



Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana
Núcleo Sephora de Pesquisa sobre o Moderno e o Contemporâneo
ISSN 1809 - 709 X

Os efeitos da *blue note*: voz, música, ancestralidade¹

Guilherme Massara Rocha

Orcid: [0000-0002-3155-5725](https://orcid.org/0000-0002-3155-5725)

Psicanalista

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo / USP (São Paulo, Brasil)

Professor do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG (Belo Horizonte, Brasil)

E-mail: massaragr@gmail.com

Resumo: O artigo explora a pulsão invocante e a voz como objeto a lacaniano, destacando como a voz suspende o corpo em indeterminação sonora e semântica. A invocação, ligada ao Outro, é examinada através do modernismo estético (brasileiro e europeu), que recorreu à psicanálise freudiana e à arte ancestral (ex: música de feitiçaria) como um gesto político contra o recálque colonial. A Estética *Blues* é apresentada como um modernismo afro-diaspórico crucial, onde o canto (a voz) transcende a forma musical para traduzir o sofrimento, a memória e o Real. No *Blues*, a voz não é apenas som, mas o reaparecimento da *jouissance* no discurso, um suporte corporal que havia sido silenciado. A *blue note* é vista como uma letra de gozo, uma manifestação sensível do real que escapa à fantasia, invocando um estado de graça extática que rompe os limites simbólicos. Lacan, ao literalizar a pulsão, reconhece a voz como o "a-mais" da operação significante, essencial para o *parlêtre*. A Estética *Blues* funciona como uma ética que descodifica a normatividade repressiva e restitui o dizer esquecido de um povo.

Palavras-chave: Pulsão Invocante; Estética *Blues*; Voz (Objeto *a*); Gozo.

Les effets de la blue note: voix, musique, ancestralité: L'article explore les notions de pulsion invoquante et de voix comme objet a lacanien, soulignant comment la voix suspend le corps dans l'indétermination sonore et sémantique. L'invocation, liée à l'Autre, est examinée à travers le modernisme esthétique (brésilien et européen), qui a utilisé la psychanalyse freudienne et l'art ancestral (ex: musique de sorcellerie) comme un geste politique contre le refoulement colonial. L'esthétique du Blues est présentée comme un modernisme de la diaspora africaine crucial, où le chant (la voix) transcende la forme musicale pour traduire la souffrance, la mémoire et le Réel. Dans le Blues, la voix n'est pas seulement du son, mais la réémergence de la jouissance dans le discours, un support corporel qui avait été réduit au silence. La blue note est considérée comme une lettre de jouissance, une manifestation sensible du Réel qui échappe au fantasme, invoquant un état de grâce extatique qui rompt les limites symboliques. Lacan, en littéralisant la pulsion, reconnaît la voix comme le "a-plus" de l'opération signifiante, essentielle au *parlêtre*. L'esthétique du Blues fonctionne comme une éthique qui décode la normativité répressive et restitue le dire oublié d'un peuple.

Mots clés: Pulsion Invocante ; Esthétique du Blues ; Voix (Objet *a*) ; Jouissance.

Blue note's effects: voice, music, ancestry: The article explores the invocatory drive and the voice as a Lacanian object a, emphasizing how the voice suspends the body in sonic and semantic indetermination. Invocation, linked to the Other, is examined through aesthetic modernism (Brazilian and European), which utilized Freudian psychoanalysis and ancestral art (e.g., witchcraft music) as a political gesture against colonial repression. The Blues Aesthetic is presented as a crucial modernism from the african diaspora, where singing (the voice) transcends musical form to translate suffering, memory, and the Real. In Blues, the voice is not merely a sound but the reemergence of the drive in discourse, a corporeal support that had been silenced. The blue note is viewed as a letter of drive, a sensitive manifestation of the Real that escapes fantasy, invoking a state of extatic grace that breaks symbolic limits. Lacan, by literalizing the drive, recognizes the voice as the "a-plus" of the signifying operation, essential for the *parlêtre*. The Blues Aesthetic functions as an ethic that decodes repressive normativity and restores the forgotten sayings of a specific people.

Keywords: Invocatory Drive; Blues Aesthetic; Voice (Object *a*); Drive.

Os efeitos da *blue note*: voz, música, ancestralidade

Guilherme Massara Rocha

Música, ancestralidade, modernidade²

A raiz etimológica do verbo latino *invocare* sugere a contingência de um ato de incorporação da voz (*In-vocare*). Objeto moebiano, a voz que sai de dentro concerne a dois orifícios pulsionais concomitantes (boca e ouvido), como lembra Jean-Michel Vivès (2020, p. 21), e sob a perspectiva da psicanálise ela suspende o corpo num espaço de indeterminação sonora (vocalizo ou sou vocalizado?) e semântica (falo ou sou falado?). Conotado em português, invocar é chamar, suplicar, verbos transitivos aos quais nosso léxico lacaniano anexa uma pontuação literal: o trânsito invocante do sujeito ao Outro e seu revés simultâneo. A matéria-voz serpenteia, deixando atrás de si seu traço e seu arrasto. Em seu devir-melos, ou em seu porvir-palavra, ela pode revelar, na singularidade daquele que nela se incorpora, também a partilha histórico-social que cinge suas formações e que nos permite reconhecer, reencontrar ou experimentar objetos.

Nem humana, nem divina, a música é *daimoníaca*, afirma Mario de Andrade, e sua vocação litúrgica sugere a invocação de um gozo corpóreo multicêntrico. A música – assim como a voz – invoca, excita, ou flui, dissipa, exorciza e expande. O sonoro articulado por vezes abranda, esvazia, aplaca, neutraliza ou paralisa. Invocar é um verbo que conota ainda, no espectro semântico do regionalismo brasileiro, a noção de irritar ou incomodar. Invocado é o sujeito nervoso, afetado, alterado. A experiência da pulsão invocante admite múltiplas e complexas configurações, articulações e particularidades. Cumpre então ponderar que a contribuição psicanalítica concernente à abordagem da música implica no desafio de articular dimensões específicas desse conceito. Originalmente concebida por Lacan como um operador que referencia um paradigma de compreensão do advento do sujeito – a partir das relações entre a voz como objeto e a incidência da cadeia significante que com ela mantém conexões e efeitos de desligamento – a pulsão invocante aglutina, a partir de suas relações com outros conceitos e experiências, modos de abordagem das artes sonoras, música e dança³ privilegiadamente. Ao privilegiarmos aqui roteiros etnográficos de pesquisas sobre música e tradição, pretendemos ainda evidenciar em que medida o ressoar do significante – “no corpo, o eco do fato de que há um dizer” (Lacan, 1975-1976/2007, p. 18) – pode ser compreendido a partir da experiência estética.

