parece-nos bastante interessante para descrever os sujeitos que atendemos no projeto Água de Chocalho. É por conta disso que decidimos exportar tal expressão para nossas elaborações teóricas.

Stevens (1987) é um dos principais autores que faz essa retomada às origens linguísticas da noção de holófrase. Segundo o autor, esse termo surge no final do século XIX, não propriamente enquanto um conceito, mas em seu aspecto adjetivo – “*holofrástico*” – para caracterizar uma espécie de língua em que a frase inteira – composta por sujeito, verbo e predicado – é aglutinada em uma única palavra. Dessa forma, no decorrer da história, esse termo vai aparecer em três contextos principais, a saber: nos estudos sobre as tipologias das línguas, nas teorias sobre a origem da linguagem e no contexto psicológico sobre a origem e o desenvolvimento da criança.

No que se refere aos estudos sobre a origem da linguagem, desde o século XVIII o assunto já era discutido. No entanto, pensadores – como Condillac e Rousseau – não estavam preocupados com os elementos que estruturavam as tipologias das línguas faladas. Rousseau, por exemplo, formulou que a origem da linguagem se deu a partir de gritos naturais e gestos de imitações, que com o tempo perderam sua eficácia e, por isso, deram lugar ao elemento fônico, originando as onomatopeias e o canto.

Já no século XIX, com o desenvolvimento das teorias evolucionistas, Darwin se esforçou na tentativa de comparar os elementos da natureza e do âmbito animal à dimensão humana, considerando que os gritos expressivos dos animais foram transformados nas interjeições humanas e os barulhos da natureza passaram a ser onomatopeias. Tais elaborações darwinianas tinham o objetivo de sustentar a ideia de que a linguagem teria uma natureza instintiva. É justamente nesse contexto de ligação da natureza com a cultura e de relação das expressões animais com a linguagem humana que o termo holófrase passa a ser evocado por diversas teorias que o definiam enquanto a associação de um signo a uma situação global. Inseridos nesse contexto, muitos linguistas passaram a evidenciar que havia um estágio holofrástico no desenvolvimento da linguagem da criança, através do qual as interjeições, as onomatopeias e o canto adquiriam uma significação a partir de uma situação tomada em seu conjunto. Em suma, a fundamentação principal de todas essas teorias era a mesma: a suposição de que um ruído pode adquirir significação em uma situação de conjunto. Assim, o que justificaria o recurso à holófrase seria justamente a colagem entre o som e essa dita situação.

Essa discussão polêmica sobre a origem da linguagem é destacada e criticada por Lacan (1953-54/1986) no seu primeiro seminário, uma vez que o autor ironiza as hipóteses evolucionistas do século XIX, que tentam explicar a passagem do animal ao humano. Sobre isso, Lacan afirma que “toda discussão sobre a origem da linguagem está marcada por uma

irremediável puerilidade, e mesmo por um seguro cretinismo” (1953-54/1986, p.256). Assim, ele se utiliza, de forma bastante enfática, do próprio conceito de holófrase para demonstrar que tais hipóteses não se sustentavam de forma pertinente (STEVENS, 1987).¹³

É nessa perspectiva que, baseado no linguista Guillaume, Lacan (1953-1954/1986) inverte as ideias evolucionistas, afirmando que aquilo que está na origem é justamente uma ordem simbólica a partir da qual provêm as ordens imaginária e real. Desse modo, conclui que a holófrase só existiria a partir de uma dimensão simbólica já existente e não de algo instintivo, uma vez que o plano imaginário é determinado pelo campo simbólico (1953-1954/1986). Para Lacan (1953-1954/1986), a holófrase não poderia ser decomposta e aparece em situações em que o sujeito está suspenso a uma relação imaginária com o outro.

A partir da apresentação de todas essas elaborações lacanianas sobre o termo holófrase, podemos perceber que, nesse primeiro momento, a discussão sobre essa noção é restrita apenas ao âmbito da linguística e com, senão o tom, ao menos um campo em comum com os teóricos anteriores. Somente após 1958, época de seu sexto seminário, Lacan irá fazer as devidas apropriações e diferenciações desse conceito ao campo da psicanálise.

No *Seminário 6: O desejo e sua interpretação* (1958-1959), então, Lacan dá mais um passo nessa discussão, situando a holófrase como uma estrutura que indica a unidade da frase e tem como função fazer coincidir código e mensagem. Lacan irá discutir o sonho de Anna Freud, elaborado no texto *Interpretação dos Sonhos*, de 1900, para falar justamente sobre a equivalência entre a holófrase e a interjeição. O sonho apresentado pelo autor aconteceu com Anna Freud – filha de Freud – após uma indigestão em que fora privada de comer determinados alimentos. A garota, em meio a esse sonho, enuncia uma lista de objetos desejados em voz alta: “Anna Freud, *Er(d)beer* (que é a maneira infantil de pronunciar morangos), *Hochbeer* (que quer dizer igualmente morangos), *Eier(s)peis* (que corresponde mais ou menos à palavra flãn) e *papp* (mingau)!” (Lacan, 1958-199, p.75). Quando Lacan comenta esse sonho, aponta que há ali um sujeito que fala e que se impõe com uma completa necessidade, ou seja, um sujeito da necessidade. Com as palavras ditas por Anna Freud ela anuncia uma mensagem, indicando por meio de sua fala (o código) uma série de denominações que estavam inter-relacionadas. Mas qual seria a importância da série de denominações que constitui o sonho de Anna Freud?

¹³ Para o autor, o animal é capturado por uma adequação imaginária que produz justamente sua reação imediata diante do que lhe chega, tal como o experimento de Pavlov também discutido por Lacan (1964/1985) em outra passagem.

Nessa produção, a filha de Freud enuncia a si mesma, ou seja, coloca o seu nome no meio da sequência lógica dos alimentos como forma de reagir à proibição que lhe fora imposta. Dessa forma, aparece como sujeito que fala sobre si, demonstrando que o sujeito do inconsciente “se conta” tal como o exemplo formulado por Lacan (1964/1985, p. 64) do “Tenho três irmãos: Paulo, Ernesto e eu”. O que Lacan destaca sobre a holófrase, a partir dessa discussão, é que no processo holofrático não haveria o aparecimento de um sujeito que se conta e se enuncia, uma vez que ele mesmo coincide com a mensagem, estando, portanto, solidificado, em um aspecto “monolítico” (1958-1959, p.84), não restando nenhum espaço para sua emergência. Tais explicações introduzem na teoria justamente a ideia que será tratada posteriormente sobre o processo de holófrase: de que neste os significantes encontram-se aglutinados/congelados, não permitindo que o sujeito apareça no espaço entre os dois significantes (LACAN, 1964/1985), ou seja, encontre-se incapaz de fazer uma referência ao desejo como fez Anna. Por isso, Lacan (1958-1959) indica que a necessidade precisa passar pela cadeia de significantes para que não apareça de forma deformada ou monolítica. Ademais, o que se destaca da discussão apresentada nesse seminário é que a holófrase passa a ser definida nessa passagem como um monólito em que o sujeito se iguala à mensagem, sem distinção entre o eu do enunciado e o da enunciação. Nela, o sujeito não se conta, não se enuncia, pois está identificado e solidificado no significante holofrático, e apenas aparece enquanto um monólito. Ora, não seria isso semelhante ao que encontramos no autismo? Por ora deixemos a pergunta em suspenso.

Posteriormente, no *Seminário 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise* (1964/1985), Lacan retoma a noção de holófrase de um modo particular, trazendo-a para um campo fundamentalmente psicanalítico. Rompendo com as discussões em torno da linguística, Lacan ignora toda referência a uma holófrase concreta por meio dos exemplos obtidos das línguas holofráticas. Com isso, podemos ver sua tentativa de afastar qualquer concepção linguística acerca da noção de holófrase para situá-la, finalmente, enquanto um modo de organização do campo da linguagem, a partir de uma perspectiva psicanalítica (STEVENS, 1987). Isso quer dizer que, por mais que a holófrase – psicanaliticamente falando, ao contrário da concepção advinda da linguística – possa se apresentar por meio de variados fenômenos linguísticos, o que dela se destaca é o surgimento de um sujeito petrificado.

Lacan, em *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise* (1964/1985), discute sobre a função da holófrase como frase monolítica, tentando destacar a sua estrutura particular. Nesse momento de seu ensino, o autor evidencia que a solidificação da dupla de

significantes que compõem a holófrase faz com que se produza justamente a suspensão da função do significante, que seria designar a outro significante. Segundo ele, há holófrase “quando não há intervalo entre S1 e S2, quando a primeira dupla de significantes se solidifica, se holofraseia...”(1964/1985, p.225). Dessa forma, na holófrase entre um significante e outro que o designe não haveria um intervalo que permitiria a dimensão da metáfora, fazendo com que um significante possa vir no lugar de outro para produzir uma significação. Na psicose, por exemplo, o significante designa a si mesmo já que os significantes da dupla ocupam o mesmo lugar e, portanto, aparecem no Real (1964/1985).

Lacan (*ibid.*) afirma que a operação de holófrase concerne à operação de alienação enquanto aquela em que o sujeito apenas aparece no campo do Outro se for representado por um significante que faz surgir a sua significação, uma vez que o primeiro significante (aquele do momento da alienação) representa o sujeito para outro significante (S2) quando é introduzido no campo do Outro. Podemos compreender que essa relação singular com o primeiro par de oposição significante representa uma alienação absoluta em que o sujeito não consegue separar-se do Outro, tornando-se objeto de gozo d’Ele e, portanto, tornando-se “sujeito à holófrase” (PEUSNER, 2016).

Lacan (1964/1979) se refere a esses sujeitos de forma bastante clara quando diz que tal congelamento entre os significantes primordiais diz respeito à relação da criança com a mãe, na qual a primeira acaba por reduzir-se ao suporte do desejo da última. Então, essas crianças passam a ocupar um lugar em que se oferecem como objeto para o Outro e acabam sendo “comissionadas a levantar a sua hipoteca” (p.225), ou seja, hipotecar o seu ser justamente ao abandonar a sua condição de sujeito para oferecer-se como objeto para o Outro – algo absolutamente coerente com o que Lacan (1969) enfatiza nas *Duas Notas sobre a Criança*. A consequência disso é um sujeito que não se apresenta com uma enunciação e aparece “cristalizado” em um aspecto monolítico, rejeitando uma mediação simbólica e uma divisão (LACAN, 1957/1999).

Um ano depois, no *Seminário 12 - Problemas Cruciais (1964-65)*, Lacan segue os desdobramentos das suas elaborações nos três seminários referenciados e, baseado em Viggo Brondal, afirma que “considerar o termo holófrase é empregar um termo dos mais discutíveis” (LACAN, 1965-1966, p.207), tendo em vista que a interjeição – exemplo mais preciso da holófrase no plano do enunciado – é muito comumente vista como uma frase ultra-reduzida, uma frase comprimida, e pode indicar não apenas a presença de um sujeito, mas pode ter “modalização situativa, resultativa, supositiva” (*ibid.*,p.208). Acrescenta que “não há

interjeição que não se situe exatamente em algum lugar no corte entre o S e o lugar do Outro” (*ibid.*, p. 208.). Por isso, mais do que expressar uma emoção, sensação ou estado de alma, a interjeição, situada nessa interface entre o sujeito e o outro que referencia um terceiro – o Grande Outro –, apresenta ao próximo o mundo do sujeito (*ibid.*).

Assim, o emissor da interjeição ou do grito, que seria a criança, pode, por meio deles, convidar o outro a “tomar distância, a moderar, a reconsiderar, a rever, a revogar” (LACAN, 1965-1966, p.207). Aquele próximo que recolhe o significante é que faz alguma coisa com ele¹⁴. No seguimento, Lacan diz que o grito enquanto forma mais elementar de habilitar a linguagem é algo que se deposita como “gérmen” (ou seja, como causa de surgimento) em algum lugar no campo do Outro.

Podemos ver, na clínica, expressões bastante interjetivas de crianças, como a expressão “É fantástico” de Lara que, embora bastante simpática e com aspecto chamativo ao interlocutor, não se dirige ao outro enquanto uma dimensão de alteridade e não permite deslizamento ou modulação de outras formas. Embora a entonação de Lara sempre seja carregada de picos prosódicos e uma musicalidade bem marcada, o modo como às inscrições primordiais foram operadas para ela foi se assujeitando a uma posição de holófrase. Não lhe permitiram – Lara – tomar a palavra enquanto sujeito de um desejo. Logo após a fala ser pronunciada – “É fantástico” –, a cena é cortada sem nenhum deslizamento significativo a partir de sua fala ou do que é tomado da fala do outro. Trata-se, portanto, de uma holófrase, uma frase cristalizada, congelada, encerrada em si mesmo, que não se abre para nenhuma articulação. Mesmo que demonstre que Lara está visivelmente inscrita na linguagem, suas falas não se estabeleciam como um enigma que lhe permitia produzir um saber. Essa holófrase produzida se manifesta por uma frase que se congela e não a representa na série para outro significante, isto é, ela não se conta e não se enuncia tal como a filha de Freud.

Podemos mencionar um exemplo semelhante no momento em que fizemos a primeira visita à casa de Lara. Como já mencionado, a mãe queixava-se incessantemente da filha, definindo-a como uma “cabeça oca”. No momento em que escuta essas palavras, Lara passa a bater sua própria cabeça na parede – de forma totalmente desorganizada – cantando uma paródia da música “Boneca de Lata” que ela mesma havia criado, dizendo: “*Minha cabeça de lata bateu com a cabeça no chão, desamassa aqui, desamassa ali pra ficar boa*”, logo depois cantando “*Segura o tchan, amarra o tchan... Menina que requebra a mãe pega na cabeça*”. Diante dessas palavras que retornavam para Lara – e a colocavam nessa situação dramática de

¹⁴ E nós, enquanto analistas, o que estamos fazendo com os significantes que recolhemos dessas crianças?

um corpo totalmente desorganizado –, por não poder se utilizar de uma articulação de forma que o significante “cabeça oca” deslizesse para outros significados, a menina apenas o recebia em sua materialidade e respondia a isso com o seu corpo. “Cabeça oca” não era capaz de transformar-se em um valor metafórico e, portanto, permanecia enquanto um “monólito” ao qual Lara se identificava. O recurso à música era a forma com que ela conseguia responder materialmente a isso que lhe devastava e dar uma saída possível à sua condição de holófrase.

Ainda articulando nosso percurso ao caso de Lara, vejamos de que forma sua condição de holófrase fica nítida a partir de outro relato clínico. No primeiro capítulo pudemos visualizar a brincadeira constante de Lara de jogar os fragmentos de E.V.A.’s. Essa rotina fazia parte do seu cotidiano na escola e todos os dias era repetida pela menina. Com a chegada de Paula à escola, Lara passou não apenas a jogar-lhe os fragmentos, mas jogar-se por cima dela logo depois que os lançava no corpo da analista. Podemos sugerir, a partir dos elementos da história de Lara, que ela colocava seu corpo no lugar desses fragmentos, tendo em vista que se apresentava tão fragmentada e desorganizada quanto eles. Lara confirma essa nossa hipótese clínica quando, ao ser repreendida pela professora – que pedia para que ela não se jogasse em cima de Paula – responde chorando: “Eu estou aí, mesmo sem estar”. Escutamos essa frase como uma tentativa de Lara em demonstrar materialmente sua condição de corpo fragmentado. Em uma posição holofraseada, ela era o próprio objeto a ser fragmentado e lançado. Uma vez que diante de uma operação de holófrase não há uma extração possível do objeto – e este, por sua vez, não é destacado para fora do corpo –, podemos ver nesse exemplo de Lara uma tentativa de fazer com que algo do seu próprio corpo fosse destacado.

Dessa forma, podemos perceber a importância de discutir a noção de holófrase e o quanto ela é valiosa clinicamente, tendo em vista os seus efeitos na constituição subjetiva do autismo e considerando as suas especificidades. Resta-nos agora entender como essa operação de holófrase traz consequências ao nível da voz no autismo, algo que discutiremos no último capítulo deste trabalho. Antes de tudo, é importante adentrar algumas considerações teóricas sobre a última noção teórica a ser investigada nesse capítulo: a voz.

2.3 A VOZ DE FREUD A LACAN

A concepção comumente empregada para se referir à voz enquanto efeito sonoro produzido pela vibração das cordas vocais é bastante modificada quando passamos a considerar nesse processo a subjetividade de quem a produz e de quem a escuta – algo

presente na percepção da voz. Através de alguns fenômenos, como as afonias e os mutismos, podemos ver que a voz é bem mais complexa do que um simples processo que gera a fala. Para falar sobre isso, de um ponto de vista psicanalítico, precisamos avançar um pouco mais.

Como sabemos, embora Freud não tenha trabalhado especificamente a temática da voz, não deixou de escrever sobre pontos relacionados a ela, que além de possuir uma relevância clínica importantíssima, é inerente à subjetividade de cada um. Nos textos freudianos, a voz surge como um aspecto do Ideal do Eu – a instância reguladora do sujeito resultante daquilo que se transmite primordialmente da autoridade parental (1923/1996). É justamente nessa perspectiva que Freud (1914/1977) situa a semelhança entre as vozes da alucinação auditiva – presentes na paranóia – e o “insulto masoquista” existente na neurose e perversão, já esboçando o que viria a chamar de Supereu. Podemos observar, então, que desde Freud a voz não se resume a uma questão de sonoridade.

Uma das passagens mais importantes de Freud (1895/1992) sobre a voz é quando ele nos indica, a partir da ideia de desamparo primordial, que a relação mais primordial do sujeito com o Outro se dá por meio da voz, fundamentando essa concepção a partir do grito que é dado pelo *infans* como resposta ao desconforto orgânico. Conforme aponta Freud, esse grito será convertido em apelo a partir da suposição de um auxiliador.

Este auxiliador, um próximo, segundo Freud, tem uma importância fundamental não apenas na constituição psíquica, mas na sobrevivência do indivíduo. Esse “auxílio alheio” (Freud, 1895/1992, p.362-363) é o que permite ao bebê biologicamente incompetente para sobreviver sozinho, cujo grito é único reflexo ao incômodo, ter acesso aos objetos que podem aplacar os estímulos internos ao seu organismo, que lhe causam desconforto. Esse Outro é aquele que, por ter a fundamental “função secundária da comunicação [*Verständigung*]”, permite ao sujeito sobreviver ao seu desamparo fundamental. Esse Outro auxiliador, ao escutar e entender o grito como um pedido, realiza pela criança a ação específica, no mundo exterior, que é capaz de suprimir o estímulo interno (fome, por exemplo) que causa desprazer ao organismo.

Para Freud (1895/1992, p.376-377), esse “próximo” aparece inicialmente como um objeto privilegiado e pode ser desdobrado em três dimensões que se apresentam simultaneamente, a saber: é o primeiro objeto de satisfação; o primeiro objeto hostil; o único poder auxiliador. A relação com essa outra pessoa, portanto, é complexa e desdobra-se nos registros simbólico — por ser reconhecível pelo sujeito — real — impossível de

reconhecimento — e imaginário — por aparecer no real como extensão de seu próprio corpo, completando-o e fazendo o que não lhe é possível no momento.

