

Duas obras sobre Moisés: A de Freud e a de Schoenberg.

(A proibição mosaica da representação e a renúncia pulsional)

Two works about Moses: Freuds' and Schoenbergs'

Nestor Braunstein¹

Resumo:

Nos anos 30, quando o Nazifascismo ameaçava a continuidade da Judeidade europeia, dois grandes homens, “profetas”, de certa maneira, Freud, no campo da psicanálise, e Schönberg no da música, criaram dois trabalhos pioneiros e influentes relacionados à reconstrução do papel de Moisés. Ambos os trabalhos permaneceram incompletos: os autores sentiram que seria impossível continuarem até o final que haviam projetado.

Palavras-chave: Freud; Schönberg; Moisés e Aaron e a religião monoteísta; proibição de representação; Moisés.

Abstract:

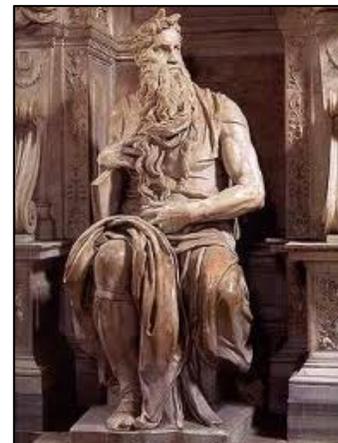
In the '30s, when Nazis fascism was threatening the continuity of European Judeity, two great men, “prophets” in some way, Freud in the field of psychoanalysis, and Schönberg in that of music, created two seminal works related to the foundational role of Moses. Both works remained incomplete: the authors felt that it was impossible for them to go on until the ending they projected.

Keywords: Freud; Schoenberg; *Moisés y Aarón*, *Moisés y la religión monoteísta*; Prohibition of representation; Moses.

¹ Doutor em Medicina e Psicanalista. Professor na UNAM (México). E-mail: nestor.braunstein@gmail.com
<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-iv/artigos/duas-obras-sobre-mois-es-a-de-freud-e-a-de-schoenberg.pdf>

Existem duas obras que reconstruíram o mito de Moisés no século XX e propuseram algo novo, as duas escritas nos mesmos anos da ascensão do nazismo, as duas atravessadas por um destino análogo: um ensaio de Sigmund Freud e uma ópera de Arnold Schönberg.

Muito já se disse sobre o paralelismo das trajetórias desses dois judeus vienenses que revolucionaram de modo irreversível, um a psicologia e o outro a música (BOUDINET, 2008, p.157-173). Ambos abriram novas dimensões para caravanas de discípulos e continuadores; ambos foram reconhecidos como profetas, criadores de perspectivas inéditas, visionários de novos mundos, legisladores, viajantes até uma terra prometida que não chegaram a habitar, exilados pelo destino e vocação, estrangeiros por natureza, marcados tanto pela glória quanto pela tragédia.



Moises de Michelangelo

Entre 1930 e 1932, Schönberg compôs sua ópera *Moisés y Aarón* (*Moses und Aron*) (1), que, no musical, ficou inconclusa. Sem ter conhecimento dessa ópera, entre 1934 e 1938, Freud escreveu seu estranho livro testamentário *Moisés e a religião monoteísta* (FREUD, 1939[1934-1938]/1976). Schönberg nunca chegou a ver sua obra em cena. Freud recebeu exemplares de *Moisés* em uma edição holandesa (em alemão), em agosto, e morreu no mês seguinte. Quero destacar uma terceira coincidência que até agora não foi assinalada: a que se refere à terceira parte de ambas as obras.



Cena da Ópera “Moses und Aron” dirigida por Gerald Thomas.

A ópera consta de três atos. Schönberg escreveu o texto para cantar e o deixou terminado, mas nunca, nos vinte anos que sobreviveu à conclusão de seu texto, chegou a compor a música do terceiro ato. A ópera termina no segundo ato e os curiosos podem ler o livreto da ação que deveria ter lugar no terceiro ato. Breve, carente de música, considerado débil, esse terceiro ato é habitualmente suprimido (2). Sustentarei que, sem dúvida, ele forma parte essencial do projeto de Schönberg e encobre o núcleo desatendido da obra, um núcleo carregado de ressonâncias políticas na atualidade.

Agora Freud. Mal poderíamos chamar livro o texto *Moisés e a religião monoteísta*, dada a “heterodoxia e, ainda, a excentricidade de sua construção” (Freud, 1939/1976, p. 4), segundo o dizer de James Strachey no prefácio, seu tradutor em inglês na introdução à “novela”. O texto se desenvolve ao longo de 130 páginas, na edição das *Obras Completas de Sigmund Freud*. Lembramos que Freud quis, no princípio, que se publicassem as duas primeiras partes, só cinquenta páginas, e que esteve sempre insatisfeito e inseguro acerca das propostas do terceiro capítulo, o ensaio que acabou dando título ao conjunto da obra: *Moisés, seu povo e a religião monoteísta*. No projeto original, o estudo levaria um título indicador de seu gênero literário: *O homem Moisés uma novela histórica*. Quando já exilado em Londres, nas vésperas de sua morte, Freud aceitou publicar

esse terceiro capítulo e o fez preceder de dois Prefácios: no primeiro, dizia “que não daria luz à esse trabalho e que ele deveria permanecer oculto até que chegasse seu tempo” (Freud, 1939/1976, p. 52) e, no segundo, que anula a primeira, anunciava que se atreveria “a tornar público a última parte desse trabalho” (idem, p. 55). Essa terceira parte, muito mais extensa do que as duas outras juntas, está preta de conseqüências teóricas, e constitui a essência do conjunto. O próprio Freud reconhecia, ao final do segundo capítulo, que só com essa larga excursão ensaística, que no começo de 1938 ainda se negava a publicar, se justificaria o começo novelesco formado pelos dois capítulos iniciais: *Moisés, um egípcio* e *Se Moisés fosse egípcio*. Privadas dessas 80 páginas que concluem o ensaio, as primeiras 50 se reduzem a uma modesta e estranha hipótese de trabalho, uma ficção pouco coerente.

Freud condenava “a não vir à luz” seu terceiro capítulo dedicado a Moisés. Schönberg não conseguia culminar musicalmente o terceiro ato de sua ópera. A ópera de Schönberg termina no segundo ato, com um grito dilacerante de Moisés, uma increpação ao verbo: “OH, palavra; você que me falta!” Já não era possível ouvir outra nota musical; a ópera ficava inacabada, porém seu livro se prolongava em um terceiro ato escrito e nunca modificado. *Um ato falho*. Schönberg nunca abandonou o projeto de musicalizar esse ato. No último ano de sua vida, sem dúvida, pensava que poderia ser lido depois do segundo ato, sem música. Boas razões tinha para isso.

