

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

O Sotaque, entre o litoral e o literal: Uma abordagem a partir dos processos criativos em composição musical

Andressa Araújo

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.17461>

Submetido em: 2026-08-25

Postado em: 2026-09-03 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

A moderação deste preprint recebeu o(s) endosso(s) de:

- Lucia Castello Branco (ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0117-5577>)

O Sotaque, entre o litoral e o literal: Uma abordagem a partir dos processos criativos em composição musical

Andressa Raiana Nunes de Araujo

Doutoranda em Literatura e Cultura - UFBA

Mestre em Música - Composição - UFBA

Graduada em Psicologia - UFMG

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0736-9620>

Declarações:

Conflito de Interesses: Não há conflitos de interesses relacionados a essa pesquisa.

Dados de pesquisa: Estão disponíveis no próprio artigo.

Uso de inteligência artificial: Não foi utilizada inteligência artificial na confecção desse artigo

Resumo:

O presente artigo parte de um trabalho no campo da música, pensando o processo criativo da canção em interface com a psicanálise, para propor uma leitura sobre o lugar do sotaque na teoria lacaniana. A partir de uma vinheta clínica e de considerações sobre a relação entre sotaque e música, o texto toma a ideia estabelecida do sotaque como índice de pertencimento, mas avança ao propô-lo como um elemento intimamente relacionado à sonorização e à voz. Desse modo, o sotaque também é aproximado das formulações de Lacan sobre a letra e o conceito de lalange (lalingua).

Palavras-chave: Sotaque, Voz, Lalingua, Letra.

Accent, Between the Littoral and the Literal: An Approach Based on Creative Processes in Musical Composition

Abstract:

This article stems from a study within the field of music, examining the creative process of songwriting at the interface with psychoanalysis, to propose a reading of the place of the accent within Lacanian theory. Drawing on a clinical vignette and reflections on the relationship between accent and music, the text builds upon the established idea of the accent as an index of belonging. Furthermore, it proposes the accent as an element closely related to sounding and the voice, thus bringing it into proximity with Lacan's formulations on the letter, style, and the concept of lalange.

Keywords: Accent, Voice, Lalange, Letter.

Résumé:

Cet article part d'un travail dans le domaine de la musique — en pensant le processus créatif de la chanson à l'interface com la psychanalyse — pour proposer une lecture de la place de l'accent dans la théorie lacanienne. À partir d'une vignette clinique et de réflexions sur le rapport entre l'accent et la musique, le texte s'appuie sur l'idée établie de l'accent comme indice d'appartenance, tout en le proposant comme un élément intimement lié à la sonorisation et à la voix. Ainsi, l'accent se rapproche des formulations de Lacan sur la lettre, le style et le concept de lalangue.

Mots-clés: Accent, Voix, Lalangue, Lettre.

*Só posso falar de onde estou, identificado
a um puro significante.*

Jacques Lacan

*Seria preciso, alguma vez — não sei se
jamais terei tempo —, falar da música,
nas margens.*

Jacques Lacan, *grifo nosso*

1. Introdução

O presente texto deriva de uma pesquisa sobre o processo criativo da canção em interface com a psicanálise, realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, sob orientação de Guilherme Bertissolo. Ao propor esse projeto interdisciplinar, parti de ferramentas metodológicas da crítica genética e da composição musical, bem como me servi da teoria psicanalítica de orientação lacaniana para pensar como a composição de canções pode nos apontar diferentes caminhos na psicanálise.

A etimologia da palavra sotaque é “obscura”. Em outras línguas latinas, ele chama-se acento, enquanto no português, chama-se sotaque, havendo a hipótese de que viria do árabe *ṣawtak* (صوتك), que significa “tua voz”. Popularmente, o sotaque tem que ver com uma diferença, com algo da fala de outrem que se destaca sonoramente.

Na linguística, o sotaque pode ser definido como uma soma de diferentes características: Diferenças fonêmicas e léxicas, diferenças de sonoridades e variações regionais na melodia da fala, bem como na sua entonação e ritmo. O acento tônico serve para alterar a intensidade de determinadas sonoridades, atuando como elemento para diferenciação de algumas palavras. A duração teria que ver com os sons mais longos ou mais curtos a serem emitidos a depender da colocação das vogais numa palavra. Já o ritmo, por fim, organiza e acentua a fala em blocos, propiciando uma melhor compreensão (Queiroz, 2021).

Trata-se aqui de recursos fônicos suprasegmentais, ou seja, que se estendem por mais de um segmento sonoro e envolve entonação, ritmo, acento e duração. Tais recursos, que também podem ser definidos como elementos prosódicos, atuam sobre frases inteiras ou mesmo apenas palavras e têm grande importância na organização, interpretação e recepção de um discurso. A prosódia engloba também a pronúncia, que supostamente teria uma única forma de ser feita a despeito de fatores sociolinguísticos. Já a entonação ou entoação tem que ver com atribuições de tons e ajustes de emissão de voz, englobando as características melódicas de palavras, frases e/ou enunciados. (Queiroz, 2021)

Já no campo da música, a relação entre a fala e a música pareceu exercer um papel importante em como as melodias eram construídas. Seguindo trabalhos como de Luis Tatit e Paul Zumthor, no campo da musicologia, notamos relações importantes entre a musicalidade da língua falada e a construção de uma música por um falante dessa língua. Tatit em sua semiótica da canção fala sobre a dicção do cancionista, articulando leis linguísticas e musicais. Ele aponta como nas canções a extensão de algumas vogais pode gerar canções mais angustiadas e nostálgicas, assim como o uso de diversas consoantes de forma rítmica também tem que ver com a canção ser mais sexual e alegre.(Tatit, 2002) Já em A Letra e a Voz, Zumthor diz que a canção deriva de comunidades com uma oralidade secundária, em que a letra funcionaria como suporte verbal para o que se realiza na voz, transformando o texto em evento sonoro e performático cujo significado tem a ver com o modo de cantar as palavras. Para Zumthor, portanto, a canção evidencia a relação estreita entre voz e linguagem (Zumthor, 2001)

Nessa senda, o sotaque surge aqui como operador técnico em um processo de composição, para a partir dessa prática vir também como questão para o campo da psicanálise, cujas pesquisas nesse sentido já são promissoras, apesar de ainda

esparsas (Masson, 2010; Fleischer, 2005, p. 10). Partir de um processo criativo em música para então chegarmos à teoria psicanalítica é uma prática que, apesar de pouco comum, parece próxima dos métodos Freudianos de interpretação dos sonhos, dado que a canção também é fruto do inconsciente, como todo produto artístico.