Freud afirma que, enquanto objeto de satisfação, ele tem a capacidade de ser reconhecível por já ter deixado registro por meio das vivências autoeróticas do sujeito. Freud (1895/1992) dá o exemplo justamente relativo ao olhar e à voz. O sujeito reconhece no semelhante o fato de que escuta sua voz como equivalente ao que viveu em seu corpo como grito e vê no corpo do outro o traço do movimento, como “traços do âmbito visual”. O reconhecimento dos traços relativos ao escutar e ao ver constitui-se como uma relação primitiva de simbolização através do que Freud chamou de “complexos de percepção que partem deste próximo” e que se desdobram em partes “comparáveis” — passíveis de reconhecimento — e outras “incomparáveis” — que permanecem absolutamente estranhas e que restam como uma “estrutura constante”, uma “coisa do mundo” [*Das Ding*]¹⁵ que, por ser constante, é sempre a mesma, real.

Resta-nos ainda salientar a seguinte passagem do texto de Freud (1895/1992, p.377, destaque nosso): “Outras percepções do objeto, ademais — por exemplo, se *grita* — despertaram a recordação do gritar próprio e, com isso, vivências próprias de dor”. Entendemos aqui que Freud refere-se à escuta da voz do outro como manifestação especular do grito, antes escutado pelo sujeito em seu próprio corpo. Assim, como nos tempos da pulsão, primeiramente o sujeito se escuta (atividade autoerótica) para, só depois ouvir, e, posteriormente, se fazer ouvir. Contudo, aqui ele relaciona essa escuta e vivência do próprio grito como associadas aos incômodos corporais relativos ao seu desamparo fundamental. Esse grito/voz, ouvido e reconhecido no outro/semelhante, tem, portanto, uma origem numa vivência desagradável e pode ou não ser associado a uma agradável se esse semelhante se exercer como simbólico ao ouvirmo grito uma comunicação, supondo um saber no bebê. Ao fazer isso, esse privilegiado que é o próximo deixa de ser um outro e apresenta sua vertente do Outro, tesouro da linguagem. Neste tempo constitutivo, mítico e lógico, em que ocorre o reconhecimento tanto por parte do sujeito como por parte do Outro, a voz, que carrega os significantes do Outro, também se desdobra em duas partes. Uma está associada à satisfação da presença do Outro que exerce a “ação específica” que anula o desprazer; a outra relembra o sujeito de seu desamparo fundamental. Assim, toda vez que falamos, gritamos, lembramos ao mesmo tempo do objeto de satisfação, mas também lembramos, inconscientemente, de que, ao falar, ao demandar, somos fundamentalmente desamparados em nossa condição mortal.

¹⁵Resgatando o *Das Ding*, a Coisa, Lacan em seu seminário sobre a ética começa a fundamentar seu conceito de objeto *a*.

Assim, podemos encontrar o fundamento do peso das palavras e o porquê da dificuldade de falar, especialmente para algumas pessoas.

Nossa observação é confirmada por Freud (1895/1992, p.415, destaque do autor) quando, ao se referir aos laços entre os sons ouvidos e as imagens de percepções e à origem da linguagem no sujeito, afirma:

Toda vez que, diante da dor, não sejam recebidos bons signos de qualidade do objeto, a *informação do próprio gritar* serve como característica do objeto. Então, esta associação é um meio para tornar consciente e objeto da atenção as recordações excitadoras de *desprazer*: foi criada a primeira classe de recordações conscientes. Daqui a inventar a linguagem não há muita distância.

Podemos ainda dizer, com Freud (1895/1992, p.363), que a partir do desamparo do sujeito — que começa a discernir os objetos “bons” dos “maus” — podemos encontrar “a fonte primordial de todos os motivos morais” que décadas depois estará relacionada ao supereu.

Freud (1895/1992, p.377) afirma que o supracitado próximo, “objeto de percepção parecido com o sujeito”, é desdobrado em uma parte reconhecível e outra que permanece como uma “coisa do mundo” [*Das Ding*]. Essa é uma operação de juízo — de pensamento — que ele chama de discernimento e que só se completa quando alcança sua meta: a satisfação. Esse juízo não é uma função primária e supõe, por parte do sujeito, um investimento na parte estranha do objeto para que possa ser afastada. É preciso, portanto, e paradoxalmente, que a parte do próximo que permanece como “coisa do mundo” seja reconhecível, secundariamente, para poder ser afastada. A única saída é reconhecê-la como aquilo que não se consegue reconhecer, o estranho, a coisa inominável, enfim, o objeto *a*, real — a parte de nós que sempre nos aparece como impossível.

Como dissemos, a parte deste Outro auxiliador passível de reconhecimento constitui o que, com Lacan (1957-1958/1999), podemos chamar de mundo simbólico. Além das elaborações freudianas sobre as primeiras relações subjetivas, no que tange à temática da voz o autor indica o que viria a ser um dos conceitos fundamentais de sua obra, o Supereu – herdeiro do Complexo de Édipo – que caracteriza-se, principalmente, por ser uma instância vocal, uma vez que “é impossível tanto para o Supereu como para o Eu negar sua origem a partir das coisas que ouviu” (FREUD, 1923/1977, p.69). Freud acrescenta ainda que os conteúdos das representações de palavras compreendidas pelo Supereu advêm de percepções auditivas do Eu.

É somente a partir de Lacan (1964/1985) que a voz passa a ser elaborada como objeto da pulsão. O autor também passa a teorizar sobre tal conceito a partir de sua experiência psiquiátrica com a psicose. Além do cruzamento de sua experiência psiquiátrica, a teorização lacaniana surge também com o retorno às elaborações freudianas sobre as etapas da constituição psíquica (MILLER, 1997), situando que a voz e o olhar não poderiam ser situáveis em nenhuma fase de desenvolvimento. A partir disso, coloca como questão fundamental qual seria o lugar do objeto na estrutura da linguagem, designando assim o que ele chamou de *objeto a* – objeto inapreensível (LACAN, 1964/1985). Esse objeto, formulado teoricamente por Lacan a partir de uma função lógica, indica que algo sempre irá faltar ao ser humano, ou melhor: a falta é necessária para que o sujeito se constitua como tal. Dessa forma, o *objeto a* é definido por Lacan como uma consistência lógica que encarna aquilo que é extraído do corpo sob a forma de resíduos que se destacam corporalmente (*ibid.*).

É nesse sentido que “Lacan parte, portanto, das vozes na psicose para retornar com a voz como objeto a.” (PORGE, 2015, p. 26), isolando a voz como objeto a partir de seu *Seminário 6: O desejo e sua interpretação* (1958-1959) e o olhar a partir do *Seminário 11: Os quatro conceitos Fundamentais da Psicanálise*. É importante enfatizar que, tendo em vista os objetivos da nossa pesquisa, não nos deteremos na descrição sobre o olhar como *objeto a*. Focaremos apenas nas elaborações empreendidas por Lacan (1958-1959) sobre a voz, que tomou uma posição de grande privilégio em seu ensino, uma vez que além de destacar que “em nenhum outro ponto o sujeito está mais interessado no Outro que pela voz” (LACAN, 1968-1969/2008, p.249), a definiu como “a mais próxima da experiência do inconsciente” (1964/1985, p.102). Com esses apontamentos podemos compreender o quanto a voz está implicada e é fundamental para a constituição do sujeito.

Já em 1962, Lacan (1962-1963) irá retomar as elaborações de Theodor Reik sobre o chamado ‘chofar’ – objeto da cultura judaica referente a um chifre de carneiro utilizado como instrumento de sopro. Este instrumento é articulado a um totem, portanto o autor relaciona-o à voz de Deus. O ritual evocado pelos judeus por meio do instrumento de sopro objetiva rememorar a aliança com Ele.

Nessa perspectiva, a voz enquanto *objeto a*, portanto, não pode ser confundida com o som, pois “não pertence, de modo algum, ao registro sonoro” (MILLER, 1989, p.178), embora seja importante ressaltar que a voz também não dispensa o som (CATÃO, 2009), uma vez que Lacan (apud CATÃO, 2009) já destacara que a função de fonação é suportar o

significante. A voz está para além da dimensão fonatória: há uma materialidade que não é possível corporificar.

Quando nos referimos à relação mãe e bebê, não podemos dizer que não há algo da voz do Outro que interessa ao bebê, algo que “ressoa” – podemos dizer o mesmo, aliás, da linguagem dos surdos. Nesse tipo de linguagem também há uma prosódia e uma entonação que se fazem presentes mesmo na ausência de som, algo da ordem do desconhecido que carrega aquilo que há de singular na própria subjetividade da mãe e que ela transmite para além de sua intenção.

Isso se dá porque uma vez que a voz do Outro transmite a linguagem ao *infans*, também transmite o signo de seu desejo. Segundo Lacan: “se o desejo do sujeito se funda como desejo do Outro, este desejo enquanto tal se manifesta no nível da voz. A voz não é apenas o objeto causal [objeto a causa de desejo], mas é o instrumento pelo qual se manifesta o desejo do Outro” (LACAN, 1965-1966).

A partir disso, é importante esclarecer uma peculiaridade bastante importante da pulsão invocante: ela – ao contrário das demais pulsões – concerne a duas zonas erógenas, ou seja, dois orifícios: o aparelho de reprodução da voz (a boca) e o ouvido. Ambos os órgãos são denominados por Lacan (1962-1963/2005) como caixas de ressonância que só ressoam “em sua nota, em sua própria frequência” (1962-1963/2005), o que podemos entender como promovendo um gozo particular ao sujeito, que tem a ver com ele.

Essa noção de ressonância¹⁶ será retomada por Lacan em várias passagens de seu ensino e será bastante relevante no percurso desse trabalho de dissertação, uma vez que “é uma propriedade da palavra que consiste em fazer escutar o que ela não diz” (MILLER, 2012, p.18), algo que evidencia claramente a interface entre enunciado – o dito – e a enunciação – o dizer – presente na tão famosa citação de Lacan: “que se diga fica esquecido por trás do que se diz no que se ouve” (LACAN, 1972/2003, p.448). Citação que poderia ser traduzida por: há um dizer escondido que ressoa em tudo que escutamos do dito. Sempre há algo da voz que ressoa e que, portanto, necessariamente se perde. No entanto, é importante destacar que Lacan (1962-1963/2005) afirma que essa voz – enquanto *objeto a* e signo da presença do Outro – não ressoa em um vazio espacial qualquer, mas ressoa em um “vazio que é o vazio do Outro como tal” (p.300), já que “corresponde à estrutura do Outro constituir certo vazio, o vazio de sua falta de garantia” (*ibid.*, p.297, *tradução nossa*). Essa ressonância no vazio do Outro pode

¹⁶A discussão em torno dessa noção surge aqui nesse trabalho como efeito das elaborações empreendidas a partir do Projeto de Pesquisa financiado pela Universidade Federal do Ceará, através do Programa de bolsas de Iniciação Científica – PIBIC, nomeada *O autismo, as ressonâncias da linguagem e a clínica psicanalítica*.

ser vislumbrada no circuito pulsional que a voz circunscreve contornando o orifício onde o objeto pulsional se aloja.

E se esse vazio do campo do Outro não se constitui para que haja uma ressonância? Essa pergunta será respondida com mais detalhes adiante. Até então diremos apenas que, se o vazio, afinal, não se constitui, estaremos diante de sujeitos – como os autistas – que, por não operarem uma extração do objeto, não se relacionam com a voz de forma que ela se lance em uma tentativa de ressonância no campo do Outro. Dessa forma, a voz retorna constantemente no real e o sujeito sofre uma invasão de gozo. Invasão que foi muito bem destacada por Lacan (1975) quando se referiu a esses sujeitos como “verbosos”, ou seja, sofrem a invasão de um gozo que é propagado por meio de palavras desarticuladas. Dito de outra forma, no autismo – devido à sua condição de holófrase e sua relação com os significantes primordiais – a falta não está inscrita, tampouco há a queda da voz enquanto objeto, fazendo com que haja uma irrupção de gozo e que no nível da voz apareça esse gozo como uma *ressonância petrificada*. Veremos melhor esse ponto nos tópicos posteriores.

CAPÍTULO 3: PARA INTRODUIR A CLÍNICA

3.1 O TIMBRE DA VOZ ENQUANTO O PESO DO SUJEITO

*"Voos / frases sem palavras, sem sons, sem significado ...
O que restaria então? Os altos e baixos da voz
(sem palavras) ou expressão (mas sem expressão) como quando
indo de cima para baixo, da afirmativa para a interrogativa, etc . frases
abstrato de tudo, exceto isso".
(MICHAX, 1924,p. 59).*

Como vimos até aqui, o sujeito autista, embora não esteja apartado do campo da linguagem, relaciona-se com ela de forma particular. Fenômenos tão frequentes nessa clínica, que presenciamos constantemente – como o movimento de tapar os ouvidos para algo que está sendo dito ou uma aparente mudez –, demonstram o quanto as palavras podem ser invasivas para esses sujeitos, uma vez que atingem o seu corpo por meio de um excesso de gozo que se manifesta no âmbito da voz por meio de uma *ressonância petrificada*, expressão utilizada por Orrado, Pilas & Vivés (2017) para referir-se à forma com que o objeto pulsional voz afeta o corpo dos sujeitos autistas. Para explicar melhor sobre esse termo, é necessária, antes de tudo, uma breve discussão sobre a incidência da pulsão invocante na clínica do autismo.

Jean-Claude Maleval foi um dos primeiros psicanalistas a teorizar sobre a recusa estrutural dos sujeitos autistas ao investimento da voz como objeto pulsional, indicando que a voz no autismo tem o estatuto de um objeto privilegiado. O autor se baseia no testemunho de vários sujeitos ditos autistas que apresentaram um pouco da sua história em livros ou outros meios de comunicação, além de exportar diversas elaborações do psiquiatra austríaco Hans Asperger que, desde 1944, já indicava que esses sujeitos aceitavam uma interação com as pessoas, desde que elas não se endereçassem diretamente a eles ou falassem em um tom monocórdio e desprovido de emoção. Diz Asperger (apud MALEVAL, 2009, p.233): “Observamos nessas crianças [...] que se lhes dermos instruções automáticas e estereotipadas, com uma voz monocórdia como eles falam, a pessoa tem a impressão de que eles *devem* obedecer, sem a possibilidade de se opor à ordem”. A partir dessa afirmação, que indica que há algo invasivo na voz para esses sujeitos, Maleval (2009, p.216) conclui que "a voz como objeto de pulsão não é o som da palavra, mas o que traz a presença do sujeito em sua palavra", algo que traz em seu bojo uma dimensão de enunciação – da qual o sujeito autista se protege tapando os ouvidos ou *escolhendo* silenciar sua fala.

É importante destacar aqui, como já dissemos, que voz é diferente de fala. Desse modo, não podemos, de forma alguma, dizer que os autistas não falam. Eles falam, ainda que apagando a dimensão enunciativa própria da voz (*ibid.*), uma vez que sua função “sempre faz intervir no discurso o peso do sujeito, seu peso real” (LACAN, 1958-1959, p.458). É justamente isso que o autista recusa: esse peso real da voz enquanto presença que afeta o seu corpo. Sabemos que a presença de um enunciador é materializada por uma entonação e por um endereçamento, aspectos fundamentais para discutir sobre esse peso presente na voz.

Ainda sobre essa discussão em torno do real implicado na voz, é necessário considerar um de seus elementos sonoros que, segundo Orrado, Pilas & Vivés (2017) aproxima-se dessa dimensão de enunciação e marca justamente a “impressão digital da voz” (p.483): o timbre. Esse elemento é referido por autores do campo da música (DANHAUSER, 1996; WISNIK, 1999) como algo que é singular em cada indivíduo e que faz com que instantaneamente consigamos reconhecer alguém. O timbre é o único elemento sonoro que não pode ser medido quantitativamente, sendo analisado então apenas em aspecto qualitativo (WISNIK, 1999). Não é de se surpreender que muitos pesquisadores estudiosos de tal conceito utilizam argumentos psicológicos para falar sobre o timbre – como o campo de estudo da psicoacústica.

A dimensão do timbre está presente desde cedo, sendo justamente uma das primeiras expressões sonoras que o *infans* reconhece, tal como apontou Laznik (2000) exemplificando que os estudos de muitos geneticistas comprovaram um grande interesse das crianças em seus primeiros dias de vida pela prosódia característica de cada mãe, nomeada pela autora, como já dissemos, de “manhês”. “É do interesse da criança o timbre materno, o grão de sua voz, que o leva a se alienar da linguagem” (VIVÉS, 2016, p.8).

Ademais, destacamos que o timbre dependerá de diversas características sonoras, a saber: o ataque, o decaimento, a sustentação, o relaxamento e, principalmente, o envelope sonoro (DANHAUSER, 1996). São justamente essas características que fazem com que dois sons, por mais que possam ter a mesma altura e intensidade, não tenham o mesmo timbre. Como aponta Orrado, Pilas & Vivés (2017), a depender do elemento no qual a voz é ressoada, o timbre se apresentará de forma diferenciada: um violão e uma flauta, ambos emitindo a mesma nota, exporão timbres totalmente diferentes, pois são instrumentos com corpos e substâncias diferentes. Em resumo, o timbre varia com o corpo que recebe a sonoridade e, a depender, de quem o escuta e o recebe. Esse corpo que recebe a sonoridade é definido por Orrado, Pilas & Vivés (2017) como um “ressonador privilegiado” que entraria em ressonância a partir dos efeitos do timbre – uma vez que a ressonância da voz é um processo através do qual uma fonação é ampliada em timbre e intensidade pelos orifícios por onde o ar passa em direção ao exterior. Com isso, perguntamo-nos: poderíamos dizer que a ressonância por meio do timbre carregaria esse peso real da voz? Haveria um timbre implicado no processo de ressonância, uma dimensão enunciativa que o sujeito autista tenta recusar e fazer desaparecer?

Podemos ver, nas elaborações de Orrado, Pilas & Vivés (2017) sobre o timbre, uma forma de vislumbrar uma afirmativa para tais perguntas, uma vez que os autores apontam claramente, com diversos exemplos clínicos, para a importância de se pensar o timbre na tentativa de entender a recusa que os sujeitos autistas têm diante da voz, chegando a exemplificar o caso de um garoto que passou a falar diante de um robô que emitia uma voz maquínica com características monocórdias e desprovidas da dimensão enunciativa da voz (o timbre).

Ainda sobre a importância da noção de timbre para pensar a relação da psicose com a voz, outro exemplo que nos chamou bastante atenção é um relato sobre as alucinações de alguns pacientes feito pelo psiquiatra Seglás que, embora realizado em 1892, mostrou-se bastante atual e pertinente à clínica da psicose. Ele diz: "muitos acreditam reconhecer em suas alucinações o timbre da voz de certas pessoas determinadas" (SEGLÁS, 1892, p.176). Isso

reforça a hipótese de Vivés (2017) segundo a qual o timbre constitui a dimensão real da voz, algo que excede à fala e pode retornar nas alucinações ou nos fenômenos verborrágicos e de mudez que invadem o sujeito autista, demonstrando o grande impasse dele diante da linguagem e da voz enquanto objeto pulsional.

