

## A METAFÍSICA MUSICAL DE MICHEL FOUCAULT

*The musical metaphysics of Michel Foucault*

Marco Antonio Arantes

*Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Toledo*

**RESUMO:** O texto a seguir trata dos aspectos que aproximam a escrita de Michel Foucault da música, tendo como referência os compositores e regentes que fizeram parte da formação musical do filósofo. No conjunto de textos foucaultianos, a música foi a forma de arte que recebeu menos atenção do filósofo. No entanto, a discussão proposta tem o objetivo de mostrar que a música não está distante de abordagens sobre a linguagem e o discurso, mostrando que, em muitos casos, há uma coincidência de temas com as obras dos compositores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música; Linguagem; Movimento Serialista

**ABSTRACT:** The following text explores the aspects that bring Michel Foucault's writing closer to music, using as a reference the composers and conductors who were part of the philosopher's musical background. Among Foucault's body of work, music was the art form that received the least attention from the philosopher. However, the proposed discussion aims to show that music is not far removed from his approaches to language and discourse, demonstrating that, in many cases, there is a thematic overlap with the works of certain composers.

**KEYWORDS:** Music; Language; Serialist Movement

*Som, a música do silêncio – Santa – Stéphane Mallarmé*

*a verdadeira beleza é para mim uma frase musical, um trecho de música que eu não compreendo, alguma coisa da qual não se possa dizer nada – Por uma Vida Não Fascista - Michel Foucault*

## INTRODUÇÃO

Foucault tinha como referência, para celebrar o seu amor pela música, sete grandes compositores: Wolfgang Amadeus Mozart, Gustav Mahler, Sebastian Bach, Pierre Boulez, Jean Barraqué, Alban Berg e Anton Webern. Por critérios muitas vezes distintos, considerava os compositores capazes de superar os padrões convencionais e chacoalhar o que existia de mais estático e banal na profundidade das experiências cotidianas. As audições musicais desses compositores clássicos poderiam ser equiparadas a um exercício filosófico, uma forma peculiar de estabelecer um diálogo com a linguagem filosófica e com as escolas de pintura expressionista e impressionista.

Paul Veyne dizia que Foucault ouvia pouca música, mas tinha “*escolhas vincadas em literatura*” (VEYNE, 2009, p. 151). Já Pierre Boulez, em *Apontamentos de Aprendiz* (1966), notou que a ideia de enunciado foucaultiana traçava uma diagonal mais próxima da música por possibilitar uma dispersão de acontecimentos e uma plasticidade que seria o inverso da rigidez do discurso do significante. Coube a Deleuze investigar a relação da música serial de Boulez com a filosofia de Foucault, mostrando que as formas e as matérias estão presentes em vários contextos, seja na música, seja na metalurgia, de qualquer forma, será visível “*a forma de um desenvolvimento contínuo que tende a substituir a sucessão das formas*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 87). Deleuze vai mais longe e, ao comentar sobre a relevância do compositor austríaco Anton Webern<sup>2</sup> (1883-1945), notou que o seu estilo dodecafônico expressionista explorava um *mundo do microcosmo, uma dimensão diagonal*, que estava muito próxima da linguística e do estilo da escrita foucaultiana. A música, portanto, não estaria encerrada em algum significado objetivo ou racional, não sendo necessária a existência de proposições, frases e performance verbal para a efetivação de enunciados<sup>3</sup>. As condições de produção de enunciados numa perspectiva musical estariam marcadas pela singularidade e não se reduziriam a uma ocorrência linguístico-discursiva, mas ela seria a própria enunciação. A música seria o desejo que carrega uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta. Ela seria antes de tudo uma criação ligada à escrita e ao pensamento. Para Rorich (2006), Deleuze, aprofunda o tema ao desenvolver o conceito de lógica atonal para compreender o interesse de Foucault pela música serial:

De fato, a noção de lógica atonal de Deleuze mostra como os corpos de enunciados em diferentes epistemes tem a mesma relação entre si, assim como as diferentes manifestações de series numa composição serial.(RORICH, 2006, p. 296)

Se uma das tarefas principais da arqueologia era desprender-se das categorias tradicionais dos discursos, o mesmo não pode ser dito da música, pois o que foi dito, escrito, repetido, elaborado, estaria dissipado na sonoridade e na singularidade. É

---

<sup>2</sup> Boulez (2008, p. 324) ao comentar sobre *Passacaglia Opus I* de Webern, notou que ela revela uma “*forte ligação com a tradição pós-romântica, especialmente com Mahler de quem ira conservar, por toda a vida, uma lembrança fiel [...] No entanto, a partir do Opus 5, o gênio de Webern se revela sem precedentes tanto pelo radicalismo dos pontos de vista quanto pela sensibilidade inovadora*”

<sup>3</sup> Para Castro (2016, p. 137), “*Foucault aponta que não todos os enunciados possuem a estrutura linguística da frase*”.

importante lembrar que Deleuze, assim como Foucault, estava próximo do *Domaine Musical*, grupo de compositores modernos liderado por Pierre Boulez, entre as décadas de 1950 e 1960<sup>4</sup>. Suas análises musicais podem ser lidas no capítulo *O Liso e o Estriado* em *Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia* (1997), ensaio que tratou da noção bouleziana de tempo e da música de Boulez como uma exploração dos espaços sonoros e musicais.

O texto a seguir trata dos aspectos que aproximam a escrita de Michel Foucault da música, tendo como referência os compositores e regentes que fizeram parte da formação musical do filósofo. Embora não exista uma dimensão exata sobre o impacto da música na filosofia de Foucault, é importante destacar alguns exageros do próprio filósofo quando afirma que a música atonal foi uma descoberta mais importante que a obra de Nietzsche, que, ao contrário da música, comparece com mais frequência em sua filosofia. No mais, no conjunto de textos foucaultianos, a música foi a forma de arte que recebeu menos atenção do filósofo. No entanto, a discussão proposta tem o objetivo de mostrar que a música não está distante de abordagens sobre a linguagem e o discurso, mostrando que, em muitos casos, há uma coincidência de temas com as obras dos compositores.

Há uma especificidade nas escolhas de Foucault, considerando-se que parte dos compositores está ligada à Segunda Escola Vienense, que incluía o compositor vienense Arnold Schoenberg e os seus alunos Anton Webern e Alban Berg. Esses compositores faziam parte do Movimento Serialista, que foi considerado a nova música feita após a 2ª Guerra Mundial, tornando-se um movimento internacional que contaria com colaboração de nomes importantes da vanguarda francesa, como Edgard Varèse, Pierre Boulez, Olivier Messiaen e Jean Barraqué. O movimento serialista também causaria repercussão na Alemanha, onde encontramos o compositor Karlheinz Stockhausen. Dos compositores e regentes citados, destaco a importância do músico francês Jean Barraqué na obra do filósofo francês, por sua capacidade de criar imagens sonoras dos poemas de F. Nietzsche reunidas nas peças de *Sequence* e um ciclo incompleto de composições para o poema-romance *A Morte de Virgílio*, de Hermann Broch, obras indicadas por Michel Foucault.

---

<sup>4</sup> Deleuze também fez audições de cinco composições na IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique*), local onde também palestrou sobre música. Deleuze entendia a música como um pensamento estimulado por percepções e sensibilidades. Quanto a Foucault, ele se aproxima do grupo sob a influência de Jean Barraqué.

O trabalho de Barraqué foi crucial para que o filósofo rompesse com o silêncio em relação à música que percebia entre alunos e colegas intelectuais, e se afastasse de um passado fincado na tradição francesa do marxismo e fenomenologia, alargando os seus conhecimentos no campo da linguagem.

O texto também trata da importância do encontro insólito do compositor Gustav Mahler com as discussões filosóficas de Michel Foucault, o que foi marcado por coincidências de temas, como autoria, morte e linguagem. Alerto, desde o início, que, embora não existam textos do filósofo sobre o compositor, apenas admiração, não se trata de uma especulação científica ou fortuita, mas uma forma de mostrar que Foucault tinha uma simetria com a sonoridade metafísica do compositor austríaco. O que aproxima Foucault de Mahler não é esse denso sujeito psicológico, mas a música que vibra no apagamento do autor Mahler. Não lhe despertariam atenção no compositor os seus arroubos coléricos, as explosões temperamentais, as sucessões de mortes familiares, as insônias intermináveis, as circunstâncias infelizes e a desassossegada sexualidade com Alma Mahler<sup>5</sup>. O que interessaria a Foucault é o “eu” e as contradições que transpõem os limites de sua música.

A aproximação de Foucault com a música atinge o seu ápice com o interesse pela obra de Pierre Boulez, que fez parte de um grupo de compositores franceses que internacionalizaram o movimento serialista. Schonberg (2010) atribui a Boulez “*a orquestração padrão da música serialista*”. Em 1946, ele coordenou o *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique*, mais conhecido como IRCAM. Boulez foi o fundador dos concertos vanguardistas do *Domaine Musical* em Paris e foi o responsável pela Filarmônica de Nova York de 1971 a 1978. Boulez foi discípulo de Schoenberg e admirador de Anton Webern, tornando-se uma das figuras mais importantes da estética musical moderna do século XX. Os dois textos mais conhecidos sobre a relação entre Foucault e Boulez são *A Tela Atravessada* (1982) e a discussão de ambos

---

<sup>5</sup> Não se separa judaísmo de assuntos como gênero, sexualidade e masculinidade em Mahler. Na visão antissemita, homens judeus eram “frágeis e inferiores” como as mulheres. A sua música também sofreu críticas antissemitas e era vista como frágil, inferior e feminina. Arkle (2024, p. 159) lembra que o livro *Sex and Character* (1903), de Otto Weininger “*Decididamente uma perspectiva de gênero na crítica antissemita, ao equiparar às mulheres aos homens judeus e censurando-os pela sua inerente fraqueza, inferioridade e feminilidade*”.

os autores sobre música em *A Música Contemporânea e o Público*<sup>6</sup> (1983). O objetivo é entender por que a obra musical de Boulez representou para Foucault um combate às formas e a ruptura com estéticas musicais que o precederam, podendo também ser visto como um espelho sobre si mesmo e o seu papel no campo da filosofia. Boulez comparece na obra de Foucault num rol de pontos de convergência sobre a relação da música atonal com as imagens, sons, palavras e enunciados, o que está muito próximo também do projeto de S. Mallarmé e René Char. Essa convergência é descrita por Rorich (2006) como uma *inassimilabilidade* de ambos os autores pelo discurso.

Algumas menções sobre música popular norte-americana, como o jazz e o rock, além da paisagem sonora do mundo moderno, são discutidas por Foucault como gostos culturais que possibilitam novas formas de sentir e viver a vida e convergem com algumas questões colocadas por Adorno e Horkheimer sobre as simetrias entre Stravinski e Schönberg nas obras *A Indústria Cultural*, *Dialética do Esclarecimento* e *Introdução à Sociologia da Música*.

Iremos observar que a música popular moderna, para o filósofo, estava muito próxima de uma ideia convencional sobre os impactos do consumismo na música. É importante lembrar que Foucault conhecia a música popular difundida em rádios e tvs e estava próximo de diretores, como Rainer Werner Fassbinder, que também gostava de cultura pop norte-americana, a exemplo do que pode ser observado na dança sedutora, no filme *Faustrecht der Freiheit* (1975), ao som do country-rock *One Night*, de Dave Bartholomew, Pearl King e Anita Steiman, interpretado por Elvis Presley.

Vê-se, desde já, que, para Foucault, a música e a escrita são inseparáveis, o que atesta uma sensibilidade musical que também se aproxima de algumas discussões feitas pela Escola de Frankfurt sobre o conceito de esclarecimento de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, no capítulo *Ulisses ou mito e Esclarecimento*, da obra *A dialética do esclarecimento*, publicada em 1947, tema que também foi discutido numa outra perspectiva por Maurice Blanchot, no capítulo *O encontro do imaginário* da obra *O Livro por vir* (1959). As vozes sedutoras das sereias, que cantam em *Ulisses* de Homero, e analisadas por Adorno e Horkheimer, não transformaram a música numa arte inacessível, mas num campo prazeroso de reflexão sobre as potências míticas, formas sonoras e

---

<sup>6</sup> Trata-se de um texto que reproduz a fala de um evento promovido por Boulez no *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique* em 1983, com as participações de Gilles Deleuze e Roland Barthes. A pedido de Boulez, o texto foi revisitado por Foucault.

conteúdos que estão presentes em obras musicais. Ou seja, a música é, para o filósofo, um processo acumulativo que desperta constantemente novos pontos de interesse.

A escrita parte da premissa de que, em alguns textos, o filósofo pensou a filosofia por meio da música, tratando a música e a filosofia não como duas entidades distintas e separadas, mas como uma possibilidade de pensar as formas e os enunciados. Se levarmos em conta, conforme Eric Rohmer (1997), que a música francesa era a prima pobre de uma cultura que ocupava um lugar negligenciável, na cultura francesa, tendo o visual e a literatura como tendências importantes na cultura francesa, por outro lado, é inquestionável a inquietação que a música produziria, em Michel Foucault, ao transportá-lo para uma dimensão que ele chamaria de belezas enigmáticas. É o próprio Foucault que afirma que a música representou um papel tão importante quanto o de Nietzsche. Se os seus olhos sempre estiveram abertos para as cores, formas e composições dos espaços na pintura, a música, sem dúvida, o inspirou em algumas noções musicais que foram apropriadas e utilizadas conforme as suas necessidades filosóficas.

## 1 – DER MAHLER!

*Será que é preciso morrer primeiro, para que depois as pessoas nos deixem viver? – **Gustav Mahler***

Era com a expressão entusiástica *Der Mahler!* que os cocheiros de Viena, carregados de turistas, referiam-se ao pianista, compositor, regente e administrador austríaco Gustav Mahler, que, por dez anos, trabalhou incansavelmente na administração da Ópera de Viena. Os cocheiros referiam-se ao ritmo tenso e incessante de trabalho de Mahler, que afirmava que a única coisa que podia fazer na vida era trabalhar. “*Perdido em seu trabalho, a vida simplesmente passava por ele*” (SCHONBERG, 2010, p. 516). Mahler considerava esse momento como a analogia de uma mosca presa numa teia de aranha, que lutava para escapar e continuar vivendo, mas, como não conseguia escapar, a sua vida definia-se nesse ciclo interminável de Sisifo, que se revolia no seu interior. Para a sua esposa, Alma Mahler, ele era um motor superaquecido e um indivíduo obcecado pelo trabalho.

Quando o conheci, não havia mais o que mudar nele. Sua frágil constituição, ele a exauria trabalhando muito e com indisfarçada ambição. Não tinha sossego nunca, em lugar algum. Por toda a parte,

atormentava-o o medo de desperdiçar tempo de trabalho (MAHLER, 1988, p. 35).