Ao emergir tanto na língua falada quanto musicada, o sotaque pode ser lido como uma manifestação da voz e de lalíngua. Operando como índice de gozo e de singularidade enquanto também traz algo do pertencimento e da coletividade consigo, nos movimentamos aqui em direção a situar o sotaque no campo da teoria psicanalítica. Assim, trazemos alguns questionamentos que serão desenvolvidos aqui, sem a ambição de fecharmos uma resposta: Primeiramente, nos perguntamos de que modo o sotaque tem a ver com lalíngua e com a voz. Para além disso, tentamos situá-lo entre os registros Real, Simbólico e Imaginário. E então abordamos as questões em torno do sotaque como sintoma e, se a partir dos desdobramentos teóricos do final do ensino de Lacan, ele teria algo a ver com a ideia de letra, partindo da definição apontada por Lacan de que sintoma é letra.

Dessas perguntas, derivamos várias construções ainda incipientes: Reiteramos a tese, já discutida no nosso campo, da resistência cultural e linguística, que afirma que manter o sotaque é não ceder ao Outro, é dar seu som à língua imposta. E com isso discutimos as construções em torno do sotaque como índice de pertencimento, que o definem como o elemento de musicalidade comum de um grupo que marca sua diferença e faz laço, incluindo aí suas implicações transferenciais. Trazemos, por fim, a ideia da extimidade, que situa o sotaque dentro e fora da língua, dentro e fora do corpo, operando nas bordas, seja moebianamente, seja feito litoral. Talvez tudo isso se reúna na hipótese de que o sotaque é uma música na fala que a acompanha em vez de aprisionar ou apavorar o sujeito diante da sonoridade da voz. Uma música dentro, fora e abaixo da linguagem, numa borda dinâmica.

Para abordarmos essas perguntas, o presente texto percorrerá primeiramente as noções de letra, voz e lalíngua no ensino lacaniano, para então discutir como o sotaque atuou como operador técnico e poético na composição musical. Depois, dialogamos com autores que propõem o sotaque como marca de uma coletividade (Vivès, 2020; Masson, 2010; Haddad, 2014), e tentaremos enfrentar o problema teórico de onde e como o sotaque seria definido na

psicanálise, observando aí as implicações clínicas e teóricas dessa possível definição.

2. Letra, voz e lalíngua em Lacan

Percorrer a noção de letra é percorrer o ensino de Lacan desde o seu início. Uma das suas primeiras abordagens surge no seminário sobre a carta roubada, onde a homofonia da palavra *lettre* (que em francês significa letra e carta) já se faz presente. Passando por textos como “A instância da letra” e “Juventude de Gide” nas suas construções em torno da letra, já se nota a relação de diferenciação com a linguística saussuriana, relação essa que irá se intensificar após o Seminário 20 de 1974 e a sua construção da teoria dos nós borromeanos. Em *Lituraterra*, a letra, de fato, começa a se desfazer, se derramar, ao ponto de nos últimos seminários o autor já apresentar um inconsciente de lalíngua em que a letra, que não cessa de se escrever, já se aproxima do campo do real.

A letra é aquilo que se escreve no inconsciente: Forma ajuntamentos que, em vez de gerarem uma representação, fazem uma escrita (Lacan, 1985, p. 52-53). É um efeito de gozo que marca o sujeito e não entra no campo da significação, mas sim origina a escritura do sintoma (Bernard, 2013), ou seja, o sintoma é uma letra que não cessa de se escrever e que resta sempre por decifrar. Acessamos, através dela, o real do inconsciente. (Lacan, 2022, p. 57). Relaciona-se, segundo escreve Lacan n’A Terceira, com lalíngua: “não existe letra sem lalíngua, lalíngua precipita-se na letra” (idem, p. 43). Como seria, portanto, esse precipitar de lalíngua que se acumula na letra?

Anterior ao significante-mestre, liberada pela análise, feita de sonoridades rupestres, lalíngua “é feita de qualquer coisa, do que se arrasta nos porões assim como nos salões” (Lacan, 2022, p. 105). Nesse sentido, lalíngua tem que ver com a não relação sexual: “O mal-entendido está em todas as páginas, pois tudo pode fazer sentido, imaginário, com um pouco de boa vontade. Mal-entendido é a palavra

exata.” (*idem*). O Outro da linguagem corre atrás de lalíngua, entre o “ronron” do discurso de Lacan e o rugido fugidio do corpo. Em Lacan e seus comentadores, observamos que lalíngua parece transitar entre o absolutamente singular e algo da transmissão de um coletivo. Enquanto Miller (*apud* Lacan, 2022) diz que “cada lalíngua é incomparável a qualquer outra” (p. 95), também aponta que

“lalíngua é o depósito, a coletânea de vestígios dos outros “sujeitos”, ou seja, aquilo por meio do qual cada um inscreveu, digamos, seu desejo em lalíngua, pois o ser falante precisa de significantes para desejar; e do que ela goza? de suas fantasias, ou seja, ainda de significantes.” (*idem*, p. 106).

O gozo da linguagem sedimenta lalíngua, a faz madeira morta, “testemunha da ordem do vegetal” (*ibidem*, p. 39), veiculando a morte do signo: a letra é seu esqueleto. Um rastreo de todo o percurso de Lacan pela noção de lalíngua foi feito por Figermann e Ramos (2009).

A voz, por sua vez, tem um outro caráter no ensino lacaniano. Estabelecida, inicialmente de forma tímida, como um dos objetos *a*, se une ao olhar como um objeto que tem a ver com o desejo, diferentemente das fezes e da oralidade, que têm que ver com a demanda. Ao tratar da constituição do sujeito, Lacan estabelece que a voz resta, no grafo do desejo, como um objeto para sempre perdido a fim de que o sujeito entre na linguagem (Lacan, 1957-1958/1999).

Outra faceta importante do pensamento lacaniano sobre a voz se encontra nas breves passagens que ele traz sobre a pulsão invocante, depois desenvolvidas de forma brilhante por Didier-Weil e Jean Michel Vivès, dentre outros autores. No trabalho de Vivès (2009), temos que “a voz não é somente o objeto causal, mas o instrumento pelo qual se manifesta o desejo do Outro”, servindo ao processo de subjetivação, com a fala e a linguagem, bem como produzindo o sujeito — na invocação — enquanto efeito de significação. O grito do *infans* torna-se apelo pela resposta da voz do Outro e saímos do grito *puro* (lalíngua) ao grito *para* (linguagem). Assim, depois da entrada no circuito da pulsão invocante e, posteriormente, com a entrada na linguagem, a palavra cala a voz, “a linguagem perfura o corpo, marca o vivo e implica a apropriação do sujeito pela linguagem” (Vivès, 2009, p. 336).

Há também uma dimensão coletiva da voz, afinal, ocorre uma *outrificação* do sujeito a partir da recepção da voz do Outro. Vivès (2020), no *A Voz no Divã*, principia a falar da proximidade sonora entre as palavras alemãs *stimme* (voz) e *stimmung* (disposição), apontando para o horizonte de uma vocalização ética, em que o sujeito busca harmonizar-se com o outro (p. 18).