Por isso, muitos autores (CATÃO & VIVÉS, 2011, MALEVAL, 2009; VIVÉS, 2012) tentam explicar tal impasse por meio de certo bloqueio na estruturação do circuito da pulsão invocante. Vivés (2012, 2016) demonstra em seus estudos que a voz – após ter ressoado no timbre do Outro direcionado ao *infans* – é primordialmente assumida ou rejeitada pelo último. O *infans*, depois de ser marcado pelo timbre do Outro e de ter sido ressoado no timbre do Outro, escolhe aceitá-lo ou rejeitá-lo. Dessa forma, quando ele assume e acolhe tal timbre originário, dizendo “sim” à voz do Outro – operando uma *Bejahung* – simultaneamente também a rejeita, por meio de uma *Ausstossung* que o permitirá se tornar surdo a essa voz. Tal surdez permite que o sujeito a advir possa adquirir sua própria voz, sem, no entanto, ser invadido por aquela do Outro.

Esse ponto de surdez tão discutido por Catão & Vivés (2011, p.84) é justamente o que fará com que o sujeito em constituição possa “na vez dele, dar a voz” e “perder esta voz como objeto para adquirí-la como sonora”, de forma que a sonoridade recubra o vazio circunscrito pela perda do objeto pulsional. Mas o que aconteceria com os sujeitos que não fazem essa operação de perda do objeto e que não possuem esse ponto surdo? Como eles poderiam adquirir essa voz em seu envelope sonoro? Como é possível a esses sujeitos falar, mesmo tendo dificuldade de dispor de uma voz?

Para responder a tais perguntas, o primeiro ponto que iremos colocar é que a voz se constitui enquanto objeto pulsional a partir da relação entre o suposto sujeito e o Outro (CATÃO, 2009), uma vez que é a partir da voz do Outro e de suas suposições em torno da criança que esse sujeito primeiro se escuta. E é justamente por meio dessa aposta feita por um Outro, a quem supõe-se que um dia a criança poderá responder, que é possível a esta, em algum momento, poder tomar a palavra. Por isso, não podemos dizer que a fala é algo natural ou instintivo, tampouco o produto de um adestramento. Daí se entende o porquê do cão do experimento de Pavlov, discutido por Lacan (1953-54/1998), jamais poder falar em meio a qualquer condicionamento, pois a fala é uma escolha do sujeito, uma “decisão insondável do ser”, e advém, ademais, do resultado da estruturação do funcionamento psíquico do sujeito do inconsciente.

Dessa forma, podemos considerar que, mesmo que os sujeitos autistas não sejam capazes de produzir a operação de perda do objeto e estar às voltas com diversos impasses em torno da voz – apresentando-se com uma mudez, uma aparente surdez ou modos de fala particulares –, não é porque são surdos ou mudos, mas porque fizeram uma *escolha* de não deixar-se alienar completamente pelos significantes provenientes do Outro. Eis uma das principais problemáticas que se destacam em relação à clínica do autismo.

Nessa perspectiva, podemos retomar a discussão feita por Lacan (1953-54/1998) sobre o caso Dick atendido por Melanie Klein (1930/1996). Nessa elaboração, o autor afirma que, durante o tratamento, o pequeno Dick já tinha “uma certa apreensão dos vocábulos, mas desses vocábulos não fez a *Bejahung*, não os assume” (LACAN, 1953- 1954/1983, p.86). Desse modo, uma vez que ele não assume tal *Bejahung* e a consequente alienação primordial – operação que permite que o sujeito incorpore os significantes provenientes do Outro (*ibid.*) – não seria, então, possível uma articulação da voz ao significante (MALEVAL, 2009), fazendo com que tal voz apareça para o sujeito de duas formas: como algo desconhecido ou como um excesso que o atormenta constantemente.

Podemos descobrir as soluções utilizadas pelo sujeito autista diante dessa invasão do objeto voz no artigo de Maleval (2007) intitulado “*Plutôt verbeux les autistes*”, onde ele lança a hipótese sobre a retenção do gozo vocal que estaria presente no autismo. Para o autor, essa retenção se mostra na dificuldade que tais sujeitos têm de se apresentar enquanto um sujeito enunciador.

No caso de Lara, podemos dizer que a música serviu como um “doma-voz” (Vivés, 2016) – uma armadilha para a voz – através da qual ela pôde ser escutada. A forma com que tomava emprestado as palavras provenientes do Outro, imitando e repetindo expressões faladas ou trechos de vídeos, representava uma tentativa por parte da garota de veicular uma “voz sem corpo” (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017, p.483), não cedendo ao gozo vocal e enunciando com sua própria voz (*ibid.*). Dito de outra forma, a garota tomava emprestada a voz do Outro para que pudesse falar, utilizando uma “vocalidade artificial” (*ibid.*), seja por meio da voz de um cantor, da voz de um personagem de vídeos ou da voz das próprias pessoas próximas a ela. “Essa ainda é uma maneira de falar estando ausente, o que torna possível proteger-se do desejo do Outro” (MALEVAL, 2009, p.115).

Lara brincava com a prosódia das palavras, seja cantando uma música conhecida ou imitando jargões, tentando apagar a sua própria voz velada pela entonação de outrem: uma forma de apagar a dimensão do timbre presente em sua própria voz. Silenciar o timbre –

manifestação da ressonância – seria seu grande objetivo. A expressão “*personagens bastante verbosos*”, utilizada por Lacan (1975) para definir os autistas, nos diz muito sobre o que é “falar para não *dizer* nada” (LACAN, 1966-1967) e está bem de acordo com a epígrafe deste trabalho: “a música não diz nada, mas ela o diz bem” (STRAVINSKY, APUD ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017, p.474). Uma voz gravada, repetida em similaridade a outra, seria menos perigosa e invasiva do que uma voz emitida diretamente com sua dimensão enunciativa. Isso nos confirma que o sujeito autista escuta e fala, sob a condição de fazer desaparecer a dimensão enunciativa daquilo que diz (MALEVAL, 2009). De fato, ele tenta apagar qualquer manifestação de uma enunciação. Concentremo-nos, portanto, nesse impasse da dimensão enunciativa tão presente no autismo, tentando discutir de maneira mais aprofundada as formas que tais sujeitos utilizam para neutralizá-la.

Jean-Claude Maleval (2009) irá nomear esse impasse de clivagem no sonoro, uma das principais formas com que o sujeito autista tenta apagar a dimensão enunciativa, considerando-a um “elemento capital na clínica do autismo” (p.279). Segundo o autor, tal clivagem tão constantemente operada por esses sujeitos vai incidir principalmente na operação da fala, de forma que, por um lado, tentam rejeitar a mensagem por meio de uma enunciação factual ou “funcional” imposta pela aprendizagem e com ênfase no sentido e, por outro lado, demonstram uma enorme valorização de um gozo sonoro, manifestando-se em uma linguagem verbosa ou por uma atração à musicalidade.

O lado mais verboso é uma fala que não é sem querer dizer alguma coisa exceto que não há ninguém que quer dizê-lo. É uma fala conectada a uma significação, mas desconectada de um sujeito, que não tem nada a ver com seu estado emocional. É uma resposta que visa a eliminar o Outro (STEVENS, 2008, p.21, tradução nossa).

Apesar dessas duas estratégias utilizadas pelo sujeito autista para se livrar da enunciação, produzindo um dito (enunciado) sem o dizer (enunciação) – por meio da linguagem objetiva e funcional – ou de um dizer sem um dito – por meio da dimensão material da linguagem (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017), pretendemos aqui, nesse trabalho, determo-nos principalmente na estratégia ligada à melodia supostamente sem o significado, baseando-nos, principalmente, no caso clínico de Lara, que atesta um sujeito tentando constantemente apagar a dimensão da presença do falante por meio da música. “A fala verborrágica e o ato de ouvir orientado para a melodia empregam-se aí com um certo sucesso [...] uma mensagem demasiada direta os ensurdece, em contrapartida, ficam atentos a ela quando está engastada pela melodia” (MALEVAL, 2009,p.281).

É importante destacar que essa clivagem é diferente em cada sujeito e só pode ser percebida no um a um. No entanto, há uma constância no que se refere a essa forma de operacionalizar a fala por parte desses sujeitos. Sobre essa escuta, Lacan (LACAN 1957-1958/1998, p.538) indica:

O ato auditivo não é o mesmo, dependendo de ter como objetivo a coerência da cadeia verbal, ou seja, sua sobredeterminação em todos os momentos após a sequência, bem como a suspensão em cada momento de seu valor no advento de um significado sempre pronto para referência, - ou como acomoda na fala a modulação do som, para esse fim da análise acústica: tonal ou fonética, mesmo de poder musical.

Lacan tenta explicar com essa citação que, na alucinação, o caráter verbal é resguardado, mas não necessariamente o auditivo, já que o sujeito pode escutar uma voz sem que um som se produza. Com essa passagem, compreende-se também que, por um lado, o sujeito está atento à significação da mensagem e à coerência da cadeia verbal, mas por outro valoriza as sonoridades em seu aspecto poético e musical. Devido à complexidade e importância dessa citação, tentemos aprofundá-la um pouco melhor a partir do que Paul-Laurent Assun (1999) destaca em seu livro *O Olhar e a Voz*, sobre o mito de Argos Panoptes contado pelo poeta romano Ovídio, para falar justamente sobre duas dimensões da voz: a voz falada e a cantada.

Argos era um gigante cujo corpo era coberto por cem olhos que se revezavam durante o seu repouso, de forma que sempre tinha algum dos olhos abertos. Por ser aquele que jamais cessava de olhar, foi nomeado por Juno para vigiar constantemente a ninfa rival. O mais interessante nesse mito que destacamos aqui é que a única forma de fazer cessar o olhar insubornável de Argos, fazendo todos os seus olhos fecharem, é por meio de uma voz que o fizesse dormir: "o que inicia a perda de Argos é a 'harmonia' de uma ária musical, a de '*syrinx*', da qual ele quer saber a história. Aí começa o extraordinário combate da voz sedutora e do olhar obstinado" (ASSOUN, 1999, p.14).

Antes de tudo, é importante destacar que *Syrinx* é o nome dado a uma flauta específica e "ária" é uma composição musical escrita para ser cantada ou tocada por um solista, mas podendo comportar variações. Também pode ser utilizada para designar trechos de músicas instrumentais. Assim, foi justamente devido à curiosidade de Argos em torno da harmonia e da história do instrumento *Syrinx* que ele se deixa levar pelo encantamento de Hermes, o contador de histórias, que tentou vencer a grande vigília do gigante.

Assoun (1999) salienta que esse mito possui duas dimensões da voz, já destacada acima: a *tocada* – que implica uma musicalidade que está para além do sentido, demonstrada

através do toque da flauta chamada *Syrinx*, e a *falada*, que implica um enunciado e uma dimensão significativa, apresentada pelas palavras de Hermes. É justamente pela sua atração e curiosidade em torno da harmonia musical implicada na voz tocada da *Syrinx* que Argos se vê levado a escutar as palavras implicadas na voz falada de Hermes.

Indo um pouco mais longe das elaborações de Assoun e tentando melhor entender a origem dessa flauta que tanto chamou atenção do grande velador de Juno no mito contado por Ovídio, fomos investigar mais cuidadosamente tal instrumento, o que fez com que nos deparássemos com informações que serão preciosíssimas para o objetivo de nossa discussão sobre a clínica do autismo.

O nome *Syrinx*, além de estar relacionado a um pássaro (*Iunx*) cujo canto é semelhante a de uma flauta transversal (WEST, 1992, p.113), significa “flauta-de-pã” por conta do mito que conta a origem desse instrumento. Tal mito conta que o deus Pan, cujo corpo era dividido entre homem e bode, na época em que deuses e humanos conviviam na terra, apaixonou-se pela ninfa *Syrinx* – sereias das águas cujo canto o encantava. Não correspondido pela ninfa, Pan passa a perseguí-la, razão pela qual *Syrinx* se viu obrigada a fugir pedindo ajuda às suas irmãs sereias na beira do rio. Diante da ajuda das outras ninfas náíades, Pan é enganado e, ao pensar estar abraçando sua amada fugitiva, o deus abraçou um feixe de caniços. Ao descobrir, Pan lamenta e suspira de dor, enquanto o vento fazia ressoar os caniços, produzindo um som semelhante ao lamento de Pan. A partir disso, o deus vê-se encantado com tal sonoridade, corta vários caniços em tamanhos desiguais e os une, criando um instrumento musical com o nome de sua amada, *Syrinx*, afirmando que a partir de então eles estariam sempre em unísono.

Podemos utilizar esse mito para ilustrar didaticamente os tempos da pulsão invocante conforme elaborada por Didier-Weill, tendo em vista que “o mito é a tentativa de dar forma épica àquilo que opera na estrutura” (LACAN, 1974a, p. 20).

Primeiro tempo: há nessa história mitológica um primeiro tempo em que Pan se vê captado pela voz da ninfa sereira e perde-se de paixões por ela. Esse primeiro momento corresponderia ao “impulso inicial do enxerto originário pelo qual o som e o corpo formam um contínuo” (DIDIER-WEILL, 1999, p.69), a partir do qual o som musical encontra um “destinatário especificado por ser um bom entendedor do som” (*ibid.*).

Segundo tempo: há, logo depois, um segundo tempo no mito onde a ninfa foge e Pan perde a sua amada. Esse momento corresponderia a um “tempo de interrupção da pulsão correspondente à descoberta pelo sujeito do furo no real da privação materna” (DIDIER-

WEILL, 1999, p.69). A partir disso “o sujeito é traumatizado, pois ainda não dispõe do recurso da fala, única a poder simbolizar o trauma” (*ibid.*). Diante do trauma produzido pela ausência da ninfa, Pan encontra-se em silêncio, agarrado aos caniços, acompanhado de seu lamento, posteriormente forçado a simbolizar por meio de seu sopro – de sua voz – aquilo que o traumatizou, algo que só pode ser feito em um terceiro tempo.

Terceiro tempo: há um “empuxo à simbolização” (DIDIER-WEILL, 1999, p.69) do trauma, devido à “possibilidade, própria ao Outro, de insistir em sua manifestação simbólica” (*ibid.*). Para simbolizar a ausência encarnada pela privação de sua ninfa amada, foi necessário ao deus Pan introduzir um “significante especial” (*ibid.*) – a criação da flauta Syrinx – para que se produzisse uma “ausência na presença de um corpo” (DIDIER-WEILL, 1999, p.69), ou seja, “um furo simbólico no real” (*ibid.*). Somente a partir dessa simbolização seria possível ao sujeito, “animado pelo som musical, se transmutar em coisa falante” (*ibid.*).

Metaforicamente, podemos dizer que foi necessária a perda da voz da ninfa e o vazio de sua presença para que Pan descobrisse uma ressonância possível na criação de uma flauta que o fez reconhecer o timbre singular de seu lamento e se apropriar de seu próprio sopro (o timbre¹⁷ de sua voz), mesmo que tocasse para evocar a presença da voz perdida de sua amada. Dito de outra forma, foi preciso a perda de uma voz para que Pan reconhecesse o timbre de seu lamento na ressonância produzida nos caniços. Não é à toa que as várias músicas instrumentais compostas por importantes compositores como Debussy (LEWIN, 1987) que homenageiam esse mito tentam representar com ela a revelação da presença do invisível no audível do sopro da flauta. Podemos inferir que nesse mito há uma operação enunciativa de Pan por meio do timbre da sua voz como forma de se proteger do desamparo produzido de uma falta.

Ora, isso tudo não está totalmente alinhado ao que tentamos dissertar aqui? Não seria essa operação o que todo *falasser* tenta produzir diante da falta que advém do desamparo primordial? Como isso se configuraria em sujeitos que se encontram na tentativa constante de anular essa falta como no autismo? Nesse caso específico, esses permaneceriam tentando reter o gozo vocal e apagando a enunciação advinda do seu timbre, sem conseguir dispor de sua própria voz senão por uma enunciação velada (MALEVAL, 2009).

Articulando o que dissemos ao caso clínico de Lara, testemunhamos que ela tentava velar a dimensão enunciativa de sua voz recorrendo à dimensão da musicalidade para que

¹⁷No campo da música, a flauta é considerada o instrumento mais rico no sentido da presença do sopro na composição do timbre – como se cada sopro também tivesse carregado de uma particularidade própria.

pudesse falar, se comunicar, dar-se voz, neutralizando o dizer e, principalmente, protegendo-se. Podemos vislumbrar um exemplo bastante ilustrativo de como a musicalidade é utilizada como forma de proteger o sujeito autista diante dos excessos que lhe chegam, promovendo um efeito apaziguador.

Tal exemplo é proveniente de um depoimento de Clara Claiborne Park, professora de inglês, no livro *The Siege* (O Cerco). Nessa obra, que fala sobre sua filha, a artista Jessica Park, diagnosticada com autismo, relata as experiências dela em seus primeiros oito anos de vida (1995). Diz um dos trechos:

Essa criança estranha, incapaz de assimilar o mais simples dos vocábulos, era capaz de guardar uma ária e associá-la a uma ideia [...] as melodias de Elly tinham um conteúdo associado à linguagem. Durante anos, nós não soubemos porque Elly – aos quatro anos de idade – nos cantava *Alouette*¹⁸ quando estávamos penteando os cabelos dela, depois de tê-los lavado. Foi só a partir dos seis anos, quando ela já estava falando bem melhor, que descobrimos a relação. ‘*Alouette*’ era igual a *all wet* (todo molhado), palavras que com quatro anos ela não dizia e não dava a impressão de compreender. Estava claro, contudo, que **havia captado as palavras e estabelecido através da música uma relação que não podia e não queria fazer verbalmente** (grifo nosso, PARK, 1995, p.4)

Esse e outros exemplos relatados pelos pais de Elly – nome fictício de Jéssica Park – fizeram com que eles chegassem à seguinte conclusão: “a barreira erigida por Elly para defender-se das palavras cedia quando estava diante da música” (PARK, 1995, p.4). Semelhantemente, atentemo-nos aos relatos de Donna Williams (2012):

Para mim, as palavras formavam parte de uma melodia. Quando eu ouço discursos unicamente em forma de motivos sonoros, minha mente, de algum modo, ler a significação global do motivo (talvez inconscientemente ou por um processo físico), eu frequentemente respondo como se espera de mim, no que me pede” (WILLIAMS, 2012, p.300).