Após oito décadas, no amplo apartamento de Michel Foucault, situado na *rue de Vaugirard*, em Paris, Lindon e Foucault iniciavam uma audição de Mahler, num espaço que o filósofo chamava de recanto Mahler, uma referência direta ao autor de *Wunderhorn* (*A Trompa Mágica*, 1895-96). Mathieu Lindon escreveu, em *Ce qu'aimer veut dire* (2014, p. 65), que o espaço também poderia se chamar de ninho do amor, que lembraria um tipo de conforto familiar regado com viagens de ácido lisérgico. O fato é que o maestro titular da Ópera Imperial de Viena nunca foi uma ocasionalidade artística na vida de Foucault. Pode-se dizer que as audições de Mahler eram um momento prazeroso do filósofo, que muito se assemelhavam às celebrações lisérgicas descritas por Burroughs em *The Naked Lunch* (1959), as quais pareciam abrir as comportas do inconsciente e culminavam com uma linha divisória entre dois mundos. “*Da mesma forma que não podemos dizer somos contra a música, não podemos dizer que somos contra as drogas*” (FOUCAULT, 2004, p. 15).

Foucault tinha uma atitude crítica em face à música clássica contemporânea, contudo, ele nunca escreveu as suas impressões sobre a música de Mahler. No entanto, é indiscutível a existência de uma atração de Foucault por Mahler, um sentimento de respeito pela sua música, como se as audições de Mahler proporcionassem uma viagem psíquica prazerosa e funcionassem como uma válvula de escape para se pensar a escrita e as palavras indizíveis. A música de Mahler era como um estado emocional, uma reação de magia e mistério, um risco diante da indeterminação de novos discursos e enunciados que vibravam a palavra sem provocar enunciações. Mahler, esse compositor fugidio, não nos dá uma imagem clara do mundo ao redor, mas uma página em branco, sobre a qual reagimos com uma atitude transgressiva.

Mas o que a obra de Mahler diz a Foucault? A princípio, a existência dos acasos que tecem os fios da escrita musical de Mahler. As suas antinomias e a sua perspectiva do improvável se esfumariam na sua música, como nos *dados mallarmaicos*, expressão cunhada pelos irmãos poetas Campos e Pignatari (1991) para denunciar as limitações da linguagem discursiva<sup>7</sup>. Há uma poética musical em Malher, que está próxima da poética

---

<sup>7</sup> Segundo Augusto de Campos: “*Mallarmé é o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da série, descoberta por Schoenberg, purificada por Webern, e através da filtração deste, legada aos jovens*”

de Stéphane Mallarmé (1842-1898), e que não se limita às imagens, temas e retóricas. A princípio, é preciso assinalar que Mallarmé, assim como Nietzsche, foi testemunha da episteme que se formou no início do século XIX, conforme foi assinalado por Foucault em *Monstruosidades da Crítica* (1971). Mallarmé foi contemporâneo de Saussure e Nietzsche, tendo se preocupado com a problemática da linguagem pura e da fala na poética moderna. É essa sensibilidade moderna antidiscursiva que Foucault sente ao ouvir Mahler, de que a linguagem musical seria uma forma de se aproximar das coisas que não compreendemos e sobre as quais nem pedimos uma explicação. A linguagem existiria independentemente do seu significado. O que mais poderia contestar e confundir a linguagem do que a música? Mallarmé explica que as palavras sem significado colocaram questões que estão além da literatura e dos livros, as quais sombreiam com as questões musicais<sup>8</sup>. Afinal, havia uma pergunta que estava sempre suspensa em Mallarmé e que seria reproduzida por Foucault<sup>9</sup>: o que é a linguagem e o que é uma palavra que fala na sua materialidade? Foucault entendeu que, depois de Mallarmé, a linguagem da literatura “*não se define por aquilo que ela diz, nem tampouco pelas estruturas que a tornam significante*” (FOUCAULT, 2014, p. 218). Foucault percebeu que, a partir de Mallarmé, as palavras materializam-se como coisas e que as músicas reverberam nas palavras. Para Foucault, isso ocorre quando a linguagem se aproxima da morte do autor, o que ele chama de *pensamento impensável*, de uma *experiência da finitude* da palavra dita. “*Já se sabia que a palavra é a inexistência manifesta do que ela designa; sabe-se agora que o ser da linguagem é o visível apagamento daquele que fala*” (FOUCAULT, 2013, p. 244).

Se pensarmos em música, o ato de compor uma música não significaria apenas dizer algo sobre si mesmo, como se estivesse oscilando o eu interior e o eu exterior, mas seria uma resposta ao incompreensível que não pode ser retratado por palavras vindas da literatura realista, naturalista e jornalística, tão combatidas por Mallarmé. Se o poeta francês jogou os dados e não encontrou Deus, é porque se deparou com os acasos e uma

---

*compositores eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen*” (CAMPOS et al., 1991, p. 23).

<sup>8</sup> Mallarmé se preocupou com “*as novas maneiras de ser das palavras e das coisas*” (FAUSTINO, 2004, p. 159). Como poeta, não respeitou a sintaxe tradicional, e “*faz dela o que bem entende e associou as palavras à sua maneira renovando a língua e criando objetos verbais*” (FAUSTINO, 2004, p. 170).

<sup>9</sup> As considerações de Foucault sobre a fala são influenciadas por Mallarmé. “*A fala, eminentemente oral, se compõe no tempo, através do tempo e tendo o tempo como um elemento de sua própria estrutura. Ela evanesce no ar na medida em que o tempo negativamente a dissolve, já a escrita, as letras, permanece no papel, alcança a realidade*” (AGOSTINHO, 2018, p. 97).

musicalidade da linguagem revolvidas pelos poetas da palavra. Já Mahler encontrou na música um Deus incompreensível despido de fé e com o olhar perdido no nada e no caos da criação<sup>10</sup>. Como diria Liberman, Mahler “*tem fé na vida, mas vive cara a cara com o nada*” (LIBERMAN, 2010, p. 142).

Há em Mahler e Mallarmé uma relação complexa do eu com a linguagem. Em ambos, a linguagem não se reduz a uma relação do homem com o mundo, mas ao movimento profundamente ambíguo, a uma condição em que a linguagem não se limita à sua significação e aos espaços estritos como o livro e as salas de concerto. Num sentido mais próximo da obra de Barthes, ela encerra diversos sentidos. Se pensarmos em Mahler, nada se enuncia claramente na sua audição, pois, se a música se enuncia por sons, ela também conduz ao silêncio<sup>11</sup>, ou seja, nem tudo está contido na música e nem tudo está contido na linguagem. É nos confins da linguagem que se manifesta o ser humano que se manifesta como ser da música e da escrita que fala com as palavras.

O que aproxima Foucault de Mahler não é esse denso sujeito psicológico, mas a música que vibra no apagamento do autor Mahler. Não lhe despertam atenção no compositor os seus arroubos coléricos, as explosões temperamentais, as sucessões de mortes familiares, as insônias intermináveis, as circunstâncias infelizes e a desassossegada sexualidade com Alma Mahler. O que interessa a Foucault é o “eu” com as suas contradições que transpõe os limites de sua música. Trata-se, portanto, de uma ideia mallarmeana de lance de dados que não aceita a ideia de que um significado profundo será revelado no processo de criação artística, ou de que a vida nos dá todas as respostas, sentidos e significados da relação autor/obra. O que importa é que nada abolirá o acaso da vida e dos elementos que sombreiam o processo criativo.

Com efeito, são os acasos da existência que irrompem no processo criativo musical, que fazem de uma obra uma sucessão de acontecimentos que tomam vida própria e alteram o processo de significação da linguagem. Segundo Foucault, essa ideia de acontecimento como fruto do acaso, muitas vezes, é limitada por comentários, jogos de identidade e por formas de repetição discursivas que quebram o aspecto dialético do

---

<sup>10</sup> Para Alma Mahler, “o acaso nunca vem por acaso”, mas por obra do destino.

<sup>11</sup> O silêncio já foi descrito como a *Cor do Som* e foi amplamente explorado por John Cage em sua peça 4’33”. A referência às cores não é ocasional. O silêncio seria como uma moldura em branco, como as telas em branco de Robert Rauschenberg. “*O silêncio em música clássica ocidental tradicional é como a moldura para os sons*” (OLIVEIRA, 2020, p. 78).

discurso. Pensar na música é pensar em sua forma dialética, na ausência de uma síntese e numa experiência sensível do pensamento. É como se a música tirasse o discurso de uma condição de inércia e fixidez.

A linguagem musical seria uma miríade, que, a todo o momento, estaria mudando os seus sentidos numa sucessão de acontecimentos que se revolvem nas suas contradições e singularidades. Nada mais musical e mallarmeano que a afirmação de Foucault quando afirma que os acontecimentos *suspendem a soberania do significante* ao multiplicar as possibilidades de sentido.

Como ouvinte habitual de Mahler, Foucault aproxima-se das harmonias *cósmicas* e anticonvencionais do regente austríaco. Foucault nunca teve uma imagem definitiva do compositor, que, na vida real, parecia pressentir uma estupidez dos seus atos e um catolicismo exacerbado, além do receio constante e doentio de uma morte à espreita por todos os lados<sup>12</sup>.

O que Foucault absorve da música de Mahler são os acontecimentos que vibram aleatoriamente nas múltiplas possibilidades discursivas de um ser que nunca se estabelece de forma inerte. Trata-se de uma musicalidade discursiva que, devido ao caráter abstrato, sugere novas formas de inteligibilidade da linguagem. A música, portanto, flui sem requerer uma compreensão ou uma clareza na sua construção. O seu objetivo não é a busca do sentido e a limpidez discursiva, mas um alargamento das possibilidades da linguagem. Sendo assim, a música para Foucault não é uma experiência que conduz à incompreensão e à obscuridade, mas é uma experiência que coloca as pessoas em sintonia com os acasos que se modelam no curso da história. A música diz respeito à linguagem, à existência, ao devir e à fala que compõe no tempo. Como diria Foucault, inspirando-se em Mallarmé: “*quem fala é a própria linguagem*”.

Mahler conversava através de sons e, nesse sentido, isso coincide com os interesses do filósofo por estruturas formais e progressões harmônicas, mas também com a ideia de que a música expressa formas, enunciados e formações discursivas que também são submetidos às regras, leis e regulações. Se, para Deleuze, os enunciados são musicais, é porque eles não representam os conteúdos do mundo, mas retratam acontecimentos e notas que se fragmentam como as palavras rachadas de Roussel. Portanto, no discurso

---

<sup>12</sup> Alma Mahler dizia que “*Mahler raramente passava por uma igreja sem entrar. Mas sua devoção provocava minha resistência. Seu amor pelo misticismo católico também era muito profundo*” (MAHLER, 1988 p. 18).

musical, os signos são arbitrários e o sentido nunca se apresenta de forma clara e gratuita. As sonoridades opõem-se aos seus significados ou podem criar novas significações a partir de suas sonoridades. Portanto, não há uma soberania do discurso, das palavras e das coisas, mas enunciados que se esfumam em sons e “*despista todos os seus signos de sua individualidade particular*” (FOUCAULT, 2013, p. 273).

O fato é que as reflexões sobre a linguagem e a função do autor no campo da música nunca foram efetivadas por Foucault. Em 1970, numa versão modificada do texto *O Que é um Autor?*, apresentada na Universidade de Buffalo (Estado de Nova Iorque), Foucault perguntou-se sobre o que seria um autor no campo da pintura e da música. Em princípio, isso poderia significar diferentes funções de autoria para diferentes áreas de conhecimento, além da constatação de que existiria uma ordem do discurso propensa a criar novos discursos. Foucault não se refere aos grandes autores literários e sequer aos textos religiosos canônicos, mas aos autores *fundadores da ciência* ou fundantes de discursividades. Se essa tese vale para a ciência, não valeria para os grandes autores literários e musicais que seriam sempre autores do seu próprio texto. A estrutura interna de um discurso literário limitar-se-ia à semelhança, à analogia, à utilidade e estrutura do discurso, enquanto os grandes textos científicos possibilitariam uma “*infinidade de discursos*” que poderiam se transmutar em outros discursos, em obras que se afastariam das concepções dos seus próprios fundadores. Exagero à parte, é improvável que escritores, como Fiódor Dostoiévski, Marcel Proust e Franz Kafka, pudessem apenas ser lembrados por analogias e não por abrirem espaços para novas discursividades.

Gustav Mahler não é um autor que precede a obra, mas se aproxima da problematização<sup>13</sup> do que seria a função do autor no campo da música e no mundo dos discursos, no sentido de que o autor não é uma fonte inesgotável de significados. O devir da fatalidade, presente no autor Mahler, poderia parecer a Foucault fugaz, enigmático e paradoxal. Não interessava a Foucault a individualidade particular de Mahler<sup>14</sup> e nem a

---

<sup>13</sup> Recorro a Judith Revel (2005) para justificar a utilização do termo problematização. Em Foucault, o termo refere-se a um conjunto de práticas discursivas e não discursivas que entram no jogo do falso e do verdadeiro.

<sup>14</sup> Mahler era o tipo inquieto, irritado, neurótico, antissocial. Parecia em guerra com o mundo e questionou a sua existência por toda a vida. Como regente, repreendeu músicos e teve atitudes coléricas na Filarmônica de Viena. No mais, “*repetida vezes, rejeitava desafios para duelos, que lhe faziam os músicos*” (JOURDAIN, 1998, p. 250). Harold Schonberg (2010) relata que Bruno Walter se inquietava com as perguntas de Mahler. “*De onde viemos? Para onde nossa estrada nos leva? Terei eu realmente desejado esta vida?*”

ideia de expressão do autor na obra, mas, antes de tudo, a sua impessoalidade, a estrutura e a arquitetura de uma obra que dizia por si mesma na sua existência sonora e nas suas relações internas. Portanto, a proximidade com a música de Mahler não é atribuída à biografia pessoal, à psicologia e às características subjetivas do autor, nem às *obsessivas ilusões de eternidade* de um

homem frágil, pleno de perplexidades, de ambivalências inevitáveis, de encontros sempre adiados, de um ‘sim’ e ‘não’ que o procurava o absoluto no tempo religiosamente fugaz de um acorde, ou de um beijo, ou de uma transitória libertação progressiva (LIBERMAN, 2010, p. 10).

Mas como pensar no autor de mil faces, Mahler, conhecido por ser um devorador de livros e o fundador de um clube literário, que tratava a religião como uma “emoção transcendental”, que amava Richard Wagner, Schopenhauer, a filosofia nietzscheana e lendas como a de Tristão e Isolda? Por que Foucault o admirava? Parto da premissa de que a admiração de Foucault por Mahler repouse numa possibilidade filosófica de pensar os discursos e a própria noção de autoria na música. Mahler foi o regente das antinomias que não se deixou capturar como autor e discurso. O par autor/obra, portanto, não cabe a Mahler, que sentia e expressava suas antinomias pela música. É na música que ela alçava voos cada vez mais ousados. É esse Mahler fugidio e efêmero que se enuncia para Foucault que, ao contrário de Freud, não era indiferente à música.