Na experiência intelectual do ocidente, o modernismo estético é habitual e mais imediatamente correlacionado à noção de subversão (da mimesis nas artes visuais; das formas, gêneros e arranjos clássicos na literatura; da incidência do dodecafonismo, atonalismo ou polirritmia na música), de onde decorreriam suas linhas de força de invenção e/ou criação. Octavio Paz resume esse gesto na percepção de uma essência crítica do modernismo, presidido pela “ideia que sem cessar se destrói a si mesma e se renova” (Paz, 2007, p. 53). Crítica, e consequentemente ruptura, efração e reinvenção são termos fundamentais, mas que, todavia, não esgotam o gesto seminal do modernismo estético. É interessante lembrar em que medida alguns dos principais artífices desse programa mergulharam profundamente no

passado, frequentemente ancestral, tendo em vista a extração de conteúdos invisibilizados ao longo do extenso percurso de predomínio da tradição artística classista e classicista. Na aurora da década de 1930, Mario de Andrade, escritor e etno-musicólogo, percorria o norte e o nordeste do Brasil registrando, cadastrando e teorizando aquilo que designou por **música de feitiçaria** (música de origem afro-diaspórica, ameríndia e suas hibridizações coloniais: música do Candomblé, do Catimbó, Tamandaré, Cacimba Nova, e dezenas mais)⁴. A despeito do caráter controverso dessa definição, seus trabalhos fundaram no Brasil um novo domínio de pesquisa.

Nesses mesmos dias, André Breton, Tanguy e Giacometti flanavam numa manhã de sábado no mercado das pulgas de Saint-Ouen, coletando máscaras, fetiches, tabernáculos, calçados. Arquitetos de novas formas de visibilidade desses *objets-trouvés* eles anotavam: “naturais, naturais incorporados, perturbados, encontrados, americanos, oceaníndicos, surrealistas” (Sebbag, s.d., s/p.). Esses, os surrealistas, também fascinados pela feitiçaria, “se inclinavam diante da arte da Oceania ou das Américas, e desdenhavam do monoteísmo” (Sebbag, s.d., s/p.). Ao que parece, a percepção estética que os surrealistas desenvolviam naquele momento era inseparável de um gesto político, de ruptura não apenas com cânones de uma arte retiniana, mas de contraposição ao recalque eurocêntrico de um vasto cabedal de manifestações estéticas e objetos artísticos que chegavam à Europa advindos das colônias. Devolver a vida a tais objetos, ressuscitar-lhes a vocação estética e deixar-se inspirar e transformar por eles compunha o programa do surrealismo, e nesse ponto também a inflexão da obra freudiana sobre o movimento. Freud torna-se uma referência maior para os surrealistas por desvendar, a partir do estudo do inconsciente, os rumores de sensibilidade reprimidas por diferentes cosmovisões. E ainda, conforme procuramos demonstrar noutro lugar, por fornecer a esses artistas uma interessante gramática **poiética**, insuspeitadamente desenvolvida em sua teoria do inconsciente em geral, e em suas teorias dos sonhos e parapraxias em particular (Rocha, 2014). Objetos enfeitados aproximam aqui ainda dois corpus distintos, aqueles da arte e da psicanálise. Pois a incidência eletiva sobre a sensibilidade humana de objetos e manifestações estéticas particulares, seminal em toda experiência artística, fora um tema maior para a psicanálise desde suas origens.

O que confere a um objeto ou experiência sua “*trade mark*” distintiva, para tomar de empréstimo a expressão de Freud? Místicos, agalmáticos, fetichizados, siderantes, invocantes. São todos eles predicados da gramática psicanalítica de abordagem do objeto pulsional, e que tão precocemente despertaram a atenção e interesse de artistas e estetas. No Brasil, igualmente, Mario de Andrade foi – talvez não coincidentemente – um dos primeiros leitores da obra freudiana.

A partir da pulsão invocante, a música se desdobra como experiência complexa, que engendra e ao mesmo tempo transborda esse regime epistêmico de abordagem do sonoro/linguageiro. Como veremos adiante, há convergências notáveis, no que tange à formação do modernismo estético, de um gesto de recuperação, transcrição, citação e produção de novos objetos. E alguns de seus artífices captaram, como antenas, esse mesmo sinal cósmico em diferentes partes do mundo, sem notícias por vezes de que suas iniciativas eram profundamente similares e concomitantes. Em suma, criara-se ali

uma estética, um novo regime de visibilidades, de sensibilidades formais e, por que não também, de escuta. Como veremos adiante, das margens incandescentes do Rio São Francisco no Brasil, ao delta do Mississippi, passando ainda pelas margens do Sena, o clamor das vozes de África invocariam forças e motivos de expressão, de lamento, mas também de criação potente e singular. O modernismo estético, naquilo em que se nutre do inconsciente freudiano em seus métodos e propósitos, soube reconhecer o sequestro violento e violador de inúmeras modalidades de expressões artísticas e subjetivas a partir de um projeto de progresso colonial.

Também no início dos anos 1930, o musicólogo e folclorista Alan Lomax inicia juntamente com seu pai um périplo pelas searas do *Deep south* dos EUA, com o objetivo de “gravar canções folk negras sulistas no campo” (Lomax, 1993, p. 10). Percorrendo o interior do Texas, do Alabama, da Virgínia, Mississippi, Missouri e Louisiana, Lomax e sua pequena equipe carregavam, em condições precárias, um gravador que pesava aproximadamente 200 Kg. Uma década e meia depois, os Lomax disponibilizariam para a biblioteca do congresso norte-americano um acervo de cerca de 15000 fonogramas, substancialmente composto por registros de *blues*, *spirituals* e *folk*. Alguns dos protagonistas desses registros – Leadbelly, Roll Morton, Muddy Waters, Son House – ganhariam enorme envergadura na popularização da música afro-descendente nos EUA, sobretudo na segunda metade do século XX. O *blues* foi originalmente criado durante os exaustivos trabalhos agrícolas realizados, no sul dos EUA, pelos povos escravizados e seus primeiros descendentes diretos. A colheita de algodão nos campos é o solo a um tempo trágico e estético do *blues*, e dentre suas características destacam-se aquelas que sugerem metamorfosear em motivos melódicos e rítmicos o constrangimento do corpo sob esforço repetitivo.

Costumeiramente associado ao lamento, à tristeza e à desolação, o *blues* anexa-se como significante ao imaginário da melancolia, do amor perdido, da falta de sorte, e nutre-se de todo um panorama de associações extramusicais. Mas a narrativa do *blues* extravasa amplamente essas margens, e desde suas origens, não somente os *bluesmen*, mas também as mulheres do *blues* cantavam a sexualidade, a autopercepção das violências patriarcal e racial, e a reinvenção do cotidiano nos ambientes precários e segregados em que viviam⁵. Lomax escreve:

Formas melódicas do oeste europeu e instrumentos proveram a base para os estilos sulistas, mas foi a abordagem de produção musical negra Africana – altamente rítmica, coletiva e improvisadora – que claramente incensou a maioria dos novos desenvolvimentos (Lomax 2003, p. 327).

