



## O corpo da ausência em Moisés e Arão de Schoenberg: Uma leitura freudiana

### The body of absence in Moses and Aaron by Schoenberg: A Freudian reading

Alessandra Martins Parente

*Para Eduardo Seincman  
que introduziu corpo musical às minhas vagas ideias*

*Embora ache que a música é uma arte que exige experiência em grau máximo para justificar que uma pessoa tenha uma opinião a respeito dela, ainda assim encontro consolo [...] no paradoxo de que, mesmo na ignorância e em meros vislumbres, também há um tipo de experiência.  
(Kierkegaard)*

**Resumo:** O que está em jogo na interdição teológico-judaica da imagem? Talvez a melhor obra de arte para expressar a tensão entre a adesão imediata à imagem e a recusa inegociável de fazê-lo seja *Moses und Aron*, de Arnold Schoenberg. O embate entre os personagens bíblicos coloca intrincadas questões ao lugar reservado à dimensão simbólica da psicanálise freudiana. Na terceira parte do ensaio *Moisés e o Monoteísmo*, Freud resgata seu *Totem e tabu*, reafirmando a lógica da ausência do pai - um lugar vazio e negativo - como guia da lei que ordena a cultura. Lá, Freud divide a ordem patriarcal da matriarcal. A primeira seria, segundo ele, superior por sua disposição à abstração, sublimação e pensamento. Em contraste, o matriarcado estaria ligado ao corpo, instinto e sensorialidade. A lei anexada ao pai é um lugar de ausência, intensificada pelo Deus inominável e desprovido de imagem: YHVH. No entanto, com a evidência ostensiva dos limites da ordem simbólica patriarcal, talvez seja necessário repensar se o espaço reservado para a articulação simbólica deve ser desprovido de qualquer tipo de corporeidade. Sem recorrer a uma resposta rápida, que simplesmente apontaria para a defesa do polo oposto - uma defesa dos elementos do matriarcado, negada por Freud - este trabalho procurará rearticular o espaço reservado à dimensão simbólica da psicanálise freudiana no lugar de tensão dialética que se desdobra no conflito entre Moisés e Arão, tal como apresentado

na ópera de Schoenberg. Uma análise do libreto de Schoenberg e da parte III do Moisés de Freud colocará a verdade - ou sua força simbólica - ainda como um espaço indeterminado, mas de modo algum privado de corpo, vozes e materialidade. Neste horizonte, é pertinente recuperar o texto *O Seminário Não-Existente*, de Jean Jacques Miller, em que ele trata da multiplicidade em lugar da lei paterna. Por meio de um pequeno deslocamento, veremos que nem esta solução parece ser a melhor.

**Palavras-chave:** Schoenberg, Moisés, Nomes-do-Pai, vazio, negatividade.

**Abstract:** What is at stake in the theological-Jewish interdiction of the image? Perhaps the best work of art to express the tension between immediate adherence to the image and the non-negotiable refusal to do so is *Moses und Aron*, by Arnold Schoenberg. The clash between biblical characters poses intricate questions about the place reserved for the symbolic dimension of Freudian psychoanalysis. In the third part of the essay *Moses and Monotheism*, Freud rescues his Totem and taboo, reaffirming the logic of his father's absence - an empty and negative place - as a guide to the law that orders culture. There, Freud divides the patriarchal from the matriarchal order. The first would be, according to him, superior for its disposition to abstraction, sublimation and thought. In contrast, matriarchy would be linked to the body, instinct and sensoriality. The law attached to the father is a place of absence, intensified by the nameless and imageless God: YHVH. However, with the ostensible evidence of the limits of the patriarchal symbolic order, it may be necessary to rethink whether the space reserved for symbolic articulation should be devoid of any kind of corporeality. Without resorting to a quick response, which would simply point to the defense of the opposite pole - a defense of the elements of matriarchy, denied by Freud - this work will seek to rearticulate the space reserved for the symbolic dimension of Freudian psychoanalysis in place of the dialectical tension that unfolds in the conflict between Moses and Aaron, as presented in Schoenberg's opera. An analysis of Schoenberg's libretto and part III of Freud's *Moses* will place truth - or its symbolic strength - still as an indeterminate space, but in no way deprived of body, voices and materiality. In this context, it is pertinent to recover the text *The Non-Existing Seminar*, by Jean Jacques Miller, in which he deals with multiplicity instead of paternal law. Through a small displacement, we will see that even this solution does not seem to be the best.

**Keywords:** Schoenberg, Moses, Names-of-the-Father, emptiness, negativity.

É quase litania seguir declarando a falência da estrutura social arcaica dos diferentes modelos de Estado-nação que compõem o Ocidente e cujo viés é claramente hobbesiano e patriarcal – nem seria necessário dar nome aos bois, não fosse a força eterna de apagar todas as mazelas a que a alguns convém esquecer. No campo psicanalítico, tal estrutura teve seus fundamentos desenhados e defendidos por Freud em *Totem e tabu*. Ali fincados, esses pilares estruturais foram recauchutados por Lacan na noção de *Nome-do-Pai*<sup>1</sup>, que se desdobra em outras tantas por ele sustentadas.