Williams (2012) acrescenta, ainda, que sua forma de falar por vezes assemelhava-se a um jargão ou “linguagem de poeta”, mais relacionada à melodia do que à significação, de forma que poderia “entrar em ressonância com as emoções, mas só as comunicar de maneira indireta”(WILLIAMS, 2012, p. 289). Em todos esses exemplos podemos observar claramente a forma se manifestando enquanto um recurso de proteção, afinal “melodia, cantiga e música apagam a voz, apagando a enunciação” (MALEVAL, 2009, p.286). Também não seriam exemplos semelhantes ao que encontramos no caso de Lara? Quando ela cantava, nessa

¹⁸ Cantiga folclórica franco-canadense em que se diz que uma cotovia (*alouette* em francês) será depenada pouco a pouco – uma parte do corpo a cada estrofe. Diz a música: “Cotovia, agradável cotovia. Cotovia, eu te depenarei. Eu te arrancarei o bico. E o bico, e o bico. Cotovia, cotovia, ah ah ah ah! Eu te depenarei a cabeça. E a cabeça, e a cabeça.”

operação não tínhamos apenas palavras, mas uma música que colocava em jogo uma ressonância. A menina utilizava sua voz tentando apagar sua dimensão singular e enunciativa, procurando produzir uma que não ressoasse no campo do Outro, ou seja, que não permitisse uma resposta do Outro como uma forma de “dominação da ressonância” (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017) – uma armadilha para o objeto voz que permitia apaziguar o Outro invasor – ocasionando justamente a ressonância petrificada (*ibid.*) de que trataremos adiante.

3.2 SOBRE A NOÇÃO DE *RESSONÂNCIA PETRIFICADA* E SEUS EFEITOS RESSONANTES NO CORPO

A noção de *ressonância petrificada* foi elaborada por Orrado, Pilas & Vivés (2017) para definir uma estratégia do sujeito autista com a voz, que faz com que ele produza formas de se proteger diante das ressonâncias do timbre como uma via de enunciação. Ademais, Orrado, Pilas & Vivés (2017) consideram *ressonância petrificada* uma modalidade de gozo no autismo que se caracteriza como um movimento de fechamento em relação ao Outro.

Consideraremos nesse estudo, antes de tudo, que tal operação de *ressonância petrificada* é a forma como se manifesta a operação de holófrase no nível da voz. Desse modo, antes de adentrarmos as especificidades de tal termo, é importante discutirmos sobre o termo “ressonância” e suas implicações para a clínica do autismo, elencando algumas passagens em que Lacan (1971-1972/1997) faz uso desse termo, não somente sob o viés metafórico, mas como um recurso teórico puramente clínico que pode refletir um trabalho com a voz.

Começamos então com esta famosa e emblemática frase de Lacan (1975-1976/2007, p. 18) sobre as pulsões: “as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer. Esse dizer, para que ressoe, para que consoe, é preciso que o corpo lhe seja sensível. É fato que ele o é”. Tendo em vista a complexidade dessa citação, foquemos inicialmente em sua segunda parte: “este dizer, para que ressoe, para que consoe [...] é preciso que o corpo lhe seja sensível”.

Observemos a ambiguidade que podemos ouvir nos verbos “ressoar” e “consoar”. Parece-nos com isso que há duas dimensões das pulsões que são reveladas: por um lado um aspecto pulsional que produz um dizer que afeta o corpo que lhe é sensível e, por outro, um dizer que consoa – “soa com” – juntamente com esse corpo, operando uma harmonia entre eles. Embora se refiram a verbos diferentes, ambos querem dizer que há um corpo sensível

que goza com o “*dizer*”¹⁹ produzido pela pulsão. Podemos aprender com essa citação lacaniana, bastante enigmática, que as pulsões podem ser consideradas, portanto, a manifestação da ressonância de um *dizer* no corpo. Mas o que tornaria esse corpo sensível a um dizer? Essa pergunta nos interessa na medida em que tentamos nos interrogar sobre sujeitos que parecem demonstrar um impasse no nível da voz enquanto pulsão, além de demonstrarem a todo momento uma recusa à dimensão do dizer.

Para tentar responder a tal pergunta, detenhamo-nos um pouco mais sobre o que seria essa noção de ressonância, originária do campo da física. O termo corresponde à ampliação de uma vibração que está sob influência de pulsos periódicos de frequências iguais (NUSSENZVEIG, 2002). Dessa forma, podemos dizer que ressoar é produzir um som amplificado. A ressonância e o eco são fenômenos diferentes, por mais que comumente sejam vistos como sinônimos. Na ressonância, certos sistemas físicos – sejam elétricos, mecânicos ou outros – são sensíveis a determinadas frequências, e assim, um sistema ressonante pode acumular energia quando aplicado de forma periódica e próximo ao que é chamado de “frequência de ressonância”. Logo, se tal sistema for submetido à excitação de uma “frequência de ressonância” específica, poderá se romper.

Para explicar de forma mais didática isso que parece ser complexo, citemos, então, o tão conhecido exemplo da taça de vidro que é quebrada apenas utilizando a voz de uma pessoa. Esse fenômeno acontece porque a voz é uma onda sonora que emite vibrações. Assim, se a frequência dessas vibrações coincidir com a “frequência natural” do corpo (copo de cristal, no caso) – também chamada de “frequência de ressonância” – as ondas sonoras são superpostas e, assim, haverá um aumento da amplitude resultante do aumento de energia fornecido pela vibração externa originária da voz. A partir disso, a quantidade de energia fornecida para as moléculas do corpo (o copo de cristal) vai aumentando até que o copo se quebre por meio do aumento gradativo da amplitude das ondas sonoras (NUSSENZVEIG, 2002). Tal fenômeno, chamado de ressonância, demonstra que é possível quebrar a estrutura de um corpo específico desde que a frequência da voz seja a mesma que a frequência natural do corpo material. Em suma, não se trata da intensidade da voz, mas da sua frequência que foi “re-ssoante” – no sentido de um reforçamento do som – com o material constituinte do copo.

Ora, o que podemos analisar desse exemplo é que há um corpo que se torna sensível à ressonância da voz, pois esta não apenas ressoa em sua substância, mas consoa na mesma frequência do copo. A ressonância e a consonância foram necessárias para que o corpo fosse

¹⁹ Ou seja, o dizer teve efeito de gozo sobre o corpo e a palavra produz uma marca no corpo, desnaturalizando o instinto.

afetado pela voz. Metaforicamente, podemos dizer, assim como Lacan (1975-1976/2007), que um dizer propagado pela voz enquanto pulsão ressoa e consoa no corpo que lhe foi sensível. Voltemos, portanto, à pergunta anterior: será que os autistas são sensíveis à ressonância da voz e do dizer?

Afirmamos que há, sim, uma sensibilidade. O fato de esses sujeitos taparem os ouvidos para algo que está sendo dito (LACAN, 1975) ou fazerem uma “insondável escolha” de reter a sua voz demonstra acima de tudo que os corpos desses sujeitos não são, de forma alguma, insensíveis a esse “dizer”. Resta-nos saber de que forma seria possível um trabalho a nível da voz que possa fazer com que esse dizer se transmita de forma menos invasiva. Ou seja, utilizando o exemplo da ilustração acima, cabe-nos clinicamente pensar como seria possível uma transmissão dessa voz de forma que a frequência de sua ressonância seja compatível com a desses sujeitos, de maneira que haja uma vibração no corpo deles, mas não ao ponto de fazê-lo despedaçar, nem tampouco ao ponto de não gerar nenhum tipo de efeito. “Encontrar a frequência de ressonância aceitável” (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017, p.484). Compreendemos que se utilizarmos a ressonância para fazê-la incidir na frequência natural do sujeito, talvez algum efeito há-de-vir. Eis uma proposta de direção de tratamento que tentaremos elaborar nesse trabalho.

O termo utilizado por Orrado, Pilas & Vivés (2017, p. 475) – *ressonância petrificada* – parte do argumento de que haveria no autismo um impasse em torno dessa ressonância da voz, no sentido de que, uma vez que o autista não cedeu ao objeto voz, operando aí uma perda, ele se encontra “cativo de uma ressonância petrificada”. Desse modo, o autista não se engajaria em tentar reencontrar o traço do que foi perdido, mas apenas a “operar uma perda artificial [por meio das vozes artificiais] daquilo que é excessivo” (*ibid.*, p.483) como, por exemplo, utilizar uma voz gravada ou uma música para tentar se proteger da ressonância do timbre²⁰. Eis o que Orrado, Pilas & Vivés (2017) tentam trazer com esse conceito.

Optamos por aprofundá-lo trazendo como hipótese que essa *ressonância petrificada* seria justamente uma manifestação da holófrase no nível da voz. Por isso decidimos partir dessa noção lacaniana para, em seguida, adentrar as elaborações propostas por Orrado, Pilas & Vivés (2017).

Para sustentar essa ideia, é importante destacar que Maleval (2002) em *La forclusión del Nombre del Padre* afirma que todas as relações singulares e primordiais que o sujeito autista apresenta em relação à voz podem ser explicadas a partir da teoria lacaniana sobre a

²⁰No autismo, isso que aparece como invasivo seria justamente o peso presente no dizer, que lhe chega como o peso do sujeito que ele ouve através do que ressoa: o timbre.

holófrase que, como já vimos, explica a incidência do congelamento da dupla de significantes primordiais sobre o sujeito de forma a operar um grande impasse desse em relação à linguagem (LACAN, 1964/1985).

No autismo, devido à sua condição de holófrase e sua relação específica com os significantes primordiais, a falta não é inscrita, não há a queda da voz enquanto objeto (MALEVAL, 2009), fazendo com que haja uma irrupção de gozo, e que no nível da voz este apareça apenas como uma *ressonância petrificada* (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017).

É importante destacar que as diversas manifestações peculiares, fruto dessas operações primordiais com a linguagem, não podem ser consideradas simples problemas a serem tratados ou reeducados, mas trata-se, sobretudo, de uma solução criada por esses sujeitos para situarem-se na linguagem de forma menos invasiva. Eles acabam fazendo um tratamento da voz justamente pela via dessa *ressonância petrificada*, seja utilizando a prosódia musical ou um aspecto monocórdio da voz (*ibid.*). Na tentativa de apagar a ressonância da voz que se manifesta por meio de um timbre – peso real do sujeito – na dimensão do som, o autista realiza uma disjunção do *dito* e do *dizer* em sua relação singular com a linguagem, utilizando um dito – enunciado – produzido por signos ou um dizer – enunciação – que tenta apagar o sentido por meio de uma musicalidade bem marcada, ambos para eliminar o peso real do sujeito, o que acaba por tornar o emissor presente (MALEVAL, 2009).

Articulando essa discussão ao caso de Lara, podemos ver uma tentativa constante de proteger-se dos efeitos da ressonância do dizer que afetava o seu corpo, mesmo que fosse através de suas crises de automutilação, que pareciam se impor como uma tentativa de “fazer presente o corpo que é esquecido no dizer” (LAURENT, 2014, p.96). Notamos frequentemente, além disso, que algumas palavras ditas eram recebidas por Lara de maneira bastante intensa, que fazia com que a garota as recebesse de forma desorganizada ou as utilizasse como um trabalho ao longo das sessões. Parecia que algumas palavras ressoadas eram capazes de tomar alguma consistência, uma consistência material. O fato de Lara jogar com a homofonia de algumas palavras implica dizer que havia por parte da garota uma captação da dimensão material da linguagem. Essa dimensão é bastante importante para pensar a relação dos sujeitos psicóticos com a linguagem, com *lalíngua* e com a voz, uma vez que já fora constatado por Freud, referindo-se aos esquizofrênicos, que estes “tomam as palavras como coisas”. Ilustremos, portanto, alguns exemplos que demonstram de que forma essa materialidade presente na linguagem aparece como uma ressonância que afeta o corpo desses sujeitos.

Louis Wolfson (1970), famoso escritor americano esquizofrênico que escrevia em francês por não suportar ouvir ou ler a sua língua nativa, testemunhou no livro *O Esquizo e as Línguas* o sofrimento de seu corpo diante da voz de sua mãe. Para Wolfson, a língua inglesa, transportada pela voz materna, invadia seus tímpanos, fazendo ressoar em seu corpo como se este fosse uma “caixa de ressonância”. A partir dessa devastação, Wolfson colocou-se em um incessante trabalho de tradução homofônica da língua inglesa, inventando uma espécie de nova língua que lhe permitia diminuir o excesso de gozo que o invadia.

Outro exemplo é o que relata o psiquiatra Séglas em 1892 sobre a chamada onomatomania (impulso incontrolável de repetir ou ouvir determinadas palavras), que se manifesta por meio de uma palavra que pode ter sido escutada pelo paciente ou advir repentinamente de seu próprio pensamento, ressoando sem o seu controle. Diz o autor que "a imagem auditiva, uma vez despertada, não desaparece imediatamente, mas continua a ressoar no ouvido mental, como um eco distante" (SÉGLAS, 1892, p.8). O paciente fica, então, preso a um impulso verbal, a determinadas palavras que vêm por meio de um "impulso de rejeitar" e, como resultado, “[o paciente] se esforça em cuspir uma palavra que se tornou real, como um corpo estranho carregado no estômago" (*ibid.*, p.8).

Isso seria o exemplo da ressonância de um inconsciente que se mostra “a céu aberto”. A ressonância dessas palavras, desses significantes, uma vez que equivalem à própria coisa, seria justamente o que estaria afetando o corpo do sujeito.

Podemos ver, na hipótese proposta por Furtado (2018), outro exemplo de como a ressonância da palavra afeta o sujeito em sua materialidade, demonstrando a dimensão da “coisa” que está em jogo. Tal hipótese, já mencionada anteriormente no primeiro capítulo sobre o caso Dick, demonstra que havia uma dimensão de materialidade nas palavras que se destacam no caso – *Train-Station* – que apenas poderia ser escutada com a repetição da aliteração do fonema /t/ que corporificava o som de um trem em movimento, demonstrando a dimensão onomatopaica implicada em *lalíngua*. Ou seja, há uma materialização do som do trem enquanto coisa. Lacan (1975-1976/2007) captou bem esse aspecto onomatopaico presente em *lalíngua*²¹ em sua investigação da obra de Joyce, escritor que misturava como

²¹ É isso que reforça o fato da intervenção de Klein com Dick se fazer efetiva. Não foi apenas porque ela localizou o sujeito num sistema simbólico que era o dela, como diz Lacan. Mas que, ao fazer isso, ela também fez ressoar *lalíngua* pela via da onomatopeia e da oposição significativa ao mesmo tempo. Lembremos que a oposição do neto de Freud foi dos fonemas /o/ e /da/. Foi Freud (1920) quem interpretou que se tratava das palavras *forti e da*.

ninguém voz e escrita em seus textos repletos de assonâncias, aliterações, homofonias e jogos de linguagem.

Deparamos-nos com isso já na primeira página de um de seus livros mais famosos, *Finnegans Wake*, com a palavra de cem letras escrita por Joyce (1992). Palavra que foi comumente associada à provável queda de um andaime, mas que num exame mais detido feito por alguns estudiosos da obra de Joyce – Mario Teruggi (*apud* MANDIL, 2003) – é uma amálgama de diversas traduções da palavra trovão em diferentes línguas, confirmando um dos maiores pânicos de Joyce diante de trovoadas (ELLMAN, *apud* MANDIL, 2003). Na obra *Ulisses* (JOYCE, 2012) pode-se visualizar no capítulo 14 a manifestação do deus da mitologia nórdica a partir da expressão da sua voz, que aparece com uma frase repleta de aliterações, cuja sonoridade remete novamente ao som de um trovão “*A black crack of noise in the street, here, alack, bawled back. Loud on the left Thor thundered: in anger awful the hammeerhurler*”.

Mandil (2003), em seu livro sobre Joyce, também fala sobre as várias onomatopeias na escrita de Joyce e como Lacan (1975-76) se apropria delas. No livro *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, Joyce conta a história do personagem Stephen no colégio jesuíta para meninos. Em uma cena cotidiana, quando Stephen e seus amigos faziam fila para o almoço, um deles, Simon Moonan, chama atenção de outro colega para não perturbar a fila. Este, por sua vez, diz: “Nós todos sabemos por que você está falando. Você é o xuxu (*suck*) do McGlände” (MANDIL, 2003, p.46). A palavra *suck*, que quer dizer “queridinho”, “puxa-saco”, passa a ressoar nos ouvidos de Stephen não em seu sentido, mas remetendo a uma cena vivenciada com seu pai diante de um lavatório, e que faz permanecer retido na lembrança do garoto o som da água escorrendo pelo ralo da pia, que Joyce tão bem produz pela palavra *suck*. Não é à toa que Lacan, em 1975, na sua *Conferência em Genebra sobre o Sintoma* – período em que estava às voltas com a noção de *lalíngua* e a obra de Joyce – faz referência ao uso da palavra *suck* em seu aspecto onomatopaico.

Podemos vislumbrar, nesses e em outros exemplos, que as palavras podem assumir uma consistência de “coisa”, podendo ser cuspidas, sugadas como água ou transformadas em elementos como um trem ou um trovão. Tais ilustrações comprovam o efeito da ressonância das palavras sobre o corpo, demonstrando que o sujeito psicótico não está imune às ressonâncias provenientes das palavras dos outros e que há um real e uma dimensão de materialidade que se destacam nas palavras e no significante. De fato, o sujeito psicótico/autista é refém do que ressoa, é petrificado por uma ressonância que o invade.

Pode-se depreender, portanto, que o assombro que determinados autistas por vezes têm com certas palavras, para além da dimensão do significado, pode estar relacionado às sonoridades que nelas estão presentes. Assim, devemos considerar que não necessariamente é do significado das palavras ou de um objeto específico que esses sujeitos se protegem, mas do gozo advindo do Outro invasivo através dos signos de sua presença e dos seus significantes. Assim, tais sujeitos utilizam-se da dimensão material e ressonante que acompanham essas palavras ou esses objetos para se protegerem daquilo que lhe invadem. Podemos ver isso, também, na hipótese de Furtado²² (2018) do caso de Marie-François e, atendida por Rosine Lefort, sobre a cena impactante relatada pela última, em que a primeira, quando se encontrava diante do prato de “arroz doce”, apesar de desejar comê-lo, não conseguia e ficava apenas a olhar para o alimento, manifestando horror e desejo ao mesmo tempo. Furtado (*ibid.*), ao retomar esse caso, demonstra que o objeto do qual Marie se protegia – o prato de arroz de leite é escrito no original em francês como “*rize au lait*” – tinha uma grande proximidade fonética com o nome da analista “Rosine Lefort: /rizolél/ - /rozinlé/. Esse exemplo, além de demonstrar a situação ameaçadora de ser objeto do Outro na qual Marie se encontrava – colocando a analista nesse lugar – nos apresenta também a importância clínica de buscar a língua original na qual esses sujeitos estão inseridos (FURTADO, 2018), pois só assim pode-se captar os efeitos ressonantes que afetam cada um deles singularmente.