O *blues*, tendo sido gestado como gênero a partir do canto espontâneo, durante os trabalhos em lavouras, evolui para uma expressão musical aliada a instrumentos de cordas e flautas. Sua forma canônica, desenvolvida em doze compassos (1-4-5) e estruturada a partir de escalas pentatônicas, absorve desenvolvimentos e variações cujos detalhes extrapolam os limites desse artigo. Ou seja, o

regime de experiências – fortemente associadas ao sofrimento e à precariedade, mas de nenhum modo a elas restrito –, que invocam sensibilidades particulares, é convocado num espectro de análise que fornece o substrato poético do *blues* enquanto forma musical. Mas é justamente no nível do *ethos*, que representa a abertura para o reconhecimento de outros modos de expressão, produção e fundamentalmente de partilha social de objetos referidos às mesmas condições e sentimentos, que o *blues* acede à condição de um significante privilegiado para uma abordagem estética de cunho mais geral. O que por sua vez dará origem, no final da década de 1980, ao conceito de **estética blues**.

Tal conceito, de autoria do pesquisador Richard J. Powell, nasce da afirmação de que o *blues* constitui uma parte crucial da modernidade afro-americana, mas sem coincidir completamente com ela. A proposição central do autor é pensar o *blues* como uma “estética, uma instância artística, uma filosofia” (Powell, 1989, p. 19), algo que não é somente musical, mas sobretudo cultural. História, tradições, códigos visuais e outras dimensões espirituais do legado afrodiáspórico seriam verificáveis no *ethos* do *blues*. A Coisa-Blues, portanto, evoca, conjura, invoca, faz despertar ou redespertar um arcabouço múltiplo de sensações, afetos, signos e significantes. E produz ainda, naqueles que disso se apropriam na atividade criativa, modos originais de arranjo entre esses mesmos elementos. A visceralidade em jogo nessa forma de arte assume, dentre suas forças produtivas maiores, aquela da voz. Em algum momento, a cultura escravocrata não permitiu aos trabalhadores do plantio o acesso a instrumentos musicais (no caso da América do Norte, sobretudo a instrumentos percussivos). O *blues* foi também o resultado de uma certa modelagem sonora da voz, aliada a uma prática de uso do próprio corpo como instrumento de acompanhamento e cadência percussivos: palmas, espalmadas nas pernas, pisadas compassadas. Diferentemente da canalização técnica dos circuitos da voz na música erudita tradicional, em que as marcações melódicas definem um modo de expressão que sobe e desce escadas/escalas passo a passo, no *blues* a voz escorrega, desliza, claudica. Diferentemente ainda de uma outra estética em que a voz usufrui de uma separação e de uma individuação próprias, apartada do material musical que a instrui – no canto lírico, exemplarmente – a voz *blues* opera nos limites do trágico, enraizada na substância sensível do corpo com o qual dialoga permanentemente e de onde reconhece afetações ontogenéticas e trans-geracionais. Ela é ainda pervasiva, sensível e reativa aos instrumentos que a acompanham e os quais ela intersecciona, invoca e transfigura no curso de uma execução musical.

Voz, pulsão invocante, blue note

Num importante artigo intitulado *A voz, o silêncio e a música* Christian Vereecken (1994) observa que “Lacan em nada apreciava os analistas que se gabavam de sua escuta. Não se emprestam os ouvidos a um analisante da mesma maneira que à música. O que nos é demandado é ouvir, enquanto que a música nos fornece a ilusão de que nós somos ouvidos” (p. 89). E se, como o autor afirma, a música é uma “ficção (...) de ser ouvido além das palavras”, e que “ela visa um mais além da língua” (Vreecken, 1994, p. 89), essa afirmação tem consequências para a clínica psicanalítica. A prevalência

de uma posição, digamos, melomaniaca/melômana – daquele que permanece não somente aturdido pelo gozo musical, mas também pelos efeitos de captura imaginária induzidos pelo suposto-saber da qual ela seria o suporte – pode paralisar, no interior da experiência analítica, aquilo que tem a ver com uma outra experiência com os objetos pulsionais. A validação incondicional de um suposto valor de verdade que estaria inserido na experiência musical sob a forma de uma mensagem, de um enunciado ou mesmo de um sentimento de contornos epifânicos não parece estabelecer o que de mais interessante a música teria a oferecer à experiência psicanalítica. Mas se o autor tem razão ao apontar que a música efetivamente visa a um mais além das ficções narrativas em que frequentemente ela se insere, talvez seja por outra vertente da experiência musical que se possa realizar a passagem do enlevo narcísico que o êxtase musical efetivamente promove a algo que se refere ao *parlêtre*. Acerca disso seria interessante lembrar uma afirmação de Diego Masson, que foi um interlocutor privilegiado de J. Lacan a propósito de assuntos musicais. Certa vez, relata Masson (2025, s/p.), Lacan lhe confia essa afirmação a respeito da performance da cantora lírica Gundula Janowitz: “Tem-se a impressão que sua voz sai de acima de sua cabeça. E é assim que deve ser. A voz não deve sair da boca, mas de acima da cabeça”.

Mladen Dolar (2012, p. 75) afirma que, “a voz se apresenta como o laço que religa o significante ao corpo”, e em seu livro ele se utiliza do fenômeno da voz acusmática para discutir a “emergência do acontecimento e de uma verdade através da ruptura introduzida pelo objeto voz” (Dolar, 2012, p. 77). Jacques-Alain Miller aponta, por sua vez, em que medida a voz como suporte material da pulsão invocante não se refere ao significante naquilo em que ele concorre para efeitos de significação. Mas mais precisamente ela se refere à “cadeia significativa”, e isso na medida em que “toda cadeia significativa é a muitas vozes – o que, com efeito, faz equivaler a voz à enunciação” (Miller, 1994, p. 50). Essa proposição é central para os propósitos da investigação que desenvolvemos no momento, e um de seus objetivos maiores é o de elucidar o desdobramento interno da pulsão invocante no plano da enunciação. Voltaremos a esse ponto. Miller (1994, p. 51) afirma ainda que “a voz aparece em sua dimensão de objeto quando é a voz do Outro”. E que, nessa mesma direção, ela representa “a parte da cadeia significativa inassumível pelo sujeito como *je*” (Miller, 1994, p. 51).

Talvez a questão da incidência sobre o sujeito das instâncias ideais, e mais particularmente dos imperativos categóricos do supereu promovam um cenário compatível para o entendimento desse processo. Tal como Freud o expressa em 1923, “o ‘tu deves’ imperioso” do supereu (Freud, 1923/2010, p. 298) representa o retorno sobre o eu de uma tensão pulsional que envelopa, com virulência, a apresentação de um comando cuja causa resta velada, inassumível⁶. Daí a presença massiva da voz oculta que submete o eu a essa inflexão sem predicado e aquém da significação – **tu deves!** – e cuja forma do imperativo categórico assumirá, em alguma medida para cada sujeito, contornos que lhes serão fornecidos pela fantasia inconsciente. Aqui, como expressa Dolar (2012, p. 96), “no interior das vozes ouvidas se encontra uma voz inaudível, uma voz áfona (...) pedaço da pura materialidade da cadeia significativa. Voz como ‘coisa indescritível [insaisissable]’ e que engendra uma “premissa de

obediência". Estaríamos aqui ainda, conforme o autor, no plano de manifestação da voz como aquilo que advém "no vazio de onde ela é suposta provir, mas que ela não preenche, **como um efeito sem causa verossímil**" (Dolar, 2012 p. 90, grifo nosso). Lembremos aqui como Lacan se serve do acontecimento musical para indicar em que medida a voz "mais acima da cabeça" perfaz o circuito em que a pulsão invocante faz ressoar o objeto mais-de-gozar. "É assim que deve ser" (como citado por Masson, 2025, s/p.), ele dissera. Declaração a ser compreendida literalmente, no sentido de uma presença da voz como avatar de manifestação do ser pulsional.