Creio que não só *Moisés y Aarón* termina sua música quando Moisés reconhece seu fracasso. Não só esta ópera, mas com ela, todas as óperas, e não porque não se pudesse compor outras, mas porque a forma mesma a qual todas respondem, chegou a um ponto impossível de rebater (3). A lista das óperas compostas depois de *Moisés y Aarón* é muito extensa e algumas são, em verdade, magníficas. Isso não impede que sejam todas póstumas. Há obras que inauguram e há obras que encerram definitivamente o articulável: o que vem depois, é paráfrase, árduo rodar de carreteiros sobre as estradas abertas dos reis. Por que esta afirmação enfática, com ares de arbitrariedade, sobre “a última das óperas”? Adiantamos uma conclusão que será referendada no final desse artigo. Porque um de seus temas é, precisamente, a ópera mesma, a possibilidade e a impossibilidade da representação. O texto do livreto se refere à proibição da idolatria e do culto das imagens, cujo emblema é o bezerro de ouro. Fácil é reconhecer que a essência da ópera pode traduzir-se como uma crítica das artes figurativas à representação e uma alegação em favor do máximo rigor intelectual e antissensualista encarnado na arte abstrata. O implacável segundo mandamento (“não forjarás imagens”) é, no dizer de Freud, e também na ideia de Schönberg, a essência da religião do homem Moisés, o herói egípcio que criou os judeus (FREUD, 1939[1934-1938]/1978, p.103) e os fez “seu” povo eleito (idem, ibidem, p.44). Abalizamos que, para George Steiner, essa mesma proibição, inumana, impossível de acatar, é a causa do antissemitismo e do ódio destruidor dos demais povos que marcaram a história do povo judeu: “nunca se impôs ao espírito humano exigência mais feroz, mais cruel, pois o espírito tem a tendência compulsiva, organicamente determinada, para a imagem, e para a presença representada” (STEINER, 1988, p.57). Nietzsche, lembra Steiner (idem, ibidem), considerava que a doutrina monoteísta era “o mais monstruoso dos erros humanos”. A “solução final” dos nazifascistas era, sempre segundo Steiner (idem, ibidem), a intenção de extirpar a raça maldita que havia inventado esse Deus e que havia proclamado, com a proibição das imagens, a irreduzível ausência desse Deus do mundo. Por invisível, inconcebível.

Há conhecedores rigorosos do texto bíblico que assinalam, sem dúvida, que essa proibição deve ser tomada *cum grano salis*. É verdade – recorda Yosef Yerushalmi (1992) quando comenta o Moisés de Freud e de Schönberg – que “a Bíblia é plasticamente iconoclasta, porém verbalmente antropomórfica de certo modo exuberante (...). Deus é descrito nela mediante vívidas metáforas

tomadas da esfera natural e por analogia com o humano; tais imagens verbais nunca foram equiparadas com idolatria” (YERUSHALMI, 1992, p.9). De fato, a leitura do texto bíblico nos mostra, e mais de uma vez, que Moisés era o único que podia falar de Deus e ver seu rosto: “Cara a cara falo com ele, e as claras, não por figuras; e ele contempla o semblante de *Yavé*. Como haveis se atrevido a difamar a meu servo Moisés?” (NÚMEROS, 12:8). Ver também Deuterônomo (34:10): “Não voltou a surgir em Israel profeta semelhante a Moisés, com quem cara a cara pudesse tratar *Yavé*” (idem, ibidem). Voltando a Yerushalmi (1992), ele acrescenta esse esclarecimento imprescindível:

“A demanda de uma abstração autêntica e completa, a investida contra o antropomorfismo, inclusive o verbal, chegou aos judeus depois do encontro do judaísmo com o pensamento grego revestido com os enfeites árabes e neste combate o grande guerreiro foi *Moisés*: *Moisés Maimónides*, para quem toda a intenção de descrever os atributos de Deus em termos verbais positivos, ao mesmo tempo em que toda leitura literal das metáforas bíblicas a respeito de Deus eram análogas à idolatria” (idem, ibidem, p.9).

Esse é, segundo Yerushalmi (ibidem), com quem concordo, o severo e inominável *Eterno do Moisés*, fabulado pelo músico austríaco.

Schöenberg utiliza como fonte o relato do *Êxodo*, porém o transforma de maneira radical para criar com os dois irmãos uma figura bifronte, que representa o conflito entre, por um lado, a Ideia (*Gedanke*) de Moisés, o conceito do impensável, irrepresentável, incompreensível, que é o pensamento sobre Deus e, por outro, a posição de seu irmão Aarón, que está disposto a escutar as súplicas populares de manifestações visíveis da potência divina, que pede e concede milagres e imagens, que aspira à efusão dos sentidos e às formas mais elementares da idolatria. Schöenberg põe em música (a menos figurativa das artes) e em teatro (a representação por excelência) esses anseios de orgia. Encena a adoração do bezerro de ouro, mostrando o frenesi das multidões arrebatadas por um líder demagógico (o próprio Aarón). Há que acrescentar que previamente o próprio Schöenberg havia esboçado uma obra (*Der biblische*) cujo protagonista, Max Arun, reunia em uma só personalidade o que logo se desdobraria para formar a Moisés e Aarón. Schöenberg, claro está, reconhecia a si mesmo na contradição entre Max e Arun, posto que é manifesta sua antipatia pelo Aarón do *Êxodo*.

O segundo ato, medula e auge da ópera, confronta os dois irmãos. Moisés é o pensamento puro (*Gedank*) que fala com Deus, incapaz de atuar e de falar: o músico faz de seu protagonista não um cantor, mas um homem com dificuldades de linguagem, um gago, seguindo indicações do texto bíblico (“Eu sou não circuncidado de lábios”, disse Moisés a Yavé – ÊXODO, 6:30 –, ao que Yavé responde: “Olha, te coloquei como Deus para o faraó e Aarón teu irmão será teu profeta” – idem., 7:1). A inércia vocal de Moisés da Bíblia reforçava (para Freud) a ideia de que Moisés era um estrangeiro, incapaz de se dirigir claramente ao seu próprio povo por ter outra língua materna. Aarón, em troca, é o tenor de voz melíflua e eloquente que encanta as multidões com seu discurso e suas promessas, o demagogo. A luta entre os dois é o eterno confronto entre o conceito e a representação, entre o significante e o sentido, entre a abstração e o semblante. Tomando os conceitos de Lacan, entre os registros do imaginário e do real, onde o real não pode ser expresso no discurso (na ordem simbólica) e o simbólico é inelutavelmente desvirtuado pelo imaginário.

Quando Moisés desce a montanha segurando as tábuas da lei e encontra o povo de seu Deus adorando um ídolo totêmico, acusa o culpado desse desvio, Aarón. O diálogo enfrenta duas forças titânicas, o pensamento abstrato e o magnetismo das imagens, que operam no espírito humano. Daí

o irresistível poder das palavras que trocam Moisés e Aarón, essas palavras que ninguém recapitula – menos ainda sua tradução – poderiam transmitir sem atenuar. Cometerei, sem dúvida, essa injustiça. Frente à cólera de seu irmão, Aarón argumenta que o povo, objeto de seu amor, razão de sua vida, seguirá reclamando bezerros e ouro e líderes carismáticos. Mais ainda, mostra a seu irmão que as mesmas tábuas da Lei que ele carrega “são também imagens, tão só uma parte da ideia total”. Moisés, encolerizado, quebra as tábuas. Seu amor e sua vida, diferentemente de Aarón, estão dedicados à ideia do absoluto e impensável. O povo judeu deve se submeter a esse conceito. Só para isso e por isso existe. O profeta pensa que a boca de Aarón trai essa ideia sublime. O irmão lhe mostra que a traição está na palavra mesma que necessita para transmitir a ideia, no momento mesmo de expressar-se, pois não pode dizê-la sem vulgarizá-la para que seja aceita. A essência do monoteísmo deveria ser “um discurso sem palavras”. Moisés, despeitado, pede a Deus que o releve de sua missão e Aarón o reprova por sua pusilanimidade antes de se retirar silenciosamente de cena. Moisés, ressentido só profere o monólogo que encerra o segundo ato:

“Deus irrepresentável, inexpressável, ideia *multívoca* (*vieldeutiger*)! Deixar-te-ias explicar desse modo? Teria que ser *Aarón*, minha boca, quem dá forma a essa imagem? (*dieses Bild machen*). De tal modo que também forjei uma imagem, tão falsa como qualquer outra. Fui derrotado! Tudo o que pensei, tudo foi uma loucura (*Wahnsinn*) que não pode e não deve ser dita!