Ora, se “a música tem como efeito tornar a voz perceptível.”(Vivès, 2020, p. 31), será que o sotaque também? Mais próxima da metalinguagem que a linguagem falada, ou mesmo um negativo da linguagem, a música tem algo de “ideal” , que opera e se produz livre dos mal-entendidos, sem intermediários (*idem*, p. 33). Observemos que essa operação não se dá apenas desse lugar idealizado e sem mal-entendidos, afinal, o fato de a música operar sem intermediários e o ouvido não ter pálpebras parece apontar-nos uma presença marcante dela diante do corpo, que pode muitas vezes ser entendida, nos diz o autor, como invasiva ou agressiva.

O que está em questão no presente trabalho é que, apesar de falar da pulsão invocante e da constituição do sujeito a partir de uma voz que se perde com a entrada da linguagem, parece-nos que sempre há um resto, um derramamento dessa voz que pode vir a ser uma *atmosfera*, algo do indizível, como aponta Gumbrecht (2014). Mas também esse resto da voz pode ter que ver com algo que é emitido, uma sonoridade, um cantar, mas que se exime da obrigação de significar: O sotaque.

Portanto, podemos questionar se algo da musicalidade da fala, do sotaque e dos diferentes elementos suprasegmentais da sonorização da fala, tenha a ver com dar um suporte a essa voz que seja menos “assustador” — e mais sedutor? — para os sujeitos. Queremos interrogar se algo da melodia dando liga e suporte às palavras colabora para que a voz não simplesmente reste como objeto a, mas também tenha um lugar no corpo dos sujeitos e nos seus modos de fazer com a língua. O método inicial utilizado para fazermos essas interrogações veio, justamente, na composição de canções, como estará relatado na próxima sessão. Sigamos.

3. O Sotaque na Criação Musical: Saber-Fazer com a Língua?

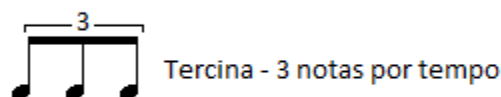
"O que acontece se vocês se apegam unicamente à articulação do que ouvem, ao sotaque, e mesmo às expressões dialetais, ao que quer que seja que seja literal no registro do discurso de seu interlocutor?"

Jacques Lacan, (1955-1956/2008), p. 162

A partir da dissertação "O Processo criativo da canção em interface com a psicanálise" (2024), trago maiores detalhes de como o sotaque foi, ao mesmo tempo, utilizado como material composicional de forma proposital, mas também surgiu como contingência nas canções compostas e analisadas durante esse percurso de mestrado. Não caberia entrarmos em detalhes musicológicos com as transcrições para partitura e gravações várias, então sugerimos a leitura dos dois últimos capítulos do texto em questão, onde também pode-se acessar as mídias relacionadas.

Partindo de uma dimensão consciente, de uso ativo, o sotaque pôde me orientar melodicamente, servindo como operador técnico no ato composicional em alguns momentos em que a escrita da letra precedia à criação da música. Por outro lado, pude notar que mesmo quando não ocupava de forma consciente um lugar na criação das melodias, ritmos e timbres das canções, o sotaque aparecia num *a posteriori*, como um motivo que retorna sem pedir licença. Deixando de ser apenas um traço da fala, percebeu-se que ele poderia se escandir até tornar-se música de forma proposital, e assim apareceu em três diferentes dimensões: Rítmica, melódica e poética.

Na dimensão rítmica, observou-se que alguns padrões rítmicos marcantes da fala do lugar de origem da compositora apareceram de forma reiterada nas composições. Um desses padrões foi uma subdivisão ternária, que se aproxima à tercina na notação musical. A tercina é definida como a presença de três notas a cada tempo contado no compasso; tercinas são padrões rítmicos relativamente comuns na língua portuguesa e a depender de como falamos, ficam mais ou menos definidas. Ao analisar, em partitura, a fala de pessoas com o sotaque dito "sertanejo", observou-se que as tercinas periódicas dessa fala ressurgiram nas composições.



Quanto à dimensão melódica, para além das extensões e contrações “exageradas”, propositais de todo cancionista, notou-se o sotaque como definidor das relações entre notas e sílabas, determinando contornos melódicos que “cabem” na língua falada, falada do modo da compositora, não necessariamente do modo formal ou da língua culta brasileira.

Um dos pontos mais evidentes dessa atuação inconsciente do sotaque aparece numa espécie de deslize melódico: o glissando. Ora, os deslizes são de grande interesse para a psicanálise, desde as metonímias até os atos falhos. Mas o glissando, deslize ao qual nos referimos aqui, é o deslizamento contínuo entre duas notas, em que todas as notas intermediárias são também tocadas (uma varredura contínua). Por exemplo, se tocamos um Lá na quinta casa da corda mais grave (E - Mi) de um violão e vamos até um C (dó) 3 casas à frente, tocaremos todas as intermediárias: A#(Lá sustenido), B (Si) e C (Dó). Para além disso, o glissando evidencia dimensões microtonais que não se encaixam na escala temperada instituída nos séculos XVI e XVIII para organizar o sistema musical.



Notação musical para o Glissando, nesse caso indo de um fá para um mi.

Essas dimensões microtonais que aparecem tanto no meu sotaque quanto na minha música derivam não de uma instrução ocidental, ou *ocidentada* como diria Lacan, mas de um modo de dizer que não se atém à escala temperada — do mesmo modo que o sotaque não se atém à língua formal. Poderíamos discutir, pensando num aspecto cultural, como provavelmente há uma influência moçárabe não só na rítmica e nas escalas dos cantadores sertanejos, mas também nas inflexões e emissões das notas, que envolvem dimensões microtonais típicas da fala. Daí, não podemos dizer quem veio primeiro ao certo, o canto ou a fala, mas a

experiência insinua que primeiramente veio um jeito de falar transmitido pelo ambiente (pelo Outro), emitindo glissandos que já escorregariam do sotaque para a palavra e deslizaram desta para a música.

Já na dimensão poética, da letra da canção, o sotaque impulsionou escolhas de palavras que precisavam concordar com sonoridades emitidas na melodia antes mesmo que houvesse um dizer consciente. Assim, muitas vezes as vogais abertas exigidas pelo canto levavam a uma escolha outra de palavras que não tivesse que ver com a lógica da letra, mas que de alguma forma se encaixavam na melodia, como se o significante tivesse uma preponderância em relação ao significado também na criação musical. Ademais, as peculiaridades fonemáticas também nas consoantes faziam com que a percussividade de determinados "t" e "d" fosse por vezes acentuada, atraindo em alguma medida a melodia para um novo lugar a depender da palavra que era inserida.

Essas são algumas construções que foram feitas no decorrer desse trabalho que, em alguma medida, tentou colocar a artista na frente da psicanalista para que lhe indicasse novos *ínvios caminhos* (Branco, 2019).

4. Sotaque e a Dimensão do Coletivo no Singular

Depois dessa vinheta musical – entre o efeito sonoro e o recorte clínico — podemos discutir o que tem se produzido em psicanálise a respeito do sotaque para depois propormos novas articulações.