É inequívoco, no contexto que hora examinamos, a articulação da voz como objeto que se desprende do Outro e incide sobre o sujeito sob a forma de um imperativo sem origem ou justificação, <https://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/lacan-a-musicae> que deflagra um gozo mais acima da cabeça e, no limite, mais além do princípio de prazer. Mas o detalhe fundamental é que, uma vez desvinculada de qualquer relação com a causa – não somente no nível da percepção da fonte, mas também no nível do desejo – a voz do supereu satura o lugar do objeto *a* com a tônica do gozo acéfalo – "mais acima da cabeça" - e do comando. Talvez seja por essa razão que Miller diria ainda que "a voz... reencontra esse objeto no horror" (Miller, 1994, p. 51). É bastante conhecida a enfática conclusão desse importante escrito de Miller, onde ele consigna à dimensão da criação – falar, realizar colóquios, jogar conversa fora, cantar, escutar ou fazer música - – a função, em grande medida sintomática, de "fazer calar isso que merece ser chamado de voz como objeto pequeno *a'*" (Miller, 1994, p. 51). Entretanto, nos parece interessante repercutirmos sua afirmação anterior, de que há algo que faz equivaler a voz à enunciação, tensionado essa proposição com aquela em que a voz do Outro não pode ser assumível pelo sujeito como *je*. O que nos conduz a interrogarmos: tudo o que diz respeito à voz no plano da pulsão invocante deve permanecer extemporâneo à dimensão propriamente subjetiva, ao *je*, ou no limite, ao dizer que possivelmente é engendrado pela experiência da enunciação? Seria de fato inacessível ou inassumível pelo sujeito, em sua relação à voz invocante, o encontro com o objeto a partir de uma causa verossímil, para dizer como Dolar?

Em seus estudos sobre as operações da voz no canto lírico, Jean Michel Vivès argumenta que as evoluções melódicas da ópera tradicional enquadravam a expressão tonal da voz nos limites de uma "dinâmica de regulação do gozo, ligada ao objeto voz pela submissão dessa ao desejo do Outro divino" (Vivès, 2020, p. 95). Ainda que tendo em seu horizonte a expressão do *ethos* da tragédia clássica, a voz filtrada de rumores extratonais do canto lírico tradicional mantém-se alinhada às "amarras da significação" (Vivès, 2020, p. 95), até o limite histórico da evolução estética desse gênero em que entra em cena o grito. E que produz, conforme o autor, a desconexão do "pacto pacificador com o Outro" (Vivès, 2020, p. 95), inaugurando o período do fim da ópera. Em diálogo com o autor, nossa hipótese aqui é de que a voz no *blues* parece romper, desde o início, com a filtragem de elementos sensíveis que visariam ao velamento da Coisa e aos regimes de adequação entre canto e mensagem. No *blues*, o canto polissêmico e a voz deslizante desencadeiam uma proliferação de valores metafóricos, a partir de seu substrato narrativo, apoiando-se e ao mesmo tempo se desconectando destes. Nesse contexto, é

como se o grito restasse como o avesso inaudível, porém sensível da voz. E a *blue note* pode então assumir o valor de um acontecimento moebiano, se referindo ao momento em que o grito surge, seja como valor acusmático, seja como valor acústico. Ou seja, como apresentação do dizer que a voz transmite mais além das frases, mais acima da cabeça.

Dentre suas diversas e eloquentes aproximações do tema da voz em psicanálise, Bernard Baas (2022) ao analisar um extrato de uma montagem teatral de Berenice de Racine, nos mostra os efeitos de transformação da qualidade sensível da voz da protagonista numa cena crucial. Essa voz que se torna “apagada” e “fria” e que, nas palavras do autor, é atravessada por uma “redução fenomenológica” que induz a um certo “apagamento do pulsional” não se desvincula, entretanto, completamente de um elemento pulsional. Rousseau, a comentar a cena, nos lembra Baas, aponta para o elemento “patético” que mantém com a voz uma zona de intersecção, mas que não responde integralmente pelo estatuto da voz na cena. Essa “ligação desligadora da voz e do discurso”, afirma Baas, “portanto a verdade prometida por essa voz, implica de maneira essencial o passional” (Baas, 2022, p. 53). Qual seria a função então, no que diz respeito à pulsão invocante, dessa redução fenomenológica da voz? Em que medida essa verdade da qual ela seria o suporte implica num “apagamento do passional” que não coincide com sua absoluta des-sensibilização? Como cernir o elemento pulsional cuja apresentação parece fornecer uma certa res, uma certa substância à voz em sua condição de objeto? Ponderamos aqui que a expressão **ligação desligadora** de Bernard Baas (2022) nos parece sugestiva ainda de uma certa materialização da voz como objeto na experiência da cena fantasmática, se considerarmos a fórmula canônica de Lacan em que o fantasma se define como a condição subjetiva de uma conjunção/disjunção com o objeto *a*. No momento da narrativa em que a personagem cessa de chorar, a voz fria e apagada de Berenice é justamente aquela induz ao choro da plateia. A fenda introduzida nessa experiência de comoção coletiva – a clivagem de uma emoção que não se precipita em uníssono entre o sujeito e o Outro - evidencia, no plano fantasmático, a ruptura induzida pela presença da voz como objeto. Voz que sustenta e fratura ao mesmo tempo a tessitura imaginária do sofrimento e do desespero, mas que se faz suporte de uma enunciação que frase alguma parece capaz de esgotar. Voz, ao que se pode notar, **não-toda áfona**, e impregnada por um elemento pulsional de contornos sensíveis, mas cujo advento e função parecem ainda restar profundamente enigmáticos.