Como autor, Mahler fugia dos seus fantasmas interiores. Liberman (2010) afirma que Mahler era fugidio e dialético e sua obra expressava uma *totalidade metafísica*, um *fogo metafísico* que se *insinuava no religioso*. Sua obra expressava uma transcendentalidade metafísica, um catolicismo antidogmático e a ausência de um Deus onipotente, todavia, estava envolta por uma tristeza que paradoxalmente escorria alegremente em suas composições. É como se suas composições expressassem uma dialética emocional impressionista baseada na experiência perceptual de sentimentos, como se a sua atitude subjetiva substituísse a “*suposta realidade estável pela fugacidade*” (DENVIR, 1976, p. 3).

Mahler, portanto, não se confunde com representações miméticas da realidade ou com expressões subjetivas, as mesmas que Susan Sontag afirma persistirem em expressões subjetivas da realidade no formato de conteúdos e afirmações do artista. “*O que X está tentando dizer é..., o que X disse é..., e assim por diante*” (SONTAG, 2020, p.

17). As suas composições não seguem os princípios da representação. Foucault não o ouve como um espelho da realidade, mas algo que se dissolve no ar sem deixar rastros<sup>15</sup>. Já as representações deixam marcas, trilhas, pegadas, pistas e rastros. Isso significa dizer que, em Mahler, existe devir, mas não existe uma forma do ser. Mahler rompe com a representação. Ele é indefinido e está na ordem da dissolução e da transformação.

A música de Mahler é antes de tudo o que dá uma voz ao silenciado e que desperta ou silencia o som, operando como acontecimentos sonoros que não selam uma representatividade e a soberania do significante, mas estão incessantemente se transformando e se recriando. O impacto de sinfonias, como *A Quarta Sinfonia* (1900), efetiva-se num contexto subjetivo que não se confunde com a representação de um sentimento<sup>16</sup>, mas com a descontinuidade sem significações prévias. A linguagem musical está além das representações. “*Como não podemos dizer precisamente onde começam e terminam tanto a música quanto a linguagem, o elo entre as duas se torna ainda mais obscuro*” (JOURDAIN, 1998, p. 371).

Com efeito, o estilo mahlermiano seria marcado por uma circulação sonora de enunciados que vibravam a sua existência indefinida. Mahler não é origem absoluta de uma obra. Como obra, Mahler só existe na paradoxal pulsação dos sons e ruídos que sempre responderão às perguntas que nunca foram feitas. Ao se tornarem sonoros e vibratórios, os enunciados musicais tornam a sua existência perceptível ao mundo, assumindo o papel de intérpretes do silêncio, que “*remontando seu próprio discurso [...] fala na direção dessa ausência*” (FOUCAULT, 2014, p. 200).

Outras questões são consideradas: como, em Mahler, o prazer poderia vir de um sentimento de morte? Foucault conhecia as tragédias familiares que cercaram Mahler. Mahler, como autor, tateia a morte e a exorciza em obras, como *Ich bin der abhanden gekommen* (*Eu me perdi no mundo*), pensando em defuntos de cardeais que repousavam nas “*pedras planas nas igrejas, as mãos cruzadas sobre o peito, os olhos fechados*” (MAHLER, 1988, p. 22). A morte é uma companhia constante; Alan Berg fala da

---

<sup>15</sup> Camila Jourdan observa que em Foucault o “*O discurso tem o caráter do acontecimento, ou seja, ele se distancia da representação, que é sempre secundária, e não uma verdade direta, e se efetiva sempre no âmbito da materialidade*” (JOURDAN, 2019, p. 52).

<sup>16</sup> É preciso lembrar que parte das obras teóricas do século XVIII consagravam-se à retórica musical “*extensos capítulos, pois os termos técnicos da retórica eram aplicados também à música, Dispunha-se de um repertório de fórmulas fixas (figuras musicais) para a representação dos sentimentos e para as “expressões retóricas”, uma espécie de vocabulário de possibilidades musicais*” (HARNONCOURT, 1988, p. 152).

presença quase física dela em sua *Nona Sinfonia*, cuja escrita musical transcende os princípios religiosos do compositor. “Uma obra de arte da qual se percebem os limites exala um odor de morte” (MAHLER apud LIBERMAN, p. 26). Como nos diz Foucault, a respeito do anonimato transcendental da escrita:

à escrita um estatuto originário não seria uma maneira de, por um lado, traduzir novamente em termos transcendentais a afirmação teológica do seu caráter sagrado e, por outro, a afirmação crítica do seu caráter criador? (FOUCAULT, 2013, p. 275).

Peças, a exemplo de *Das Lied von der Erde*, *Polka mit inem Trauermarsch als Einleitung*; paradeiro desconhecido) e *As Klagende Lied* (*Canção do lamento*), traduzem as vertiginosas pulsões de morte de Mahler, emparedado em suas frustrações, perdas de familiares, solidão, angústia, obsessões e desmantelamento do meio externo. Muitas dessas composições foram inspiradas no folclore austríaco e em poemas populares que reestruturou e reescreveu, como *A Trompa Mágica - Des Knaben Wunderhorn*, dos poetas Ludwig von Arnim e Klemens Brentano<sup>17</sup>. Mas também escreveria peças, como *O osso que canta*, baseada num conto de Grimm e em cantos populares da Boêmia e da Moravia.

Foucault admirava as longas sinfonias de Mahler e a sua proximidade com Richard Wagner, compositor alemão que dizia que a inspiração era como tirar leite de uma vaca, diferentemente de Mozart, também admirado por Foucault, que dizia que a inspiração se assemelhava a uma porca urinando. Não se deve esquecer que Mahler venerava Wagner. O autor de *O Idílio de Siegfried* (1870) dedicou-se a escrever suas impressões sobre a montagem de Boulez de *Tristão e Isolda* do compositor alemão.

O anticonvencionalismo de Mahler pode ter despertado em Foucault uma inquietação silenciosa feita de assombro, silêncio e emoção, pois a música também é composta de silêncio. E o silêncio fazia com que ele pensasse sem palavras e, talvez, meditasse. Shaffer (1991) lembra que toda música é carregada de silêncio; também que Webern levou o silêncio ao limite, enquanto Cage negava a sua existência dizendo que o silêncio era uma caixa de possibilidades. O silêncio não pertence a nenhum lugar e está presente inclusive na morte. O silêncio, no sentido estrito, é impossível. “Tudo pode acontecer para quebrá-lo” (SCHAFER, 1991, p. 71).

---

<sup>17</sup> O envolvimento musical de Mahler com as poesias de Arnim e Brentan foi de tal extensão que se pode falar de uma contribuição não apenas musical, mas também poética, ao ponto de ser lembrado como um dos autores de *Des Knaben Wunderhorn*.

Havia, na música de Mahler, a simbiose de elementos metafísicos, místicos e religiosos. Foucault sabia que Mahler não esperava de Deus respostas concretas. Mahler o conduz ao dúbio e às alternâncias místicas, ao silêncio absoluto, quase religioso, que inquieta a alma. Não há nada para se alcançar ou decifrar. Se o ato de escrever nem sempre resulta na compreensão e numa ideia definitiva, se a escrita se esfarela e se esfacela na história, por outro lado, a música o conduz ao deleite incompreensível das emoções nebulosas que se abrem a outro mundo. Nem tudo pode ser compreendido ou ser dito por palavras. Oscar Wilde tinha esse sentimento ao ouvir Chopin. “*Após tocar Chopin, sinto-me como se tivesse chorado por pecados que nunca cometi e pranteado tragédias que jamais vivi*” (Wilde apud Jourdain, 1998, p. 404).

Foucault conhecia a história da Áustria, os recônditos interstícios e limites da experiência humana em estabelecimentos, como casas de caridade, congregações religiosas, ordens hospitalares e de cavalaria destinados ao internamento de loucos, criminosos, indolentes ou mesmo de leprosos pelas Igrejas de Viena. É essa ambiência religiosa com os seus castigos divinos, cuja dor e sofrimento tinham como término a salvação, que Foucault confrontará com as imagens auditivas mahlerianas que viajam na história como objetos sonoros. Mahler é a projeção musical que o olhar crítico de Foucault interpretou no curso *A Sociedade Punitiva* (1972-1973) como a “*integração surda da biografia no saber*”, a errante irregularidade que acompanha as vidas infames. Mas a vida de Mahler não se decompôs em cinzas e na brevidade. Em Mahler, pulsam os sons que se comunam como uma alma atormentada e uma beleza que afronta a vida abatida. É na vida de Mahler e na sua música que Foucault se encontra, como a encontrou nas vidas infames, desventuradas e obscuras de Herculine Barbin e d’Henri Legrand, vidas que surgiram “*de repente através de dois séculos de silêncio, abalaram mais fibras em mim do que o que comumente chamamos literatura*” (FOUCAULT, 2012, p. 200).

Pode-se afirmar que a tristeza genuína e a espiritualidade de *Das Lied von der Erde* significaram para Foucault um exercício metafísico, uma catarse musical quase religiosa, clarividente e audaz. Sua profundidade não se deve a um texto, mas a uma natureza estética vibratória. Mahler é o enunciado na sua forma musical com os seus múltiplos significados, sem uma forma fixa, mas que dá existência a um sentimento de transcendência do mundo e da subjetividade infinita. Mahler foge e dilata-se na experiência alucinógena do tempo que se confronta com o nada. Escutar Mahler e os seus

recursos tímbricos soava para Foucault como uma espécie de experiência psicológica, um regozijo frente à beleza harmônica. A música de Mahler era uma experiência limite, um arquivo de possibilidades, uma contraconduta de uma vida que parece não ter existido, a qual Liberman (2010) interpreta como *mysterium tremendum* da existência trágica e mística que busca a redenção por intermédio da música.

Foucault absorve Mahler numa experiência que não estaria ligada apenas ao prazer de ouvir música ou a questões estritamente musicais, como melodia, ritmo, harmonia, metro, amplitude, timbre, fraseado e forma, mas também como se escutasse palavras, ouvisse histórias e voasse sobre uma paisagem infinita de percepções, a exemplo dos trompetes que soam em *A Trompa Mágica*, num clima de despedida e com um velado sentimento de morte.

## 2 – JEAN BARRAQUÉ E A TEMPORALIDADE DA MORTE

*Nada existia nela a não ser morte, nada que não morte e mais morte! – A Morte de Virgílio – Hermann Broch*

Se quisermos caracterizar de um modo significativo a relação da música com a escrita filosófica de Michel Foucault, diremos que o tema toma a sua forma mais nietzschiana nas composições de Jean Barraqué<sup>18</sup>, compositor francês que é tido como uma das expressões mais significativas e estranhas do serialismo europeu na década de 1950, movimento musical que também é conhecido como serialismo, música serial, dodecafonia, música dodecafônica, música serial dodecafônica, termos associados ao estilo musical criado pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg e aperfeiçoados pelo seu aluno Anton Webern, que, para Boulez, é o criador do *som-espaco* e das formas seriais fundamentais.

A conexão entre Michel Foucault e Jean Barraqué<sup>19</sup> não foi apenas de ordem sentimental, mas consistiu numa troca de conhecimentos que se tornaria visionária nas

---

<sup>18</sup> Algumas notas sobre Jean Barraqué apontam o desconhecimento público de sua música e a importância crucial da biografia que escreveu sobre Claude Debussy, além dos estudos inacabados da 5ª sinfonia de Beethoven, escritos que foram reunidos em *Ecrits – Jean Barraqué*.

<sup>19</sup> Não me ateno aos aspectos biográficos de Barraqué, mas pela conexão dos trabalhos entre os dois autores. Paul Strathern (2003) menciona a relação que Michel Foucault e Jean Barraqué mantiveram na década de 1950, marcada por discussões “*filosóficas intensas, descontrolo alcoólico e sexo sadomasoquista – tais eram os ingredientes inebriantes desse intenso caso de amor*” (STRATHERN, 2003, p. 13). Esses

composições de Barraqué<sup>20</sup> e nos escritos de Foucault. Foucault atribuiu à Barraqué a descoberta da música e a aproximação com os compositores contemporâneos franceses. Portanto, não se trata de especulações sobre a ligação dos dois autores, mas uma tentativa analítica de dimensionar o impacto de um filósofo numa obra musical e o surpreendente fato de encontrar semelhanças filosóficas numa obra musical.

O primeiro amigo que tive, quando eu tinha vinte anos, era um músico. Mais tarde, eu tive um outro amigo, que era compositor que já é morto. Graças a ele eu conheço toda a geração de Boulez. Esta foi uma experiência muito importante para mim. Em primeiro lugar porque ela me colocou em contato com um tipo de arte que para mim é verdadeiramente enigmática (FOUCAULT, 2004, p. 47).

Barraqué apresenta-se para Foucault como uma possibilidade do entendimento da filosofia por uma perspectiva musical. A magnitude dessa relação foi relatada por Didier Eribon (1990), o qual afirma que a proximidade com a música de Barraqué significou um afastamento da influência da fenomenologia e do marxismo, o que é bastante visível em sua primeira obra publicada. Eribon mostra que Foucault estava entusiasmado com as descobertas musicais, o que o levaria a repensar a importância da música na filosofia.

A intensa e fugaz relação amorosa de Barraqué e Michel Foucault resultou em obras sinfônicas inspiradas em obras literárias, como *A Morte de Virgílio*<sup>21</sup>, do escritor austríaco Hermann Broch, e em poesias, a saber, *Trois fragments*, *Musique du midi*, *De la pitie, de la pitie e Plainte d'Ariane* de F. Nietzsche. Essas poesias indicadas por Foucault, com exceção da obra de Broch, fariam parte da peça sinfônica *Sequence*<sup>22</sup>, composta no intervalo entre 1950-1955 para voz, bateria e diversos instrumentos de uma sinfonia. Quanto ao romance de Broch, a música foi concebida como uma peça musical

---

aspectos biográficos são também encontrados em Eribon (1989), Macey (1993) e, sobretudo, na obra *The Sea on Fire – Jean Barraqué* de Paul Griffiths.

<sup>20</sup> Em seu ensaio, *Jean Barraqué: o caminho para o serialismo e as visões estéticas da primeira metade da década de 1950*, Okuneva (2021) informa que, em 1948, Barraqué tinha produzido trinta obras, incluindo diversas sonatas para piano, peças para coro de capela, duas sinfonias, câmara co-vocal.

<sup>21</sup> A composição do romance poema de Broch é marcada pela fragmentação da escrita. A sua primeira versão data de 1937 e a última versão foi finalizada em 1940 e publicada em 1941, com a colaboração do escritor antifascista Giuseppe-Antonio Borgese.

<sup>22</sup> Nas páginas que antecedem as orientações técnicas para a sua execução, recomendava que a composição deveria ser tocada sem interrupção. Ele se referia à notação metronômica que indicava o tempo de andamento da peça musical, a qual deveria absorver a modernidade dos novos tempos, que impulsionava o cotidiano velozmente para frente, submergindo as pessoas numa sonoridade urbana barulhenta, confusa e ininterrupta. Em *Sequence*, a voz do solista é equilibrada entre o que é cantado, falado e instrumentalizado, ou seja, uma variação típica de notas que é comum nos vibratos.

dramática, uma sinfonia do *páthos* e da morte, que reproduziria o último dia do poeta romano Virgílio, o qual queimaria a Eneida antes de morrer. Barraqué previu um ciclo de composições sobre as obras indicadas por Foucault, mas conseguiu finalizar apenas três peças musicais das quinze obras previstas. Trata-se das peças sinfônicas... *au-delà du hasard* (1959), *Chant après chant* (1966) e *Le Temps restitué* (1968).