Para começarmos a pensar o sotaque como índice de pertencimento, como tratam os autores que aqui discutiremos, é oportuno trazer também uma breve vinheta clínica. Um homem chega à análise por indicação de outro paciente. Pergunta do código do telefone da analista, que ele supunha ser mineira por causa da sua formação, mas que é, na verdade, da Bahia, ao que a analista responde que o número se trata do estado em que atualmente reside e de onde é natural. O paciente diz: *“Uai, achei que você fosse mineira!”*. A entrevista se desenvolve e, ao final, o sujeito diz: *Vou querer marcar a próxima, você não é mineira, mas fala quase como uma, o que significa que você vai entender o que estou falando*. Esse sinal, dado pelo sotaque, de que se compreende o lugar de onde estamos falando — ou, para outros, de que não o compreende — pode ser também interessante para pensarmos a clínica, especialmente as transferências, para além do campo simbólico. Afinal, se atualmente muitos sujeitos entram em transferência mais por lalíngua que pelo campo da fantasia, é necessário dar a essa dimensão a devida importância clínica (Gonçalves e Calazans, 2024; Viana, 2017)

Quando pesquisamos sobre sotaque na psicanálise, que em inglês e francês se escreve *accent* (mas soam com acentos diferentes), destaca-se a produção de Céline Masson, como seu livro *“L’accent, traces de l’exil”*, dentre outros artigos em que discute-se como o sotaque, quando em sujeitos que foram exilados e tiveram de aprender novos idiomas, é uma marca de resistência à assimilação total à língua do país de acolhida, preservando uma geografia interior, um vínculo com os afetos e a história da língua materna. Masson aponta o sotaque como sintoma, ao indicar que ele faz irromper na língua dominante traços de línguas que foram “recalcadas”. Em outro momento, também afirma, em diálogo com Fleischer (2005), que o sotaque é um fantasma na língua, ao mesmo tempo presente e ausente, operando numa perturbação da musicalidade da língua normativa e revelando, por sua vez, a

alteridade e a condição de estrangeiridade do sujeito, enquanto também mantém viva a sua singularidade (idem).

Vivès (2020) também comenta que “a língua nacional é uma produção histórica do discurso do mestre” (p. 101). Mas frequentemente há resistência dos sujeitos diante dessa opressão, e é mesmo aqui que entraria o sotaque, numa forma de falar que se opõe ao discurso do mestre, à formalização, intangível a toda gramática, recusando sua neutralidade. E continua: “E, enfim, é sempre a língua que triunfa, pois ela acaba unindo lado a lado a linguagem cultivada e a gíria.”(p. 102)

O sotaque surge, para esses autores, como paisagem sonora, construída por experiências geográficas e culturais, marcando a identidade e o corpo dos falantes. Marca ao ponto de denunciar, mesmo sem querer (querendo?), a origem daquele falante, como acrescenta Haddad (2014). Afinal, questiona-se a razão de não se perder o sotaque, mesmo em situações graves como na perseguição nazista aos judeus. O que nos leva a interrogar o que faria, então, um sujeito aceder ou não ao sotaque outro de uma língua e o que, no corpo, fica da sonoridade.

Pergunta complexa, mas podemos trazer algumas pesquisas de outros campos. Há algo de notadamente corpóreo na relação entre o sujeito e a musicalidade de uma língua, visto que desde a barriga da mãe até os primeiros meses de idade, quando ainda não estamos exatamente no domínio da linguagem, somos banhados por sonoridades vocais várias, que atravessam as paredes do útero e da placenta. Na psicanálise, temos tanto os trabalhos em torno da pulsão invocante de Vivès como também o trabalho de Porge, que fala de um Estádio do Eco, precedente ao estágio do espelho. Essa etapa é ligada à escuta da própria voz e da voz do outro com suas ressonâncias, sendo, para o autor, fundamental à formação do sujeito.(Porge, 2014)

Ainda quanto a esse momento tão inicial do desenvolvimento, há pesquisas que apontam que o cérebro seleciona os fonemas que serão utilizados na aquisição da linguagem a medida que os escuta: bebês de diversas origens étnicas, quando expostos ao mandarim, permanecem com a capacidade de emitir perfeitamente os fonemas da língua; enquanto os que não são expostos até certa idade podem ter maiores dificuldades em pronunciar fonemas que seriam estranhos à língua materna, como se o cérebro se desenvolvesse a partir de uma escuta. Para além dos aspectos neurocientíficos, há algo do corpo que é marcado por essas sonoridades, não à toa os achados arqueológicos de línguas antigas têm que ver

com o formato de certos crânios, moldados pela emissão repetida de certos fonemas em detrimento de outros. Assim como no corpo vivo também temos alterações anatômicas à medida em que treinamos a musculatura vocal e respiratória a emitir certas sonoridades.

Além dos aspectos biológicos e estruturais, o funcionamento também é alterado: O modo de utilizar a língua é aprendido, como qualquer movimento muscular, por imitação. Por outro lado, há sempre algo do sujeito que envolve esse aprendizado, tanto da constituição corpórea e do modo de lidar com o outro. Talvez aí esteja a galáxia de lalíngua, o timbre-rugido de cada um, o modo de sotaquear, subjetivamente, o sotaque que lhe é transmitido. É interessante como o sotaque diz do coletivo e do absolutamente singular ao mesmo tempo, entre o laço e o estilo. E isso me faz lembrar Lacan, em seu seminário 20:

A cultura é, justamente, que aquilo nos pega. Só a temos agora em nossas costas, como pulgas, porque não sabemos o que fazer com ela, senão catá-las. Quanto a mim, aconselho que vocês as guardem, porque aquilo futuca, e desperta. E despertará os sentimentos de vocês, que tendem mais a se tornarem um pouco embrutecidos sob a influência das circunstâncias ambientes, quer dizer, daquilo que os outros, que virão depois, chamarão a cultura de vocês. Isto se terá tornado cultura para eles porque há muito tempo que vocês estarão lá embaixo e, com vocês, tudo que vocês suportam de liame social. No fim das contas, há apenas isto, o liame social. Eu o designo com o termo discurso, porque não há outro meio de designá-lo, uma vez que se percebeu que o liame social só se instaura por ancorar-se na maneira pela qual a linguagem se situa e se imprime, se situa sobre aquilo que formiga, isto é, o ser falante. (Lacan, 1985, p. 60)

Notamos que o sotaque atua, portanto, como um elemento constitutivo do laço social, sendo a musicalidade comum de um grupo, como se esse grupo gozasse de lalíngua de uma forma coletiva. Talvez aí resida a origem de muito da atração pelo estrangeiro, assim como da xenofobia: Aquele que fala diferente de nós, goza de seu corpo e da linguagem diferentemente de nós, não há de ter o mesmo pertencimento. O sotaque é dizer o tempo todo que há outras formas de dizer.