Outro exemplo ilustrativo – também trabalhado por Vivés (2017)²³ – é o relatado por Ron e Cornelia Suskind (2017, p.9) sobre seu filho diagnosticado com autismo, Owen, que tinha um interesse imenso por desenhos animados. Segundo os pais, após os três anos de idade, Owen fechou-se gradualmente diante das pessoas, passando a interessar-se apenas por *cartuns* – em especial da Walt Disney. Nesse período, seus pais falam que “Owen está muito perturbado. Ele chora, corre em todas as direções, para, chora novamente. Quando ele pausa para recuperar o fôlego, ele olha para o vazio”. Diante desse período, vivenciado pelo garoto de forma desorganizada, ele para de falar e apenas pronuncia uma palavra: “suco” (juicer), por vezes pronunciando “*jucervose*” – uma expressão que era totalmente incompreensível pelos seus pais. O pai de Owen relata que, em uma manhã, quando toda a família estava reunida, Owen assista ao *cartun* da “pequena sereia” repetidas vezes como de costume.

²² FURTADO, L. A.R. **O vazio, o silêncio e o Outro na clínica do autismo: uma articulação entre topologia, música e psicanálise**. 2018. 55f. Projeto de Pesquisa (Projeto financiado pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP, Programa de bolsas de produtividade em Pesquisa, Estímulo à Interiorização e Inovação Tecnológica – BPI, edital 03/2018). Campus de Sobral, Universidade Federal do Ceará, 2018.

²³ No artigo “Oficinas Terapêuticas: uma mediação para cada um” (2017).

Enquanto sua mãe preparava o café da manhã, escutava o diálogo do desenho que estava sendo exposto na TV. Nesse diálogo, os personagens aparentavam dizer o “*jucervose*” tão pronunciado pelo seu filho Owen. O diálogo referido fazia parte de uma cena em que Ursulla – a bruxa em forma de água-viva do filme – pede a Ariel – a pequena sereia – para lhe dar a voz, dizendo: “Apenas a sua voz” (*Just your voice*). Nesse momento Cornelia sussurra “Não é suco” [...] é ‘apenas a sua voz’ ”. A mãe, de forma bastante animada, pega Owen pelos braços e diz “Apenas sua voz! É isso que você está dizendo?”. Nesse momento, segundo a mãe, Owen olha em seus olhos como há muitos anos não fazia. A partir de então, os pais de Owen resolvem se interessar pelos desenhos de seu filho, descobrindo que o garoto conhece dezenas de diálogos de filmes. Os pais passam a comunicar-se com seu filho através das vozes e das expressões dos diferentes personagens, o que se transforma, mais tarde, em um recurso de aprendizagem para o garoto.²⁴

Em todos os exemplos expostos, é justamente a suspensão da dimensão de significação, permitindo que o sentido se dissipe e fique apenas a sonoridade e a materialidade da palavra, o que possibilita a escuta de todos esses jogos de palavras, assonâncias e aliterações. Essa materialidade da palavra estaria bastante próxima à poesia e à música, que se destacam por suas regras prosódicas e musicalidades particulares, com seu valor de ritmos e harmonia. Não é de se surpreender que Lacan (1971-1972/1997) importasse a temática da poesia para muitas discussões clínicas, chegando inclusive a utilizar a obra de Francis Ponge para falar sobre a questão da ressonância, apontando que a poesia, ao contrário do discurso que está do lado da razão, apela para a materialidade e para as sonoridades.

Muitos indivíduos que trabalham com pessoas com diagnóstico de autismo identificam com bastante facilidade a tamanha atração desses sujeitos pela música e seus incríveis talentos para tal. O neurologista Oliver Sacks (1999), por exemplo, relata em *Um Antropólogo em Marte* os dons musicais do jovem Stephen, que parecia conhecer a construção dos acordes sem ter que aprender anteriormente. Curiosamente, também nos foi relatado pelo professor de música da escola de Lara que, em sua primeira aula de música e no primeiro contato com o piano, após ter experimentado o som de algumas teclas, ela passou a tocar uma música infantil sem ninguém a ter ensinado, demonstrando ter um “ouvido absoluto”²⁵.

²⁴ Tal como nos exemplos de Marie-Françoise (*riz au lait* / Rosine Lefort), Jessica Park (*all wet* / *Allouette*) e Lara (cabeça de lata / pau que nasce torto) não se considerou aqui o fato da relação do sujeito com um Outro ameaçador que exige uma parte de seu corpo para que ela (a sereia/Owen) se humanize. Algo que aponta novamente para uma condição de ameaça de perda de si ou parte de si diante deste Outro caprichoso.

²⁵ Ouvido absoluto é um fenômeno auditivo, geralmente considerado raro, que se caracteriza pela habilidade de uma pessoa identificar ou recriar uma dada nota musical mesmo sem ter um tom de referência.

A partir dessas questões colocadas, perguntamo-nos: será que um trabalho com *lalíngua* e a voz permitiria uma modulação da voz por parte do sujeito autista e uma subjetivação dos restos de *lalíngua*? Do que se trataria nessa modulação? A musicalidade seria uma via possível de tratamento do Outro nesses casos? Todas essas questões implicam uma discussão da direção do tratamento, algo que será tratado adiante.

3.3 “PARA ONDE VAI, PORTANTO, A DIREÇÃO DO TRATAMENTO?”

Começemos aqui com a famosa frase de Lacan em *A direção do Tratamento e os Princípios de seu Poder* (1958/1998) que inspirou o nome da presente seção. Reformulemos essa pergunta para “Para onde vai, portanto, a direção do tratamento...” (LACAN, 1958/1998, p. 647) no autismo? A abrangência dessa pergunta confere a esse trabalho de dissertação um posicionamento de retomada das questões clínicas a partir de uma colocação ética e política, uma vez que o caso por nós discutido implica, além dos aspectos singulares de Lara, questões do âmbito público – das políticas públicas de saúde mental e intersetorial.

O que indicamos aqui como “direção do tratamento” alinha-se com o que Lacan pontua em seu texto de 1958, no qual questiona a prática que estava sendo elaborada por alguns psicanalistas pós-freudianos – provenientes da ‘Psicologia do ego’ – que estavam fundando técnicas baseadas em uma certa psicologização da psicanálise por meio de aspectos como reeducação emocional, técnicas de sugestão, domínio do sujeito do inconsciente. Ou seja, um lugar de imposição de saber – algo que sabemos ser prejudicial a qualquer clínica, principalmente quando se trata de pacientes psicóticos. Diremos aqui, portanto, que Lacan (1958/1998) esclarece nesse texto que a direção de tratamento se oporia radicalmente a uma direção do paciente enquanto um exercício de poder.

Esse texto lacaniano, bastante importante para a prática analítica, demonstra justamente aspectos como o posicionamento ético da psicanálise, algo de que não podemos nos abster enquanto analistas, principalmente por nos situarmos no contexto político em que o campo das políticas públicas de saúde mental nos coloca, âmbito que está implicado no trabalho clínico apresentado e refletido aqui, que não apenas traz a possibilidade da música como direção de tratamento, mas ajuda a pensar essa direção dentro de contextos institucionais que também implicam um posicionamento político. Reconhecer o sujeito e sua fala, possibilitando-lhe uma posição, é não apenas um ato analítico, mas um ato político.

Começemos então destacando de que forma pensamos em dividir este capítulo para melhor transmissão ao leitor. Inicialmente apresentaremos o percurso implicado na primeira hipótese desse trabalho, a saber: que um trabalho de modulação da voz por meio da música permitiria ao sujeito autista uma regulação necessária ao seu ato de enunciação, bem como favoreceria certa estabilização e uma abertura ao Outro. A segunda parte desse capítulo tratará da articulação da voz e *lalíngua*, trazendo a hipótese de que a dimensão da musicalidade permitiria ao sujeito uma subjetivação dos detritos de *lalíngua* que no autismo encontram-se holofraseados ou sujeitos a uma *ressonância petrificada*. Nessa parte, falaremos sobre a importância do ato de autenticação das produções do sujeito autista para que o mesmo se aproprie desses restos que o invadem, podendo construir uma enunciação. Logo em seguida, esboçaremos a hipótese de que a musicalidade seria uma via de *Tratamento do Outro* (ZENONI1991) na clínica do autismo, por permitir que haja uma regulação da voz do Outro enquanto presença e peso para o sujeito. Tal tratamento se daria, portanto, pela via do enquadramento do objeto na musicalidade, domando a fúria do Supereu vindo do lado de fora na forma do Outro caprichoso. Por último, discutiremos as implicações éticas e políticas que nos foram colocadas diante do caso de Lara a partir dos impasses frente a um trabalho intersetorial em que se tentou fazer com que os vários parceiros envolvidos no caso estivessem em uníssono para que trabalho fosse possível.

3.3.1 “Nem tonal, nem atonal, mas harmoniosa”: um trabalho possível de modulação da voz

Longe de querer dar respostas conclusivas e fechadas sobre uma solução para clínica do autismo – uma vez que os direcionamentos clínicos só podem ser vislumbrados na singularidade de cada caso – tentamos, no decorrer deste trabalho, refletir sobre os impasses que essa clínica do detalhe nos coloca, convocando-nos constantemente a pensar as soluções singulares que cada um desses sujeitos encontram para lidar com o seu sofrimento. O que podemos visualizar no caso de Lara –a partir das elaborações teóricas que tentamos traçar aqui – é que o seu *saber-fazer com lalíngua* através da música permitiu uma modulação da voz – enquanto objeto pulsional – na tentativa de produzir uma enunciação, mesmo que velada. Essa modulação foi feita, ademais, a partir de uma *regulação* da presença – da voz e do campo do Outro –, como metaforicamente podemos comparar à produção de um harmônico em que se tenta achar a frequência de ressonância exata para cada sujeito, consonante com uma perspectiva de um *Tratamento do Outro* no caso. Eis o grande desafio

do analista: conseguir realizar o ajuste necessário para que o paciente possa explorar sua própria frequência *de ressonância*. E como se deu esse trabalho com Lara? Retomando a questão anterior: a modulação da voz seria uma forma de permitir essa frequência ideal e suportável? Antes de engajarmo-nos na tentativa de resposta a essa pergunta, é importante apresentar o que nomeamos por modulação.

Consideraremos aqui duas vertentes da noção de modulação: uma referente ao campo da física, aplicado ao âmbito da telecomunicação, e uma segunda tal como Lacan (1975-1976/2007) aponta ao referir-se à modulação da voz feita por Joyce em sua obra. Será que essas duas noções são compatíveis? Será que o termo utilizado por Lacan é condizente com o que supõe a origem dessa noção?

No que tange ao campo das telecomunicações, a modulação está relacionada ao processo de variação de amplitude, intensidade e frequência de uma onda sonora para que o sinal portador seja compatível ao sinal modulador. Ou seja, é o processo no qual a informação transmitida – em um sinal de rádio, por exemplo – é adicionada a uma onda eletromagnética de tal forma que possa ser recuperada posteriormente. Expliquemos de uma forma mais ilustrativa. A maioria dos sinais transmitidos não podem ser enviados diretamente por meio de canais de transmissão. Necessita-se, portanto, de uma onda eletromagnética (chamada de portadora) que o modifique para um sinal transmissível. Para esse sinal ser transmitido é imprescindível que ele esteja em uma determinada frequência que possa produzir uma onda acústica propagável. No que se refere à fala, por exemplo, a transmissão da voz por meio do ar é produzida através da geração de ondas portadoras de alta frequência pelas cordas vocais, que modulam essas ondas por meio dos músculos da boca. Dessa forma, o que o ouvido interpreta como fala é justamente uma onda acústica modulada que assemelha-se a uma onda elétrica de rádio. De forma bastante resumida e reduzida, a modulação refere-se a essa variação específica para que uma onda sonora transmitida possa ser propagada ao seu destinatário²⁶.

A noção de modulação da voz também é retomada por Lacan (1975-1976/2007) para referir-se ao trabalho de amarração – topologicamente falando – corporificado por Joyce em seus textos. Para o autor, por meio de uma “modulação da voz” na sua escrita, Joyce produziu certo afastamento/destacamento desse objeto tão caro à nossa pesquisa. Dizer que o irlandês se engajou numa tentativa de afastamento da voz não implica considerar que ele não fazia um

²⁶ É importante ressaltar que na música a noção de modulação consiste em modificar o tom de um trecho musical. O principal objetivo da modulação nas composições musicais é fazer com que haja um maior contraste sonoro de forma a identificar as mudanças ocorridas ao longo da música.

trabalho com esse objeto, mas que, por encontrar-se exageradamente próximo a ele – “em seu bolso”, diria Lacan – tentava modular a voz em seus textos de forma a revelar sua dimensão Real, que o invadia, de forma a produzir alguma distância. Podemos sugerir que o autor de *Finnegan’s Wake* fazia uma escrita da voz em seus textos para fazer calar o real desse objeto. Essa estratégia representaria uma tentativa de modulação, no sentido de procurar a frequência – e a distância – exata de emissão e escuta da voz, a ponto de não “violentar” os seus ouvidos (FERREIRA & VORCARO, 2017). Assim como Joyce, podemos dizer que Lara também se engaja nessa tentativa de modular a polifonia da voz – presença do Outro – que a invade, como se essa modulação fizesse as vezes de uma certa extração do gozo. Portanto, a hipótese que tentamos traçar aqui é a seguinte: possibilitar um trabalho de modulação da voz abriria a possibilidade para que esses sujeitos encontrem sua frequência suportável para estar no mundo, ou seja, abriria a possibilidade para que o autista consigasse subjetivar uma perda de gozo.

Para que possamos deixar tais elaborações teóricas ainda mais transmissíveis, vejamos um exemplo interessante do músico, compositor, biólogo e escritor Antoine Ouellette (2017), diagnosticado com autismo. Ouellette escreveu o livro *Música Autística: Vivendo e Lidando com a Síndrome de Asperger*, onde relata um pouco sobre sua paixão pela música e pelos pássaros, dizendo que esses dois elementos tiveram a função de tornar a sua inserção no mundo mais tranquila. Na história de Ouellette, a relação com a música vai tomar um papel fundamental. Diz o autor:

O interesse em pequenos detalhes permaneceu: eles abundam na minha música, mas eles estão melhor integrados em uma ótima forma. Quando meu estilo terá amadurecido, apresentará uma espécie de casamento entre momentos direcionais (linhas melódicas sustentadas, subindo em direção a picos de intensidade etc.) e momentos não direcionais (contrapontos e polirritmias complexos, passagens suspensas de contemplação sonora).

Observo a presença marcante de uma harmonia precisa em meus trabalhos. É um acorde que sobrepõe o principal [...] e o menor [...]. Essa harmonia é tão presente que funda grande parte da minha linguagem harmônica. Portanto, **este último não é tonal (porque é necessário decidir entre o maior e o menor) ou atonal**. Essa harmonia perfeitamente equilibrada, pacífica, **flutuando como em ausência de peso**: as forças dissociativas (maiores e menores) são harmonizadas. Mas em outros lugares, é carregado de tensão e cria dissonâncias apoiadas: forças dissociativas são exercidas, equilíbrio interior está ameaçado ou quebrado. Isso reflete musicalmente minha dificuldade em harmonizar minhas próprias forças interiores [...]. Minha música me diz que essa harmonização nunca está completa (OUELLETTE, 2011, p.276, grifo nosso).

Antes de nos determos nessas lindas e ilustrativas palavras compostas por Ouellette, é importante explicar o que o autor referencia como linguagem harmônica, que será bastante

importante para discussão que pretendemos traçar aqui. No campo da acústica e das telecomunicações, harmônica²⁷ é uma frequência específica de vibração de uma onda sonora com o intuito de produzir o fenômeno de ressonância, também chamada – como já vimos – de “frequência de ressonância”.

Podemos discutir metaforicamente, a partir do exemplo acima, a busca do compositor pela harmônica ideal – ou seja, a frequência necessária para que haja uma ressonância que se propague “sem peso” para ele (o sujeito). Eis o que tentamos achar em nossa clínica cotidiana com o autismo. Podemos aprender com Ouellette uma possível direção de tratamento no autismo e, com isso, hipotetizar – metaforicamente – que uma orientação clínica seria achar o harmônico ideal e suportável a esses sujeitos, permitindo que haja uma “ausência de peso” no campo do Outro, “nem tonal, nem atonal”, mas harmoniosa, que consiga tocar a subjetividade deles e permitir uma maior abertura ao Outro.

Enfim, até aqui concluímos que a modulação da voz seria uma forma de permitir a produção dessa “harmônica ideal e suportável” ao sujeito, de forma a regular a voz do Outro enquanto presença e, assim, amenizar o peso da enunciação, ou seja, o peso da presença de um Outro fora de controle e sem mediação. Assim, essa modulação da voz pode regular o gozo do Outro permitindo que o significante se produza e o sujeito apareça. Mas porque a musicalidade seria um recurso tão eficaz para operacionalizar essa modulação, agindo na regulação da presença do Outro?

3.3.2 De uma *ressonância petrificada* à construção de uma rapsódia enunciativa: a importância de uma escuta que autentica

Retomando resumidamente o que tentamos propor até aqui, é importante resgatar que o presente estudo surgiu pelos impasses colocados na nossa experiência clínica, a partir da qual pudemos testemunhar o caso de uma criança autista de 9 anos que, pela via da musicalidade, demonstrava uma defesa ao campo do Outro anulando-o pela via do apagamento de si enquanto sujeito da enunciação.

Sugerimos que a forma com que Lara se expressava – sempre acompanhada de uma musicalidade por uma via sonora/corporal – denunciava algo da voz que, embora não estivesse ligada a algo da ordem de um sentido ou significado fechado, poderia representar

²⁷Lembramos que harmônica é diferente de harmonia, que quer dizer o encadeamento de sons simultâneos, como a junção de várias notas para se formar um acorde.

uma tentativa de “extrair de *lalíngua*, algo do significante” (LACAN, 1972-1973 /1985, p.194). No entanto, uma vez que consideramos que nos ditos autistas, o significante aparece congelado – conforme afirma Lacan (1964/1985) para referir-se à operação que chamou de holófrase – fazendo com que o sujeito permaneça aprisionado por esse “enxame de significantes mestres” (LACAN, 1972/1973, p.196-197) nomeado de *lalíngua*, não é possível uma operação de diferença e, portanto, tal extração permaneceria problemática.

Lara, portanto, testemunhava sua dificuldade de extração desse gozo que a invadia sem que ela nada pudesse fazer, a não ser cantarolar músicas de cantores conhecidos e dar voz a personagens de vinhetas da mídia como forma de “domar” o excesso de ressonâncias do campo do Outro (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017) que a petrificava em uma posição de objeto. A garota testemunhava estar totalmente holofraseada às ressonâncias provenientes da palavra do Outro – repetindo constantemente as expressões que captava de fora. Lara mostrava-se incapaz de engajar sua voz nas palavras, sempre se utilizando da imitação, da entonação/prosódia de outra pessoa ou tomando emprestado melodias de algumas músicas, ou seja: a menina produzia uma voz artificial sem uma dimensão enunciativa.