Os problemas que Virgílio enfrentou há dois mil anos transcendem o tempo e ecoam nas obras de Foucault e Barraqué. Trata-se de uma obra que escapa da trivialidade da beleza e transmite uma verdade artística por si mesma, sem esbarrar numa reprodução crua de uma realidade política. De fato, Paul Griffith em *The Sea on Fire: Jean Barraqué* (2003) reforçaria a ideia de que o romance de Broch não se reduzia a uma sátira ou propaganda política. Quanto a Barraqué, a sua música estaria em sintonia com o tom épico e lírico do romance, como se o romance pontuasse linhas melódicas que poderiam ser interpretadas como uma poesia musical da morte.

O romance de Broch tornou-se uma obsessão na vida de Barraqué, que passou a dedicar-se ao planejamento e à composição de *A morte de Virgílio*, que foi pensado para ser um drama musical vasto sem atores e ação. A obra não chega a ser finalizada, sendo interrompida com a sua morte em 1973<sup>23</sup>.

As composições finalizadas são consideradas estudos musicais sobre a morte e o destino da arte e do artista. É o caso das composições *Chant après chant* (1966) e *Le temps restitué* (1957) que são consideradas dois fragmentos independentes no ciclo de composições previstas para *A Morte de Virgílio*. Barraqué explora uma sonoridade percussiva que é alternada com o som de flauta, piano e o canto de uma soprano. A música exala uma circulação melódica, cujo efeito sonoro lembrará o som d'água respingando, recurso que o compositor utilizou para dar vida sonora aos elementos paradoxais de Virgílio, como se fosse um respingar infundável que pontua a passagem do tempo e a proximidade serena da morte. Essa atmosfera aquática lembrará muito os sons de água do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovsky. É importante lembrar que a água sempre foi um elemento estudado por Foucault, como as águas calmas e agitadas, vislumbradas

---

<sup>23</sup> Há mais esboços do que peças concluídas de Barraqué. Das doze peças musicais planejadas por Barraqué, apenas três obras foram finalizadas. Barraqué pensou em cinco livros de fragmentos, quatro livros com seções do romance e um volume com comentários sobre a composição, livros que estavam concentrados na segunda parte do romance. A única obra de fato concluída foi o Concerto para clarinete, que Barraqué descreve como um lança para a morte.

em Aristóteles, quando associa o sonho à calmaria da alma. Ou então, a água infindável que está ligada ao universo da desrazão, de *Stultifera Navis*, de Hieronymus Bosch. Por cima da água, a escrita é incerta e flui para o desconhecido. Essa liquidez da água seria a desrazão da escrita. Há também a loucura que está em Virgílio quando Plócio faz uma alusão à loucura dos poetas, em *A Morte de Virgílio*. “O poeta é precisamente o homem ao qual foi dado refrear e dirigir a própria loucura” (BROCH, 1982, p. 205).

Das composições inspiradas no romance, *Chant après chant* (1966) é considerada uma reflexão musical de Barraqué sobre a morte, que imaginava que lhe pudesse abrir as janelas para o infinito. A morte, portanto, seria uma semente para o nascimento de outra pessoa. A composição diz respeito ao *Fogo – A descida*, que corresponde à segunda parte da obra *A Morte de Virgílio*, cujos temas gravitam em torno da temporalidade da morte.

Mas como a música de Barraqué reflete a temporalidade da morte que está tão presente na escrita de Michel Foucault?

Ao menos dois aspectos confluem no interesse de Foucault pelas músicas de Barraqué inspiradas no poema-romance de Broch e nos poemas de Nietzsche: a psicologia e a sua relação com a palavra e como essas palavras musicadas se relacionam com a vida. Virgílio é a sonoridade do inconsciente e da morte, que vibra suas inquietações sobre os objetivos da arte em um momento de crise existencial. A música de Barraqué constituiria uma linha de fuga, a sonorização da morte, das palavras, do tempo e do espaço. Barraqué, antes de Blanchot, proporcionaria a Foucault a ideia de que a relação da escrita com a morte poderia ser sonora e plástica. A morte na escrita é a força que penetra nos corpos como um ritual que penetra nos olhos e nos ouvidos e escarafuncha os órgãos. Não se mata o som no ar. Não há dor, nem tristeza, mas a episteme de um olhar cirúrgico.

Hermann pensou *A morte de Virgílio* como um poema-sinfônico, dividindo os capítulos com andamentos musicais internos reconhecidos pelos símbolos da água, do fogo, da terra e do éter. Barraqué conhecia essas divisões e pensou na escrita musical, dividindo-a em andante, adagio e presto, com uma variação sonora ou emocional. Na sua perspectiva atonal e vanguardista, o andamento em allegro, adagio ou presto exploraria as antinomias do tema da morte que se misturava a outros elementos da natureza. Essa mesma técnica musical dodecafônica, explorada por Barraqué, seria utilizada por Schoenberg em peças para piano na década de 1910, como *Pierrot Lunaire*. Schonberg (2010) afirma que Schoenberg desejava compor música como Kandinsky pintava os seus

quadros, ou seja, peças expressionistas que tentavam descrever *os estados internos da alma*. Mas como se efetiva a transposição musical da morte em Barraqué?

Nicola Verzina (2006) acredita que o tempo e a morte têm uma relação direta com a técnica de doze tons do serialismo. Refiro-me às sete notas (dó, ré, mi, fá, lá, si), mais cinco notas das teclas pretas, totalizando 12 notas, ou seja, dodeca (doze) + fons (sons)<sup>24</sup>. A morte seria a dissonância atonal que se temporaliza de maneira expressionista como um ciclo interminável de uma série proliferante circular, que, segundo Verzina, assume o significado simbólico da morte. Ozzard-Low (1989), ao comentar sobre Bill Hopkins, que foi um dos alunos de Barraqué, afirma que Hopkins questionou o método de proliferação serial de Barraqué, o qual consistia no acréscimo de mais uma série de doze notas, que iriam se sobrepor às ordenações das outras duas séries de notas. *“Esta prática diverge do ideal classico na medida em que as novas linhas produzidas divergem da estrutura interválica da linha dada, particularmente quando a operação é repetida”* (OZZARD-LOW, 1989, p. 102).

Podemos ilustrar a transposição da morte em Barraqué como um ciclo da vida e da morte, que, no serialismo, se expressa por sons descontínuos e dissonantes, um vaivém entre a vida e a morte que parece estar sempre à beira de um abismo, mas que nunca se consumará. Essas antinomias e interrupções estão também presentes em Foucault quando afirma que a morte está ligada a uma intensidade prazerosa. A morte parece ser o contrário do que aparenta ser. *“Porque o gênero de prazer que eu considero como o verdadeiro prazer seria tão profundo, tão intenso, me submergiria tanto que eu não sobreviveria”* (FOUCAULT, 2004, p. 46). O fato é que o tempo fragmentado, sinuoso e cíclico é um componente importante do serialismo. No serialismo, o som se desdobra através do tempo e, assim, ele se movimenta. Ao se movimentar, ele se canaliza por meio de imagens mentais auditivas às nossas reações emocionais. Podemos ilustrar isso como o sonho de um trem em movimento com o seu som estridente. A imagem do trem nunca se dá por uma passagem na estação, mas sempre por um movimento de retorno e, assim, sucessivamente. Se ele chega à estação, ninguém o viu chegar. Ou seja, o percurso do trem não é traçado pelo local de saída e chegada, podendo ser a chegada, a saída, e a saída,

---

<sup>24</sup> Oliveira (2020, p. 2) afirma que não existe um centro tonal no dodecafonismo, ou seja, o ouvinte não tem *“referência explícita de qual é a nota mais importante”*.

a chegada. Como no serialismo, o som é descontínuo, de forma que é difícil perceber o começo, o meio e o fim, a exemplo das execuções performáticas de Glenn Gould.

A música serial de Barraqué acompanha as oscilações de Virgílio e a sua proximidade com a verdade da morte<sup>25</sup>. Isso não significa um movimento em direção ao fim e à morte, mas um olhar que vê a morte como algo vivo que sempre se renasce. Como na lei do tempo, a morte estará sempre em suspenso. Como recurso para expressar essas ideias, Barraqué destacava os símbolos da noite para expressar a transitoriedade da morte, a exemplo da noite estrelada, das cavernas escuras, dos fantasmas e do *portail de la terreur*. Há somente uma possibilidade de entender a importância da claridade da vida, a não ser sair da escuridão da caverna. Claridade e escuridão surgem como dois polos que se reconciliam, como se fossem as mesmas coisas. “*Sou a escuridão, sou a caverna que te acolhe, para levar-te à claridade*” (BROCH, 1982, p. 235).

A vida não é vista como um caos, mas como uma potência que conduz a própria vida. A morte surge como um cântico da vida. Sem o desvelamento da morte, não haveria como pensar na natureza da vida. “- *Preciso, portanto, perguntar-te mais uma vez, meu Virgílio, que meta perseguiste com tua poesia, uma vez que não devia ser o conhecimento da vida.*

- “*O conhecimento da morte*” (BROCH, 1982, p. 254).

Em Broch, o tempo se esvai e a morte fica sem o seu principal elemento que viabiliza a sua existência. Sem o tempo, não há nada que a morte possa fazer. “- *A morte pertence à vida. Quem conhece a vida conhece também a morte*”. (BROCH, 1982, p. 254).

Sabe-se que as composições finalizadas de *A morte de Virgílio* se enquadram num período em que Foucault ensaiava as primeiras reflexões sobre a linguagem no campo da literatura e pintura. No caso da pintura, ele dizia ser a única arte em que a sua escrita fluía com prazer. Foucault atribuía esse interesse a uma materialidade que não estava presente na literatura e na música. Contudo, quando Barraqué<sup>26</sup> compôs uma música sobre o romance, há de se perguntar se Foucault pensou na possibilidade de uma materialidade

---

<sup>25</sup> A técnica composicional de Barraqué aplica-se a uma interpretação musical que é um esforço de reunir toda a existência dentro de si mesmo, como se fosse uma busca incessante de uma verdade. Na obra de Foucault, a verdade é um conceito que está ligado a Nietzsche, sendo interpretado como uma busca da história da verdade e uma determinada relação com o discurso e os jogos de verdade.

<sup>26</sup> Barraqué tinha 27 anos quando, em 1955, leu uma versão francesa de *A morte de Virgílio*, traduzida por Albert Kohn.

musical que seria capital nos seus estudos sobre enunciados<sup>27</sup>. É importante lembrar que o discurso para Foucault se efetiva “no âmbito da materialidade [...] ele possui seu lugar e consiste na relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais” (FOUCAULT, 1999, p. 57).

O fato é que a ideia de explorar a materialidade do discurso no campo da pintura converge com uma perspectiva contrária ao princípio da representação artística que está presente não apenas em Mahler, mas também em Barraqué e Boulez. Essas questões confluem em aspectos da linguagem pictórica e musical. Essa perspectiva é mencionada por Catucci (2014), quando salienta que os textos de Foucault sobre pintura confirmam “a eficácia visual de sua escrita”. Catucci nada diz sobre a música, mas é possível também pensar numa *eficácia musical de sua escrita*. A leitura de Barraqué do romance de Broch, por outro lado, representou, para Foucault, uma possibilidade de se pensar a escrita musical. Se existem possibilidades linguísticas na pintura e na literatura, a proposta musical de Barraqué, conforme nos informa P. Ozzard-Low (1989), combinou técnica e estética musical. “Em *A Morte de Virgílio*, a fusão entre estética e técnica pode ter sido como uma reflexão de um conflito na interpretação da verdade no novella de Broch” (OZZARD-LOW, 1989, p. 100).

Barraqué, portanto, conduz Foucault a uma primeira reflexão sobre a morte. Na sua música, a temporalidade da morte pode ser expressa por uma sensibilidade musical atonal, que compõe uma técnica dodecafônica inventada por Arnold Schoenberg (1874-1951), conhecida por não obedecer a um sentido lógico narrativo ou musical, e que se diferencia da música tonal que é marcada por uma lógica das sonoridades contínuas, as quais, na ausência de um texto, desenvolvem uma ideia musical com começo, meio e fim<sup>28</sup>. Barraqué desenvolve um estilo expressionista<sup>29</sup> sobre o qual Foucault posteriormente iria se debruçar para escrever sobre a pintura de Manet<sup>30</sup> em 1971. É como

---

<sup>27</sup> A materialidade estaria presente nos quadros de Manet, que, segundo o filósofo, foi o primeiro pintor a explorar a materialidade dos espaços que pintava.

<sup>28</sup> Segundo Oliveira “o atonal é identificado em uma música, no todo ou em partes, quando dela é eliminado o aspecto comunicante que garante certo sentido lógico narrativo. Por isso, de modo geral, sentimos na música atonal certa vertigem, a desorientação mesmo que não permite antecipar início, meio e fim de uma ideia ou discurso”. (OLIVEIRA, 2020, p. 31).

<sup>29</sup> A primeira vez que o termo expressionismo foi utilizado “foi no prefácio do catálogo da vigésima segunda exposição da Secessão de Berlim, em abril de 1911”. (DUBE, 1976, p. 20).

<sup>30</sup> Catucci (2014) menciona duas obras sobre pintura que podem ter sido escritas por Foucault no final dos anos 1960, mas que nunca foram encontradas. A primeira é *Le noir et la couleur*, dedicado a Manet e outra obra dedicada a Andy Warhol.

se a música, assim como as cores, fosse depositária de ideias de um mundo tangível que expressava um mundo interior.

Nunca é demais lembrar que Artaud dizia, em *Encenação e a Metafísica (La Mise en scène et la métaphysique - 1931)*, que existia uma música nas entonações das palavras e dos pensamentos que as palavras não conseguiam expressar, mas somente “a linguagem concreta e física do palco” (ARTAUD, 1984, p. 51). Toda frase, todo corpo, tudo que se manifesta materialmente carrega em si uma música. Os sentidos e as palavras nunca são os mesmos na música.

sobre essa faculdade que têm as palavras de criar elas também uma música conforme a maneira como são pronunciadas, independentemente de seu sentido concreto, e que pode até mesmo ir contra esse sentido, — de criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias. (ARTAUD, 1984, p. 52).

O fato é que Foucault celebra a vida e olha de soslaio para a morte, colocando-se no abismo indiscernível do discurso, como se a música de Barraqué o transportasse para uma dimensão imaterial de acontecimentos discursivos aleatórios que parecem dispersar uma materialidade incorporal. A música, portanto, seria a desordem metafísica que liberta os fantasmas; a morte seria um fluxo regente da vida, mas que nunca se entrega aos jogos de interdições discursivas. A ideia de morte também estaria ligada às inquietações existenciais de Broch, que, tal como Mahler, era um judeu austríaco que se converteu ao catolicismo. Broch não estava distante de Foucault, visto que ambos viveram a vida como tempos urgentes e de maneira vertiginosa<sup>31</sup>. Isso se reflete na última parte do romance quando um febril Virgílio não quer mais dormir.