O que Vivès aponta no início do seu “A voz do divã”, de haver uma vocalização ética, um harmonizar-se com o outro, aproximando *stimme* de *stimmung* para apontar essa outrificação do sujeito a partir da voz do Outro, fazendo-nos, portanto, seres de coro, conversa bastante com o que a filosofia tem

apontado e, inclusive, criticado, da psicanálise. Sloterdijk em seu “Onde começam os erros de Lacan”, bem como no *Esferas 1*, apesar de ingenuamente ignorar os estudos do “ultimíssimo” Lacan, já aponta que a voz pode ter um papel maior na constituição dos sujeitos, incluindo aí as comunidades de ressonância e seu estádio das sereias, para contrapor-se ao Lacan inicial, ainda apenso aos esquemas ópticos. A comunidade de ressonância de Sloterdijk parece pensar o laço social justamente para além do sentido, sendo que o que o uniria um grupo seria uma prosódia, um modo de gozar com a voz. Imaginamos que o sotaque seria um operador dessa comunidade, atravessando o apaziguamento e o apavoramento, fazendo tanto coro pelo divino quanto gritos de guerra.

Outro autor, no campo da filosofia, que assim como Vivès (2020) também passeia pelo campo das homofonias, aproximando *Stimme* (voz) e *Stimmen* (estar correto, afinar um instrumento musical), é Gumbrecht (2014). Tratando especialmente da noção de atmosfera na literatura, o autor reitera a importância das sonoridades na nossa constituição:

“É bem sabido que não escutamos apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. A pele, assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes.”

(Gumbrecht, 2014)

As sonoridades, fruto de coletividades organizadas ou não, exercem papel importante em como somos formados, na nossa entrada na linguagem e no modo que nosso corpo habita essa linguagem. O sotaque entraria, aqui, como elemento que remonta ao contexto histórico e ao Outro para além das relações triádicas ou duais dos estádios iniciais de vida, dando relevo também à coletividade e suas diferentes formas de afetar. Afinal, a sonoridade acolhe, embebe, mas também confronta:

Ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido literal de estar–em–contra: confrontar) muito concreto com nosso ambiente físico. (Gumbrecht, 2014)

Todo esse percurso nos indica que a psicanálise, com suas noções de voz, lalíngua e pulsão invocante, já apresentava temas que a filosofia contemporânea tem trabalhado. Em simultâneo, para estarmos à altura do nosso tempo, faz-se necessário conversar com esses outros campos, desde a filosofia até a música, origem do presente texto, para pensarmos mais além da linguagem.

5. O Sotaque como sonoridade do Outro no Corpo

*O mar
quando quebra na praia
é bonito,
é bonito.*

Dorival Caymmi

Buscamos agora tentar definir qual seria o lugar do sotaque na teoria de orientação lacaniana a partir do percurso aqui delineado. Lido por Masson, como já foi dito, como sintoma, fazendo irromper na língua algo do recalcado, trazendo consigo uma marca de resistência, o sotaque parece operar de uma forma inusitada: enquanto, por um lado, tem a ver com o simbólico, visto que é transmitido junto a um idioma, o sotaque também opera para além da significação, sendo, portanto, um modo de fazer com lalíngua. Assim como a música, o sotaque nos proporciona escutar além do semantismo.

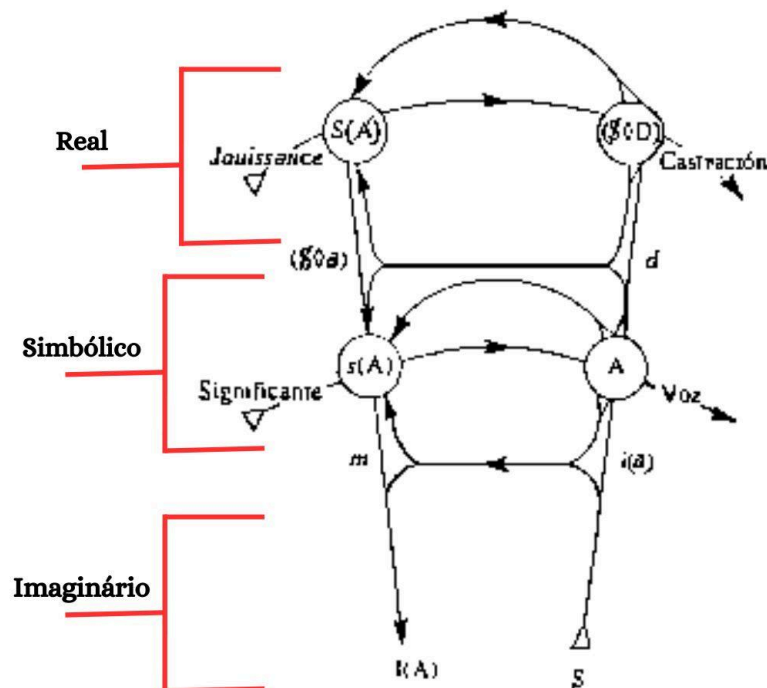
Lembremos que na segunda clínica de Lacan, o sintoma é letra. Sabemos que a letra é um efeito de gozo com que o significante vem marcar o sujeito, é um acúmulo de lalíngua que se faz para além do sonoro. É uma escrita do inconsciente que ultrapassa a significação do simbólico. Se o sotaque é sintoma, então ele seria Letra, efeito do gozo do outro, resquício – sonoro – da voz? Ao mesmo tempo que se transmite algo de lalíngua, com suas entonações singulares, o sotaque evidencia que há também algo de coletivo em lalíngua, um modo de fazer com ela que ao mesmo tempo que toca um corpo, parece atravessar outros tantos corpos. Se a letra é o que resta do encontro com a linguagem como puro gozo, o sotaque pode ser lido como essa marca singular no corpo que fala, tocando seu modo de sonorizar e de fazer com a língua. Ele, por um lado, não comunica no sentido estrito

do termo, mas também insiste em comunicar uma origem, uma passagem, ou um modo de fazer com a língua. Ele ultrapassa o lugar de instrumento, de utilidade da linguagem, e faz-se mais-além do falocentrismo: lembra-nos o tempo inteiro de sermos animais e poetas, cantando como Orfeu, mas também sustentando nosso *ronron*.

Nesse âmbito, é importante definirmos a relação entre língua e sotaque. Afinal, língua precede o campo do Outro, a entrada no simbólico. O corpo do infans é banhado pela voz materna (e por tantas outras vozes, sonoridades, ruídos, barulhos) muito antes de sequer alcançar a diferenciação entre os significantes, seus cortes, suas consoantes, sua rítmica. No princípio, é a música, paisagem sonora indivisa. O sotaque pode ser o que fica dessa imersão, uma musicalidade não significante, mas que não se perde totalmente enquanto objeto (lembramos: o ouvido não tem pálpebras). Ele estaria entre a voz, no sentido do objeto acústico, e a letra, marca de um gozo do Outro, do corpo do Outro. Eis uma primeira proposta: O sotaque, esse derramamento apreendido da palavra, é litoral.