Então cai ao chão, se quebra, desmaia e profere essa linha conclusiva e demolidora que encerra o ato “Oh palavra, tu, palavra, que me faltas!” (SCHÖENBERG, Disco DGG 449 174-2/ p. 60).

Dois musicólogos e psicanalistas argentinos, Rolando Karothy e Roberto Neuburger, em 1976, escreveram um ensaio sagaz sobre nosso tema: *Schöenberg e Freud: de um Moisés ao outro*. Nele escrevem essa frase que compartilho: “toda aproximação a *Moisés e Aarón* começa por seu final: o enigma do terceiro ato sem música, o desfalecimento de Schönberg para plasmar sua Ideia” (KAROTHY & NEUBURGER, 1976). Eles acabam seu texto afirmando que qualquer encenação desta ópera recolocará o enigma de sua incompletude, sua perpétua condição de *work in progress*.

A ausência musical do terceiro ato é também invocada pelo porta-estandarte da teoria crítica da sociedade, o músico, musicólogo e profundo filósofo que foi Theodor W. Adorno. Em seu artigo, adequadamente intitulado *Sacred gragment: Schoenberg's Moses und Aron* (ADORNO, 1922, p.225-248), o qual Steiner (1979, p.169-182), de modo injusto segundo acredito, critica por ser bizarro (*quirky*) e desnecessariamente obscuro, Adorno (1922) sustenta que a ópera ficou incompleta porque era impossível completá-la, porque intrinsecamente há um impedimento histórico para executar a obra artística completa (*all inclusive*), ao que Schönberg aspirava que sempre haverá uma distância, uma lacuna, entre o objetivo buscado e seu êxito real. Schönberg conjurava um Absoluto total, tanto pelo tema eleito como pelo modo de tratá-lo. E na verdade, a essência, da obra reside em seu não acabamento, nos pontos suspensos que a fecham. Se tivesse alcançado a meta que procurava com sua imaginação, a ópera teria sido contraditória consigo mesma. Eu esclareceria: *Tivesse dito o que não podia ser dito*. Tivesse ido mais além de Moisés em sua acusação à palavra ausente. Também concordamos, portanto, com Adorno (ibidem) neste ponto decisivo: a ópera está terminada precisamente porque *não* tem a esperada conclusão: não é como a sinfonia incompleta de Schubert; é como a sonata em dó menor de Bethoveen (4).

Por sua parte, Pierre Boulez (1996), o responsável pelas duas versões discográficas que governam as demais interpretações musicais do presente e, talvez, do futuro (5), expressa uma

opinião que só comparto parcialmente. O longo condutor e compositor diz a quem o entrevista, que o texto escrito do terceiro ato é repetitivo e débil, e que Schönberg, para musicá-lo, precisou acrescentar algo, inventar um diálogo que vai mais além da simples e reiterativa conversação entre os irmãos, uma alternância com o povo de Deus mesmo. George Steiner (1979), que relaciona também as figuras de Schönberg e Freud pela autoria das duas obras sobre Moisés, concorda que o texto do terceiro ato, esse curioso torso, é repetitivo, porém acrescenta um adjetivo a mais: é também “comovedor”. Estou de acordo com esse complemento, e mais ainda, o considero necessário depois de ler aquilo que não tem – que não poderia ter? – música, pois abriga a resposta a essa pergunta ante a qual Freud mesmo manifestava que a palavra lhe faltava: em que consiste o ser judeu? Se o terceiro ato se limitasse a conter uma resposta inédita a essa pergunta, só por isso, seria inovador e mal se poderia qualificá-lo de repetitivo.

Depois desse rápido percurso pelo que foi dito em torno do inacabado de *Moisés e Aarón*, esclarecemos o ponto que acabamos de esboçar. Schönberg dá no livreto do terceiro ato sua resposta à pergunta que constitui um enigma para Freud (1930/1976) (6), para Yerushalmi (1991) (7) e para Derrida (1997, p.113): “que é ser judeu?” No terceiro ato, depois do colapso e do alarido do personagem Moisés porque a palavra lhe falta, Schönberg aborda o assunto. Para responder, não necessitava da música nem do teatro: estes eram, melhor dizendo, supérfluos, quando não contraditórios. Assim, podemos compreender que chegasse a sugerir em 1951, ano de sua morte, que o texto conclusivo da ópera fosse lido (STUCKENSCHMIDT, 1991, p.427). Por quê? Por sua substância não ser musical, porque a medula do ato final é filosófica, teológica e política.

Considero que a indicação cênica do final do segundo ato: “Moisés some desesperado no chão” (*Moses sinkt verzweifelt zu Boden*) é, propriamente, a morte de *Moisés*, o derrotado por não poder dizer uma palavra sem cair nas areias movediças do semblante, por não poder transmitir aquele pensamento impensável que pretende impor aos humanos. “A verdade, dizê-la toda é materialmente impossível; as palavras faltam para isso” (“*les mots y manquent.*”, *Wort, du wort, das mir fehlt!*”), na tangente expressão de Lacan (1974/2001, p.509), outro que morreu no desespero por não poder livrar-se das ciladas do sentido e da imagem que alimentam o sintoma, por sentir que as palavras traem a ideia e que só nos resta recorrer ao ato, ao real mais além do imaginário (Aáron) e do simbólico (Moisés).

Precisamente por isso temos que prestar mais atenção ao livro do terceiro ato, aquele no qual Moisés “ressuscita”, enuncia (recita) o que não pode dizer na vida, e libera a Aáron que é, agora, quem cai morto.

Releiamos algo desse terceiro ato, novamente em uma tradução fragmentada:

A. (Aáron) - A terra prometida...

M. (Moisés) - Uma imagem...

A. - Eu falava com imagens enquanto tu o farias com conceitos; eu tenho os corações, tu o cérebro. (...) Com a imagem a palavra foge de ti e tu ficas vivendo nessas mesmas imagens que confeccionaste para que o povo as aprecie. Afastado da fonte, afastado do pensamento, nem a palavra, nem a ideia poderiam te satisfazer. (...) Eu realizaria milagres visíveis quando fracassassem a palavra e a imagem saídas da boca.

M. - E ficaria satisfeito meramente com o ato, com manipulações? (...) Portanto tu desejavas corporalmente, realmente pisar com teus pés uma terra inexistente onde fluíssem o mel e o leite (...). Com tuas promessas ganhaste o povo, não para o eterno, mas para tu mesmo (...).