Em composições, como *au-delà du hasard* (1957), conflui-se o limite serial e uma ideia de estética de existência como uma forma de arte, uma existência que não busca respostas lógicas e racionais, mas sentimentos fugidios e resolutos. A estética da existência como arte pulsa em Barraqué como um fluxo da vida estético e rigoroso, que parece estar em dissonância com o esgotamento físico do compositor, à semelhança do que Thomas Mann chamou de *motus animi continuus*, ao descrever o mecanismo

---

<sup>31</sup> Broch também se formou em filosofia e, em Viena, desenvolveu uma teoria de valor que estava em consonância com as correntes positivistas e empiristas do período. Anos depois, Broch abandonou em parte a filosofia por considerá-la incapaz de dar respostas convincentes sobre questões éticas e metafísicas, convicto de que essas questões só pudessem ser “respondidas” pela literatura.

produtivo do personagem Von Aschenbach, principal personagem de *A morte em Veneza*. Foucault vê em Barraqué essa estilística de vida que zomba da própria morte por meio dos sons e por meio de uma dialética serialista. Não é ocasional que Barraqué tenha se tornado o mais conhecido biógrafo de Debussy, além de admirador incondicional de Beethoven, cujas existências foram também marcadas pela intensidade.

### 3 – NIETZSCHE E A *SEQUENCE*

*o estado de sentimento em que a música nos põe está quase sempre em contradição com a evidência da nossa situação real e da razão que percebe esta situação real e suas causas – Aurora – Nietzsche*

A peça sinfônica *Sequence* — *por voix, batterie et divers instruments* coroa e finda a relação intelectual e amorosa entre Michel Foucault e Jean Barraqué. A peça foi inspirada pelos poemas *Trois Fragments*, *Musique du midi* e *De la pitié!, de la pitié! - esseulé*, extraídos do livro *Ecce Homo – suivi des poesies*, com a tradução de Henri Albert. Nietzsche, cuja obra parece carregar essa paisagem filosófica que Jaspers denominou de “*um campo de ruínas, coberto de destroços contraditórios*” (JASPERS apud CARPEAUX, 2016, p. 72), seria explorado por Barraqué nos seus aspectos rítmicos.

*Sequence* também é emblemática por revelar um dos aspectos mais paradoxais e nietzscheanos da escrita de Michel Foucault. Esse lado paradoxal reflete-se no estilo de vida nietzscheano que era viver de forma intensa e autêntica ao lado de Barraqué, mas, ao mesmo tempo, era tido como um filósofo que projetava inúmeras dobras de personagens de si mesmo no ato da escrita. É como se a escrita fosse um apagamento de si mesmo, uma revelação de si mesmo ou nada de si mesmo.

Parto da tese de que a relação entre Barraqué e Foucault incorpora de maneira nietzscheana a visão labiríntica mencionada por Nietzsche<sup>32</sup>, ao se referir à música, assim como a intensidade da arquitetura amorosa como um labirinto com almas que se amam e se odeiam. “*Pois na música os homens se entregam, pois acham que ninguém é capaz de vê-los sob a sua música*” (NIETZSCHE, 2004, p. 93).

---

<sup>32</sup> Nietzsche foi um compositor que estabeleceu uma relação profunda com a música, como se incorporasse a estética musical no próprio discurso filosófico.

Nietzsche possibilitaria a Foucault viver esse amor com uma exuberância sem limites, sem que ele fosse enredado nas metafísicas, nos idealismos e nas morais religiosas. A existência desse amor seria algo como um barco à deriva em alto-mar. Barraqué encarna para Foucault o início de uma entrega, de uma existência livre dos códigos morais que marcaram a sua adolescência. Desde então, a sua vida não deveria ser apenas pensada, mas vivida e experimentada no corpo, e a alma reinventada a cada momento. É o corpo sentindo a pele, é o sentimento de estar no corpo e se sentir vivo e viver as primeiras experiências sexuais intensamente. Paul Strathern afirma que o envolvimento intenso com Barraqué carregava uma intensidade nietzscheana como se a ideia de verdade tivesse a mesma dinâmica do amor. “*Foucault estava começando a perceber que não apenas a música, mas história e a verdade poderiam ser assim*” (STRATHERN, 2003, p. 13).

Barraqué significou para Foucault a intensidade do amor no sentido nietzscheano, como se a filosofia, o amor e a música se tornassem uma única coisa. Em *Sequence*, Nietzsche representa o arrebatamento do amor por Foucault, seja ele agonizante, implacável, desumano, sadomasoquista, esfacelado e sugado. É o amor sem limites, imerso num imenso labirinto de excessos e sentimentos possessivos, como expresso no poema *Trois fragments*. Foucault parece surgir em *Trois Fragments* como a personificação do caçador jovem incansável que o leva ao caminho do pecado e a um amor sem idealizações.

*Es-tu vraiment le chemin du péché?  
De tous les péchés?  
Le plus agréable débordement? (Nietzsche apud Barraqué, 1955, p. 4).*

Dois aspectos devem ser sublinhados em *Sequence*: a questão do amor como uma questão metafísica e a incorporação da música como uma possibilidade epistemológica sobre a questão da verdade na filosofia, por um filósofo músico, que estava atento ao significado da percepção, ritmo, criação e interpretação das sonoridades, e cuja filosofia imaginava ser atravessada pela música.

Foucault conhecia a relação de Nietzsche com a música, mas nunca penetrou no universo musical do filósofo alemão. Foi ao lado de Barraqué que ele aprofundou o

entendimento de Nietzsche com a música. Henry Burnett<sup>33</sup>, que chegou a musicar seus poemas, defendeu a tese de que os grandes temas do filósofo foram pensados pela chave musical. Essa posição também é defendida por Sauvanet, que afirma que Nietzsche pensou a natureza e o sentido da filosofia como músico, apropriando-se de noções musicais para pensar a escrita filosófica.

Em função da escuta (o sentido da audição substituindo a visão como um sentido filosófico clássico), a auscultação (o martelo do como filosofar, que ausculta os ídolos), a ressonância (autorizando o pluriperspectivismo da interpretação), a sonoridade, o timbre, o tempo, enfim (e suas aproximações com a questão mesma do estilo). (SAUVANET, 2001, p. 344).

Quando Foucault se aproxima da poesia de Nietzsche, há por trás disso uma ideia de interpretação filosófica por meio dos sons. No caso de Nietzsche, o ritmo foi o elemento musical que mais chamou a atenção do filósofo. Na história da música, não existe uma unanimidade sobre o seu significado. A ideia mais conhecida é de que o ritmo é marcado por batidas acentuadas que podem ser modificadas por intervalos sincopados. A outra ideia de ritmo tem relação com movimentos sonoros orgânicos. *“Há um tipo de ritmo que geramos o dia inteiro, o ritmo do movimento orgânico [...] Na música, ele é construído por uma sucessão de formas sônicas irregulares”* (JOURDAIN, 1998, p. 167). É o ritmo marcado pela fala humana, pelas plantas, rios, córregos, árvores, trovões, chuva, ondas, ventanias, pássaros, animais. Ao contrário da primeira ideia de ritmo, ela não é caracterizada por uma marcação ordenada e repetitiva, mas por sons irregulares e imprevisíveis<sup>34</sup>.

Em sua obra *A Gaia Ciência*, Nietzsche apresenta o ritmo como um elemento que não estaria ligado apenas à cadência, mas também à alma. O ritmo é necessário para *“ordenar todos os átomos da frase, que força a escolher as palavras e dá nova cor ao pensamento”* (NIETZSCHE, 2017, p. 95). O ritmo está ligado a uma construção rítmica de palavras e frases que facilitaria a memorização dos desejos humanos pelos deuses.

---

<sup>33</sup> Burnett (2012, p. 70), diz que há *“uma tensão fundamental de sua obra, dividida entre o rigor de uma filosofia que ele julgava aprisionada – na qual sua obra causou uma cesura – e um pensamento que muitos chamam ainda hoje de “musical”*.

<sup>34</sup> Essa ideia de ritmo está presente em Debussy, biografado por Barraqué, que acreditava que *“como a natureza tinha a capacidade de exercer influências e provocar sensações no espírito humano, subjetivas e dificilmente decifráveis, a música, com sua linguagem abstrata, possuía o mesmo poder”* (MEDAGLIA, 1988, p. 25).

Para Nietzsche, a poesia é indissociável do ritmo. Nietzsche argumenta que o seu uso educacional e filosófico era comum entre os pitagóricos para purificar a alma e *suavizar a ferocia animi*, ou impulso da alma. O ritmo, ao se expressar pela dança, alivia as tensões do corpo que quebra a harmonia da alma. Foi com o ritmo que “*Terpandro apaziguou uma sublevação, Empédocles acalmou um louco furioso e Dámon! curou um jovem que enlanguescia de amor*” (NIETZSCHE, 2017, p. 95). Com efeito, ele eleva o ritmo a um nível mágico e o associa às forças rítmicas da natureza, como os rios, cachoeiras, ventanias e o curso das águas. Leibniz, que possuía uma visão formal da música, falava em *Principes de la Nature et de la Grâce fondés en raison* (1714) de uma harmonia matemática da natureza “A música nos encanta, ainda que a sua beleza consista apenas nas conveniências de nomes [...] que nós não aprovamos” (LEIBNIZ, 1768, p. 38). A música, portanto, é um manancial de possibilidades ligado ao trabalho, à alma, à poesia, às ideias e aos sentimentos.

Interessante notar que Barraqué também se preocupou com o ritmo associado às forças rítmicas da natureza. Em princípio, isso está colocado na obra *Debussy* (1962), uma biografia do autor de *L’après-midi d’un faune* (1894). O simbolismo<sup>35</sup> rítmico do *musicien français*, como gostava de ser chamado, pode ser constatado nessa frase de Debussy recolhida por Barraqué.

Eu gostaria de expressar a gênese lenta e sofrida dos seres e das coisas na natureza, a realização ascendente terminando com um marcante renascimento de uma vida nova com um pouco de sorte (DEBUSSY *apud* BARRAQUÉ, 1962, p. 79).

A interpretação do significado do ritmo para Nietzsche efetiva-se também na extensão do ritmo do próprio corpo. Nesse sentido, a música não é ordenada melodicamente por notas e harmonias, mas existe por efeitos sonoros desordenados, porém, que parecem obedecer a uma sequência de movimentos orgânicos e fisiológicos. O ritmo não seria um elemento apenas estético, mas também orgânico. É um ritmo que movimenta as mãos, as pernas, a cabeça e provoca reações diversas na circulação sanguínea, no estômago e na mente das pessoas.

---

<sup>35</sup> Schonberg (2010) afirma que Claude Debussy gostava de ser associado aos escritores simbolistas: Mallarmé, Verlaine, Rimbaud e Maeterlinck. Contudo, não gostava de ser associado aos pintores impressionistas: Monet, Pissarro, Renoir e Cézanne.

queria-se tirar partido dessa subjugação elementar que cativa o homem ao ouvir música; o ritmo é uma coação; gera um irresistível desejo de ceder, de fazer eco; não são apenas os pés que seguem a cadência, mas a alma também (NIETZSCHE, 2017, p. 95)

Quando Foucault aproxima Barraqué dos poemas de Nietzsche, o compositor entende que o ritmo deveria ser priorizado. Os ritmos são marcados pelos retornos e repetições, o que poderia ser uma interpretação sonora do pensamento do eterno retorno de Nietzsche, uma expressão de uma doutrina que nunca foi definida pelo filósofo alemão, o que também estaria relacionado às aproximações musicais serialistas de Foucault nesse período. Sauvanet (2001) defende a tese de que a interpretação da doutrina do eterno retorno possui um caráter estético, sendo parte de um pensamento musical. “*A música exprime o eterno retorno, mas é, sobretudo, o eterno retorno que exprime a música*” (SAUVANET, 2001, p. 359). Ou seja, a música estaria ligada às forças que movem o mundo, como se a melodia fosse uma vida para ser afirmada e vivida intensamente. Já D’Iorio (2006) nada nos diz sobre os ritmos do eterno retorno, mas insiste nos equívocos da interpretação deleuziana de uma afirmação da vida pela vida ou um eterno retorno que produz o devir-ativo, como se expulsasse tudo o que é negativo e antiafirmativo do movimento de retorno.

O eterno Retorno deve ser comparado a uma roda: mas, o movimento da roda é dotado de um poder centrífugo, que rechaça todo negativo. Porque o Ser se afirma do devir, ele expulsa de si tudo o que contradiz a afirmação, todas as formas de niilismo e de reação: má consciência, ressentimento (...) só os veremos uma vez (...). O eterno retorno é a Repetição: mas é a Repetição seletora, a repetição que salva. (DELEUZE, 1998, p. 12)

Para D’Iorio, as suas origens não se encontram no movimento centrífugo e nem no conceito de repetição e afirmação da vida e alegria, mas numa doutrina cujas origens datam de suas reflexões cosmológicas a partir da obra *A filosofia contemporânea da natureza e suas orientações*, de Gustav Vogt e Alfons Bilharz, e críticas ao organicismo de Otto Caspari, especificamente, a obra *A correlação das coisas*.

Foucault conhecia os poemas de Nietzsche que estavam diluídos e dispersos em suas obras<sup>36</sup>. Não se trata de uma produção ocasional. Quando Foucault recomenda esses

---

<sup>36</sup> Quanto aos seus poemas dispersos e diluídos em suas obras, eles “*mantiveram vivo esse desejo de expressar-se na arte para repensá-la, e assim recolocar diversas outras questões em xeque, da ética à metafísica*” (BURNETT, 2012, p. 69).

poemas a Barraqué, ele já havia percebido a musicalidade poética de Nietzsche. Isso não quer dizer que se ocupou das virtudes rítmicas dos versos nietzscheanos, mas percebeu que os versos estavam ligados ao que Nietzsche chamava de percepções rápidas e sutis sobre sentimentos. Ou seja, a música pode ser *“uma reprodução da reprodução de sentimentos”* (NIETZSCHE, 2004, p. 82). Para Nietzsche (2004, p. 82), a música carrega sentimentos paradoxais que podem *“sobrepôr-se à evidência e à razão”*. A música pode interferir nas ações humanas. Ela pode despertar amor, ódio, vingança, empatia, assombro, alegria, ou seja, estados emocionais que podem estar *“em contradição com a evidência da nossa situação real e da razão que percebe esta situação real e suas causas”* (NIETZSCHE, 2004, p. 82).