Se o sintoma é uma letra de gozo que não cessa de se escrever, o sotaque pode ser sintoma de um saber-fazer com a voz que vem tanto de uma dimensão coletiva quanto singular. Evidenciando que não há língua sem corpo, nem laço social que esteja isento dessa corporeidade e da musicalidade da língua, o sotaque resiste à padronização e à gramática de uma língua imposta pelas convenções. Mas pode também ser adquirido, transformado. O mistério da aquisição ou não do sotaque pode ser de interesse para a clínica, assim como seu lugar nas transferências, como já abordamos. Pois o sotaque é algo que o analista diz, mesmo quando não quer dizer muita coisa. E algo que escuta, tanto a despeito das resistências dos analisandos quanto através delas.

6. A voz resta?



Grafo do Desejo

Para elaborarmos a tese de que o sotaque tem que ver com algo que, da voz, evidencia a língua, utilizaremos o grafo do desejo, um dos principais dispositivos de Lacan para discutir essas temáticas, mesmo que colateralmente. O grafo do desejo foi construído no final dos anos 1950 a partir da articulação de vetores e lugares que condicionam as relações fundamentais da constituição subjetiva. Trata-se de um sistema de coordenadas que visa formalizar não apenas o processo de emergência do sujeito, mas também operações clínicas como a transferência, as construções em análise e a interpretação (Eidelizestein, 1995).

Em sua instância inferior, o grafo mostra como o sujeito é atravessado pela cadeia significativa que vem do Outro — esse "tesouro dos significantes" que, na experiência primordial, apresenta-se como o universo de linguagem no qual o infans será inserido. É nesse percurso que a voz opera como aquilo que, da cadeia, não

concorre para a significação, mas permanece como resto. A voz, conceituada como objeto a, o objeto da pulsão por excelência, é o resíduo que "cai" da cadeia significante, um resto da enunciação que escapa a qualquer captura simbólica. Para que a linguagem passe a significar mais que um "rugido" — para que os significantes se articulem em cadeia — é necessário que a voz, em sua dimensão de puro som e gozo, sofra um recalque. Esse resto, entretanto, não desaparece: ele insiste como aquilo que, no dizer, faz furo e, ao mesmo tempo, sustenta o desejo, funcionando como causa de desejo. O brilhantismo dessa tese lacaniana pode ser transformado ao pensarmos a voz não somente a partir da entrada na linguagem, mas também da nossa relação com a música e com a música da fala. Por isso, aqui a partir de uma pesquisa em música, trazemos o sotaque como uma evidência de que, apesar de restar como objeto a, algo da voz também resta para além dessa operação.

Para além da imaginarização e do corte dos esfíncteres, reiteramos, de fato que há algo da sonoridade, ou da imaginarização da voz, que não parece apenso nem apenas à dimensão simbólica nem torna-se abstração. E é algo que pode se transformar no decorrer da história dos sujeitos, ir e vir, ou mesmo permanecer de forma absoluta, sem flexibilidade. A história dos modos de falar de cada um também nos parece interessante de escutar, e a clínica contemporânea parece cada vez mais se aproximar de lalíngua, por desejo e por demanda.

Seria o sotaque um índice de que, para dispor da nossa voz, não ficamos simplesmente surdos, mas também pegamos algo da musicalidade da fala do Outro? O sotaque seria, portanto, uma evidência que sempre esteve aqui, de que algo da voz não fica nem no mundo da significação, nem perdido no lugar de objeto a? Essa musicalidade da voz parece transitar entre real, simbólico e imaginário, como aponta o trabalho de Gonçalves:

"A palavra que atribui sentido ao grito do bebê encobrirá a voz em sua dimensão Real, ou seja, os significantes ofertados no processo de significação do grito mantêm o infans afastado da voz em seu estado de puro gozo no Real. Já o canto encobre a voz, o bebê é capturado pela sonata materna o que garante que o sujeito se torne surdo à sua dimensão Real." (Gonçalves, 2024, p. 8)

Quanto ao lugar da voz na teoria psicanalítica, continuamos com o trabalho de Gonçalves e Calazans (2024), em que é elucidada “a impossibilidade de uma abordagem isolada de cada uma das dimensões da voz.” (Gonçalves, 2024, p. 12). Esse artigo propõe uma articulação conceitual da noção de voz em psicanálise a partir dos registros Real, Simbólico e Imaginário. O Real da voz é o gozo inassimilável, sonoridade corpórea, “o milagre do uivo” (Lacan, 2005), que se perde na entrada dos sujeitos na linguagem. O simbólico é a instância que vela, a partir da entrada na linguagem, esse real, através da significação e do endereçamento. O imaginário, por sua vez, dá corpo sonoro à voz, tornando-a perceptível, audível. (Gonçalves e Calazans, 2024, p. 10). Cito:

“Podemos dizer que a dimensão Imaginária da voz se apresenta vinculada aos aspectos sonoros que envelopam a voz em sua dinâmica pulsional e a veiculam, possibilitando que a voz seja experimentada como um resto de gozo via canto e fala, restos de uma operação que possibilitou que o sujeito se tornasse desejante.” (Gonçalves e Calazans, 2024, p. 11)

Assim, saindo (ou interpolando?) da proposta do sotaque como litoral, podemos trabalhar também com uma proposta de certa extimidade do sotaque, dentro e fora da língua, dentro e fora da significação, nos remetendo a algo de moebiano, no sentido que Lacan trabalha. Não há como definir ao certo se ele está dentro do campo simbólico ou no campo imaginário, do corpo. Assim como também tem a ver com o Real, já que traz evidências de lalíngua. Ele é um dentro que se revela no fora: diz da relação com o Outro. Dentro da fala e fora do sentido, transmite algo do Outro sem passar, à primeira vista, pela castração simbólica. Mas há também situações em que ele se transforma, ou se omite, por exemplo, quando um sujeito muda de sotaque ou mistura sotaques. Aí, talvez, a castração de habitar uma nova língua faça com que a sonoridade da língua anterior seja deixada de lado em prol dessa nova inserção. Vejam que dizemos que é deixada de lado, e não anulada, pois sempre pode retornar.

Retomando, trabalharemos com isso, que o sotaque é o que resta da voz nas sonoridades da linguagem. Faz eco de lalíngua no corpo e é aprendido para além do cognitivo, exigindo, inclusive, uma reconfiguração do corpo. É uma espécie de

caligrafia em que há ainda a sonoridade do Outro, um assentimento a essa matéria, mas também trazendo algo de único do sujeito, do seu corpo. Quanto a essa questão do corpo, ficamos com Lacan que nos lembra que o aparelho ressoa, o corpo ressoa, mas ressoa em sua própria frequência, nos lembrando de uma opacidade e uma materialidade singular.