A nossa primeira aposta consistiu em trabalhar com o objeto indicado por Lara como uma direção no seu tratamento. O objeto em questão, como elaboramos acima, é o microfone, instrumento que, além de amplificar o som de uma voz, permitia que o timbre de Lara fosse propagado no S.P.A. e produzisse o indício de uma enunciação por sua parte – como, por exemplo, na sua canção “Hô me ajuda”. Enunciação que só pode ser nomeada, enquanto tal, pois havia um Outro que lhe autenticasse esse lugar, não como uma letra de música que era cantada de forma errada e equivocada, mas enquanto uma homofonia que poderia indicar um possível endereçamento.

Um dos maiores pontos de impasse nesse caso era justamente a grande dificuldade que sua família e os profissionais que acompanhavam-natinham de enxergar alguma significação nas manifestações da menina. Eles não conseguiam reconhecer nas letras e melodias cantadas por ela uma tentativa de comunicação ou de fala. O fato de os profissionais interpretarem as manifestações de Lara como gestos aleatórios e sem sentido fazia com que eles fossem incapazes de localizá-la como um sujeito de fala e de escuta.

Se, para Lacan, a fala só se configura como tal na medida em que alguém nela crê (LACAN, 1953- 1954/1986, p. 272), apostamos naquele momento que era fundamental acusar o recebimento dos trechos cantados por Lara como mensagens. Assim, passamos a autenticar as suas “cantorias” como uma fala, fazendo a aposta de que, dessa forma, poderia

ser produzida certa “subjetivação dos detritos de *lalingua*” (BASTOS & FREIRE, 2006, p.116) em relação aos quais Lara encontrava-se petrificada e invadida.

No momento em que todos os membros da equipe começaram a se ater às manifestações da menina, localizando-as como um indício de enunciação, uma virada pôde se dar em seu tratamento. Isso foi se destacando na medida em que os profissionais passaram a escutar suas manifestações não como gestos sem sentido, mas como uma forma de se comunicar e falar sobre si. A partir disso, uma espécie de separação foi operada, por meio de uma autenticação que delineava que, por mais que aquelas palavras estivessem veladas por entonações de outrem, eram respondidas como uma tentativa de enunciação por parte da garota. O trabalho com Lara consistiu justamente em fazer com que ela operasse “uma separação da voz do Outro para poder adquirir uma voz para si” (VIVÉS, 2016, p.9).

Pudemos acompanhar – através das andanças musicais de Lara – sua incrível e excêntrica gama de interesses musicais e seu conhecimento de outra língua – a inglesa – além do seu acesso ao sentido das letras pela via do site com as traduções das músicas. Lara tomava emprestadas palavras e as melodias de músicas advindas do Outro para dizer algo a partir delas, amenizando a dificuldade de articular a sua própria fala ou utilizando a fala como uma invocação.

Perceber-se escutada promoveu alguma abertura da menina ao Outro. O encontro com a voz de um Outro que – sintonizado à frequência natural e suportável de Lara – demonstrou captar os sinais modulados provenientes da música fez que com ela, em algum momento do tratamento, endereçasse um apelo à equipe em forma de um pedido direto, como quando inesperadamente pediu que os extensionista desbloqueassem o celular ou abrissem a porta. Gestos que podem parecer simples, mas sabemos o quanto fazem a diferença nesses casos. Outro momento em que destacamos uma mudança por parte de Lara foi quando, ao ser perguntada sobre a música que estava cantando, disse enfaticamente à Denise “eu acho que você sabe qual é!”, o que pode ser escutado – traduzido – por nós como: “Você já sabe a frequência exata para captar os sinais da minha musicalidade velada”. Por meio das músicas, consideramos que Lara começou a falar de si, mesmo que de forma velada e protegida.

Ela pôde ceder temporariamente de sua defesa autística, localizando-se no seu contexto familiar – mesmo que minimamente – por meio de suas músicas. Enquanto cantava o refrão de “Anna Júlia”, uma expressão também é destacada repetidamente: “sei que eu não sou o que você sempre sonhou”, que localizava para a garota o desejo sempre enunciado de sua mãe em abandoná-la, afirmando seu arrependimento em ter engravidado dela, pois,

segundo a mãe, Lara jamais iria mudar. A mãe relatava constantemente que esperava que a menina fosse um grande presente em sua vida. No entanto, ao se deparar com o diagnóstico de autismo de sua filha e as crises de agressividade posteriores, a mãe direcionava à sua filha uma tentativa constante de livrar-se dela e “devolver de onde veio”. Lara denunciava também, nas letras de suas cantorias, a repetição incessante do pedido de seu pai, que clamava por ajuda diante de sua filha, dizendo, por vezes, “penso em morrer só para não ter que lidar com isso”. Ela repetia a partir das letras, os significantes advindos do Outro. Lara testemunhava algo de forma bastante clara por meio dos trechos de músicas como “Anna Júlia” e outras como:

- *“Minha cabeça de lata bateu a cabeça no chão...Levou quase uma hora pra fazer a arrumação. Desamassa aqui, desamassa ali pra ficar boa”*.

- *“Pau que nasce torto nunca se endireita... Menina que requebra a mãe pega na cabeça”*.

- *“Não podem vir, não podem ver, sempre a boa menina deve ser. Encobrir, não sentir, nunca saberão. Mas agora vão. Livre estou, livre estou, não posso mais segurar. Livre estou, livre estou, eu saí pra não voltar. Não me importa o que vão falar”*.

- *“Que tal apostar. A gente não se fala mais por um mês. Eu estou aí, mesmo sem estar”*.

- *“My baby, baby, baby noo. My first love broke my heart”*. [Meu amor, amor, amor, nãoo. O meu primeiro amor partiu o meu coração]

- *“I’m sorry, yeah. Sorry, yeah. Sorry. Yeah I know that I let you down. Is it too late to say sorry now”*. [Me desculpa, yeah.Desculpa, yeah.Desculpa. Sim, eu sei que te decepcionei. É muito tarde para pedir desculpas agora?].

- *Ooh na na, oh na na na. Take me back, back, back like. [Uh na na, oh na na na. Me leve de volta, de volta, de volta]*.

Com essas letras, Lara não apenas contava sua história, mas localizava-se a si mesma enquanto sujeito, juntando os elementos, os detritos dispersos e petrificados de sua *lalíngua* que se encontravam não subjetivados, transformando-os em um ato de enunciação (BASTOS & FREIRE, 2006) e conectando-os ao campo do Outro.

Os detritos de *lalíngua* cantados por Lara, que denunciavam seu lugar diante do contexto familiar, demonstravam naquele momento a manifestação de uma partícula sonora holofraseada, uma vez que inicialmente eram enunciadas sem nenhum tipo de ligação com uma nomeação simbólica advinda do Outro, mas como um gozo disperso. O ato de

autenticação dessa partícula sonora como uma tentativa de extrair de *lalíngua* algo do significante (LACAN, 1972-73/1985) permitiu certa regulação desse gozo desarticulado.

Podemos metaforizar dizendo que Lara pôde, a partir disso, produzir uma espécie de rapsódia com os detritos provenientes do Outro e de sua *lalíngua*. Lembramos que “rapsódia” é uma composição livre e informal, com características específicas, que se constrói por meio de uma justaposição de unidades melódicas populares e conhecidas, semelhante a um improviso. Ademais, é importante salientar que, embora as rapsódias tenham apenas um movimento, podem integrar diversas variações de temas, tonalidades e intensidades em sua composição sem seguir uma estrutura pré-definida, seguindo apenas a inspiração do momento. Por isso, muitos compositores, como Browning (*apud*, PETTIGREW, 1981), destacam que a rapsódia era uma forma de “dar corpo a uma música”. Ora, isso não é semelhante ao trabalho de improvisação musical feito por Lara, que se engajava constantemente na criação de vários *Pot-pourri's* musicais, sobrepondo vozes, músicas, sonoridades e entonações diversas?

Com todas essas expressões enunciativas de Lara, que denunciavam elementos de sua história, não poderíamos deixar de falar sobre a função da transmissão familiar que foi realizada nesse caso. A transmissão que nos referimos aqui não se trata de algo do sentido biológico como herança genética e DNA, mas daquilo que Lacan (1969/1986) destaca em *Duas notas sobre a criança*: uma constituição subjetiva que implica um desejo que não seja anônimo. Mas se esse desejo, que veicula a transmissão, não introduz uma diferença entre os significantes (S1-S2) e torna-se anônimo, há transmissão possível? Como Lacan (1969/1986) aponta nessa mesma passagem, a transmissão de que se trata “é irredutível”. Por isso, podemos dizer que os pais transmitem aos filhos um desejo – o desejo do Outro – (LACAN, 1969/1986) que está para além de sua intenção de transmissão e que escapa a eles. No entanto, “a questão é que esse desejo pode ou não levar a marca do Outro, pode produzir ou introduzir uma diferença, pode ser ou não neutro (...) O problema é qual tipo de desejo o anima.” (PEUSNER, 2016, p.104).

Nesse sentido, podemos dizer que a posição subjetiva ocupada pelo sujeito estará relacionada à sua resposta ao tipo de desejo que lhe foi transmitido, o que implica dizer que na relação do sujeito com o Outro, há elementos que são tão misturados que temos dificuldade de identificar o que se trata de um ou de outro. Esse aspecto foi muito bem nomeado por Lacan de *immixtion* em sua conferência em Baltimore em 1966 chamada *Of Structure as an Immixing of an Otherness Prerequisite to any Subject Whatever* (LACAN, 2014) para se

referir a uma mistura de elementos de forma que seja impossível separá-los para voltar ao aspecto original.

Na *conferência em Genebra sobre o sintoma*, Lacan (1975) pronuncia algo que nos parece bastante interessante para tratar sobre essa discussão em torno da transmissão da linguagem, a saber: “o inconsciente (...) é a maneira que teve o sujeito de estar impregnado, poderíamos dizer, pela linguagem”. Detenhamo-nos nesse termo utilizado pelo autor: “impregnação”. Colette Soler (2009, p.45) em sua obra *Lacan, o inconsciente reinventado* (2009), retoma essa passagem, apontando que há uma grande diferença entre a palavra impregnação e aprendizado, pois a primeira “exclui o domínio, a apropriação ativa, a discriminação”. Ou seja, a transmissão não poder ser, de forma alguma, planejada e dominada. Se assim fosse, não nos depararíamos a todo momento em nossa clínica com pais ansiosos por transformar seus filhos que demonstram ser distintos do que era esperado antes de sua chegada. Lacan (1961-1962) conseguiu descrever isso como ninguém em seu *Seminário 9: A Identificação*, quando fala sobre o desejo de um filho como um modo de resposta singular à ordem simbólica: “lembrem-se que ocorre frequentemente que o fundo do desejo de uma criança é simplesmente isso que ninguém diz: ‘que ele seja como nenhum, que ele seja minha maldição sobre o mundo’” (p.235).

Soler (2009, p.46) avança ainda mais nessa discussão sobre a transmissão, dizendo que há nela uma “contigência irreduzível”, uma vez que “há também uma tiquê [nome dado ao acaso] na maneira de ouvir, que, aliás, limita muito a responsabilidade dos pais/parentes para com os filhos”. Tais apontamentos fazem ruir totalmente as hipóteses equivocadas que consideram os pais ou cuidadores “culpados” pela estrutura clínica dos filhos. Embora os pais não sejam “culpados”, convém esclarecer que a presença dos pais e parentes são fundamentais, ideia sustentada por Lacan (1969/1986) quando fala sobre o laço inerente às gerações, mesmo que fundamentado em uma transmissão caracterizada por ser “irreduzível”.

Ainda nessa perspectiva, podemos perceber no decorrer da construção do caso clínico em questão, que o pedido reiterado de ajuda por parte de Carlos – pai de Lara – parecia não estar se referindo apenas a ela, mas demonstrava sua própria posição sintomática diante do grande dilema em que se colocava: a impossibilidade de escolher entre sua mãe e sua filha. Devido a essa enorme divisão que marcava a sua vida, o pai não conseguia tomar uma posição quanto ao prosseguimento do tratamento de Lara, algo que podemos visualizar **literalmente** na sua recusa em assinar seu nome como **responsável** por Lara no S.P.A. Ora, Carlos, além de não conseguir assinar o seu nome como pai/responsável pelo tratamento de Lara, não

conseguia se localizar na transmissão do *nome-do-pai*, ficando dividido entre o desejo de sua mãe e um Outro que exigia dele o sacrifício de cuidar de sua filha. Eis o drama subjetivo familiar no qual Lara estava inscrita. Como Lara poderia se situar como filha – e como sujeito – se o próprio pai não conseguia situar-se como pai? Enquanto a mãe de Lara se posicionava com o seu grande ódio direcionado a menina, o pai não mostrava nenhuma posição diante da filha, permanecendo em um impasse contante entre ser “o filho de uma mãe” ou “o pai de uma filha”. Os efeitos disso ficaram nítidos quando, após a melhora e estabilização de Lara, Carlos novamente escolhe retornar à casa de sua mãe.

O ato analítico de convocar a família e os demais envolvidos ao tratamento de Lara realmente não foi sem consequências. Chamou-nos atenção que, nos pontuais momentos em que Lara falou sem utilizar a música, sua voz assumiu um tom próprio e menos artificial, como se passasse a ser manifestado de uma forma mais regulada. Essa inflexão nos levou a pensar que esse trabalho, feito por meio da dimensão da musicalidade, poderia ter sido um *Tratamento do Outro* (ZENONI, 1991) no caso, algo que será melhor definido adiante.

Acreditamos que houve uma regulação de gozo por parte de Lara, tendo em vista que, em um segundo tempo do tratamento, *a posteriori*, foi possível perceber uma estabilização por parte da menina. As músicas cantadas por ela, juntamente com os movimentos rítmicos que sempre lhes acompanhavam, contornaram seu corpo e marcaram certa ordem e regularidade. O canto desorganizado de Lara, permeado pela aglutinação de diversas músicas sem encadeamento, passou a apresentar-se com certa ordenação e a produzir uma estabilização em seu corpo. Tal mudança pôde ser percebida justamente quando as mais diversas pessoas que acompanhavam Lara passaram realmente a escutá-la e tomar as manifestações da menina como uma fala, autenticando o recebimento logo depois. Dessa forma, sugerimos que nesse ato de escuta foi preciso que o significante ressoasse primeiramente no campo do Outro, para ressoar no sujeito (Lara) logo depois, algo que só foi possível porque se produziu um vazio no campo de um Outro que se deixou ser furado em seu saber.

3.3.3 Tratamento do Outro: a musicalidade como possibilidade de regulação, enunciação e invocação

Nas discussões realizadas sobre o caso de Lara, pudemos ver o quanto a voz, o olhar e as palavras do Outro tinham efeito sobre ela – tomando a consistência de invasão. A meninade fendia-se dessa invasão por meio de seu trabalho de modulação da voz. Abrimos

esse tópico hipotetizando que a empreitada no qual a menina se engajava em torno da música já se tratava de um tratamento desse Outro que lhe chegava como insuportável. Tratava-se, em suma, para Lara, de encontrar uma saída do lugar de objeto de gozo do Outro. A partir disso, o que tentaremos trazer nesse capítulo é a hipótese de que a musicalidade enquanto possibilidade de tratamento da voz – enquanto presença do Outro – poderia ser um via de Tratamento do Outro (ZENONI, 1991).

Acreditamos que todas as noções discutidas até aqui podem nos orientar na clínica, na medida em que nos permitem uma hipótese de trabalho que nos coloca na posição de intervenção no tratamento desses sujeitos no sentido de tornar-se parceiro de suas invenções através de uma posição de presença regulada. Essa seria justamente a posição de regulação da frequência suportável ao sujeito como uma forma de criar um vazio no campo do Outro e permitir uma modulação da voz.

A noção de *Tratamento do Outro* foi formulada por Alfredo Zenoni (1991) para referir-se ao trabalho constante do sujeito psicótico de tentar fazer uma regulação no campo do Outro, uma vez que, segundo essa perspectiva, o Outro do psicótico é estruturado no registro do excesso. Para o autor, um manejo fundamentado a partir dessa perspectiva pode ter diversas consequências para o tratamento institucional desses sujeitos, por isso diversas experiências de atendimento no Brasil e no mundo utilizam-se dessa perspectiva como direcionamento clínico. No entanto, é importante destacar que esta noção não tem como objetivo tratar a instituição, a equipe ou os pais, mas parte do pressuposto de que todos os envolvidos – membros da equipe – devem deixar-se regular pelo trabalho do sujeito, tornando-se parceiros de suas construções e esvaziando-se de todo saber prévio. Se o sujeito psicótico está num trabalho constante de “tratar” o Outro, a ideia desse manejo é nos colocar como parceiros desse tratamento.

Tendo em vista o pressuposto básico da noção de tratamento do Outro, que visa permitir que o sujeito produza uma regulação do gozo que lhe chega como excessivo e insuportável, diversos podem ser os recursos que o sujeito utiliza para engajar-se nesse tratamento, não apenas a música.

Rigor excessivo em alguma atividade, tapar os ouvidos diante de certas palavras, automutilações, organização excessiva de objetos, batimentos rítmicos e regulatórios, imitações de vozes de personagens: tudo isso pode representar uma tentativa de fazer incidir uma barreira ao gozo do Outro. Diante desse trabalho, incessante e repetido, do sujeito autista, de que forma poderíamos nos tornar parceiros desses sujeitos e nos incluirmos no trabalho de

“tratamento” já realizados por eles? Se Lacan (1975) nos alerta que há algo a lhes dizer – mas sem nos ocuparmos deles – de que forma lhes dirigir uma palavra sem nos tornarmos cúmplice desse Outro ameaçador? São paradoxos e impasses que essa clínica nos coloca continuamente e que acreditamos só poder responder no um a um. No entanto, destacamos que, no caso de Lara, a música e suas letras foi o recurso através do qual podemos nos incluir no trabalho de modulação da voz já realizado por ela, na medida em que, como vimos anteriormente, a musicalidade é uma via que permite uma regulação da presença da voz do Outro (CATÃO & VIVÉS, 2011, DIDIER-WEILL, 1999, ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017).

Advertidos da relação invasiva particular do sujeito autista com o Outro, seguimos uma direção clínica de não impedir as manifestações de Lara. Por meio de uma presença regulada, tentou-se possibilitar que ela fizesse um trabalho de modulação da voz a partir da música, que serviu como um tratamento possível da relação do sujeito com a presença (vocal) do Outro e um recurso através do qual a menina pôde produzir um tratamento do gozo. Mas porque a musicalidade seria um recurso tão eficaz para operacionalizar essa modulação?

Apesar dos impasses do autista diante da voz, provenientes da não extração do objeto – também nomeada por Vivés (2012) como não-constituição do ponto surdo necessário à produção da voz enquanto enunciação –, haveria uma possibilidade de suplência: a música e o canto. Estes serviriam como um “doma-voz” (*ibid.*), no sentido de permitir um trabalho com a voz para mantê-la regulada e sob controle. Ou seja, não se trata de fazer a voz desaparecer ou ignorá-la, mas utilizá-la como um recurso no tratamento. Utilizar a música como forma de regular a enunciação.