Ao contrário de Nietzsche, Foucault não sabia ler partituras e nunca compôs uma música. Quanto a Nietzsche, as suas pesquisas musicais datam do período em que ele estava envolvido com a filologia e demonstrava um interesse pelo ritmo de antigas músicas, que, de certa maneira, também está presente em suas poesias. Essa mesma filologia Foucault a considerará capital, sendo ele *“o primeiro a aproximar a tarefa filosófica de uma reflexão radical sobre a linguagem”*. (FOUCAULT, 2000, p. 327)

Não há dúvidas de que Foucault pensou nos poemas de Nietzsche na sua forma musical. Quando colocados lado a lado, Foucault e Nietzsche pulsam para a afirmação, o que aproxima Foucault da interpretação deleuziana do eterno retorno, o mesmo Deleuze que não hesita em falar do eterno retorno da música de Boulez, cuja música se assemelha a uma máquina de sons, que está sendo a todo o momento reprogramada, e cujas notas retrocedem e avançam nos tempos e ritmos, sem nunca se repetir. Em *Sequence*, a música soa por espaços, por uma proliferação em séries, saltos harmônicos que combinam voz e bateria, e uma sequência de sons que nunca se repetem, mas que busca a todo o momento uma transmutação para novas formas de expressão. Os sons aparecem como forças, tal como em Debussy (1962), impulsionando a vida em um movimento de vaivém como as ondas do mar, como a eternidade de um instante vivido. Barraqué pretendia provocar uma reação emocional, de maneira que o ritmo da bateria surgia como um processo criativo de libertação do tempo, sendo parte integrante de uma vida que pulsa por meio do corpo, da mente e do mundo.

A música e a poesia nietzscheana que marcam o encontro de Foucault com Barraqué são antes de tudo uma experiência sonora que se eleva e celebra um estado extraordinário, tocante e leve, mas também marcam um distanciamento, um drama, pois a música também é a arte da noite e da penumbra. Como um labirinto, sua dinâmica era marcada pela procura dos limites possíveis, por um desejo de viver perigosamente. O labirinto é uma busca perigosa e reveladora, mas com uma carga agônica tão intensa que parecia premeditar o seu fim.

E agora, após estarmos há tanto tempo a caminho, nós, argonautas do ideal, mais ousados talvez do que é prudente, e que muitas vezes naufragamos e chegamos à ruína mas, como se disse, mais saudáveis do que nos poderiam permitir, perigosamente saudáveis, sempre de novo são (NIETZSCHE, 2008, p.76)

Foucault conhecia a dimensão ética e metafísica da poesia de Nietzsche. Ao pensar na música de Barraqué, imaginava um caráter transfigurador e afirmativo, como o amor que se deixa transparecer nas músicas que alcançavam os recônditos mais belos e exuberantes da alma. É esse sentimento que Nietzsche parece transmitir a Foucault em relação a Barraqué.

*o amor tem um secreto impulso de enxergar no outro as coisas mais belas possíveis, ou de erguê-lo o mais alto possível: enganar-se nesse ponto seria, para ele, prazeroso e vantajoso — e assim ele faz* (NIETZSCHE, 2004, p. 141).

Numa perspectiva nietzscheana, o amor de Foucault por Barraqué é profundamente marcado por uma crítica à idealização do amor, um afrontamento ao que existe de mais metafísico na construção de uma ideia de amor, que pode até mesmo ser encontrada na forma institucional do matrimônio. Pode-se dizer que Barraqué e Foucault encarnam o sentimento antirromântico de *Carmem*, de Prosper Mérimée<sup>37</sup>, sem as suas nuances de pureza e inocência, mas de intensidade, ciúmes, paixão, descontrole e

---

<sup>37</sup> Nietzsche ficou impressionado com a ópera de Bizet, mas nunca se afastou de Wagner. Para Pierre Montebello (2005, p. 1), “É necessário que a música wagneriana, apesar de um teor estético e dramático cada vez mais afastado propriamente esperaria Nietzsche, seja integrado no centro do pensamento nietzschiano, na medida em que ela foi a única a colocar musicalmente os problemas filosóficos de Nietzsche”. Já Chaves (2013) observa que “Nietzsche nunca chegou a ler a novela do escritor francês que deu origem à ópera de Bizet. Entretanto, Mérimée não lhe era nem estranho e nem desconhecido; ele já havia lido outras de suas obras desde 1879, daí ter podido estabelecer uma relação entre o “clima” da ópera e Mérimée” (CHAVES, p. 49).

sadomasoquismo<sup>38</sup>. Há uma tensão em Barraqué<sup>39</sup> que se refletia em Foucault, como se a liberdade de amar só fosse alcançada pela morte.

A própria ideia de sexo sadomasoquista poderia estar conectada a uma crítica nietzscheana *da moral da compaixão* schopenhauriana, *de que há um prazer intenso no “fazer sofrer”, no “fazer doer” e que este prazer constitui o poder especial do compassivo, um prazer e um poder que se formam desde cedo nas crianças. A maldade é assim, ao contrário de sua representação mais usual, um poderoso estimulante da vida*” (CHAVES, 2013, p. 50).

Foucault e Barraqué espelham em *Sequence* uma ruptura com as tradições do amor, do que pudesse haver de mais platônico, socrático, cristão e que pudesse estar encarnado num sentimento de posse. Não há posse para Nietzsche, mas o arrebatamento de todas as diferenças, o confisco de todas as igualdades. Ambos absorvem os poemas de Nietzsche colocados nas partituras de *Sequence*, como se fossem um sentimento transfigurado nas partituras de Georges Bizet, a partir do qual Nietzsche elaborou uma crítica sobre as paixões. Nietzsche amava a ópera *Carmem*, mas desconhecia a obra literária de Mérimée, que inspirou Bizet. Mas Nietzsche não estava tão distante de Mérimée. Coube ao escritor francês o prefácio de *Correspondence Inédite*, de Stendhal, romancista que ocasionalmente era elogiado por Nietzsche, de forma que lhe é atribuído um papel importante na visão sobre as paixões e a estética. Chaves (2013, p. 52) defende a tese de que a aproximação entre Nietzsche e Mérimée,

*ultrapassa o plano mais propriamente ético e estético unidos aqui pelo tema da paixão, e dirige-se também ao plano político. A paixão, entretanto, é o elemento articulador destes três planos, uma vez que nela confluem dois temas e duas atitudes, a do domínio de si e a da posse do outro, que marcarão de maneira decisiva aos olhos de Nietzsche, a história do ocidente.*

Como no poema *Plainte d’Ariane*, um dos poemas de Nietzsche que inspiraria a peça musical *Séquele*, a ideia de posse é anulada pelo ladrão com os seus arroubos de paixão em *Plainte d’Ariane*:

---

<sup>38</sup> Dois anos após a morte de Barraqué, Foucault conheceu a cultura sadomasoquista de São Francisco. Esse assunto é tratado com pormenores na obra *“The Passion of Michel Foucault”*, de James Miller. Miller descreve a prática de perfurar, cortar, torturar, aprisionar e marcar. Pensadores concordam com a ideia de que o sadomasoquismo foi uma forma de Foucault experimentar as relações de poder como uma forma de deleite.

<sup>39</sup> A vida de Barraqué foi marcada pelo alcoolismo e acidentes de carro.

*Impudent! Inconnu, voleur!  
Que veux-tu voleur?  
Que veux-tu écouter?  
Toi – le dieu – bourreau! (Nietzsche apud Barraqué, 1955 p. 5).*

Foucault conhecia a admiração de Nietzsche por Stendhal. Podemos dizer que a relação amorosa entre o músico e o filósofo revela o que Stendhal em *De l'amour* mostraria a Nietzsche sobre as paixões, expondo as vísceras da compreensão nietzscheana do amor, que se aproxima dos moralistas franceses e passa a admirar a beleza de Carmem. De certa maneira, o amor de Foucault por Barraqué reflete o conceito de cristalização de Stendhal, da ideia de paixão como uma operação de espírito em que se desvelam a cada dia novas perfeições da pessoa amada, mas também é utilizado para se pensar na própria arte. A arte surge como um embate e uma guerra que consomem todas as energias, como as do personagem von Aschenbach: *“uma batalha extenuante, para a qual hoje não serviria por muito tempo”* (MANN, 1971, p. 150).

A cristalização explicaria a dinâmica de um prazer que aumenta de forma progressiva, conforme novos acontecimentos e circunstâncias vão sendo descobertos. É como se fosse uma idealização da própria ideia de paixão, como se a dúvida da existência ou não do amor fosse anulada por uma promessa de felicidade e prazer da pessoa amada. Quanto à arte, o conceito de cristalização está muito associado a um estado de embriaguez, de forma que se apresenta como um deslumbramento perante a arte e a paixão<sup>40</sup>. O amor entre ambos expressa essa forma de liberdade, mas também evidencia espíritos livres, instintos viris e de felicidade. Trata-se de um estado de liberdade tão pleno que inclui até as noções de rompimento, traição e infidelidade. Ser livre é também negar o amor e dar as costas à fidelidade. Liberdade, portanto, no sentido de que *“aquele que cria os próprios valores e tem capacidade de impô-los sobre si mesmo, independente das amarras da tradição”* (OLIVEIRA, 2020a, p. 92).

É o estado de liberdade que pode até mesmo selar o fim de uma relação, que somente seria interrompida com a morte de Barraqué, em 1973. Barraqué é o homem que

---

<sup>40</sup> Constâncio (2013, p. 480) aponta diversas formas de embriaguez em Nietzsche. A embriaguez tem *“muitas formas (há, por exemplo, a embriaguez da festa, da competição, da vitória, dos narcóticos, da crueldade ou da vontade), mas a principal (a “mais antiga e mais originária”) é a embriaguez da “excitação sexual” (CI Incursões 8). Em todas as suas formas, a embriaguez torna possível a arte porque é um “idealizar”, é uma pulsão para “tornar perfeito”, um processo “físio-psicológico” de cristalização de perfeições”*.

não julgou, mas que amou; é o labirinto da escrita por onde Foucault se aventurou, onde se perdeu e se encontrou várias vezes.

#### 4 – Pierre Boulez e a Dimensão Diagonal da Escrita

*Que se dévêt pli selon pli la pierre ente –  
Stéphane Mallarmé*

O primeiro contato de Foucault com o compositor e regente Pierre Boulez<sup>41</sup> ocorreu em 1951, e foi no círculo musical do compositor francês que conheceria Barraqué. Após a morte de Barraqué, encontrou-se esporadicamente com o regente, sendo o mais célebre encontro o Colóquio organizado por Boulez, em 1978, que resultou em uma publicação na revista do Beaubourg. Tal encontro foi decisivo para que Michel Foucault refletisse sobre o combate às formas tradicionais tonais.

Para Foucault, Boulez<sup>42</sup> “foi o grande adversário de dogmatismos de academias e partidos” (FOUCAULT, 2013, p. 391). Na sua interpretação, a música do presente pensada por Boulez era como uma tela que poderia ser atravessada e subvertida, mas nunca esquecida. A tela atravessada seria uma alusão ao estilo expressionista do dramaturgo francês Jean Genet, utilizado na peça *Les Paravents*, com as suas telas que filtram a dura realidade da guerra. A “sua lei era a dupla transformação simultânea do passado e do presente pelo movimento que destaca um e outro através da elaboração do outro e do um” (FOUCAULT, 2013, p. 393).

Foucault ficou impressionado com as propostas vanguardistas de Pierre Boulez, voltadas para processos inovadores de composição, que incluíam uma mudança das técnicas musicais, alterações na parte tecnológica, além da criação de uma escrita musical

---

<sup>41</sup> Boulez e Foucault nunca foram amigos íntimos. Foram raros os encontros entre os dois. Contudo, Eribon (1990) informa que Foucault teve um papel decisivo na sua nomeação no *Collège de France*, em 1975. Em 1977, ambos assinaram uma petição em protesto ao governo francês que recusou asilo político a Klaus Croissant. A sua defesa pela não extradição de Croissant colocaria Foucault do lado contrário de Deleuze.

<sup>42</sup> Como regente e professor de música, dirigiu o *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM), a instituição que desenvolvia o mais moderno projeto musical europeu. Boulez sempre foi atento às questões institucionais ligadas à divulgação da música, tais como o papel das escolas de música e a institucionalização de organismos para a criação de novos projetos musicais. Como regente e compositor, dizia que o envolvimento cada vez mais profundo dos seus alunos com as técnicas de composição poderia provocar o nascimento de níveis complexos de compreensão, o que ele chamava de nascimento de uma economia musical “Para o regente, tal compreensão pode gerar uma economia de meios, de gestos, que poderá se tornar uma segunda natureza” (DUPIN, 1995, p. 11).

com novas harmonias, ritmos, movimentos, textura e contrapontos, que dialogavam e transgrediam as tradições da música clássica contemporânea.

Coube a Gilles Deleuze explicar a importância do projeto serialista de Pierre Boulez para Michel Foucault. Deleuze utilizaria o termo entrelace para acentuar a identificação de Boulez com escritores, poetas e filósofos, com o intuito de mostrar que existe uma “*continuidade do texto literário e do texto musical, fazendo os cortes passarem entre ambos*” (DELEUZE, 2016, p. 311). Em sua obra, *Foucault* (1986) lembra que Boulez identificou uma “*dimensão diagonal*” no estilo da escrita e das formações discursivas de Foucault, que se assemelhavam ao universo rarefeito do compositor serialista Anton Webern. Por diagonal, entende-se um estilo de pensamento musical que está relacionado às estruturas não lineares e elementos móveis. Quando Boulez menciona o termo diagonal como uma característica da escrita foucaultiana, ele quer falar da semelhança com as formas de expressão concentradas utilizadas por Webern, do microcosmo cuja tradução musical dá-se pela predileção da pequena forma. Esse estilo está presente nas composições curtas em que é visível uma nova escrita musical. É o caso de *Seis Bagatelas*, *Cinco Peças para Orquestra de Câmara*, opus 10, *Três Peças para Violoncelo* e opus 11. A dimensão diagonal seria “*uma espécie de repartição dos pontos dos blocos ou das figuras, não mais no plano, mas no espaço sonoro*” (BOULEZ, 2008, p. 328).

Mas o que exatamente significou o combate às formas no universo musical? Como a música de Boulez se aproxima dos temas filosóficos do filósofo?

Gubernikoff (2006) frisa que as ideias vanguardistas de Boulez estavam em consonância com o pensamento filosófico de Michel Foucault e Gilles Deleuze. O próprio Deleuze ocupou-se em apontar similaridades entre o conceito de lógica atonal, de Boulez, e as descrições de enunciados por Foucault em *A Arqueologia do Saber* – 1969. O que estava em jogo era a dimensão lógica do discurso e uma reflexão sobre o estado concreto da palavra que circulava nas obras literárias e filosóficas. Boulez admirava Foucault, de maneira que utilizaria o termo diagonal em alusão a Anton Webern, para pensar a escrita foucaultiana como um esvaziamento da linguagem no seu sentido lógico, afastando-se do primado dos significados e das narrativas lineares. A dimensão diagonal refere-se também ao estilo foucaultiano de escrita, que pode ser visto na sua analítica de poder, cuja existência capilar operava em suas múltiplas formas no cotidiano, combinando técnicas

de individualização e procedimentos de totalização. A música possibilitaria quebrar paradigmas discursivos, alçar voos para os espaços de indeterminação que estivessem distantes dos espaços cotidianos concretos. A música, para Foucault, seria muito mais do que sons, mas ideias em forma de sons, o que não necessariamente confere um sentido a essas ideias, mas variações de ideias e palavras. Ela é, antes de tudo, um abismo de ideias.