Não sabemos tudo sobre o funcionamento de nosso ouvido, mas, de todo modo, sabemos que a cóclea é uma caixa de ressonância. É um ressonador complexo ou composto, se quiserem, mas, afinal, mesmo composto, um ressonador decompõe-se numa composição de ressonadores elementares. Isso nos leva ao caminho de dizer que é próprio da ressonância que o aparelho predomine. O aparelho ressoa, e não ressoa qualquer coisa. Se quiserem, para não complicar demais as coisas, ele só ressoa em sua nota, em sua própria frequência.
(Lacan, 2005, p. 299)

Então, a tal voz que em partes resta como objeto a, pode ser velada, veiculada, pela música do sotaque, entre a linguagem e lalíngua. Ele pode ser um invólucro formal, tornar a voz suportável ou mesmo desejável. Se “a palavra faz calar a voz”, (Vivès, 2009, p. 195-196) o sotaque, em vez de calá-la, leva-a para passear, paisagear.

"Em razão disso, podemos dizer que os sons do canto e da fala se apresentam como um envelopamento da voz em seu aspecto pulsional. É a isso que Vivès se refere ao dizer que 'a voz do Outro introduz o infans à palavra, fazendo-o perder, para sempre, a imediatez da relação à voz como objeto. A materialidade do som será, a partir de então, irremediavelmente velada pelo trabalho da significação.'" (Gonçalves e Calazans, 2024, p. 11)

Mas talvez não seja sobre velar irremediavelmente. No escorregar dos fonemas – que os sujeitos autistas e suas vozes “robóticas” muitas vezes recusam – há um efeito de rasura no significante. Efeito esse que não é metonímico nem metafórico. Encobrimo, mas de forma diáfana, a voz, o sotaque seria esse resto e essa presença do dizer do Outro, ultrapassando o falocentrismo e a representação, chegando ao inconsciente estruturado como lalíngua. Somos cantantes antes de falantes:

"Logo, podemos dizer que a voz presente no canto se encontra em estreita relação com a constituição do sujeito, posto que a dimensão Real do canto materno propicia as primeiras inscrições no bebê. Esse canto é o que possibilitará ao pequeno tornar-se cantante antes mesmo de sujeito falante." (Gonçalves, 2024, p. 8)

Parece-nos que o sotaque transmite algo da voz do materno e dos seus timbres, bem como do coletivo que envolve esse outro materno, com suas harmonias e polifonias. Então, talvez, quando Lacan aponta que a voz resta como objeto ali em seu grafo – na constituição do sujeito – ele tivesse deixado de lado o fato de que escutamos de corpo inteiro, tanto com os orifícios quanto com a *pele*, pela vibração, sem cortes ou esfíncteres (a onda é sempre difícil de cortar, não é?).

A sonoridade, por ser da ordem do timbre, da vibração, do que não se corta, do que toca a pele, mas também entra e sai pelos nossos orifícios, não precisa se reduzir ao binômio linguagem – objeto a, em que lalíngua supostamente ficaria escanteada para que dessemos entrada no mundo dos significantes, afinal, é com ela que trabalhamos em nossas intervenções e chiffonages (Maliska, 2021). Se “a música tem como efeito tornar a voz perceptível” (Vivès, 2020, p. 31), talvez o sotaque também seja essa demonstração constante de que há mais a escutar entre voz pura/para e o real de lalíngua.

Ainda em Vivès, e conversando com a vinheta musical que elucidamos algumas páginas atrás, lembramo-nos que “a música é a língua ideal, opera e se produz sem intermediário, livre de todo mal-entendido” (p. 33), tendo, portanto metalinguagem: Um Lá 440hz será sempre um Lá 440hz, independente dos timbres e entonações. Mas um “lá” pode ser em casa, lar, ou fora dela, acolá, lá longe. Eis a distância entre a música e a palavra. Quando Lacan (1985) nos diz, no seminário 20, que “a partir do momento em que ele fala, a partir desse momento muito exatamente, não antes, compreendo que há recalque” (p. 63), talvez se refira ao recalque do horror da voz, mas não necessariamente às nuances prosódicas das quais todo modo de fazer com a língua vem imbuído.

Para continuarmos essa conversa é hora de abordarmos a questão do ponto surdo, descrito por Vivès. É indiscutível que é necessário algum nível de surdez à voz para que possamos escutar a linguagem vestindo os rugidos e fantasiando-os de palavras, como aponta o grafo do desejo. Mas apostamos que também – talvez

concomitantemente – nos fazemos musicais. É possível que a música do sotaque tenha vindo evolutivamente como um jeito de suportar, de veicular a palavra. O sotaque, especialmente nosso primeiro sotaque, nos lembra a voz do Outro também como agradável, nos acorda para esse outro lugar; enquanto também pode ocupar um lugar traumático, de nos lembrar a violência da linguagem e o vociferar do corpo do Outro.

Desse modo, aqui também “a música não é vista como protolíngua, pura, idealizada”, afinal “a voz é o que se inscreve em negativo, como furo que existe somente pelo que o contorna e que, ao mesmo tempo, esvazia, destrói o que o circunda.” (Vivès, 2020, p. 34). Retornamos: Há o acalanto, mas há o grito de guerra: a voz não é pura, feita apenas para o laço. Também é violenta e assustadora. Mas entre o acalanto e o grito de guerra, há o gemido. E aqui, partimos da instância de Eco à instância de Eros, que sempre estiveram muito próximas, pela mão do desejo. Afinal, “a realidade é abordada com os aparelhos do gozo” (Lacan, 1985, p. 61), gozo esse localizado no corpo que armazena saberes, sons e afetos.

E, como temos reafirmado, não teria que ver apenas com um único Outro, mas também com uma coletividade. O sujeito se constitui de polifonias. Retornamos ao Seminário 20:

“O barroco é a regulação da alma pela escopia corporal. Seria preciso, alguma vez – não sei se jamais terei tempo —, falar da música, nas margens. Falo somente por ora do que se vê em todas as igrejas da Europa, tudo que está pregado nas paredes, tudo que desaba, tudo que é delícia, tudo que delira. O que chamei ainda há pouco de obscenidade — mas exaltada.” (Lacan, 1985, p. 124)

Esse trecho de Lacan nos oferece pistas de como, mesmo com a escopia, aceder à sonoridade. Ao falar do barroco, ele demonstra a importância da visualidade nas pinturas e gravuras das igrejas, demonstrando obscenidades: o corpo, o velório, a delícia, o que desaba. Ao mesmo tempo, se seguirmos a pista que ele indica e falarmos da música, no barroco, surge justamente aí a polifonia. Em Bach, representante maior da música do barroco, ouvimos a polifonia em vez de visualizarmos a ferida do mártir. O sujeito, em vez de aprisionado no olhar do Outro,

vê-se imerso em melodias que se conversam, se contrapõem, fazem dissonâncias e harmonias, sem apontar somente obscenidades ou delinear moralismos, mas fazendo parte, mesmo que a contragosto, de uma comunidade sonora ou vibratória, que certamente convoca e invoca, mas também involuntariamente atravessa, numa pluralidade.