A. - Para sua liberdade; para que chegassem a ser um povo.

M. - Esse povo foi eleito para uma liberdade, a liberdade de servir à ideia divina. Porém tu o expuseste a deuses estranhos, ao bezerro e às colunas de fogo e de nuvem, posto que tu pensas e sentes como eles. O deus que tu mostraste a eles é uma imagem da impotência,

depende de uma lei que está acima dele, deve cumprir com suas promessas e fazer o que lhe pedem. É prisioneiro de sua palavra. Ele deve atuar como fazem os homens, de maneira boa ou má; deve castigar sua perfídia e recompensar suas virtudes (...). Aqui as imagens governam o pensamento ao invés de expressá-lo.

M. - Traíste a deus com os deuses, ao pensamento com as imagens, a seu povo eleito com os outros, ao extraordinário com o banal...

(Neste momento os soldados interrompem a Moisés perguntando se mataram Aarón. Moisés continua seu discurso).

M. - Sempre que tu uniste-se com eles e empregastes vossos dons, para os quais vós fostes eleito de modo que pudésseis lutar servindo a ideia de Deus, sempre que usastes esses dons com fins falsos e execráveis, sempre que rivalizastes e compartistes os prazeres com povos estranhos e sempre que abdicais da renúncia ao deserto quando vossos dons podiam levá-los à alturas maiores, então sempre, por esse abuso, sereis derrocado e jogado novamente ao deserto.

(Moisés ordena aos soldados que libertem Aáron para que “se puder” continue vivendo. Uma vez libertado, Aáron se incorpora e cai morto).

M. - Porém no deserto sereis invencíveis e conseguireis o objetivo: a aliança (*Vereinigt*) com Deus (SCHÖENBERG).

Assim, conclui o texto de Schönberg. O terceiro ato da ópera, o livro do mesmo, não foi, até onde eu sei, objeto de uma análise minuciosa. Por exemplo, ninguém notou a troca do destinatário do discurso do singular tu (*du*) (Aarón), ao plural, “vós” (*ihr*), na parte final do discurso de Moisés, um “vós” que só poderia designar o povo judeu e não o personagem do irmão que consentiu a idolatria. Sustento que esse parlamento de Moisés não é “repetitivo”, segundo as acusações transcritas, e que expressa com uma clareza maior que a alcançada nos dois atos anteriores o conceito de judeidade (e da humanidade, e da arte, e da vida) que animava Schönberg.

Renunciar aos ídolos, aos desejos, às imagens, aos “baixos prazeres”, em outras palavras, renunciar às pulsões e à sexualidade (*Triebverzicht*, no ensaio de Freud) é a proposta do músico que o psicanalista valoriza como um grandioso “progresso na espiritualidade” no longo quarto, separado da terceira parte de seu ensaio sobre *Moisés*, essa parte que em princípio havia decidido não publicar (FREUD, 1939[1934-1938], p.112-118). Para Schönberg, não existe uma terra fértil, terra de leite e mel (Palestina?) para alcançar; essa terra não pode ser depreciada pelo povo, que deve aprender a viver “no deserto”, pois sempre que o abandonar será lançado de volta a esse páramo, que não é nenhum território real sobre os pés. O deserto, paradoxal condição de fertilidade, é o único lar possível. A reprovação a Aarón ressoa, nos dias de hoje, com conotações políticas: “*Da begehrest du leiblich, wirklich, mit Füßen zu betreten ein unwirkliches Land, wo Milch und honig fliesst*” (“Tu desejavas corporalmente, realmente, pisar com teus pés e projetos uma terra inexistente – fora da realidade –, onde fluíssem mel e o leite”). Não; não existe pátria para conquistar; só resta viver no exílio, sem complicar-se em alianças com o império da vez. E ali no deserto sereis invencíveis.

Disse sem acentuar suficientemente que se trata da ideia de “judeidade” (*jewishness*), alheia à de judaísmo (*judaism*) a que guia Schönberg. Essa distinção não aparece como tal no músico vienense nem tão pouco na obra de Freud. Creio que é posterior à experiência da *Shoah* e da criação do estado de Israel. Aparece com clareza no livro já citado de Yerushalmi (1991), em que a judeidade não se confunde com a religião judia e nem sequer com a crença em um Deus. Como destacou em uma obra luminosa a psicanalista brasileira Betty Fuks (2006), essa concepção de judeidade transcende qualquer fixação de uma “identidade” que não seria nunca outra coisa que um bezerro de ouro, uma forma de idolatria. É no caminho até essa judeidade que Freud afirma sua “vocaçã para o exílio”, sua ideia de que só “um judeu completamente ateu” (FREUD, 1909-1936/1966, p.105), como se autorreferiu em uma carta célebre a Oskar Pfister, podia ser o inventor <http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-iv/artigos/duas-obras-sobre-moisés-a-de-freud-e-a-de-schoenberg.pdf>

da psicanálise. É no deserto, na diáspora, na manutenção de uma condição eternamente estrangeira, fora de uma terra pisoteada pelos pés e regada com o sangue próprio e alheio, na escritura como território sem dono, é só aí que esse povo insuflado pelo Moisés de Schöenberg pode assentar-se.

Tanto Freud como Schöenberg outorgam um lugar central em seus respectivos livros à proibição de imagens. Freud descobre – e nisso vai mais além de Schöenberg, e interpreta o Moisés da ópera – que, por trás da renúncia da satisfação pulsional (neste caso a da representação), se esconde um gozo particular, que se manifesta como orgulho, como êxito máximo que o desprazer da renúncia acarreta, e que afirma vontade do pai que premia com seu amor aquele que abdica de seu desejo. Esse é, no nível das massas, o que, no nível do indivíduo, conhecemos como *supereu*, a instância que “mantém o *eu* em servidão e exerce sobre ele uma pressão permanente”, forçando-o a tolerar o desprazer. Lacan (1972-1973/1985, p.11) traduz a ordem do *supereu* como: “Goza!”, ao que o sujeito só pode responder: “Oigo” “Oigo”, essa voz que procede de fora, *ab audire* em Latim, que dá origem a nossa palavra “obediência”.

O mandamento do *supereu* mudou seu enunciado ao dirigir-se ao sujeito da pós-modernidade. Já não se exige a resignação da pulsão e a recusa da sexualidade, mas justo ao contrário, se ordena desfrutar, consumir e consumir-se, dedicar-se a esses “baixos prazeres” que Moisés designava como inferiores. O que, para Moisés de Schöenberg, era idolatria, é agora requerido como credencial de identificação de alguém que vive segundo as novas tábuas da Lei, que participa e obedece não aos mandamentos mosaicos, mas às leis do mercado, essa abstração que substituiu no mundo contemporâneo o Nome-do-Pai. A lei, hoje, é a que ordena submeter-se ao império de imagens e os *Aarones* do momento, burlando, no possível, a lei do simbólico encarnada por Moisés. Por isso se aboliu a proibição e introduziu no lugar a transgressão? Não. A lei continua imperando e é tão implacável agora como antes. A mudança do signo no mandamento não implica a supressão da lei: é mais um reforço, se tornou peremptória. Há quem festeje a mudança e quem a deplora. Há quem sustente que convém acelerar essa transformação no sujeito posto, que é inelutável, e há quem pretenda um retorno nostálgico à ideia de um Bem Supremo representado pelo Pai e seus porta-vozes. Finalmente, longe de todos eles, escutando-os em seu concerto desconcertado, de compor a música estofado do sujeito contemporâneo. Estimo que seja um assunto, uma questão crucial, que define o presente da psicanálise e decidirá o futuro.