Três textos são capitais para entender a relação entre Foucault e Boulez: *A Tela Atravessada* (1982), *A Música Contemporânea e o Público* (1983) e *A Imaginação do Século XX* (1980).

Em *A Tela Atravessada*, Foucault revela uma *mea culpa* sobre o interesse tardio pela música de Pierre Boulez. A seu ver, as composições de Boulez estavam atravessadas por discursos exteriores, o que pode ter obscurecido o entendimento das inovações de sua obra. Foucault refere-se aos procedimentos que delimitam, ordenam e classificam os discursos sobre uma determinada obra. As composições de Boulez, ao contrário das obras pictóricas e literárias, tinham a particularidade de estarem encerradas em discursos, valores e circunstâncias que obscureciam o entendimento e a reflexão das principais virtudes musicais do compositor francês. Para o filósofo, suas composições representaram uma modernização no contexto da música clássica francesa, destacando a sua posição formalista como critério de composição, o que deixaria transparecer em sua música uma expressão indefinida e indeterminada. Foucault identificava essa característica na música de Boulez como uma mudança radical “*na tessitura dos desenvolvimentos da música contemporânea*” (FOUCAULT, 2013, p. 388).

Pensar nas formas musicais abrangeria uma releitura sobre a ideia dos temas, sobre os processos de composição e uma nova abordagem sobre a função da música, o que o aproximaria de uma ideia desenvolvida por Leibniz na obra *Principes de la Nature et de la Grace* (1714), na qual a música apresentava-se como uma metafísica do inconsciente e uma forma sonora indecifrável filosoficamente para os espíritos. A música para Leibniz é, antes de tudo, uma lógica sonora, por vezes, encantadora, mas nada mais que uma expressão musical da matemática. “*A música nos encanta, apesar da beleza consistir apenas nas conformidades dos números*” (LEIBNIZ, 1768, p. 38).

Foucault tinha um interesse filosófico pela questão do tonalismo na música clássica contemporânea. A seu ver, Boulez rompe com os “*os privilégios do sentido, do vivido, do carnal, da experiência originária, dos conteúdos subjetivos ou das*

*significações sociais*” (FOUCAULT, 2013, p. 391). Ela estaria situada numa nova organização sonora que exploraria um campo musical que não estivesse encerrado, tal como na escola wagneriana<sup>43</sup>, a uma mimetização da realidade, de tal forma que a música não seria simplesmente uma representação de ideias, sentimentos, tanto numa dimensão abstrata quanto na real, de personagens ficcionais ou de realidades concretas. Esse posicionamento antiwagneriano de Boulez está inscrito no combate às formas, sendo visto por Foucault como uma tentativa de estabelecer um diálogo mais criativo entre as notas e as coisas, mostrando também que a música não se limitaria a uma ideia de representação atravessada por diversas escolas de música. Pode-se dizer que a sua música não diz respeito a uma realidade estética específica. Por conseguinte, Foucault iria conceber a sua escrita musical como indeterminada, o que, na sua concepção de discurso, pode ser interpretado com a ideia de que a linguagem não é retrato de uma realidade estética e concreta.

Eduard Hanslick (2011) falava em indeterminação do objeto musical, no qual o conteúdo musical não seria elaborado para atingir a subjetividade dos indivíduos, ou mesmo, para representar ou expressar quaisquer sentimentos. Diria Hanslick (2011, p. 7): *“Nenhuma senda leva ao centro das coisas”*. Numa linguagem foucaultiana, pode-se afirmar que as palavras e as coisas não estão subordinadas a um significado convencional. Nem sempre as imagens e as coisas estão associadas ao sentido material e concreto e nem mesmo os sons podem ser facilmente associados a um determinado sentimento.

Trata-se, portanto, de uma escrita musical indeterminada, de uma sonoridade que Hanslick (1854) dizia extrapolar com um modo de intuição que levava em consideração apenas *“os sentimentos por ele suscitados”* (HANSLICK, 2011, p. 8). Não haveria, portanto, uma universalidade do Belo, pois cada arte possuiria a sua própria singularidade, a sua própria forma de existência. O papel da arte sonora não poderia ser compreendido por um critério de sentimentos ou expressão subjetiva. *“Cada arte deve ser conhecida nas suas determinações técnicas, quer ser compreendida e julgada a partir de si própria”* (HANSLICK, 2011, p. 8).

Na tela atravessada, em que Foucault projeta Boulez, nada se fixa, nem mesmo a tradição, sendo o processo de atravessar de um lado a outro um movimento contínuo. O

---

<sup>43</sup> Para Socha (2008, p. 95), *“Wagner desejava, pela técnica dedicada à obra de arte total (Gesamtkunstwerk), a união absoluta da música com a linguagem poética e teatral, a fim de atingir novos modelos de expressividade”*.

atravessamento também retrataria a comunicação do presente com o passado, tornando possível até mesmo a subversão das formas musicais originárias da tradição musical francesa.

Acredito que seu objetivo, nessa atenção à história, era fazer de maneira que nada permanecesse fixo, nem o presente nem o passado. Ele queria ambos em perpétuo movimento um em relação ao outro; quando chegava mais perto de uma obra dada (FOUCAULT, 2013, p. 392).

Para Foucault, Boulez era um músico do movimento e da espacialização sonora, que levava consigo suas formas sonoras, desdobrando-se em sonoridades cujos sentimentos eram diluídos na organização sonora no tempo. A arte sonora navega no campo do rompimento da música serial com os esquemas formais que produzem uma rítmica contínua e regular. Ele *“ia diretamente de um ponto a outro, de uma experiência a outra, em função do que parecia ser não uma afinidade ideal”* (FOUCAULT, 2013, p. 391).

Tal como Foucault, ele também escrevia e admirava os poetas René Char<sup>44</sup> e Henri Michaux. Mas foi com a poesia simbolista de Stéphane Mallarmé que Boulez descobriu que a poesia seria muito mais que uma narrativa lógica, fixa, linear e clara, mas uma expressão maleável, densa, móvel, sonora. A partir de Mallarmé, Boulez descobre que as palavras são indóceis e carregadas de arbitrariedades. Por similaridade, Foucault, em *As Palavras e as Coisas* – 1966, diria que pouco importa o que a palavra diz, mas o seu significante. Desde então, as palavras não se limitariam aos significados dados, conteúdos, à sintaxe e às regras gramaticais. As palavras não seriam pensadas, escritas, montadas numa ordem definitiva. Elas podem ser desmontadas e até mesmo suprimidas. No caso de Boulez, palavras e notas desmontam-se e chocam-se umas às outras e formam uma nova ordem sonora. Com efeito, as palavras e as notas nasceriam de um processo contínuo de invenção, de dobras e desdobras. Deleuze chamaria essa característica de Boulez de *“conjunto de oposições simples e de diferenças complexas, mas também de correlações recíprocas não simétricas”* (DELEUZE, 1997, p. 161). Já Barraqué nos fala

---

<sup>44</sup> Rorich menciona que Boulez foi atraído pelo paroxismo linguístico de René Char, sendo fundamental na elaboração da peça *Le Marteau sans Maître*.

que o método de composição de Boulez sobrepõe formas sobre formas, explorando temas diferentes, o que seria uma característica da sua arquitetura musical<sup>45</sup>.

Temos um elemento, escreve Pierre Boulez, selecionamos esse outro elemento, juntamos, propomos outra temática, acrescentamos de novo, damos uma forma, e nisso resulta uma estrutura. (BARRAQUÉ, 1962, p. 191)

Assim como Foucault, Boulez conecta-se com Mallarmé em diversas ocasiões. Em sua *Terceira Sonata e Meditação n° 7*, cita a frase de Mallarmé: *A book neither begins nor ends; at most, it pretends to do so*. Para Boulez:

A linguagem poética de Mallarmé é tão elegante que parece ser louca, e ainda por cima esconde belezas profundas. Quanto melhor ele apresenta esses enormes abismos, menos percebemos a dimensão de sua profundidade. Deixamo-nos apanhar e só depois descobrimos a profundidade do seu pensamento. (BOULEZ, 1996, p. 78).

Pode-se afirmar que a peça *Pli Selon Pli* (1960) é o exemplo mais acabado do peso da concepção de linguagem de Mallarmé em Boulez, das dobras e desdobras das notas. Na peça, quatro poemas de Mallarmé são destrinchados *Don – Don du poème, Improvisação I sur Mallarmé – Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui, Improvisação II sur Mallarmé – Une entele s’abolit, Improvisação III sur Mallarmé – A la nue accablante tu, Tombeau*. Nessa peça, Boulez combina poesia e música e amplia o campo de possibilidades do uso da linguagem poética, bem como o princípio serial em música. Já “*La Troisième Sonate pour Piano*” explora uma técnica serial que ecoa nos acasos de pensamento de *Um Coup de Dés*.

Pode-se dizer que a escrita musical de Boulez transborda para a escrita filosófica de Foucault. E, talvez, a relação da música com os enunciados possa ser a primeira coisa que Foucault apreende com a música serial de Boulez. De fato, Foucault apontava correlações diversas que acompanham as formações de discursos. No caso de Boulez, a matemática e as reflexões sobre o estado concreto das palavras em Mallarmé foram fundamentais para a criação de uma epistemologia do combate das formas, evitando se apegar aos valores que se propagavam numa cultura que “*dá mais importância às*

---

<sup>45</sup> Loureiro (2016, p. 41) observa que Boulez se refere à música serial como um sistema para analisar o pensamento serial. “*o pensamento serial, além de não ter tido um idealizador principal, tendo sido fruto de um pensamento de alguma forma coletivo, nunca foi pautado por regras ou funcionalidades plenamente definidas*”.

*maneiras de ver, de dizer, de fazer e de pensar do que ao que se vê, ao que se pensa, diz ou faz” (FOUCAULT, 2013, p. 391).*

## 5 – Cultura Pop e a Insularidade Cultural

*o ecumenismo das músicas, que me parece justamente uma estética de supermercado, uma demagogia que não ousa dizer seu nome e se reveste de boas intenções para melhor camuflar a miséria dos seus compromissos – A Música Contemporânea - Pierre Boulez*

Theodor W. Adorno é lembrado por Foucault no texto em que o filósofo alemão faz uma distinção entre Stravinsky e Schönberg. Mas são mais perceptíveis as teorias da indústria cultural de Adorno no texto *A música contemporânea e o público*, publicado no C.N.A.C. Magazine, em 1983. A princípio, Foucault comenta a afirmação de Boulez de que a música contemporânea se tornou mais acessível e perdeu a sua complexidade. Boulez refere-se à música clássica, mas sabe que existe uma música popular que se propaga em rádios e tvs, levando-o a pensar na tese de Adorno (2002) sobre uma pasteurização cultural que a tudo confere um ar de semelhança. Tal música possuiria uma dinâmica que acompanharia as transformações tecnológicas e teria um papel crucial no crescimento da indústria de fabricação de discos. Boulez reconhece o tamanho dessa indústria que se expande dentro de um sistema com vários elementos políticos e estéticos antagônicos, mas, ao mesmo tempo, crê que ela obedece a uma dinâmica de produção e padronização em larga escala. É o próprio Boulez que assevera a influência das questões econômicas na dinâmica da música feita em escala musical:

*A economia está aí para nos lembrar disso, se nos perdêssemos nessa insípida utopia; há músicas rentáveis e que existem para o lucro comercial; há músicas onerosas, cujo projeto nada tem a ver com o lucro (FOUCAULT, 2013, p. 396)*

Já Foucault interpreta o papel dos gêneros musicais, como o rock e o jazz, na contemporaneidade como um resgate dos ritos sociais do século XIX, que associavam a música a comportamentos sociais e religiosos. Ele não está se referindo apenas ao que Adorno chama de *“íntima estrutura da religião do sucesso”*, que transforma o homem num ser genérico que pode ser facilmente substituído por outra pessoa. O rock, para Foucault, é antes de tudo um estilo de vida, uma celebração da vida e do mistério. *“Gostar*

*de rock, gostar mais de tal tipo de rock do que de outro é também uma maneira de viver, uma forma de reagir; é todo um conjunto de gostos e atitudes”* (FOUCAULT, 2013, p. 396).

Foucault aproxima-se aos poucos de Adorno, quando constata que as composições veiculadas perfazem um arco histórico nítido e definido pela escala comercial<sup>46</sup>. Por outro lado, nota-se a ingerência de uma *“relação intensa, forte, viva, dramática (no sentido de que ele próprio se oferece em espetáculo, de que a audição constitui um acontecimento e é encenada), com uma música que é pobre em si mesma, mas através da qual o ouvinte se afirma”* (FOUCAULT, 2013, p. 396). Nessa afirmação, o rock é destacado como um modo de existência nascido entre os proletários americanos, mas, ao mesmo tempo, está carregado daquilo que ele chama de uma flexibilidade da audição que, na perspectiva de Adorno, é interpretada como a recusa de uma via *per aspera ad astra*, por uma via fácil e cômoda de consumo cultural.

Quanto mais essa relação é frequente (rádio, discos, cassetes), mais familiaridades se criam; hábitos se cristalizam; o mais frequente se torna o mais aceitável, e rapidamente o único admissível. Produz-se uma facilitação, como diriam os neurologistas (FOUCAULT, 2013, p. 397).

O que Foucault chama de facilitação, Adorno chama de liberdade do sempre igual na indústria cultural. Liberdade de evitar riscos de tudo aquilo que é diferente, novo e que nunca foi ouvido, experimentado e sentido. Daí a importância de uma ideia de movimento das formas culturais cristalizadas para o funcionamento da produção cultural. *“A produção comercial, a crítica, os concertos, tudo o que aumenta o contato do público com a música tende a tornar mais difícil a percepção do novo”* (FOUCAULT, 2013, p. 397). Forma-se, então, o céu da cultura das médias, padrões e normativas que sintetizam e racionalizam o espírito objetivo. Foucault<sup>47</sup> estava atento a isso, de maneira que fala da possibilidade de um processo cultural que não é de todo unívoco, mas concorda com

---

<sup>46</sup> Segundo Tia DeNora (2000, p. 2) *“As obras de Adorno representam o mais significativo desenvolvimento de uma ideia de força na vida social no século XX, constituindo-se uma pilar importante na construção da consciência e da estrutura social. No entanto, ela não fornece nenhum mecanismo que mostra como elas realmente acontecem, de forma que o trabalho de Adorno tem o poder de frustrar; o seu trabalho não oferece nenhum suporte conceitual a partir do qual se possa ver a música no ato de treinar o inconsciente, nenhuma consideração sobre como a música entre em ação”*.