7. Considerações Finais

Longe de buscar um fechamento teórico, esse ensaio traz diversas questões em torno do sotaque, do seu lugar na psicanálise e na clínica, e também das possibilidades que as pesquisas em música podem abrir para o campo da psicanálise. Notamos que o sotaque carrega marcas do simbólico, evidencia algo de lalíngua e afeta e é afetado pelo imaginário. Também trabalhamos em torno do sotaque como índice de uma comunidade, servindo ao laço social e às dinâmicas de transferência. Ainda trazemos algo da sua extimidade: ao mesmo tempo em que é profundamente marcado pelo Outro, também diz algo do singular, do intraduzível de lalíngua de cada sujeito, operando dentro e fora.

Chegamos a propor também que o sotaque está, *dessous* da língua, como um litoral: ao mesmo tempo que tem algo do Outro, tem a lalíngua singular; mistura, no corpo, nas inflexões, na dicção, o modo dizer de um e do Outro, sem demarcações garantidas. Numa superfície contínua, em que a borda é mutável, o sotaque nos lembra que aquilo que há de mais nosso pode soar como familiar, mas também como complexa estranheza.

Aqui também reafirmamos o potencial dos estudos que envolvam psicanálise e música. O processo criativo da canção tem mais nuances do que as que aqui foram apresentadas, e pode ser um campo de investigação profícuo para as pesquisas no campo da psicanálise e da voz. O artista larga na frente, já diziam Freud e Lacan, e é bom lembrarmos que na música não se teme o sem sentido, pelo contrário, goza-se dele, tal como num fim de análise nos identificamos a um som, a um significante, mais do que a um lugar ou papel definido pelo Outro (Lacan, 1977). A significância na música vem sem semantismo, puro jogo de gozo com a materialidade da língua. A canção, ao operar com o sotaque, testemunha esse

saber-fazer com a língua que a clínica também opera, apesar das ferramentas diferentes. Tanto na clínica quanto na criação musical, podemos trabalhar com a superfície da língua, e o sotaque convida a uma escuta que não tem que ver com sentido e representação somente, mas também com o dizer de um corpo. Uma escuta que não busca decifrar, mas deixar ressoar, acolhendo a música da fala como aquilo que testemunha o encontro primordial com o Outro e mais-além dele. Se a psicanálise é, como queria Lacan, uma prática que libera a língua, talvez seja também uma prática que nos ensina a escutar com e a partir dos sotaques – os nossos, os do outro, os que vêm e vão, os que insistem, os que resistem, os que desistem. Afinal, "a análise encontra seu bem nas latas de lixo da lógica". E o sotaque, tratado tantas vezes como lixo, como desvio, como impureza, talvez seja um desses materiais preciosos numa *lettre*, ou numa *litter*.

Para estudos futuros no campo da voz e da psicanálise, acredito que ainda resta aprofundarmos essas teorizações em torno do sotaque e trazer à baila a dimensão do timbre. O timbre é essa característica particular de um instrumento ou voz, em que a materialidade do corpo emissor define a sonoridade que vamos escutar. Penso no timbre de uma sanfona ou de uma gaita, que soa várias notas ao mesmo tempo, pequenos harmônicos. Com a nossa voz também é assim, afinal, há nuances da voz que a palavra e a linguagem não costumam tocar. E me pergunto se o inconsciente resta alheio a essas nuances. Se pensarmos nos autismos, lembraremos que há muito mais particularidades dessa relação do corpo com os sentidos que a maioria de nós consegue acessar — e talvez seja justamente aí, nesse excesso sem amarração simbólica, que o sujeito fica prisioneiro do som (Gonçalves, 2024), mas pode também virar um companheiro dele. E, quem sabe, fazer soar uma canção na complexa sonoridade da língua. Apostemos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Andressa Raiana Nunes de. **O processo criativo da canção em interface com a psicanálise**. 2024. Dissertação (Mestrado em Música / Composição). Universidade Federal da Bahia. UFBA. Salvador, Bahia. 2024.

BRANCO, Lucia Castello. **Os ínvios caminhos: escrever, ler, psicanalisar**. Belo Horizonte: Cas'a Edições, 2019.

CAGLIARI, Luiz Carlos. Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos. **Cadernos de Estudos Lingüísticos**, Campinas, v. 23, p. 137–151, 2012. DOI: <https://doi.org/10.20396/cel.v23i0.8636850>.

FINGERMAN, Dominique; RAMOS, Conrado. La língua nos seminários, conferências e escritos de Jacques Lacan. **Stylus**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 121–158, 2009. DOI: <https://doi.org/10.31683/stylus.vi19.863>.

GONÇALVES, Renata; CALAZANS, Roberto. As dimensões da voz na pulsão invocante: real, simbólico e imaginário. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, Rio de Janeiro, v. 27, e279779, 2024. DOI: <https://doi.org/10.1590/1809-4414-2024-279779>.

HADDAD, Gérard. Sotaque, como memória inconsciente [L'accent comme mémoire inconsciente]. **Fabula / LHT**, n. 12, 2014. DOI: <https://doi.org/10.58282/lht.1206>. Disponível em: <https://www.fabula.org/lht/12/haddad.html>. Acesso em: 14 jun. 2026.

LACAN, Jacques. **A terceira / Teoria de la língua**. Organização de Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

LACAN, Jacques. **Le séminaire, livre XXIV: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre (1976-1977)**. Transcrição de Staferla. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: <http://www.staferla.free.fr>. Acesso em: 14 jun. 2026.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 3: as psicoses (1955-1956)**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958)**. Tradução de Vera Ribeiro. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10: a angústia (1962-1963)**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23: o sinthoma (1975-1976)**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra 2: memória e ritmos**. Tradução de Emmanuel Godinho. Lisboa: Edições 70, 1983.

MALISKA, Maurício Eugênio. Chiffonnage... em direção ao sinthome: a voz além do muro. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 51–62, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/1415-4714.2021v24n1p51.3>.

PORGE, Erik. **A voz do eco**. Tradução de Viviane Veras. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2014.

QUEIROZ, L. de. A relevância dos elementos suprasegmentais para o estabelecimento de sentidos nos intercâmbios comunicativos. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**, [S. l.], v. 7, n. 12, p. 274–284, 2021. DOI: <https://doi.org/10.51891/rease.v7i12.3361>.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I: bolhas**. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002.

VIANA, B. A.; FURTADO, L. A. R.; VIEIRA, C. A. L.; STERVINO, A. A. M. A dimensão musical de lalíngua e seus efeitos na prática com crianças autistas. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 28, n. 3, p. 337–345, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/0103-656420170011>.

VIVES, Jean-Michel. Para introduzir a questão da pulsão invocante. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 329–341, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1415-47142009000200007>.

VIVES, Jean-Michel. **A voz no divã: uma leitura psicanalítica sobre ópera, música sacra e eletrônica**. São Paulo: Aller Editora, 2020.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.