Apêndice: Uma opinião apressada? Retificação e Ratificação

Não é por reiterar o erro que alguém deixa de aprender a cada vez que o comete e, muito mais se quem erra é o próprio. Refiro-me às afirmações apressadas sobre o término, o final, a morte, a última manifestação, o estertor agonizante de algo ou alguém. Refiro-me aos vaticínios de que nada novo poderá acontecer no plano da política, da estética, do conhecimento, da psicanálise, da filosofia ou do avanço tecnológico. Refiro-me à pressa para ampliar certificados de morte. No artigo que precede a este, e agora entrego à editora sem maiores modificações, sem o que se supõe seria uma conveniente retratação pública, afirmo que a ópera de Schöenberg, inconclusa, marca a culminação definitiva de um gênero e que, sem importar as sucessivas adições de exemplares com novidades, o gênero como tal está liquidado e não se poderá ir mais além do grito desesperado de Moisés: “OH!, palavra tu que me faltas!”, que bloqueia o próprio Schöenberg e o impede de compor a música do terceiro ato. Como dizemos, quinze anos depois, ao final de sua vida, restou ao músico somente a precária opção de propor a leitura do texto desse ato sob a forma de recitativo, de discurso privado de substância musical. Minha tese consiste em deduzir, do final impossível desta ópera, a

<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-iv/artigos/duas-obras-sobre-moisés-a-de-freud-e-a-de-schoenberg.pdf>

ideia do ponto de basta, do *point capitón* (LACAN, 1957/1967), o ponto de amarração de todas as óperas, pese ser eu mesmo espectador ávido de múltiplas produções do gênero surgidas nos anos 60 posteriores ao “fracasso” e à morte de Schönberg: *Ligeti, Rihm, Oestvos, Birstwhistle, Riemann, Ginastera, Berio, Estrada, Sciarrino, Henze*, para nomear os dez primeiros que vêm à minha mente. O fato manifesto de que fossem óperas posteriores à de Schönberg não invalidava, mas confirmava a conclusão: são obras póstumas, cronologicamente posteriores, porém incapazes de ir mais além da última, liquidada pelo clamor de impotência de Moisés dodecafônico para seguir adiante com uma ideia superior a qualquer palavra articulável.

Agora posso confessar minha ignorância da “ação cênica” que continuava à ópera de Schönberg (antes não sabia nada dela) e confirmava seu caráter derradeiro. A não ópera em questão já havia sido composta, estreada e gradualmente difundida em importantes salas de concerto, em teatros, como o legendário Scala de Milão, em produções arriscadas e que não se repetem. Que obra era essa que vinha ratificar o insólito veto que, não sem arrogância, eu havia decretado para o gênero inteiro da representação com música? Por que esta nova obra, e só ela, podia colocar-se como herdeira de uma impossibilidade? Tratarei de ir articulando as respostas, porém, devo começar por levantar o mistério de seu nome (8). Trata-se de *Prometeo, tragédia dell' ascolto* (1984-1985), de Luigi Nono (1924-1990), o músico italiano que revolucionou a música do século XX, criador de obras inovadoras em diversos gêneros musicais, se não em todos (incluindo a ópera. Veja-se seu exemplar *Intolleranza* – 1960), com exceção, talvez, da música explicitamente sacra, coisa que se entende por seus compromissos políticos e ideológicos com a esquerda marxista. Transcende à anedota e até pode ser que adquira medular importância ao recordarmos que era genro (filho político, *son in Law*) de Arnold Schönberg, a quem nunca conheceu pessoalmente, porém a quem estava ligado artisticamente desde o começo de sua vida musical, e que encontrou sua futura esposa Nuria Schönberg (filha do segundo casamento do compositor, nascida em 1932), pouco depois de ela perder seu pai, em Hamburgo, em 1954, nos ensaios para a estreia mundial em versão de concerto de *Moses und Aron*, sob a batuta de um diretor da mesma consistência de Schönberg, Hans Rosbaud. O compromisso de Nono com a música de Schönberg não pode ser visto como incidental, mas sim como um destino. Se alguma prova adicional fosse necessária, bastaria assinalar que sua primeira obra (1951) se intitulava *Variações canônicas sobre um tema da Ode a Napoleão Bonaparte*, op.41, de Arnold Schönberg, e convém recordar aqui que, nessa ode a Lord Byron, o poeta inglês inclui uma explícita referência a *Prometeo*, enquanto que a composição de Schönberg (de 1942) recorre ao texto desse poema do século XIX para formular um irônica comparação entre Napoleão e Adolf Hitler.

Voltemos ao nosso ponto. Que é *Prometeo*, tragédia da escuta e qual sua relação com a ópera de Schönberg? Não é propriamente uma ópera, ainda que tenha sido feita para ser encenada, tem um texto que se sussurra, se diz e se canta de modo incompreensível para quem a escuta, consiste em uma partitura exigente para instrumentistas, cantantes e *live electronics*. Sem dúvida, seu gênero é outro pela indicação de seu autor: é uma “tragédia da escuta”. Uma tragédia, pois em sua origem está, entre outras fontes, no *Prometeo encadenado*, de Ésquilo. O texto, uma colagem armada por um amigo íntimo de Nono, o escritor Massimo Cacciari, reúne citações de Hesíodo, Heródoto, Hesíquio, Píndaro, Ésquilo, Eurípedes, Goethe, Hölderlin, Nietzsche, Walter Benjamim e do próprio Massimo Cacciari. Deixei intencionalmente fora desta longa enumeração a que será referência literária principal: o texto do terceiro ato, o que nunca foi musicado, do livro de Arnold Schönberg, pois é a partir desse ponto que o compositor italiano se enfrenta, continua e transcende a obra de seu sogro – *father in Law*. O ponto de onde essa não ópera (segundo a denominou o

afamado compositor Helmut Lachermann (9) - discípulo de Luigi Nono entre 1958 e 1960, n.1935), esta “ação cênica” composta por Nono, se transforma, no dizer de Cacciari “em uma tragédia da escuta, um drama que transcorre só em e com os sons, um drama entre a música e as escutas” (1982, p. 34). Como disse J. D. Garcia “a obra posiciona-se na margem, na fronteira, entre ser e não ser uma ópera; continua tendo um livreto, um plano narrativo e um cenário mais além de que sejam ou não reconhecíveis para a audiência” (GARCIA, 2011, p. 51). O texto é para quem o escuta absolutamente inegável, e isso pela vontade expressa do músico: é um quebra-cabeças de citações e referências carregadas de ideologia, porém incompreensíveis para o expectador que as escuta. Não só é hermético para quem o ouve no teatro, mas também se torna misterioso para quem o lê em casa, com suas linhas diferenciadas por cores da tipografia, para indicar a simultaneidade na enunciação dos textos e as distintas vozes encarregadas de recitar sílabas que se mesclam com palavras que saem das gargantas de outros solistas. As palavras se superpõem, os diferentes “solistas” cantam alternadamente sílabas de poemas e ensaios, as línguas são várias com domínio do grego, do italiano e do alemão e há oportunidades em que nem sequer se pronunciam: devem estar na mente dos músicos e dos cantantes. Essas palavras no livreto impresso figuram entre parêntesis. Só há um vocábulo que faz exceção, e é *ascolta*, que designa tanto o fato da escuta como o mandamento de escutar: um substantivo e um imperativo, como “goze!”. Aparece em 14 oportunidades (idem, ibidem, p.101), é claro e audível, único e autêntico *leit motiv* da não ópera. *Ascolta*, o mandamento artístico e musical da obra, não é nem o *credo* do cristianismo nem o “recorda” (*zajor*) do judaísmo. *Ascolta*, goza! A caótica cacofonia do mundo, dos mitos, dos discursos, da história, que encontra em teus ouvidos a recôndita harmonia que impõe a inteligência, essa “solidão em chamas”.