<sup>47</sup> Maia (2008, p. 63) lembra que o conceito de Indústria Cultural *“coaduna-se claramente com as preocupações de Foucault e Deleuze. Não foi à toa que, a par das reflexões sobre o Iluminismo, Foucault constantemente se referiu à Escola de Frankfurt”*.

Adorno sobre o fato de que existam “*diferenciações possíveis [...] tende apenas a se produzir somente à margem*” (FOUCAULT, 2013, p. 397).

Foucault não conduz a sua análise para uma ótica de rarefação musical. Ouvir música requer também flexibilidade e o reconhecimento de que existe uma injunção econômica que medeia o consumo estético das massas. Contudo, não se sabe ao certo o que quis dizer com o termo música rara, sendo o mais provável que esteja se referindo às músicas difíceis que não eram compreendidas pelas massas. Essas músicas possuiriam uma escrita sonora que escapa de esquemas e regras usualmente utilizados nas composições.

Outra convergência entre Foucault e Adorno diz respeito ao impacto do efeito harmônico sobre a totalidade formal, o que, na pintura, poderia ser expresso pelo primado das cores sobre a composição das telas. Foucault refere-se ao estilo de pintura de Cézanne, que revela na própria pintura o seu processo de criação artística, e que contrasta com a insularidade da música popular contemporânea. Na pintura, Cézanne é retratado no próprio quadro que pintou, com os seus pincéis, cavalete, godés e tubos de tinta. Na pintura de Cézanne, revela-se uma escrita interior e exterior. Essa característica da pintura, segundo o filósofo, não está presente na música popular contemporânea, pois ela “*só oferece a face externa de sua escrita*” (FOUCAULT, 2013, p. 400).

Por fim, o diálogo entre Foucault e Boulez é revelador sobre o resgate daquilo que Adorno chamava de lentidão letárgica de nossa época. Adorno (2011) refere-se ao projeto musical de Boulez cuja presunção era romper com a desmesurada velocidade que compõe um dos pilares da sociedade de consumo. Jamais a música atonal seria familiar, como diria Foucault. Isso, talvez, explique a afirmação de Boulez de que o século XX é lento e com um reduzido círculo de ouvintes plenamente competentes. Daí dizer que o tempo não era o mesmo tempo para todas as pessoas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foucault afirmava que ouvir uma música poderia soar como uma forma livre de amor e pensar. Não por acaso, a descoberta dos escritos nietzscheanos o estimulou cada vez mais a pensar sobre o aspecto idílico e filosófico da música. Não se separam música e linguagem em Foucault. Da mesma maneira, a filosofia e a poesia possibilitariam novas

formas de se pensar a música e a pintura. Sendo assim, seria possível ler e pensar sobre sons, e os sons estimulariam também formas de pensamento. Músicas podem romper com os tempos e ser tão indefiníveis como a polissemia das palavras. Há uma desconstrução da linguagem na música que não obedece às regras gramaticais. Ela também pode ser uma desrazão que irrompe as racionalidades mais rígidas. De certa maneira, a música, para Foucault, é uma forma de linguagem que não se fecha sobre si mesma, mas está aberta ao diálogo com outras áreas de saberes. A música seria muito mais do que um efeito vibratório, mas uma linguagem que arranca o indivíduo de si mesmo; diante disso, ela pulverizaria o indivíduo que é arrancado de si mesmo. Se a música envolve o corpo, isso não significa que ela traga consigo uma forma, mas a subversão das formas e tempos. Seu papel não é se aproximar das subjetividades humanas, mas dessubjetivar os sujeitos, o que talvez seja uma possibilidade de se aproximar da existência concreta e vivida, bem como de se afastar de uma filosofia marxista e fenomenológica.

A música daria uma plasticidade a esta palavra, visto que as palavras suportam uma variedade de notas e sonoridades de acordo com a composição da natureza musical, em que motivos e interesses se cruzam e se sobrepõem. Ela significaria uma fuga do significante, uma forma de rachar e espedaçar as palavras. É uma forma de expressão em que o significado paira no ar, conduzindo Foucault à arqueologia e à busca de uma forma de expressão. Com efeito, se a música não busca uma objetividade e uma racionalidade inerte, a arqueologia também não se prenderia a um documento por um critério de objetividade e racionalidade. A música é uma forma de conhecimento que desnuda as maneiras de ver e sentir. Por meio da música, saem palavras e se multiplicam enunciados. Por conseguinte, o filósofo encontra na música uma possibilidade de pensar o desnudamento de uma ordem de discurso. O que interessa a Foucault na música é o interior do discurso que se dobra e desdobra em múltiplas rupturas discursivas.

Para Foucault, a música não é algo etéreo que se finda em si mesma e pulveriza no ar, mas é antes de tudo uma experiência tão intensa como a descoberta dos escritos nietzscheanos, que lhe ensinou uma forma livre de *amar e pensar*. Ele entendia a música como uma expressão natural, de tal forma que concebia a existência histórica de uma escrita melódica rousseauiana, nas muitas páginas de teoria musical que escreveu, ou seja, uma escrita musical para a qual “o sujeito que fala está presente por inteiro” (FOUCAULT, 2014, p. 169). De fato, há muitas polêmicas criadas por Rousseau em torno

da música, que entendia o prevalecimento da harmonia sobre a melodia como uma necessidade de espetacularização da música. Esse processo levaria a uma perda de expressividade da música e a uma diluição do que existe de mais natural e original das composições.

Não nos esqueçamos o tempo e lugar de onde nos fala Rousseau: uma Europa barroca dedicada a cultivar o gosto imoderado pelo luxo e a ostentação, pelo encobrimento do natural. Esse o olhar que o filósofo lança sobre a sociedade de seu tempo (FREITAS, 2008, p. 56).

É de se pensar que Rousseau acreditava numa essência da música, cada vez mais empobrecida e descaracterizada pelas convenções de seu tempo.

Foucault, por sua vez, não acreditava numa ideia de essência da música, ou de qualquer outra forma de arte. Isso significa que a arte poderia ser criada a partir de uma perspectiva ética, mas não significaria que a arte se tornaria a própria materialização de uma convicção ética. Portanto, não haveria uma arte louca, uma pintura gay, uma escultura histérica, uma peça teatral esquizofrênica, mas princípios e convicções que estariam na base da criação artística. Pensar na materialização da loucura, da esquizofrenia, da sexualidade na música não é pensar em patologias mentais incrustadas que adoecem, enlouquecem ou tolhem a sexualidade humana, mas num olhar sobre as experiências humanas que podem ser sentidas, mas não absorvidas de forma patológica.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO. Theodor. Indústria cultural e sociedade / Theodor W. Adorno; seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et. al.]. — São Paulo Paz e Terra, 2002.
- ADORNO. Theodor. Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas / Theodor W. Adorno; tradução Fernando R. de Moraes Barros.- São Paulo: Editora Unesp, 420 p.- (Coleção Adorno), 2011.
- AGOSTINHO, Larissa Drigo. A linguagem se refletindo: introdução à poética de Mallarmé. São Paulo: Anablume, 2018.
- ARKLE, G. Gustav Mahler and the Crisis of Jewish Masculinity. 19th-Century Music, 47(3), 157-175, 2024.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e o seu duplo. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.
- BARRAQUÉ, Jean. Debussy. Paris: Éditions du Seuil - Solfèges Seuil, 1962.
- BARRAQUÉ, Jean. *Séquence* for voice, percussion and chamber ensemble (1950–55) (text by Nietzsche; incorporates material from the *Trois Mélodies*), 1955.
- BOULEZ, Pierre. Apontamentos de Aprendiz. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BOULEZ, Pierre. Conversations with Boulez : thoughts on conducting / by Jean Vermeil; Portland, Oregon - U.S.A: AMADEUS PRESS - The Haseltine Building, 1996.
- BROCH, Hermann. A Morte de Virgílio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BURNETT, H. Nietzsche-poeta. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. VI, n. 12 (jul-dez), pp. 61-79, 2012.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CASTRO, Edgardo. Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- CATUCCI, Stefano. O pensamento pictural. In: Michel Foucault, a literatura e as artes. Philippe Artières (org). São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.
- CHAVES, Ernani. A arte das paixões: Nietzsche, leitor de Prosper Mérimée. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 43-61, jan./jun. 2013.
- Conducting by JEAN VERMEIL. USA -Oregon: AMADEUS PRESS -The Haseltine Building, 1995.
- CONSTÂNCIO, João. Quem tem razão, Kant ou Stendhal?: uma reflexão sobre a crítica de Nietzsche à estética de Kant. Kriterion: Belo Horizonte, nº 128, Dez., p. 475-49, 2013.
- D’IORIO, Paolo. O eterno retorno. Gênese e interpretação. Cadernos Nietzsche 20, 2006.

DELEUZE, Gilles GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. In: Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. — São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. Nietzsche et la philosophie (1962), 2.éd., Paris, PUF, 1998.

DELEUZE, Gilles. Ocupar sem contar: Boulez, Proust e o Tempo. In Dois Regimes de Loucos – textos e entrevistas (1975-995). São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Tratado de nomadologia: a máquina de guerra, In: Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. — São Paulo: Ed. 34, 1997.

DENORA, Tia. Music in Everyday Life, USA: Printed in the United Kingdom at the University Press, Cambridge, 2000.

DENVIR, Bernard. O impressionismo. Barcelona: Editorial Labor S.A, 1976.

DUBE, Wolf-Dieter. O expressionismo. São Paulo: EDUSP, 1976.

DUPIN, Marc-Olivier. Foreword, In: Conversations with Boulez Thoughts on Conducting. by Jean Vermeil; translated from the French by Camille Naish. Portland, Oregon, U.S.A: Amadeus press, 1995.

ERIBON, Didier. Foucault: uma biografia. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

FAUSTINO, Mário. Poesia não é brincadeira. In: Artesanatos de Poesia: fontes e correntes da poesia ocidental. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

FOUCAULT, Michel. A Loucura, a ausência de uma obra. In: Ditos & Escritos I. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 210-219, 2014.

FOUCAULT, Michel. A Música Contemporânea e o Público. In: Ditos & Escritos III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 394-402, 2013.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. A Sociedade Punitiva – Curso no Collège de France (1972-1973). São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FOUCAULT, Michel. A Vida dos Homens Infames. In: Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2012. p. 199-217.

FOUCAULT, Michel. As monstruosidades da Crítica, In: Ditos & Escritos III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 320-329, 2013.

FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: Ditos & Escritos III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 223-246, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: Ditos & Escritos III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 268-302, 2013.

FOUCAULT, Michel. Pierre Boulez, a Tela Atravessada. In: Ditos & Escritos III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 390-393, 2013.

FOUCAULT, Michel. Por uma Vida Não-Fascista. Coletivo Sabotagem, 2004.

FREITAS, J. de. Linguagem natural e música em Rousseau: a busca da expressividade. *Trans/formação*, 31(1), 53-72, 2008.

GUBERNIKOFF, Carole. Pierre Boulez e o pensamento musical da segunda metade do século XX. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília, 2006.

HANSLICK, Eduard. Do Belo Musical: Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons. Covilhã, Universidade da Beira Interior: LusoSofia, 2011.

HARNONCOURT, Nikolaus. O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HODEIR, André. Since Debussy. In History of Modern Music. Perspectives of New Music Vol. 1, No. 2 (Spring, 1963), pp. 148-154 .

HOPKINS, Bill. Barraqué and the Serial Idea. *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 105, 1978, pp. 13-24. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/766244>. Accessed 19 Mar. 2025.

JOURDAN, Camila. Foucault e a ruptura com a representação. *História: Questões & Debates*, Curitiba, volume 67, n.2, p. 43-67, jul./dez. 2019

JOURDAIN, Robert. Música, Cérebro e Êxtase: como a música captura nossa imaginação. Rio de Janeiro: objetiva, 1998.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. Principes de la Nature et de la Grâce fondés en raison, ETH-Bibliothek Zürich, 1768

LIBERMAN, Arnaldo. Gustav Mahler: um coração angustiado. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

LINDON, Mathieu. O que amar quer dizer. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LOUREIRO, Eduardo Campolina Viana. Schoenberg/Boulez: ideia/sistema. Per Musi. Ed. por Fausto Borém, Eduardo Rosse e Débora Borburema. Belo Horizonte: UFMG, n.33, p.25-58, 2016.

MAHLER, Alma. Alma Mahler: minha vida. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MAIA, Antonio Cavalcanti. Deleuze leitor de Foucault: elementos para uma crítica da cultura contemporânea. In Rago, Margareth, Figuras de Foucault / organizado por Margareth Rago e Alfredo Veiga-Neto. 2.ed. - Belo Horizonte: Autentica , 2008.

MANN, Thomas. A Morte em Veneza. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

MEDAGLIA, Júlio. Música Impopular. São Paulo: Global, 1988.

MONTEBELLO, Pierre. Nietzsche et la musique. Le Portique [En ligne], mis en ligne le 09 mars 2005, consulté le 24 avril 2025. URL: <http://journals.openedition.org/leportique/210>, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. Aurora. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. Ecce Homo. Covilhã: Lusofonia Press, 2008.

OKUNEVA, G. E. Jean Barraqué: o caminho para o serialismo e visões estéticas da primeira metade da década de 1950 // Problems of Musical Science / Music Scholarship. n° 2. C. 218-231, 2021.

OLIVEIRA, Jelson R. de. Três variações sobre o amor na filosofia de Nietzsche. Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, v.41, n.3, setembro-dezembro 2020a.

OLIVEIRA, Leandro. Falando de música: oito lições sobre música clássica. São Paulo: Todavia, 2020.

OZZARD-LOW, P. Barraqué Broch Heidegger. A Philosophical Introduction to the Music of Jean Barraqué. In: Cahiers d'Études Germaniques, numéro 16, Broch. pp. 93-106, 1989.

REVEL, Judith. Michel Foucault: conceitos essenciais / Judith Revel; tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovesani. - São Carlos : Claraluz, 2005.

ROHMER, Eric. Ensaio sobre a noção de profundidade na música: Mozart em Beethoven. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1997.

RORICH, Mary. Passing through the Screen: Pierre Boulez and Michel Foucault. JLS/TLW 23 (3/4), Dec. 2006.

SAUVANET, Pierre. Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour. Archives de Philosophie, 64, 2001.

SCHAFER, R. Murray. O ouvido pensante/R. Murray Schafer; tradução Marisa Trench de O, Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal, — São Paulo: Fundação Editora da UNESF, 1991.

SCHONBERG, Harold C. A vida dos grandes compositores. Osasco: Novo Século Editora, 2010.

SOCHA, Eduardo. O problema da forma na música contemporânea. Arte Filosofia, Ouro Preto, n.4, p. 95-104, jan. 2008.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação: e outros ensaios / Susan Sontag; tradução Denise Bottmann — 1 a ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2020

STRATHERN, Paul. Foucault em 90 minutos. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

VERZINA, Nicola. Tempo e senso della morte in Hermann Broch e Jean Barraqué. Rivista di Analisi e Teoria Musicale (RATM) » Ano1, 2006.

VEYNE, Paul. Foucault: o pensamento, a pessoa. Lisboa: Edições Texto Grafia, 2009.