Em *Une lettre sur la musique*, Philippe Lacoue-Labarthe (2015a) nos lembra da passagem de certos aspectos históricos da *poiesis* musical entre a antiguidade e a modernidade. Na estética platônica, o ordenamento modal da gramática musical operava como “gramática ou sintaxe de paixões” (Lacoue-Labarthe, 2015a, p. 64). Ainda hoje, vestígios dessa abordagem da música se manifestam a cada vez que se atribui a uma determinada configuração harmônica ou melódica o caráter de veicularem humores ou afecções determinadas. Na estética hegeliana, por sua vez, ainda que a música guarde seu estatuto de “representação de um pathos” ela não será mais pensada como “retórica codificadas de paixões” (Lacoue-Labarthe, 2015a, p. 66). Baas (2022) nos lembra, a esse respeito, como Hegel ao tomar o canto lírico como exemplo, “realiza o desligamento da voz e do discurso permitindo à voz se implantar

por si mesma” (Baas, 2022, p. 52). Naquilo em que a música avança uma certa concepção de estilo, ela pode gozar livremente de si mesma, como lembra Baas, “como isso acontece nos melismas e vocalizes”. Lacoue-Labarthe afirma, nesse ponto, que há algo em jogo na transmissão musical que “não releva de um código ou de uma retórica, mas de um fraseado [*phrase*]” (Lacoue-Labarthe, 2015a, p. 67). Não se trata em absoluto de compreender esse elemento condensador do gozo musical – o fraseado – como suporte de uma significação (Lacoue-Labarthe nesse texto parece mesmo preferir a expressão “significância” [*signifiance*] de Derrida). “O essencial em arte não é significar (...) mais frasear, quer dizer, pegar um ritmo da existência” (Lacoue-Labarthe, 2015a, p. 68). E num salto surpreendente do contexto da música erudita europeia para as vozes surgidas no delta do rio Mississipi, Lacoue-Labarthe (2015a, p. 71) se refere à “forma *blues*” como “uma arte do fraseado”. Em outro artigo, o filósofo reage às conhecidas e desabonadoras críticas de Adorno ao jazz, ponderando acerca do caráter em alguma medida psicologizante dos argumentos de Adorno. Não cabe aqui entrar nos pormenores desse importante debate, mas somente lembrar em que medida Lacoue-Labarthe recupera em Adorno percepções sobre o fraseado da “forma *blues*” (da qual o Jazz é certamente um dos mais importantes dialetos). Adorno critica no jazz “a síncope, a sonoridade meio-vocal meio-instrumental, a harmonia indecisa do impressionismo” (como citado por Lacoue-Labarthe, 2015b, p. 84), ali percebendo um exercício meramente retórico do código de paixões melancólicas. Lacoue-Labarthe escreve: “O que Adorno não percebeu, evidentemente, é que ali existia em germe no jazz, mesmo naquele que o escutava, uma **precariedade**” (como citado por Lacoue-Labarthe, 2015b, p. 86, grifo nosso).

Muito poderia ser dito aqui sobre o modo pelo qual a ausência de letramento racial – quer dizer, a capacidade de compreender e desconstruir o racismo na estética musical – conduz Adorno a um modo de compreensão ainda profundamente colonial da experiência estética de advento do jazz, e que o torna, por assim dizer, surdo, à singularidade e valor estético de elementos que, não obstante, ele se fez capaz de recensear. Lacoue-Labarthe (2015b), por sua vez, ao diagnosticar com precisão o que está em jogo na precariedade da “forma *blues*” (e que parece habitar até mesmo o interior de suas constelações mais complexas e cerebrais) dela recolhe ainda o traço de estilo de um **apagamento**, de uma extração de gozo. O jazz representa para Lacoue-Labarthe (2015b) um acontecimento que ele designa pelo neologismo “desarte” [*désart*], uma arte que não é destinada à “expressão de grandes conteúdos”. Nessa música que para Adorno não se separava da expressão alienante de um “falso transe”, Lacoue-Labarthe celebra “a inscrição da transcendência como finitude da arte, que a arte traz em seu nascimento o germe de sua morte” (como citado por Lacoue-Labarthe, 2015b, p. 90). Houvera Adorno relido seus próprios escritos sobre a *Shoah* e talvez ele teria compreendido melhor o jazz. A precariedade que subjaz ao *phrasé* do *blues*, mesmo quando evolui para arranjos melódicos e harmônicos complexos, faz subsistir nas sínopes e na fluidez entre corpo, vozes e instrumento algo de uma verdade trágica e mais além do significante. O **fraseado** do *blues*, a pele negra da nota azul, – “a angústia cortante da arte mesma” (como citado por Lacoue-Labarthe, 2015b, p. 90) – se manifesta a um só e mesmo tempo como sublimidade (Lacoue-Labarthe) e como horror (Miller). E se faz capaz,

como escreve Lacoue-Labarthe à propósito da desarte, de “rastrear o impensado que está no coração mais secreto do pensamento” (como citado por Lacoue-Labarthe, 2015b, p. 90). A *blue note* não é necessariamente uma nota musical, mas pode ser tão somente um ato de voz ou de incorporação com/do instrumento. Ato que condensa o gozo e o dizer numa mesma precipitação contingente. A *blue note* produz uma assinatura, uma letra de gozo em que o sujeito aparece não somente no intervalo significante da mensagem da qual é o suporte. Mas surge também em conjunção/disjunção com suas “muitas vozes”, como diz Miller (1994). A *blue note* enquanto semblante de objeto é certamente atribuível ao Outro, mas num modo de aparição em o que predomina não é a obediência ao comando em sua pura dimensão de horror. Pois a voz da qual ela é o suporte não conecta o imperativo de gozo a um enunciado de teor incondicional. Talvez aqui, como expressa Dolar, a voz seja um “mais-de-corpo” [*plus-de-corps*] (Dolar, 2012, p. 90), um objeto que conecta a contingência imprevisível do gozo ao lugar-tenente da enunciação.

A proposição canônica sobre a constituição da voz como objeto recupera de Lacan, conforme a exposição de Miller, a tese de que a voz decorre de um “efeito de forclusão do significante”, todavia distinto da noção de forclusão do Nome-do-Pai (Miller, 1994, p. 51). A voz inassumível seria então a consequência do retorno no real de algo cujo destino seria “subjettivamente atribuído ao Outro” (Miller, 1994, p. 51). Notemos como essa proposição resulta no isolamento do real da voz como separada, irreduzível e heterogênea às articulações significantes que constituem a ordem simbólica. O que conduz a uma compreensão do objeto voz como elemento necessariamente exterior a toda manifestação sonora que se suporta da língua ou se articula de algum modo à experiência da linguagem. Tais manifestações – a Miller, 1994, p. 51). fala, a música, o canto – serão, nesse contexto, sempre compreendidas como formações reativas ao gozo da voz, cujos ecos devem ser silenciados no nível do eu (*moi*). E sobre a música e o canto, condicionados pela sensorialidade sonora, são supostos não fornecer à experiência da voz como objeto um substrato de ocorrência, o que nos leva a perguntar também sobre o alijamento dessas experiências da relação com a causa do desejo.

Mas e se considerarmos que tais proposições parecem nutrir-se dos elementos de um momento da teoria lacaniana em que a problematização do objeto em psicanálise não havia talvez suficientemente evoluído na direção da atribuição de uma maior importância ao corpo no âmbito das funções do *parlêtre*? Ao que parece, quando Miller em seu artigo articula de forma precisa a separação do objeto voz das operações que se produzem no nível do par significante/significado, anexando-o a à incidência da cadeia significante (que por sua vez existe “a muitas vozes”, e não a muitas palavras) ele já parece fornecer as coordenadas para uma redefinição da questão que abordamos. Lacan, em alguma medida, passaria em certo momento a dialetizar as relações entre cadeia significante e ordem simbólica, a partir de uma maior assimilação epistemológica do real em jogo na experiência de *Lalangue*. O que nos parece resultar numa flexibilização – ou quem sabe mesmo até em uma certa fluidez – com que aspectos da sensibilidade corporal e da materialidade sensível passem a impregnar as modalidades de acesso do sujeito à ordem simbólica.