1 As relações entre *Totem e tabu* podem não parecer diretas aos olhos de todos. Mas basta ler, por exemplo, uma passagem de Jacques Alain Miller (2011), do texto que será posteriormente aqui trabalhado, para saber como esses saltos não são tão arbitrários: “Assim, em Lacan, o conceito do *Nome-do-Pai* liga o complexo de Édipo freudiano ao mito de *Totem e Tabu* na metáfora paterna. Eles se encaixam de uma maneira muito elegante, o complexo de Édipo, o mito de *Totem*

Seria também enfadonho citar aqui os infindáveis episódios empíricos da história, capazes de evidenciar a veracidade de tal esgotamento. Basta pensar na incongruência das fronteiras estabelecidas pelos Estados-nação, fundadas na ideia de soberania nacional e organizadas em torno das figuras hierárquicas de poder – a referência incontornável para rastrear o completo engodo que suporta a ideologia de Estado-nação, já em suas raízes, é Carl Schmidt (1950/2014) em *O nomos da terra*, mas também está em outros, como Antonio Negri e Michael Hardt (2001); basta pensar na arbitrariedade que penetra os vários sistemas de jurisdição – além da vida cotidiana (Sergio Moro *et caverna* para citar só o exemplo do Brasil atual), algumas referências para constatar o terror imanente à Lei estão claramente colocadas pela literatura desde as obras de Franz Kafka e por outras de bases filosóficas como “Destino e caráter” e “Para uma crítica da violência”, de Walter Benjamin (1919/2011 e 1921/2011), reanimadas com tonalidade contemporânea pelos estudos de Giorgio Agamben (2004); basta pensar, enfim, nos eventos abissais e extremos que permitiram a legalidade de Auschwitz e de casos tanto anteriores na linha do tempo, como posteriores e em muitos pontos análogos ao holocausto – colonização e guerras contra o Oriente são exemplos mais evidentes da falência do modelo patriarcal ocidental de matiz hobbesiano.

Todavia, se nesse breve e desolador panorama as cenas são as de um universo em ruínas, numa outra perspectiva a paisagem não promove tanto alento quanto parece prometer um veloz desvio de olhos. Nesse novo ângulo, esboços de uma estrutura social alternativa ao patriarcado recaem na pronta e imediata negação do *Nome-do-Pai*, sem pesar as consequências de tal recusa e indo desembocar, um tanto rapidamente, na adesão a contornos estruturais tradicionalmente ligados à figura da mãe que, contrariamente à ordem simbólica patriarcal, aparece atrelada a uma ordem natural.

Donde se observam antíteses que apenas invertem os termos colocados por Freud; assim, ao invés da linguagem articulada em torno da Lei e da ausência do pai, a linguagem como lugar de vocalizações, mais próximas do que a criança experimenta com a mãe. No lugar da Lei como acordo entre irmãos em torno do vazio paterno, o coletivo que se organiza horizontalmente por uma produção comum da materialidade de subsistência. Ou seja: em vez de Lei, natureza, ao invés de ausência, aderência à imagem, no lugar da castração ordenadora, experimentação desordenada em comunidades coletivamente organizadas e, no lugar trágico de Édipo, a ordem mítica da mãe-terra e de seu corpo gerador.

Antíteses que, veladas ou não, aparecem nas mais diferentes formas de debates psicanalíticos e filosóficos contemporâneos. O maior problema é que elas frequentemente desembocam numa solução na qual se desenha uma hierarquia dos termos antitéticos colocados, ora em defesa do corpo e da natureza, ora em defesa

---

*e Tabu* - na medida em que introduz o pai como um pai - e o complexo de castração. A força da metáfora paterna reside em unir esses três aspectos do ensino de Freud.” (Cf. <https://www.lacan.com/symptom12/the-non.html>)

da inteligência abstrata e da cultura. Com o problema do patriarcado, outro impasse coloca-se especificamente para a psicanálise: seria o caso de renunciar aos efeitos promovidos pela negatividade, que na psicanálise tem sua origem clara na lógica paterna? A que preço? Seria ainda o caso de reverter a lógica patriarcal, substituindo-a por outra, também agora em lugar exaltado, como era antes o ordenamento pelas bordas do vazio, deixado pela ausência do pai morto-vivo?