Já adiantei que a citação que mais nos interessa é a que faz Luigi Nono das palavras finais do terceiro ato não musicado da ópera de Schönberg. Até onde eu sei, ninguém assinalou ou, pelo menos, pois ênfase, em que essa citação é uma autêntica falsificação, pois o compositor italiano subtraiu as oito palavras finais do texto da ópera, e essa operação equivale a uma completa tergiversação por parte de Nono e Cacciari da ideia de Schönberg (10). A pergunta que surge é: por que cercear, extirpar, estripar, as últimas palavras? – o que significa o ato de mutilar nesse ponto culminante o texto citado?

À eliminação da referência a Deus deve somar-se um segundo gesto transgressivo, complementar ao anterior, e que impregna toda a obra, quando a interpretamos como resposta e prolongamento da obra de Schönberg. É a suplantação do protagonista. Quem é Moisés? O apóstolo do monoteísmo, indicado por Deus para trazer a verdade única ao povo eleito. O legislador, o portador das tábuas da lei, o que proíbe as satisfações pulsionais, o desejo, a inveja, o sacrilégio, a sexualidade como gozo, o que ordena a submissão absoluta aos seus desígnios inescrutáveis, o que deu e tirou o paraíso, o autor de um primeiro mandamento, que é o de honrá-lo sobre todas as coisas, e um segundo mandamento, que proíbe a imagem e a representação.

E *Prometeo* quem é? O Titã (um gigante que quis assaltar o céu), o que engana e se burla de Deus (*Zeus*) no elemento do sacrifício, o apóstata, o pagão, o politeísta, o transgressor, o criminoso condenado a pagar com suas vísceras o delito de ter roubado para os homens o fogo divino, o portador e inventor de todas as técnicas (ciências e artes), o que permitiu aos homens ver quando não viam, ouvir quando não ouviam, manejar os números, ciência entre todas eminente, o que lhes deu asas para sublevarem-se contra a ditadura divina (é o *Prometeo* de Goethe, citado por Cacciari-Nono), o símbolo da desobediência e o desafio à vontade suprema e, finalmente, o encarregado de salvar a esse Deus-Zeus que, buscando seu próprio benefício, concede que Hércules o libere das amarras usadas para eternizar sua tortura.

<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-iv/artigos/duas-obras-sobre-moisés-a-de-freud-e-a-de-schoenberg.pdf>

Poderia haver dois mitos mais opostos entre si que o do *Êxodo* e o relatado por Hesíodo e Ésquilo? Algo mais antissímbolo do que o legislador e o criminoso? A ópera de Schönberg termina com uma promessa: “a unidade com Deus”, a aliança (*Vereinigung*). A não ópera de Nono acaba em uma promessa diferente: também a de serem invencíveis no deserto (*der Wüst*), porém sem uma meta definitiva de reencontro, invencíveis enquanto que liberados para suas próprias forças e aspirações. A mensagem de *Prometeo* se dirige a um povo de vagabundos guiados por seu desejo e privados para sempre de um consolo transcendental. Um povo de transgressores que desobedecem aos deuses (*wie Ich!* Como! Eu!, segundo a imprecação do *Prometeo* de Goethe), fora da lei (*Ekdika*). Homens que considerem a vida no deserto como “o milagre” (Cacciari, 1982).

“Governar é o transgredir, o refundar, o derrubar; o defender é isso que no círculo de fogo revela, abre múltiplos caminhos, nos incita a reparar o destruído, a renovar os silêncios, transforma, recorda, relampeja, é no deserto invencível”. (CACCIARI, 1982).

“*Governare é il trasgredire, il rifondare, é l’abbattere, Il difendere é cio che nel cerchio del fuoco rivela, apre, multiple vie, chiede a noi di restare l’ infranto, di rinnovare silenzi [u] transforma, ricorda, balena, é nel deserto invincibile*”. (idem, ibidem).

Assim é como acaba a não ópera. Interpretamos o final como expressão de um ateísmo sem concessões, como o que o compositor sustentou durante sua vida inteira, e até a morte (11), enquanto que, no final da obra de Schönberg, é a de um judeu que se converteu ao protestantismo e logo regressou ao culto de *Yavé*, preocupado sempre com a ideia de Deus verdadeiro e conspícuo, crente na ideia transcendental guia a esse profeta iluminado que se chama Moisés.

Garcia (2011, p.102) chega a uma conclusão diferente mediante uma análise que prescinde do texto para centrar-se na música. Por falta dos conhecimentos técnicos necessários, não posso formular um juízo definitivo sobre seus argumentos.

“Ante minha insistência em torno da supressão das oito últimas palavras do texto de *Schönberg* (‘e alcançareis a meta: a unidade com Deus’ e estudando a partitura de *Nono* sustento que, de todos os modos, a alusão a Deus existe em *Prometeo* ainda que não no texto, de maneira explícita, mas para aqueles que podem reconhecer na audição e na partitura que quando *Moisés* pronuncia as palavras finais: - *nel deserto invin-cibili* – (tradução do italiano ‘invencíveis no deserto), as três sílabas finais *ci-bi-le*’ formam um acorde de quinta disputa: SI-FA,# que contrasta com o acorde das sílabas anteriores *in-vin*: SIb-FA, MI_ SI(...)” (idem, ibidem, p.103).

Essa quinta disputa, sustenta Garcia (ibidem), é um final resolutivo que prevalece sobre o sinistro tritono precedente, o *diabolus in música*, um acorde dissonante, que, na história da música, teve o triste privilégio de ser proibido pela Igreja (enquanto evocação ao diabo), e que só se deixa ouvir a partir do romantismo. É essa uma maneira de substituir, ainda que conservando-a em outro nível, auditivo, a referência a Deus? Não parece ser assim, pois, no mesmo parágrafo, lemos que o acorde SI-FA# **representa** (destacado por J. D. Garcia), neste contexto, a resolução do conflito humano frente à renúncia e à dor que a conquista do fogo trouxe como consequência: uma resolução que **não inclui Deus** (destacado por mim N.A.B.), porém inclui a consonância perfeita com todas as implicações retóricas que historicamente foram atribuídas à quinta disputa. Como o sentinela, o escuta profano que admito ser, aprecio e encontro no texto da tese a resposta às perguntas que o mesmo autor formula: “Como interpretar essa mensagem última de *Prometeo* quando toda a obra parece assinalar um conflito sem saída? Que significa esse invencível que serve de final às óperas de Nono e Schönberg? Que nos diz a música a esse respeito? (*Ascolta!*)” (idem, ibidem, p.122).

Creio que o próprio Jorge D. Garcia (2011, p.57) resolve o enigma. O espaço da percepção, o espaço da escuta, implica em *Prometeo*, um espaço da não representação, no qual a palavra de Deus, símbolo do absoluto e transcendente, cede seu lugar de “o verdadeiro” à palavra dos homens que vivem seu instante. O conhecimento de que morrerão, de que sua visão e sua palavra são uma só entre milhões, e de que são incapazes de pronunciar a lei divina, os homens de *Prometeo* vivem nas sombras uma tragédia da escuta: drama do real que transcende a ideia para submergir-se na percepção efêmera que cada homem tem do seu lugar e do seu momento.