O escritor e ensaísta Pascal Quignard (1999), autor de *Ódio à música*, escreve que nós somos “também o objeto de uma ‘narração sonora’ que não recebeu em nossa língua uma denominação tal como ‘o sonho’”. A esse “pedaço de sonoro semântico desprovido de sentido”, Quignard dará o nome de “cantilenas” (Quignard, 1999, p. 32). A cantilena pode ser pensada como algo da ordem de um acontecimento, cujo real imprime no sujeito marcas semânticas para as quais toda tradução significativa é sempre deficitária. O acesso, portanto, aos efeitos pulsionais dessa matriz subjetivante sensível se dá a partir de elementos indiciais que habitam o universo sonoro. “A cantilena diz em que tom o espaço do corpo está” (Quignard, 1999, p. 33). A voz como objeto invocante parece então (re)apresentar ao corpo não somente a substância de gozo que o constitui, mas também as coordenadas de seus caminhos de satisfação. Em alguma medida, é como se essa ideia de um corpo **tonalizado** interpelasse a convicção naturalizada de nós, psicanalistas, sobre a música somente nos ofertar a ilusão de sermos escutados. A música, sob essa perspectiva, não seria somente o semblante que vela, silencia e pacifica o sujeito no momento em que a voz real o interpela. A música talvez se constitua num campo privilegiado de manifestação do traçado tonal que o objeto voz engendra ao produzir no sujeito o eco de um dizer. De um dizer, como nos esclarece Baas (2022), “imemorial”, e que resta esquecido. Por detrás daquilo que se canta naquilo que se ouve. Dizendo de outra forma, e em posição moebiana à experiência do sonoro e do musical – **há o dizer da *blue note***. Voz que habita o *phrasé*, e cujas coordenadas simbólicas ou atmosferas imaginárias condicionam sem jamais apreender sua irrupção contingente, pontual e evanescente. O traçado tonal, ou a manobra corpórea que faz irromper na cadeia sonora o rumor do dizer talvez carreguem consigo um fragmento da areia da qual é feito o *falasser*. Em nossa pesquisa sobre estética *blues*, perseguimos os ecos desse traçado, a partir da convicção de que o inconsciente não necessita de uma metafísica da presença ou da transcendência para repercutir os móveis de sua causa e sua ancestralidade.

Jean Michel Vivès (2020, p. 30) lembra que a voz é o elemento do corpo que é preciso “sacrificar” para aceder ao sentido, para “produzir um enunciado de linguagem”. “Suporte da enunciação discursiva, a voz desaparece atrás do sentido” (Vivès, 2020, p. 30). A música extrai por sua vez, como lembra o autor, a voz como objeto parasitário da enunciação. No *blues*, a voz reinsere no discurso o elemento de gozo, a **libra de carne** negra que fora silenciada e ameaçada de aniquilamento em sua constituição. Esse gesto restitui à palavra o suporte corporal/ pulsional que a anima.

À guisa de exemplo, para concluir

Cumprindo aqui, à guisa de exemplo, o documentário intitulado *Amazing Grace* (2019) em que Aretha Franklin, já consagrada como uma diva internacional do *blues* e da *soul music* retorna, em 1972, à *New Temple Missionary Baptist Church*, igreja em que começou a cantar quando criança, num bairro pobre de Los Angeles. Há de se notar ali a transfiguração mística que o canto negro imprime sobre os ritos e hinos cristãos e que produz uma espécie de **sublimação reversa**: onde se poderia esperar um objeto ou efeito de elevação, **é a Coisa mesma que baixa**, invocada por uma voz a um

só e mesmo tempo pertencente e separada do corpo que a entoa. Importante aqui observar que o objeto elevado à dignidade da Coisa, cujo vetor ascendente caracteriza em alguma medida o ritual cristão tradicional é aqui submetido a uma transformação. Notadamente a inversão desse vetor que resulta da incidência sobre o *ethos* cristão da religião de matriz africana. Nessa matriz, é a manifestação eidética do êxtase corporal que representa o divino. Disseminada no objeto (voz) que afeta o corpo, a Coisa canta⁷.

Amazing Grace – expressão de difícil tradução, e que poderia ser vertida por Graça Maravilhosa/ Surpreendente/ Espantosa/ Milagrosa/ Prodigiosa/ Cortante/ Estranha – é ao mesmo tempo um concerto musical e um serviço religioso. E que incorpora à gramática da *kátharsis* – efração dos limites simbólicos de partilha do sentido e dos afetos – algo de uma função cerimonial da *blue note*, próxima, em alguma medida, do mais-de-gozar, na forma em que é aludido por Alain Didier-Weill (2014). Esse êxtase (*gozo extático*), sugere a condição de que “o Real como impossível é posto em brasa” (Didier-Weill, 2014, p. 68). Condição ainda em que ressurge, sob a forma musical, a hiância primordial que foi “arrancada do Real e introduzida no sujeito: a do S(A)” (Didier-Weill, 2014, p. 68). Vivès, ao se aproximar desse tema do êxtase musical, também reconhece o momento em que o sujeito tocado pela voz “se aproximaria da Coisa sob sua forma musical” (Vivès, 2020, p. 130). Menos da ordem de uma dessexualização – tal como fora suposto por Freud em sua teoria da sublimação – e mais do desencadeamento de um gozo que rompe com os limites das amarrações simbólicas, a presença invocante do canto de Aretha Franklin não parece dar-se pelo efeito de transmissão de um ordenamento identificatório que convocaria a plateia a aderir, num típico efeito de massa, ao *páthos* daquela que, por assim dizer, opera a função de liderança do dispositivo estético-religioso. O atravessamento contingente do real como impossível é também aquele de um efeito de convergência entre sensibilidade e razão, porém sem a mediação da fantasia. O real, incognoscível, apenas se manifesta, ou demonstra-se, como lembrara Lacan, por uma “via isenta de qualquer idealização” (Lacan, 1970/2003, p. 406). De fato, é no interior do espaço precário de uma igreja batista de um subúrbio norte-americano – tão distinta da opulência, do luxo e da estética superlativa que o cristianismo produziu não somente na Europa, mas também em muitos lugares nas Américas – que o real incognoscível se manifesta em seu envelope sonoro, infinitizado, radiofônico.

O vórtice da Coisa invocado pelo fraseado de Aretha Franklin (2019), desidratado de qualquer suporte fantasmático, faz aparecer a radicalidade pulsional do objeto *a*. Voz escandida, que se incorpora nas singularidades quaisquer, encharcando-as com um gozo do ser. É ainda o que Lacan esclarece em *Radiofonia*, ao lembrar que “é **incorporada** que a estrutura faz o afeto, nem mais nem menos, afeto a ser tomado apenas a partir do que se articula do ser, só tendo ali ser de fato, por ser dito de algum lugar” (Lacan, 1970/2003, p. 406, grifo nosso). O que então, relativo à condição de ser de um povo africano se articula ali a partir da subversão do código do colonizador? O que foi metabolizado da prática religiosa do colonizador retorna na superfície do espaço vocal de *Amazing Grace*. O estado de graça é ali incorporado desde o orifício auditivo, que escuta, por trás do que se diz, a força estética (ora menos

da arte que da *desarte*) daquilo que se (h)ouve.