Conforme já mencionado anteriormente, a música permite uma dissociação entre o *dito* e o *dizer* que permite que o autista produza uma enunciação propagada pelo timbre de sua voz de uma forma que não lhe chegue como invasiva. Ou, dito de outra forma, por meio da música “o autista começa a jogar com o timbre, a fim de operar nele uma regulação sobre a distância a ser mantida. O resultado é [...] um manejo da ressonância” (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017, p.16), que é justamente o que está em jogo no que chamamos de modulação da voz.

No caso de Lara, a partir de um manejo em que se tentava tornar suportável a presença do Outro pela diminuição do “trauma do endereçamento” (LAURENT, 2014, p.55), pôde-se perceber o trabalho de modulação da voz por parte da garota justamente na tentativa de esvaziar esse objeto de qualquer enunciação e, assim, se proteger.

Mas porque podemos dizer que essas manifestações tão peculiares de Lara com a música seriam um recurso de proteção? Ora, quando escutamos uma voz gravada/repetida quase em eco – por meio da música ou de jargões de outras pessoas – sabemos o que esperar dela e podemos, portanto, apreciar de forma tranquila aquele som. Lara podia, com isso, ouvir e emitir uma gravação repetida sem nenhuma imprevisibilidade.

Era nos intervalos das construções musicais – melódicas e fonéticas – que a menina conseguia se fazer escutar musicalmente. Isso nos leva a pensar que não é necessariamente a música como um tipo de linguagem ordenada que a faz aceder enquanto sujeito, mas o uso que ela faz da musicalidade presente nos vários fragmentos sonoros emitidos.

Podemos dizer, a partir de diversos estudos (CATÃO & VIVÉS, 2011, DIDIER-WEILL, 1999, ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017, QUINET, 2012), que a musicalidade teria essa função de invocação e engendramento da subjetividade, uma vez que, primordialmente, a fala materna que transmite *lalíngua* instaurada a partir de sua melodia e prosódia convoca o *infans* a advir como sujeito e a responder a partir dessa musicalidade como forma de sustentação subjetiva. Retomando a interrogação feita na introdução, Didier-Weill é bastante claro ao afirmar que a música faz uma solicitação ao engajamento na dinâmica pulsional invocante.

Podemos sugerir que – a partir da via da musicalidade – Lara pôde encontrar outra saída em relação à sua condição de *ressonância petrificada*, efeito de sua posição holofraseada²⁸. O recurso à musicalidade permitiu a produção de uma invocação a partir da suposição por parte da analista de que aquilo que Lara produzira era um ato de fala. Ressaltamos, antes de tudo, que essa suposição não se reduz ao lugar daquele que encarna uma posição de que tudo sabe sobre o sujeito, situando-o em posição de objeto, mas é resultado da postura de colocar-se como testemunha das produções desse sujeito, auxiliando-o a barrar o gozo invasivo do Outro. Trata-se, portanto, de acolher a fala de Lara e dela recolher os seus efeitos.

A primeira aposta que fizemos foi reunir todos os membros da equipe que acompanhavam Lara, na tentativa de que não apenas algo das nossas palavras ressoassem em

²⁸As frases alusivas – vagas e indiretas – representadas pelas letras de músicas que Lara cantava, tais como “deixou digitais em mim”, “eu estou aí, mesmo sem estar” eram enunciadas sem estar direcionada a alguém, configurando-se como uma manifestação holofrásica em que a sua enunciação aparecia escondida por trás do ato de cantar ou daquilo que estava subjacente em outra língua. Partindo da frase lacaniana “que se diga fica esquecido por trás do que se diz no que se ouve” (LACAN, 1972/2003, p.448), podemos dizer que quando parecia que estávamos escutando apenas uma música repetitiva e estereotipada por parte de Lara, o ato dela *estádizendo* se escondia por trás do fato de acharmos que estávamos escutando apenas uma música.

nela, mas que algo de suas músicas ressoassem na equipe, deforma que pudessem ouvir genuinamente o que a garota tentava articular. A estratégia de que aquela reunião se engendrasse em um *Tratamento do Outro* não surtiu o efeito desejável inicialmente e apenas *a posteriori* pudemos recolher os seus efeitos clínicos.

Os contornos tomados no decorrer do tratamento – que só podemos visualizar em um segundo tempo – e o ponto de virada gerado na equipe, no sentido de passar a supor um ato de fala nos gestos de Lara, possibilitou – além de uma regulação de gozo – que um sujeito pudesse emergir deslocado de seu lugar de objeto. Corroborando a nossa hipótese de que a dimensão da musicalidade nesse caso pode ter sido uma via de *Tratamento do Outro* (ZENONI, 1991), podemos dizer que o trabalho de Lara com a voz, por meio da música, serviu não apenas para subjetivar algo de *lalíngua*, mas como forma de regulação de gozo²⁹.

Diante dessa mudança ocorrida na equipe – passar a supor um sentido nas manifestações da garota –, o sujeito Lara pôde “escolher responder à suposição, inscrevendo-se no circuito da pulsão” (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017, p.479). Esse ponto é bastante importante, pois toca em uma direção clínica proposta por Catão e Vivés (2011), segundo a qual afirmam que a expressão de suposição e desejo do analista, numa improvisação direcionada ao sujeito, poderia produzir nesse um tipo de relação com a voz que o faria “nascer para a fala, em cujo altar aceitaria sacrificar a voz” (p.24).

Essa proposta também é retomada por Vivés (2016, p.29) em suas elaborações sobre a improvisação materna, a partir da qual o autor destaca que, em um período primordial, a mãe interpreta o grito da criança diante do seu desconforto por meio de uma improvisação musical que serve como uma resposta à criança. O autor depreende dessas elaborações que se o desejo do Outro está na origem da capacidade de “improvisação materna” e do surgimento do sujeito, também poderia permitir ao sujeito – no contexto de um tratamento pela via das dimensões musicais e vocais – passar “da posição de tomado pela voz do Outro para a de sujeito potencialmente invocante” (*ibid.*, p.29). O autor conclui com isso que a música, operando como um “doma-voz” em um dispositivo terapêutico, poderia oferecer ao paciente “ali onde até então só havia balbúrdia a possibilidade de ensurdecer diante desse zumbido do

²⁹ Isso porque ao enquadrar a voz pelo imaginário das melodias, dos vídeos e cantores, o sujeito pôde sair da posição de equivalente ao objeto de gozo do Outro, estabelecendo uma distância e permitindo que os seus significantes pudessem advir. O que podemos apreender desse caso, portanto, é que há inicialmente uma confusão/desorganização e posteriormente uma continuidade dos registros do Imaginário, Simbólico e do Real, como acontece na psicose.

real, para poder inscrever-se no concerto do mundo. O sujeito invocado pela música poderá tornar-se invocante” (*ibid.*, p.29).

Concluimos respondendo a uma das perguntas enunciadas em nossa introdução. A musicalidade, além de consistir em uma via de *Tratamento do Outro* (1991), pode proporcionar a esses sujeitos autistas a possibilidade de produzir uma invocação e um trabalho de estabilização de sua condição de holófrase ou *ressonância petrificada*³⁰.

3.3.4 Os parceiros da rede intersetorial em uníssono: um (com)passo ético e político necessário

Tendo em vista que um dos pressupostos fundamentais do projeto Água de Chocalho é o trabalho intersetorial – e que estamos em um contexto de valorização dos princípios da Reforma Psiquiátrica –, consideramos que não podemos deixar de nos interrogar sobre o posicionamento político e ético que nos foi convocado nesse caso.

O que se apreende de todas as elaborações teóricas e clínicas traçadas aqui é que partimos de um pressuposto fundamental na clínica psicanalítica: considerar o sujeito em sua absoluta singularidade. Essa postura, aparentemente tão simples, aponta para a importância de se refletir sobre o ato analítico enquanto uma posição ética e política. Uma vez que o sujeito é determinado pelo efeito da linguagem, é indispensável pensar a ordem social em que ele está imerso.

Como vimos, o sujeito em posição holofraseada não aparece no intervalo entre os dois significantes, aparecendo, pelo contrário, colado ao próprio significante (LACAN, 1964/1985). As diversas manifestações singulares a que temos acesso são consequências dessa característica estrutural peculiar. O importante a destacar disso é que, nessas manifestações que aparentemente se apresentam sem sentido, o próprio surgimento de um sujeito já se coloca e aparece, mesmo que de forma velada e protegida.

O que foi possível perceber logo no começo do tratamento é que, mesmo que fosse necessário um trabalho com Lara no sentido de escutá-la como sujeito, era vital um trabalho com a equipe. Falamos até aqui que o trabalho com a menina foi feito a partir de uma perspectiva intersetorial, na qual os vários envolvidos se fizeram presentes – tanto no contexto da educação quanto da Saúde Mental, Saúde da Família, Reabilitação, entre outros. Inicialmente, houve uma grande tensão entre os membros, conforme destacamos no primeiro

³⁰ Uma vez que partimos da hipótese de que a noção de *ressonância petrificada* é a forma com que se manifesta a holófrase no nível da voz.

capítulo. Tensão gerada principalmente por uma desresponsabilização generalizada que afetava a equipe devido à complexidade do caso.

O que os membros da rede intersetorial estavam deixando de captar é que, a partir do momento em todos estavam engajados no mesmo caso, todos faziam parte de uma mesma equipe, algo que só pôde ser captado e elaborado por eles a partir da primeira reunião com toda a rede. Nessa primeira reunião, decidimos que todos os membros da equipe trabalhariam a partir de uma ética da responsabilidade – que não é apenas dos profissionais, mas das políticas públicas e de cada instituição que os membros estavam representando.

Assim como expõe Didier-Weill (1999) sobre essa questão da ética da responsabilidade – trazendo o exemplo da tragédia grega que já fora destacado por Lacan (1959-1960/1997) no seu seminário sobre a ética da psicanálise –, foi necessário um ponto de tensão entre o coro dionisíaco e o ator da tragédia para que surgisse um diálogo de repartição das responsabilidades dos deuses e heróis. Foi o que tentamos esboçar nessa reunião inicial com a equipe: a repartição – e convocação –, para cada um dos setores, da parte que lhe cabia. O que inclui, além disso, não apenas a responsabilidade dos setores, mas dos pais de Lara e dela própria, bem como a tarefa ética do analista de “não ceder diante das psicoses”. Incumbência não apenas ética, mas política, de sustentar a singularidade do sujeito em sua radicalidade. Sobre essa indissociação entre ética e política, aponta Goldemberg (2006, p. 59):

Sustentar que a política nada tem a ver com a ética equivale a esquecer que a política é o mesmo lugar da escolha; e o que seria a ética senão as escolhas que alguém pode bancar? Está aqui o maior ponto de atrito com o psicanalista; já que para o político o sujeito é negociável em massa ou no varejo e raramente prevalecem nas suas decisões as diferenças particulares, abolidas por princípio sob a “razão de Estado” (...) Para o psicanalista, ao contrário, não apenas não existe cálculo coletivo da boa satisfação, como operam o inegociável de cada um, com aquilo que em hipótese nenhuma cairia sob o interesse geral da nação.

Esse posicionamento político também é destacado a partir da tentativa de convocar um trabalho em rede, admitindo uma ampliação para além do campo institucional, mas o trazendo para o campo do território tal como prescreve a política de saúde, que implica em conhecer as marcas subjetivas que fazem parte da realidade do sujeito e dos espaços que ele percorre. Esse trabalho foi delimitado com a ajuda da UBS referente ao território de Lara, onde a agente comunitária de saúde tentou fazer a ponte necessária com os profissionais da Atenção Especializada.

Essas ações de resgatar a história particular de Lara e de sua família permitiram que houvesse um trabalho com ênfase no sujeito e não nos profissionais da rede intersetorial. Dar voz ao sujeito, não somente no sentido proposto pelos princípios da Reforma Psiquiátrica em considerar o cidadão, mas no sentido de permitir que um ato de enunciação seja produzido. Foi a sustentação dessa diferença particular que desencadeou efeitos nesse caso.

Como sabemos, o trabalho clínico, simultâneo a toda essa articulação coletiva, ocorria a partir dos fundamentos éticos da psicanálise, que consideramos totalmente indissociáveis da teoria. Dessa forma, é importante colocar em questão o diálogo da psicanálise com a instituição e o campo da Política de Saúde Mental a partir do ato analítico.

Tal ato – em toda a direção política que o regula – é feito na escuta da singularidade de cada caso. Podemos dizer que o ato consiste em fazer furo em um saber que se colocar no lugar de todo-saber (LACAN, 1969-1970/1991, p.29), visando desconstituir as verdades estabelecidas e cristalizadas para que o novo realmente possa surgir. Ora, é somente a partir desse furo que seria possível ressoar algo no campo do Outro.

Além disso, podemos dizer que, com a noção de *lalíngua*, vislumbramos que há um real que habita a linguagem, tem uma prevalência no sujeito durante toda a sua vida – pudemos ver isso nas manifestações de Lara – e denuncia-lhe uma verdade que não é de fácil reconhecimento aos ouvidos. Inicialmente, a equipe não conseguia reconhecer essa verdade, tampouco supor uma fala nas manifestações de Lara. A tentativa de fazer com que a equipe a escutasse genuinamente não tinha o objetivo de se orientar estreitamente pela compreensão da fala do sujeito, buscando uma tradução para o que foi dito – ou cantado. A questão principal colocada foi a necessidade de uma escuta que se dirigisse efetivamente para as palavras e as melodias usadas na enunciação da garota, a forma com que elas se apresentavam – muitas vezes em materialidades sonoras. Isso se aproxima das advertências lacanianas apontadas no seminário sobre as psicoses (LACAN, 1955-1956/1985), onde o autor alerta para o risco presente na exigência pela compreensão sob a forma do “isso se exprime no geral com toda a ingenuidade da fórmula – o sujeito quis dizer isso. O que há de certo é que ele não o disse” (LACAN, 1955-1956/1985, p.23). Para que as palavras de Lara viessem ressoar no vazio do campo do Outro – a equipe – era necessário que os mesmos se desvencilhassem de toda posição de saber sobre a garota e constituíssem um furo. Que as vozes desses parceiros – enquanto sua presença – fossem emitidas de forma regulada e emitida em uníssono.

Então, a partir dessas elaborações, constatamos e afirmamos a importância de uma clínica – e, por consequência, de uma pesquisa em psicanálise – comprometida com o sujeito

do inconsciente e com o posicionamento ético de considerar as questões que se colocam no âmbito social provenientes da rede intersetorial, de forma a refletir e possibilitar condições mais favoráveis para que o sujeito possa se estabelecer no laço social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do presente estudo, tentamos fazer com que o trabalho clínico ressoasse na construção do caso transcrito nessas palavras. A aposta da construção metafórica de alguns conceitos teve o objetivo de tentar alcançar alguma transmissão clínica e teórica com esse trabalho. Pretendeu-se, ademais, que a combinação de cada tópico apresentado constituísse notas, que uma vez encadeadas e sequenciadas, dessem certa harmonia à discussão, de forma a tentar demonstrar os impasses clínicos que se colocaram no caso desafiador – e porque não dizer “poético e musical”? – de Lara.

Abordamos a relação da noção de *lalíngua* e de voz, e como a dimensão da musicalidade pode auxiliar clinicamente na direção do tratamento no autismo. Sendo este trabalho de dissertação uma pesquisa clínica-teórica, não poderíamos concluir sem falar acerca do efeito de escrever sobre essa clínica que, sem dúvida, no decorrer da construção do caso, nos levou por caminhos inesperados, assim como apontava Freud sobre seu movimento de escrita:

Eu só consigo compor os detalhes no processo de escrever. Esse processo segue completamente os ditames do inconsciente, segundo o bem conhecido processo de Itzig, o cavaleiro de domingo, “Itzig, onde você vai?” “E eu sei? Pergunte ao cavalo”. Eu nunca comecei um único parágrafo sabendo de antemão onde terminaria. (FREUD, APUD MASSON, 1986).

Foi justamente no ato de construção da escrita desse caso que conseguimos operar uma nova transposição, fazendo com que novas questões fossem elaboradas e nos fizessem interrogar teoricamente o que do caso fez furo em nosso saber. O caso clínico testemunhado revela não apenas um sujeito que tentava produzir uma forma de enunciação diante de sua história, mas a escuta de uma analista que tentou ouvir as dissonâncias que se colocavam ao campo conceitual e clínico da psicanálise.

Temos indícios de que o caso de Lara tratava-se de uma psicose, não devido ao diagnóstico médico de autismo que havia sido dado a ela, mas considerando a sua relação com o campo do Outro, com o gozo e com o corpo. Os vários exemplos vistos no decorrer da dissertação demonstram o corpo fragmentado e desorganizado de Lara, com episódios frequentes de agressão como resposta ao que o Outro dizia. O gozo aparecia de forma

dispersa, sem lei, e o Outro, por sua vez, como invasivo. Seu modo de expressão feito por alusão faz parte de um fenômeno marcadamente comum no âmbito da psicose, mais propriamente da esquizofrenia (LACAN, 1953/1998, p.168). Ela escutava o que o Outro dizia, sem conseguir separar-se disso. Com isso, passava a ser a própria “menina com cabeça de lata” na qual o Outro a situava. Lara reproduzia isso sem produzir uma separação.

Nessa dissertação, não tivemos o objetivo de fazer um relato exaustivo do caso, tampouco descrever o paciente a partir de detalhes bibliográficos, uma vez que, tal como aponta Freud (1914/1976), esse ato burocrático de detalhamento anularia a própria concepção de recordação e elaboração que opera na psicanálise, bem como o que dessa construção clínica tocou no inconsciente do analista – ou seja, a implicação e afetação do analista (pesquisador) diante da experiência clínica que o excede.

Dessa forma, o que tentamos transmitir foi o testemunho de uma prática que se engendrou em um trabalho de escrita, permitindo ao leitor acompanhar simultaneamente os impasses da clínica que nos foram colocados e a sua elaboração a partir dos conceitos que são nossos “instrumentos para delinear as coisas” (LACAN, 1953-1954/1983).

Tentamos explicitar, com os capítulos desse trabalho, a lógica conceitual do percurso na direção do tratamento, inicialmente tratando de uma definição geral dos conceitos teóricos de *lalíngua*, voz, holófrase, para em seguida apresentar as devidas articulações entre eles, sempre seguindo o caminho dos nossos questionamentos teórico-clínicos. Após a introdução inicial do caso e dos conceitos preliminares, nos engajamos na circunscrição das nossas hipóteses.

O percurso de pesquisa partiu da problemática constitutiva de que os sujeitos autistas estão situados em uma relação com a linguagem fora do registro de articulação com os significantes, fazendo com que apareçam em uma posição holófraseada/congelada/petrificada, algo que, além de produzir efeitos nos elementos do discurso, implica a não extração do objeto. Devido a essa não extração, a voz enquanto objeto pulsional permanece retida (MALEVAL, 2009), o que irá ter consequência na relação do autista com o campo vocal, manifestando-se enquanto uma *ressonância petrificada* (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017).