“Os homens de *Prometeo*”, entendo, somos todos nós, peregrinando pelo deserto e, por isso mesmo, não submetidos a uma autoridade transcendental que prometa uma unidade redentora. Se nesse peregrinar “somos invencíveis”, é por nossa transgressão e não por nossa submissão a uma Ideia, a um Nome-do-Pai que nos faria recuperar o Paraíso do qual fomos expulsos. Haveria alguma solidariedade entre os gestos de Nono (e Cacciari) que parecem apontar para Schönberg: passar de *Moisés* a *Prometeo* como protagonista e apagar o nome de Deus no texto escrito por seu antecessor? Sustento que ambos os gestos são complementares e que implicam um autêntico duplo *parricídio* (12). Para mim, para nós, os freudianos, o parricídio é o ato fundador da cultura. Toda verdadeira criação artística é uma impugnação da autoridade paterna, a abertura de uma errância sem a garantia de alcançar nenhuma meta. *Prometeo* de Nono-Cacciari é a melhor ilustração que conheço da transmutação de todos os valores, disso que comumente se entende por *revolução*. “A revolução, segundo seu tipo ideal, é a única forma política que encontra o ilimitado no coração de sua ação política” (13) (MILNER, 2011, p.35). O limitado é a renúncia a toda certeza, à abertura ao imprevisível da errância no deserto, à entrega aos desvarios da pulsão e à invenção do insólito. *Questo é miraculo*.

Uma reflexão adicional nos leva a outro parentesco que sublinha a analogias entre os destinos de Freud e de Schönberg enumerados no princípio. Esse novo parentesco se refere aos herdeiros e continuadores de suas obras que trabalharam exatamente nos mesmos anos. Lacan nunca esteve junto a Freud, e o essencial de sua obra se produziu muitos anos depois da morte do fundador, entre 1953 e 1981, ano de sua própria morte. Mantendo a referência constante a Freud, e proclamando um “retorno” ao dizer do fundador, não deixou em nenhum momento de marcar e aprofundar suas diferenças, chegando às vezes ao extremo de proferir referências sarcásticas a esse “pai da psicanálise” a quem, segundo reconhecia, tudo devia.

Do mesmo modo, Nono nunca conheceu Schönberg e seu primeiro *opus* foi escrito no ano em que o fundador do dodecafonismo morreu (1951). Toda sua produção artística e teórica (até 1990, ano de sua morte) é inconcebível sem a de Schönberg, ainda que nada se encontre nela de imitação ou aplicação de receitas, mas uma constante inovação, como se o compositor italiano tivesse tomado o lugar de continuador infiel e transgressivo da obra de seu ancestral, no campo da composição, e avô de suas filhas, no âmbito familiar.

O forçado da analogia levaria a uma obra de ficção: Lacan teria podido casar-se com Anna Freud. Não sabemos se não o fez.

Notas

(1) Curiosa a história do nome da ópera, que deveria ser *Moses und Aaron*. Schönberg retirou a segunda das letras A porque sofria de *tridecafobia*, uma curiosa forma de angústia, relacionada com o número 13. *Moses und Aaron* teria treze letras, e ele não podia suportar a ideia. Mesmo se em castelhano eram 12 letras, isso não o tranquilizava. Alguma relação com o sistema dodecafônico que inventou? (Não se tivesse se sentido cômodo com o “som treze” ideado por – atribuído a – Julián Carrillo). Como curiosidade, apontemos que nasceu e morreu em um dia 13 (de julho) às 23h45. Disse sua mulher: “a essa hora olhei o relógio e disse a mim mesma: outro quarto de hora e teria passado o pior” (STUCKENSCHMIDT, 1974/1991, p.433).

(2) Há casos comparáveis. É conhecido o caso de Beethoven, que na música, a mais bonita de suas sonatas para piano, a *opus 111* em dó menor, escreveu dois movimentos e acabou a partitura com uma lenta dissolução, uma pulverização da música, que parecia chamar por um complemento, um rondó ou um alegre que lhe desse sua conclusão “lógica”. Quando os editores reclamaram com o compositor pela falta do terceiro movimento, respondeu burlando-se: “não tive tempo para escrevê-lo”. É que a sonata se apagava na inaudibilidade e já não havia nada a acrescentar: como se todo final tivesse sido um anticlímax, uma negação da perfeição alcançada.

(3) A última parte desse ensaio referenda esta cortante afirmação e confronta uma eventual retificação que poderia derivar-se da não ópera *Prometeo* (1984-1985) de Luigi Nono, essencialmente ligada a esta “si” ópera de Schönberg.

(4) Creio que a oitava sinfonia de Schubert, “a inacabada”, é uma de suas obras mais “acabadas”, e que em todas as últimas e belas obras que o autor compôs: nona sinfonia, três últimos quartetos e três últimas sonatas para piano, o substancial está dito nos dois primeiros movimentos. Os movimentos finais, ainda que belos, não conservam as qualidades escutadas dos iniciais; são quase sempre mais ou menos regressivos. Faço uma exceção para o quinteto para cordas em dó maior, D.956, em que a violência dos dois últimos é sublime e ímpar. É diferente a situação das obras que ficam incompletas pela morte do compositor no meio do seu trabalho, que são, com frequência, o ápice de sua ação criadora, verdadeiros testamentos: a arte da fuga, o Réquiem, a nona sinfonia de Bruckner, a décima de Mahler, Turandot o Lulú, donde é legítimo – ainda que necessário – que alguém se aplique, com maior ou menor sorte, geralmente pouca, para compor as partes faltantes.

(5) Esse artigo já estava no prelo (setembro de 2009) quando recebi e pude admirar a primeira versão em DVD da ópera, correspondente a sua representação na ópera de Viena em 2006 (*ArtHaus Musik* 101259, 2006), sob a direção musical de Daniele Gatti e cenário de *Reto Nickler*. A produção tomou certas liberdades em relação às indicações cênicas de *Schönberg*, especialmente quando transforma o bezerro de ouro em imensas letras douradas que dizem *ICH BIN GOTT* e mostra os judeus buscando sua própria imagem para adorarem a si mesmos em uma clara alusão à vida contemporânea no capitalismo tardio. A interpretação é válida e daria lugar a extensas reflexões sobre a significação atual de uma ópera que se presta a essa e a outras duzentas leituras.