Baas, ao recuperar aspectos dessa discussão, evidencia em que medida o fraseado parece caracterizar uma via privilegiada de acesso ao estatuto da voz como objeto *a* e à elucidação de aspectos performativos maiores da pulsão invocante. Nesse sentido ele nos indica o modo como retorna sobre o objeto voz em sua dimensão fenomenal o eco de uma voz “matricial” – “de uma voz de antes da voz” (Baas, 2022, p. 54). O autor sugere aqui recorrer ao conceito lacaniano de *Lalangue*, como aquilo que se deposita no “inconsciente singular do sujeito enquanto *falasser*” (Baas, 2022, p. 55) a partir de fenômenos residuais da língua materna. Mas ao preferir o termo “matricial” ao termo “materno”, Baas (2022) nos aponta para a incidência, na origem do sujeito, de elementos referidos a um extravasamento dos elementos linguísticos referidos à língua materna, e mesmo daqueles performativos, referidos ao dialeto, por assim dizer, do outro cuidador. O fraseado, esse acontecimento identificável no nível da voz como objeto à incidência de *lalangue* sobre o *parlêtre*, não seria equivalente ao somatório dos fonemas ou dos significantes enquanto matéria de significação. O que não significa que ele não possa dar consistência a um outro regime de operações que inclui eventualmente esses elementos. O fraseado, aponta Baas, é questão de eco, de “modulação de tonalidade” de prosódia, portanto, na qual se forma a voz em corpo”⁸ (Baas, 2022, p. 56). O escritor Christian Prigent (2004), autor de uma obra crítica e literária que dialoga instigantemente com a psicanálise, discute a importância da colocação em perspectiva da voz a partir daquilo que designa como constituição de um “corpo vocal”. Trata-se aí, de “desnaturalizar a voz, arrancá-la ao selo de identidade subjetiva e propulsioná-la como déficit na ou da língua, como indexação monstruosa da falha aberta entre o real impossível e a cobertura verbal desafetada que pretenderia disso uma circunscrição imediata, expressiva” (Prigent, 2004, p. 35). “A voz assim pensada” prossegue Prigent, “é um traçado tonal de fuga da instituição átona da língua formada, ditada, uniformizante, cujo sistema articula as representações que constituem para nós ‘o mundo’” (Prigent, 2004, p. 36). É justamente esse **traçado tonal** que nos interessa aqui, na medida em que ele descreve um percurso em que a desnaturalização não parece coincidir com a dessensibilização. E que sugere ainda um efeito de suplemento pulsional não somente à instituição átona da língua, mas também à condição áfona da voz como objeto.

Se, como aponta com precisão J-A. Miller “A voz é exatamente isso que não pode se dizer” (Miller, 1994, p. 51), enquanto objeto e equivalente da enunciação, ela parece dotada da condição de fazer manifestar algo da experiência do dizer. Nesse sentido talvez não se possa concordar com a radicalidade da afirmação de Miller (1994) quando diz que “a voz como objeto não aparece de nenhuma maneira no universo sonoro” (p. 50). A voz como objeto *a* engendra esse traçado tonal, que pode ser pensado talvez como resíduo sonoro, languageiro ou quicá mesmo musical, e que sinaliza para o *parlêtre* algo de sua amarração pulsional. O fraseado – a voz como envelope do dizer – apresenta, conforme Baas (2022, p. 55), “o eco do imemorial”. O que deve ser distinguido de uma “presença de origem ou de essência do sujeito”, e acoplado à proposição de que, enquanto veículo do dizer, a voz seria “presença do eco cujo sujeito não é senão a ressonância mais ou menos longínqua, o efeito sempre

diferido, portanto sempre inacabado” (Baas, 2022, p. 55).

“Na origem do fantasma encontra-se um núcleo traumático materializado pela voz”, afirma Dolar, “e aqui nós deveríamos dar uma plena latitude à sonoridade que não pertence à linguagem” (Dolar, 2012, p. 165). O espectro ou a latitude desse objeto pertence e não pertence à linguagem ao mesmo tempo. Sua condição ontológica é inacessível, ou seja, real. E nós desenvolvemos nossa pesquisa **a partir da hipótese de que existe um resíduo da Coisa que se deixa traduzir no interior de um signo que é sensível e inteligível ao mesmo tempo, justamente ali onde, no canto, voz e ideia são uma só e mesma coisa.**

Alain Didier-Weill (2014) elaborou, num texto clássico, uma aproximação psicanalítica da chamada nota azul, evidenciando que ela evoca um registro de letra de gozo, extraído como contingência no espaço de uma performatividade musical⁹. Esse artigo é ainda um desenvolvimento preliminar de uma pesquisa que se interessa **pela pele negra da *blue note***, ou seja, pela possibilidade de formalização estética e psicanalítica de experiências artísticas que se suportam da tradição afro-diaspórica, mas que se difundem e se re-incorporam nos mais diversos suportes, mídias, corpos e acontecimentos. Estética que é também uma ética, e que descodifica a normatividade repressiva que tantas culturas violentou. A nota azul, para concluir, refere-se a um núcleo real, contingente, mas que em sua manifestação traz consigo a memória pluriforme, polifônica, os ecos de um dizer que nós podemos ouvir – ou quem sabem mesmo escutar – das vozes que entoam os deltas multilocalizados de um único e verdadeiro Continente Negro.

Tradução: Catarina Coelho dos Santos

Notas:

1. Artigo baseado na conferência *Reconfigurações do imaginário: música e subjetividade*, realizada no dia 31 de maio de 2025, pelo Instituto Sephora de Ensino e Pesquisa de Orientação Lacaniana - ISEPOL, como parte do Ciclo de Conferências Franco-Brasileiras.
2. A primeira seção do presente artigo reproduz, recupera e desenvolve parte do conteúdo previamente publicado pelo autor em Rocha, G. M. (2025). Voz, música e estética *blues* – desdobramentos contemporâneos da pulsão invocante In S. Ayres, C. Azenha, C & N. V. A. Leite, (Orgs.) *Sob tempestade* – segregação e palavra por vir. Campinas: Mercado das Letras, 2025.
3. Comparativamente aos estudos sobre a música, a dança permanece ainda como um objeto marcadamente menos abordado pela crítica estética psicanalítica. Mas cumpre recomendar o excelente capítulo intitulado *Jouissance* [Neologismo forjado em francês a partir de uma aliteração na palavra *jouissance* (gozo), pela introdução da consoante que induz à presença da palavra danse (dança)] no belíssimo estudo de Bernard Baas, publicado pela Stilus em

2022.