No decorrer do trabalho, sugerimos que essa operação de *ressonância petrificada* seria justamente a forma com que a holófrase apareceria no nível da voz e, a partir disso, passamos a nos interrogar sobre como se daria uma saída possível para esses sujeitos que, por não conseguirem subjetivar os detritos de *lalíngua* (BASTOS & FREIRE, 2006), encontram-se petrificados por esses restos que se transmitem a partir da voz do Outro.

A partir das formulações teóricas, constatamos que uma modulação da voz por meio da música poderia ser uma forma possível de subjetivação desses sujeitos, além de configurar-se como uma possibilidade de produzirem certa enunciação. Apreendemos com isso que o sujeito autista tenta proteger-se da voz, pois esta carrega um timbre que se apresenta enquanto presença do Outro (ORRADO, PILAS & VIVÉS, 2017) e, portanto, a música seria uma forma pela qual esses sujeitos conseguiriam “dar voz” e fazer algo ressoar no campo do Outro, sem que isso ultrapasse a frequência de ressonância suportável para estar no mundo (*ibid.*). Diante desse trabalho de regulação constante em que o sujeito autista se engaja – que se trata justamente de um *Tratamento do Outro* (ZENONI, 1991) –, passamos a nos interrogar se a música poderia estar a serviço do tratamento e de que forma poderíamos operar com esse recurso na clínica. A dimensão da musicalidade também nos serviu, nesta dissertação, como um meio de transmitir a complexidade que é a experiência clínica. Todas as elaborações teóricas foram atravessadas por recortes clínicos do caso, de forma a fazer coincidir a clínica e a teoria a todo momento.

Por fim, as hipóteses colocadas não poderiam deixar de ser atravessadas por uma dimensão ética e política própria ao processo psicanalítico. Por isso, o último capítulo desse trabalho foi engendrado a partir de uma discussão sobre o trabalho intersetorial feito no caso de Lara.

Podemos recolher, no fim desse trabalho, alguns efeitos clínicos do tratamento de Lara, o que foi feito não a partir de uma observação – no sentido de um aspecto empírico-positivista – mas a partir de um recolhimento feito por uma leitura da posição ocupada pelo sujeito do inconsciente em sua radical singularidade.

Depois de toda a construção clínica realizada, pode-se afirmar que Lara se dizia pelas letras das músicas e se escondia na dimensão da musicalidade para que pudesse se enunciar por meio da letra. Dessa forma, podemos hipotetizar que havia um sujeito que se inscrevia na letra – enquanto conceito psicanalítico – pois esta última carregava/transportava os significantes deste em sua materialidade. Lara se engajou em um trabalho de articular a musicalidade, inscrevendo e precipitando os restos de lalíngua (LACAN, 1974/2002) que ela recebeu do Outro, em uma letra³¹ – literalmente. Logo, quando ela cantava, ao mesmo tempo em que apaziguava a dimensão invasiva do campo do Outro, também fazia um trabalho de dominação do objeto voz. Podemos apreender, ademais, que Lara reproduzia imaginariamente a melodia e a letra da música se escondendo não apenas na musicalidade, mas na *letra*.

³¹Referimos-nos aqui tanto às letras de músicas quanto a noção de letra tal como formulada por Lacan enquanto suporte material do significante.

Destacamos que este trabalho de dissertação não se pretende a um esgotamento sobre o tema – que pretendemos seguir explorando –, tendo em vista que diversas questões surgiram como desdobramento desse trabalho, tais como: uma maior articulação da noção psicanalítica de letra, *lalíngua* e voz e entender se a musicalidade poderia ganhar um estatuto de letra no autismo. Tais questões poderão ser tratadas em pesquisas posteriores.

Essa escrita teve como objetivo principal refletir sobre a direção do tratamento nessa clínica tão singular quanto a do autismo, e também buscar ser uma via de dar voz a esses sujeitos – em sua singularidade – como alguém que é batizado pela Água do Chocalho – conforme nos ensina o mito nordestino – para advir à fala e emergir como sujeito justamente desse banho de linguagem. A forma com que tentamos *convidar/invocar* esses sujeitos a advirem foi justamente sustentando/testemunhando/transmitindo sua criação – no caso de Lara foi por meio da música – que consideramos um manifesto de que algo é possível supor neles.

Concluimos, sabendo que há muitas dissonâncias teóricas que ainda precisam entrar em harmonia, principalmente porque em uma escrita também se traça aquilo que não foi elaborado ou que aparece para além das intenções do escritor. Foi o que tentamos fazer ressoar com essa escrita.

REFERÊNCIAS

- ASSOUN, P-L. (1999). O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- 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.
- BARRON, J, BARRON, S. *Moi, l'enfant autiste*. Paris: J'ai lu, 2007
- BLEULER, E. (2005) *Dementia Praecox ou o Grupo das Esquizofrenias*. Lisboa, Climepsi Editores. (Trabalho originalmente publicado em 1911).
- CASTILHO, António Feliciano de. *Tratado de metrificacão portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851
- CATÃO, I. (2009). *O bebê nasce pela boca: voz, sujeito e clínica do autismo*. São Paulo: Instituto Langage.
- CATAO, Inês; VIVES, Jean-Michel. Sobre a escolha do sujeito autista: voz e autismo. *Estud. psicanal.*, Belo Horizonte , n. 36, p. 83-92, dez. 2011 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372011000300007&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 25 jan. 2020.
- COLLOT M. Ponge Francis (1899-1988), *Encyclopædia Universalis* , disponível na Internet (universalis.fr).
- DANHAUSER, A. (1996). *Théorie de la musique*. Paris: Lemoine
- DI CIACCIA, A. *La pratique à plusieurs en institution* n° 9/10. Bruxelas: *Virginio Baio Editeur*, 1998.
- DIDIER-WEILL, A. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999
- DRAPIER, J.P. Autismo: estrutura ou superestrutura? *A Peste*, 4(1), 37-53, jan. a jun. 2012. Recuperado em 24 de janeiro de 2019, de <https://revistas.pucsp.br/apeste/article/view/22104/16213>.
- FERREIRA, T. e VORCARO, A. R. *O tratamento psicanalítico de crianças autistas: diálogos com múltiplas experiências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- FREUD, S. (1891/2003). *Sobre a concepção das afasias: um estudo crítico*. (E. B. Rossi, trad.). Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2003.
- _____. (1895/2006). *Projecto de psicología*. Buenos Aires: Amorrortu editores, vol I, 2006.
- _____. (1899/2006) Carta 52. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, vol I, 2006.

_____. (1900/1996). La interpretación de los sueños. *Obras Completas*. Buenos Aires editores, 2006, vol. V.

_____. (1905/1996). El chiste y su relación con lo inconsciente. *Obras completas*. Vol 8, Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (1912/1976). Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico. *Obras completas*, vol. 12. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. p. 107-119.

_____. (1914/1996). Recordar, repetir y reelaborar – Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II. *Obras completas*, vol 12, Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. (1915/2006). Lo inconsciente. *Obras Completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006.

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

_____. (1921/2006). Psicología de las masas y análisis del yo. *Obras Completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006.

_____. (1923/1996). El yo y el ello. *Obras Completas*. Vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu editores. .

_____. (1925/1996). Nota sobre la “pizarra mágica”. *Obras Completas*. Vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu editores.

_____. (1927/2003) Fetichismo. *Obras Completas*, Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, Vol 21.

_____. (1939) – Moisés y la religión monoteísta. *Obras Completas*. Vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006.

FURTADO, L.A.R. (2012). “Cede-se com as palavras para logo ceder com as coisas”: observações freudianas sobre alguns mal-entendidos em torno do autismo, *A Peste*, 4(1), 65-74, jan. a jun. 2012. Recuperado em 24 de janeiro de 2019, de <https://revistas.pucsp.br/apeste/article/view/22109/16218>.

_____. *O vazio, o silêncio e o Outro na clínica do autismo: uma articulação entre topologia, música e psicanálise*. Sobral: Universidade Federal do Ceará - Campus de Sobral / FUNCAP, 2018. (Projeto de Pesquisa financiado pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP, através do Programa de bolsas de produtividade em Pesquisa, Estímulo à Interiorização e Inovação Tecnológica – BPI, edital 03/2018).

_____. *Os dispositivos universitários e sua articulação com a atenção psicossocial infanto-juvenil: a experiência de Sobral e a Universidade Federal do Ceará*. Apresentação de trabalho no Congresso Internacional de Saúde e Sociedade, Sobral, 2019.

- _____. *O autismo, as ressonâncias da linguagem e a clínica psicanalítica*. Sobral: Universidade Federal do Ceará, 2019. (Projeto de Pesquisa financiado pela Universidade Federal do Ceará, através do Programa de bolsas de Iniciação Científica – PIBIC 2019-2020, edital 07/2019).
- FURTADO, L. A., & VIEIRA, C. A. (2016). *Observações Iniciais sobre o caso Dick e Lalíngua*. In IV Jornada de Psicanálise com Crianças. Búzios, RJ, Campo Lacaniano.
- GRANDIN, T. M (2006). *Uma menina estranha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GOLDENBERG, R. – *Política e Psicanálise* in Coleção Passo-a-Passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., v. LXXI, 2006
- JOYCE, J. *Finnegans Wake*. Londres: Penguin, 1992.
- JOYCE, J. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- JERUSALINSKY, A. (2012). *Psicanálise do autismo*. São Paulo, SP: Instituto Langage.
- KLEIN, M. (1996). A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do ego. In M. Klein, *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos* (A. Cardoso, trad., pp. 249-264). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1930)
- LACAN, J. (1938/1987) *Os complexos familiares na formação do indivíduo – ensaio de uma função em Psicologia*. RJ: Jorge Zahar Editora.
- _____. (1953-1954/1983) *O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- _____. (1953/1998). *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*. In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. (1955-1956/1985). *O Seminário. Livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985.
- _____. (1956-1957/1995). *O Seminário, Livro 04: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- _____. (1957/1998). *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. (1957/1999). *O seminário, livro 5: As formações do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. (1957-1958/1998). "De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose", in *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1958/1998). *A direção do tratamento e os princípios do seu poder*. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1958-1959). *Seminário, Livro 06: O desejo e sua interpretação*. Inédito

- _____. (1959-1960/1997). *O Seminário. Livro 07: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- _____. (1961-1962). *Seminário A Identificação*. In *O Seminário*, livro 9, inédito.
- _____. (1962-1963/2005) *O Seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- _____. (1964/1985). *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- _____. (1964-1965/2008). *O seminário, livro 12: Os problemas cruciais da psicanálise*. Publicação interna CEF, 2008.
- _____. (1965-1966). A ciência e a verdade. In *Escritos*(p. 869-892). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. (1966-1967). *Le séminaire: Livre XIV: La logique du fantasme*. Inédito
- _____. (1967). *Pequeno discurso aos psiquiatras*, 10 de novembro de 1967. Inédito. Retrieved from <http://www.ecole-lacanienne.net/pastoutlacan60.php>.
- _____. (1967/2003) Alocução sobre as psicoses da criança. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, pp. 359-368.
- _____. (1968-1969/2008). *Seminário, livro 16: De um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- _____. (1969/1986). Duas notas sobre a criança (S. Sobreira, trad.). *Revista do Campo Freudiano*, nº 37, 1986.
- _____. (1969-1970/1991). *O Seminário livro 17 - O Avesso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.
- _____. (1971/2003). *Litraterra*. Em: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 15-29.
- _____. (1971/2009) *O Seminário. Livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- _____. (1971-1972 /1997). *O Saber do Psicanalista: Seminário 1971-1972*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife (publicação não comercial), 1997.
- _____. (1972/2003). O aturdido In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003
- _____. (1972-1973 /1985). *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. (1974 /2002). Conferência A terceira. *Cadernos Lacan*. Porto Alegre: APPOA, 2002. v.2.

_____. (1974a). Televisão. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1973, p. 508-543.

_____. (1974b). *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.

_____. (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.

_____. (1975-1976/2007). *O seminário, Livro 23: O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

_____. (1976) Conférences et entretiens dans des universités nord- -américaines, in *Scilicet*, 6(7), Paris: Seuil.

_____. (1976-1977) *O Seminário, Livro 24: l'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Lição de 15/03/1977. Inédito.

_____. (1980) "O mal-entendido". In: *Opção Lacaniana*. n° 72, pp 9-13. São Paulo: Edições Eolia, Março/2016.

_____. (2014). *Of Structure as the Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever*. Recuperado de <http://www.lacan.com/hotel.htm>

LAURENT, E. *A batalha do autismo: da clínica à política*. Trad. Cláudia Berliner, 1. Ed. Rio De Janeiro, Zahar, 2014.

_____. *El reverso de la biopolítica*. Una escritura para el goce. Psicoanálisis Grama Ediciones, 2016.

LAZNIK, M-C. (2000). A voz como primeiro objeto da pulsão orall. In: *Estilos da Clínica*. Revista sobre a infância com problemas: dossiê Clínica com bebês, vol. V. n. 8.

_____. *A voz da sereia: o autismo e os impasses da constituição do sujeito*. Salvador: Ágalma, 2004.

LEWIN, D. *Some Instances of Parallel Voice-Leading in Debussy*. 19th-Century Music, Vol. 11, No.1, 1987, pp. 59-72.

LEFORT, R. & LEFORT, R. (1980). *Naissance de l'Autre*. Deux psychanalyses: Nadia, 13 mois, Marie-Françoise, 30 mois. Paris: Seuil.

Maleval, J-C. (2002). *La forclusión del nombre del padre: El concepto y su clínica*.. Buenos Aires: Paidós.

_____. (2007). "Plutôt verbeux" les autistes. *La Cause Freudienne*, 66, 127-140

_____. C. *El artista y su voz* (2009). Tradução de Enric Berenguer. Madrid: Editorial Gredos, 2011.

_____. (2018). Da estrutura autista. *Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana*, 13(26), 4-38, mai. a out. 2018. Recuperado em 24 de janeiro de 2019, de http://www.isepol.com/asephallus/numero_26/pdf/2_conferencia_jean_claude_maleval_portugues.pdf.

MILLER, J-A.(1989). *Jacques Lacan y la voz*. In: *La voz: atas de colóquio de Ivry* organizado por el CMPP (Centro Médio Psico-pedagógico) de Ivry. Paris: La lysimaque.

_____.(1997). *Le conciliabule d'Angers*. Effets de surprise dans les psychoses. Paris: Agalma - Le Seuil.

_____. (2012). O escrito na palavra. In: *Opção Lacaniana on line: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*. Ano 3. n. 8. Julho.

MANDIL, R. (2003). *Efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. RJ/BH. Contra capa. UFMG.

MANNONI, M. (1980). *A criança, sua doença e os outros. O sintoma e a palavra*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1967).

MASSON, J. M. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

NUSSENZVEIG, H. M. *Curso de Física Básica1: Mecânica, 4ª edição*, Editora Edgard Blücher, 2002.

Ouellette A., *Música autística. Vivendo e lidando com a síndrome de Asperger*, Montreal, Triptyque, 2011, p. 276.

ORRADO, I; PILAS, V; VIVES, J-M. De l'impossible cession de l'objet voix au possible investissement d'une voix: La passe résonante de l'autiste. *Rev. latinoam. psicopatol. fundam.*, São Paulo, v. 20, n. 3, p. 481-496, July 2017. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142017000300481&lng=en&nrm=iso>.access on 25 Jan. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/1415-4714.2017v20n3p481.5>

PARK, C. C. (1995). *The siege: a family's journey into the world of an autistic child*. Boston, CA: Little, Brown and Company

PEREIRA DA COSTA, F. A. (1908). *Folk-lore pernambucano*. Recife: Editora CEPE, 2004.

PERRIER, F. *Fundamentos Teóricos para uma Psicoterapia da Esquizofrenia*. In: a formação do analista. São Paulo; Escuta, 1993.

PEUSNER, Pablo. *Fugir para adiante: o desejo do analista que não retrocede ante as crianças*. 1 ed. São Paulo: Agente publicações, 2016.

PETTIGREW, J. (ed.) (1981). Robert Browning. The Poems, *Volume I*. Supplemented and completed by Thomas J. Collins. London and New York: Penguin

PORGE, E. (2015). As vozes, a voz. In: MALISKA, M. *A voz na psicanálise*. Curitiba: Juruá.

- QUINET, A. (2012). Psicanálise e música: reflexões sobre o inconsciente equívoco. *Música e Linguagem*, 1(1), 1-14. Recuperado de <https://goo.gl/X15B84>
- SACKS, Oliver. *Um antropólogo em Marte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SÉGLAS J. *Les troubles du langage chez les aliénés (1892)*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 8.
- SOLER, C. (1991). *Artigos Clínicos*. Salvador: Fator.
- _____. (2007). *O inconsciente a céu aberto na psicose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (2012). *Lacan, o inconsciente reinventado*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- STEVENS, A.. *L'hologramme, entre psychose e psychosomatique. Ornicar?*, Revue du Champ Freudien, n. 42: 45- 54, juil-sept 1987.
- _____. *Aux limites du lien social, les autismes*. Les Feuiliets du Courtil, Leers-Nord, v.29, p.9-28, jan. 2008.
- SUSKIND R., *Uma vida animada. O incrível destino de uma criança autista* , Paris, Edição Saint-Simon, 2017, p. 9.
- TAMMET, D. (2007). *Je suis né un jour bleu* (Nils C.Ahl, trad.). Paris: les Arènes. (Trabalho original publicado em 2006).
- VIGANÓ, C. A palavra na instituição. *Mental* (online), 2006, vol.4, n.6, pp. 27-32. ISSN 1679-4427. Disponível em:
< http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272006000100003>
Acesso em 30/06/2017
- VIVÉS, J-M. (2009). —Pulsion invocante et destins de la voix. In: *La Voix*. In: Paris: Navarrain. Tradução de Francisco R. de Farias. Revisão de Denise Maurano.
- _____. (2012). *A voz na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Corpo Freudiano Seção Rio de Janeiro.
- _____. (2016a). *A improvisação materna*. Biblioteca Virtual do Instituto Vox de Pesquisa em Psicanálise. São Paulo, 2016.
- _____. (2016b). *O que é escutar vozes?* Biblioteca Virtual do Instituto Vox de Pesquisa em Psicanálise. São Paulo, 2016.
- WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. New York:Oxford University Press, 1994
- WILLIAMS, D. (2012). *Meu mundo misterioso: testemunho excepcional de uma jovem autista*. Brasília: Thesaurus.
- WINNICOTT, D. (1972). La schizophrénie infantile en termes d'échec d'adaptation. In: Mannoni, M (Org.). *Enfance Aliéné*. Paris: Union Général d'Éditions. (Trabalho original publicado em 1967).

WISNIK, J. M. Conferência em formato de áudio. Repetição poética, repetição musical. In: *Os paradoxos da Repetição*. Org: Dominique Fingermann, 2013.

_____. (1999). O som e o sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras.

WOLFSON, L. (1970). *Le schizo e les langues*. Paris, Gallimard.

ZENONI, A. "Traitement" de l'autre. *Préliminaire*, Antenne 110, Bruxelas, n. 3, p. 101-113, 1991.