Uma segunda versão em DVD, ouvida no ano de 2011, é mais notável ainda. Corresponde à representação da ópera na cidade norte alemã de *Bochum*, no ano de 2009 (*Euroarts DVD* 2058178). A direção musical é de Michael Boder, e a direção de câmeras está a cargo de Hannes Rossacher. A excepcional colocação em cena é mérito de Willy Decker. *Moisés, Aaron* e os demais atores estão sentados entre o público e usam vestimentas que não os distinguem do resto. Quando chega seu momento, se levantam e passam ao cenário, que não tem solução de continuidade com a plateia. Também os músicos estão no enorme espaço do teatro, que é e foi, em realidade, uma planta de armazenamento e distribuição de gás em Bochum, destinada às necessidades da indústria de carvão e de aço. De aço, precisamente, é a estrutura onde se representa de modo sobrenatural o conjunto dos milagres relatados na bíblia e a luxuosa cena de orgia e o sacrifício humano na adoração do bezerro de ouro por parte das massas dos corais entregues à magia hipnótica de seu condutor, Aarón. Poderia dizer-se que a audiência faz parte da *mise en scène* e que, desta maneira, se resolve o principal dos enormes obstáculos que Schönberg enfrentou: Há representação quando fica abolida toda a distância entre o público e a ação teatral? Pode-se compor uma obra cujo tema é a proibição das imagens? Pode-se tentar tal façanha mediante uma obra dodecafônica que impõe o distanciamento da audiência ao “desnaturalizar” a comunicação com ela mediante uma linguagem explorada pela arte “abstrata”? Como chegar ao final de uma obra que seu autor não pode finalizar por não encontrar a maneira de concluí-la?

(6) Nesse breve texto, Freud escreve: “não poderia tornar isso essencial (de meu próprio ser judeu) com palavras claras. É certo que alguma vez o conseguirá uma inteligência científica” (FREUD, 1930/1976, p.9).

<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-iv/artigos/duas-obras-sobre-moisés-a-de-freud-e-a-de-schoenberg.pdf>

(7) Este historiador do judaísmo, profundo conhecedor e agudo comentarista da obra de Freud, termina seu livro fazendo-se eco dessa indefinição do fundador da psicanálise: “sabemos se, genética e estruturalmente, a psicanálise é uma ciência judia, supondo que tal conhecimento seja possível (*If it is at all knowable*) depois de um longo trabalho futuro. Muito dependerá, certamente da maneira em que se haverão de definir os termos judeu e ciência” (...*the very terms Jewish and science are to be defined*). (YERUSHALMI, 1991).

(8) Por essa volta em meu argumento, me compraz manifestar minha gratidão ao agora mestre em musicologia Jorge David Garcia, que, depois de ler meu artigo no ano de 2009, me propôs cumprir a insólita função de assessor para sua tese sobre a “ação cênica” de Luigi Nono. Ele me fez conhecer a obra, me permitiu escutar uma das gravações disponíveis (Col Legno WWE2SACD20605) e, com suas ideias nem sempre coincidentes com as minhas permitiu que estas reflexões pudessem surgir. Do diálogo com ele, um diálogo que continua, procedem os argumentos que seguem e que se encadeiam com minhas reflexões freudianas sobre a proibição da representação. Algumas das citações que farei são de segunda mão e provêm da incisiva investigação e de sua estupenda tese *As Fronteiras de Prometeo* (México: Escola Nacional de Música, 2011).

(9) H. Lachermann. In: *A asada Luigi Nono e Prometeo*. Pode ser consultado em: <http://WWW.ntticc.or.jp/pub/ic-mag/ic027/html/128e.html>.

(10) Pode-se ler na edição impressa do texto que acompanha o disco e em alguns artigos na internet que o texto do livreto “acaba” com uma citação de *Moisés e Aarón* de A. Schoenberg, sem assinalar o truncamento.

(11) Devo acrescentar que, nos anos em que se compôs a ópera, o escritor, Máximo Cacciari, era membro do partido comunista italiano. Depois, foi eleito e reeleito prefeito de Veneza por esse partido, membro do Parlamento etc. Atualmente (2011), é um dos dirigentes de *Rifondazione Comunista*. Suponho que a supressão da promessa e o nome de Deus na citação de Schönberg ao final da não ópera são congruentes com as vidas tanto do escritor como do compositor.

(12) Aproveito-me novamente do texto de J. D. Garcia (2011, p.21) para destacar que o parricídio é duplo: um é aquele de Prometeo contra Zeus ao roubar-lhe o fogo e entregá-lo aos homens; e os dois de Nono para com Schönberg, ao truncar a citação do final da ópera, sem que isso atenuie quando o músico elimina o tritono como conclusão sonora e o substitui por uma quinta disputa. A omissão do nome de Deus não é falsa: é patente.

(13) Milner (2011, p.35) esclarece que esse “tipo ideal” não só permite “o retorno imutável dos corpos celestes”, mas a “transformação irreversível das sociedades humanas”. O mesmo vale, me atrevo a dizer, para as revoluções estéticas indicadas pela ópera dodecafônica de 1930-1932, com seu final de promessa messiânica e o peregrinar infinito no deserto que preconiza a não ópera de 1984-1985.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T.W. *Quasi uma fantasia*. Londres: Verso, 1922.

BOUDINET, G. *Dissonances: Freud, Schönberg*. Paris: Adagp, 2008.

BOULEZ, P. *An Interview with Wolfgang Schauffer, en Schoenberg, Moses und Aron*. Berlín: Deutsche Grammophon, 1996.

CACCIARI, M. *Aus dem Libretto Von Massimo Cacciari*. Acompanhante do CD marca Col legno, 1982.

DERRIDA, J. *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée, 1997.

<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-iv/artigos/duas-obras-sobre-moisés-a-de-freud-e-a-de-schoenberg.pdf>

-
- FREUD, S. (1909-1936). *Correspondance avec le pasteur Pfister*. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. (1930). *Prólogo à edição em hebreu de Totem e Tabú*. Buenos Aires: Amorrortu, 1976, vol.13
- _____. (1939[1934-1938]). *Moisés y la religion monoteísta*. Buenos Aires: Amorrortu, 1976, vol.23.
- FUKS, B. *Freud e a judeidade: a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- _____. *Freud y la judeidad: la vocación del exilio*. México: Siglo XXI, 2006.
- GARCIA, J. D. *As Fronteiras de Prometeo*. México: Escola Nacional de Música, 2011.
- KAROTY, R. & NEUBURGER, R. P. “Schöenberg y Freud: de un Moisés al otro”. In: *Cuadernos Sigmund Freud*, núm. 20, pp. 27-49. Buenos Aires: 1976.
- LACAN, J. (1957/1967). “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud”. In: _____. *Écrits*. Paris: Seuil, 1967.
- _____. (1971-1973). *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- _____. (1974). “Television”. In: _____. *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 2001.
- LACHERMANN, H. *A asada Luigi Nono e Prometeo*. Acesso em: 21 jul. 2010.
<http://www.ntticc.or.jp/pub/ic-/mag/ic027/html/128e.html>.
- MILNER. *Pour une politique des êtres parlants*. Paris: Lagrasse, 2011.
- SCHÖENBERG. Libreto de *Moses und Aron*. Disco DGG 449 174-2/
- STEINER, G. *O Castelo de Barba Azul*. Buenos Aires, 1988.
- _____. *Language and silence*. Londres: Faber& Faber, 1979.
- STUCKENSCHMIDT, H. (1974). *Schöenberg, vida contexto, obra*. Madrid: Alianza #53, 1991.
- YERUSHALMI, Y. H. *The Moses of Freud and the Moses of Schoenberg - On words, idolatry and Psychoanalysis*. In: *Psychoanal, Study of the child*, 1992.
- _____. *Freud’s Moses: Judaism Terminable and Interminable*. New Haven: Yale University Press, 1991.

Recebido em: 06/08/2012

Aprovado em: 14/11/2012

<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-iv/artigos/duas-obras-sobre-mois-es-a-de-freud-e-a-de-schoenberg.pdf>