4. A coletânea de escritos intitulada *Música de Feitiçaria no Brasil* (Andrade, 1983) reúne o material mais diretamente correlacionado a esse périplo-pesquisa. Em *Música doce música* (Andrade, 2006), algum material suplementar pode ser encontrado, mas já atravessado por estudos extemporâneos. Em *O turista aprendiz* (Andrade, 2002), outros elementos da jornada etnográfica do escritor ao Nordeste brasileiro, entre os anos 1927-1929 são ainda reunidos.
5. A esse respeito, conferir o excelente estudo de Angela Davis (1998). E, sob um aspecto menos conceitual e mais adveniente de testemunhos das artistas e intérpretes do *blues*, vale conferir o livro de Noble e Howe (2019).
6. O argumento de Freud nesse ponto considera que a formação do Ideal do eu assimila, via identificação, elementos oriundos de uma dessexualização sublimatória do “modelo paterno” edípico. E que no curso dessa dinâmica pulsional, o déficit das pulsões eróticas (então dessexualizadas) coincide com uma intensificação da agressividade da pulsão de morte, cuja expressão no supereu assume a forma cruel do imperativo categórico. Nesse sentido, a forma vociferante “tu deves” engendra um comando grave e implacável.
7. Reconhecemos a sugestão implícita nessa afirmação de um parentesco entre a “forma *blues*” – recuperando a expressão de Lacoue-Labarthe (2015a,b) – e aspectos semiológicos e estruturais do tema do Outro gozo, tal como formulado por Lacan em seu seminário Mais ainda. Mas reservamos para uma outra oportunidade o desenvolvimento desse propósito de investigação. No âmbito dos estudos musicológicos, entretanto, não podemos deixar de mencionar aqui o vigoroso livro de Tony Bolden (2020), *Groove theory: the blues foundations of funk*, em que o autor diseca o desenvolvimento da experiência estética afrodescendente a partir de uma de suas formas contemporâneas, o funk. Bolden (2020) elabora ali um interessante modo de aproximação dessa expressão artística, que desde seu nascedouro parece bascular entre os campos da sexualidade e da mística.
8. No original francês, a frase “*la voix en corps*” provoca justamente a homofonia que, a partir de Lacan, aproxima as expressões en corps (em corpo) e encore (mais ainda). O que, por sua vez, ressalta a pregnância do tema do Outro gozo e suas conexões com o objeto-voz e a pulsão invocante.
9. “[...] ser habitado pela música é [...] tocar com o dedo nesse ponto enigmático já evocado, no qual a mensagem do Outro se torna nossa própria Palavra. Direi de tal reviramento que ele é esse instante lacaniano de emergência do sujeito no lugar do Outro: instante em que, na alteridade absoluta dos significantes do Outro, suas notas começam a ressoar como minhas ou, mais precisamente, como se ‘pudessem ter sido’ minhas”. (Didier-Weill, 2014, p. 58).

Referências Bibliográficas

- Andrade, M. (1983). *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Andrade, M. (2002). *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Andrade, M. (2006). *Música, doce música*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Baas, B. (2022). *Jouissances de la voix*. Paris: Stilus.
- Bolden, T. (2020). *Groove Theory – the blues foundations of funk*. Saint Louis: University Press of Mississippi.
- Davis, A. (1998). *Blues legacies and black feminism*. New York: Vintage Book.
- Didier-Weill, A. (2014). *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*. Rio de Janeiro: Contracapa.
- Dolar, M. (2012). *Une voix et rien d'autre*. Caen: Nous.
- Franklin, A. (2019). *Amazing Grace (Documentário)*. Universal Pictures Home Entertainment.
- Freud, S. (2010). *Le moi et le ça. Œuvres Complètes Psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France. (Texto original publicado em 1923).
- Lacan, J. (2003). Radiofonia. In *Outros escritos* (pp. 400-447). Rio de Janeiro: Zahar. (Texto original publicado em 1970).
- Lacan, J. (2007). *Le séminaire 23 – Joyce le sinthome*. Paris: Seuil. (Texto original publicado em 1975-1976).
- Lacoue-Labarthe, P. (2015a). *Une lettre sur la musique IN Pour n'en pas finir – écrits sur la musique*. Paris : Christian Bougois Éditeur.
- Lacoue-Labarthe, P. (2015b). *Remarque sur Adorno et le jazz, d'un désert obscur IN Pour n'en pas finir – écrits sur la musique*. Paris : Christian Bougois Éditeur.
- Lomax, A. (1993). *The land where the blues begun*. New York: The New Press.
- Lomax, A. (2003). *Selected writings (1934-1997)*. New York/London: Routledge.
- Masson, D. (2025). Lacan, a música (J. Miller, N. Georges-Lambrichs, & P. Fari, Entrevistadores). *Revista Derivas Analíticas*, 22. Recuperado de : <https://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/lacan-a-musica>
- Miller, J-A. (1994). Jaques Lacan et la voix. *Quarto – Revue de l'École de la Cause Freudienne*, 54.
- Noble, J. & Howe, Z. (2019). *50 women in the blues*. London: Supernova Books.
- Paz, O. (2007). *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva.
- Powell, R. (1989). *The blues aesthetic: black culture and modernism*. Washington: The Washington Project for Art.
- Prigent, C. (2004). *L'incontenable*. Paris : P.O.L
- Quignard, P. (1999). *Ódio à música*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Rocha, G. M. (2014). Representabilidade e processos miméticos no inconsciente freudiano: aspectos estéticos e éticos. In A. C. Lo Bianco; S. Moschen & M. C. Poli. (Orgs.). *Psicanálise, Política, Cultura* (pp. 73-82). Campinas: Mercado das Letras.
- Rocha, G. M. (2025). Voz, música e estética blues – desdobramentos contemporâneos da pulsão

- invocante In S. Ayres; C. Azenha & N. V. A. Leite. (Orgs.) *Sob tempestade – segregação e palavra por vir* (pp. 87-104). Campinas: Mercado das Letras.
- Sebbag, G. (s.d.). *Quintessence de l'objet trouvé*. Recuperado de www.philosophieetsurrealisme.fr
- Vereecken, C. (1994). La voix, le silence, la musique In *Quarto – Révue de l'École de la Cause Freudienne*, 54.
- Vivès, J-M. (2020). *A voz no divã – uma leitura psicanalítica sobre ópera, música sacra e eletrônica*. São Paulo: Aller.

Citação/Citation: Massara, G. (mai. 2025 a out. 2025). Os efeitos da blue note: voz, música, ancestralidade. (C. C. dos Santos, Trad.). *Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana*, 20(40), 134-150. Disponível em <https://www.isepol.com/asephallus> DOI: 10.17852/1809-709x.2025v20n40p134-150

Editor do artigo: Tania Coelho dos Santos

Recebido/ Received: 30/05/2025 / 05/30/2025.

Aceito/ Accepted: 30/06/2025 / 06/30/2025.

Copyright: © 2025. Associação Núcleo Sephora de Pesquisa sobre o moderno e o contemporâneo. Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o autor e a fonte sejam citados/This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the author and source are credited.