Vale salientar que nenhuma resistência ou oposição a inverter os polos seria feita se as razões fossem simplesmente de ordem epistêmica – uma certa injustiça hierárquica dos termos teóricos não é aqui o principal motivo da relutância em renunciar ao *Nome-do-Pai* em favor de uma ordenação matrilinear. Caso tal “injustiça” teórica reservasse concretude material política e subjetivamente mais interessante, não titubearia em virar as coisas de ponta-cabeça. Entretanto, o que ainda parece valer a defesa, não de uma história patriarcal evidentemente, mas da pura negatividade, tradicionalmente atrelada ao *Nome-do-Pai* na psicanálise, é o fato de que apenas ela parece conceder as condições de possibilidade para um ato, um gesto verdadeiramente revolucionário. Em termos mais exatos: uma aposta incondicional e ainda destituída de forma rumo ao desejo de liberdade parece depender da negatividade, que emerge arquetipicamente ligada ao monoteísmo judaico no *Moisés* de Freud. Michael Walzer (1985), Jan Assmann (2015) e Ernst Bloch (1959/2009) foram apenas alguns dos autores a mostrar como o Êxodo é o arcabouço estrutural que alimenta ainda hoje ímpetos revolucionários em nome da liberdade, dando sustentação simbólica e imaginária à história concreta de diferentes levantes de populações oprimidas. Uma aposta na indeterminação e na negatividade de formas, imagens ou nomes foi capaz de levar o povo israelita, escravizado pelos egípcios, ao maior gesto revolucionário de que se tem notícia na antiguidade.

É curioso que o horizonte para abordar algumas dessas capciosas dificuldades, recolocadas no campo psicanalítico em *Totem e tabu* (1914/2012) e reintroduzidas por Freud (1939/2014) na parte III de *O homem Moisés e a religião monoteísta*, esteja numa ópera: *Moses und Aron*, de Schoenberg (1932). Nela, o compositor é capaz de conceder forma simbólica ao caráter absolutamente insolúvel da questão anteriormente explicitada. Isto é, o compositor dodecafônico não se apressa em exaltar um dos termos contrários que sustentam a dicotomia entre as ordens políticas matriarcal ou patriarcal (o corpo ou a abstração; a matéria ou a imaterialidade; a imagem ou o irrepresentável, a natureza ou a cultura). Sensível aos limites da abstração, bem como aos do corpo, Schoenberg realiza uma peça em que o aspecto simbólico da arte é falível e suas composições ganham forma ao avizinham-se a um quase-nada. O termo *quase*, é importante esclarecer, refere-se justamente à materialidade corpórea da qual a negatividade revolucionária jamais pode se livrar, sob pena de cair num ideal puro e totalmente sublimado. Sim, pois, com um modelo polido de quaisquer substratos materiais, o que invariavelmente se obtém é

o mais profundo terror, já que a pureza descolada da carne material está claramente fundada em recalques rígidos que vazam ou transbordam da pior forma possível.

### O ranço misógino no *Moisés* de Freud

Em seu *Moisés*, Freud<sup>2</sup> desenha uma infeliz diferença entre o matriarcado e o patriarcado, exaltando a superioridade deste em relação àquele. Embora o problema possa parecer lateral, ele traz consequências importantes para a psicanálise. Vejamos agora esse tópico aqui.

Desnecessário lembrar em detalhes o ponto central da tese freudiana. É suficiente dizer que Moisés representou o ideal monoteísta de Akhenaton, um ideal que não obteve muito apoio no Egito, mas que, apesar de ser uma “religião onerosa e exigente”, prosperou entre os judeus por causa de uma série complexa de fatores. Seguindo as proposições estabelecidas em *Totem e tabu*, Freud reconstrói em detalhes a história bíblica, assumindo que, diante da ira de Moisés e de suas exigências imoderadas, os israelitas teriam assassinado o líder. Ingredientes e afetos que rondavam o pai primevo da horda primitiva reaparecem: o fenômeno da culpa subsequente ao assassinato do pai e a imagem idealizada do personagem egípcio Moisés, morto por seus “filhos” insurgentes. Em vez do totem, o que surge é a restituição do lugar de Moisés, ocupado então por sua versão midianita.

Estes Esses são os elementos, juntamente com a proibição de representar imagens divinas, que delineiam os traços do povo judeu. Entre eles, a percepção sensorial ganha um lugar secundário e a abstração do pensamento torna-se valor extremamente cultivado. O resultado seria, segundo Freud, “o triunfo da intelectualidade sobre a sensualidade ou, a rigor, uma renúncia ao instinto”. Mas é com um salto inesperado que Freud associa essa suposta superioridade da intelectualidade, atribuída à religião mosaica, ao caráter patriarcal do monoteísmo:

Sob a influência de fatores externos que não precisamos acompanhar aqui, e que em parte também não são suficientemente conhecidos, aconteceu que a ordem social matriarcal foi substituída pela patriarcal, ao que naturalmente estava ligada uma reviravolta das relações jurídicas até então existentes. [...] essa mudança da mãe para o pai indica, além disso, uma vitória da espiritualidade sobre a sensualidade, ou seja, um progresso cultural, pois a maternidade é demonstrada pelo testemunho dos sentidos, enquanto a paternidade é uma suposição construída com base numa conclusão e numa premissa. A tomada de partido que eleva o processo de pensamento acima da percepção sensível dá provas de um passo com sérias consequências. (Freud, 1939/2014, p. 157).

2 Esta parte do texto é exatamente a mesma de outra que está em “Freud como grão-burguês e o patriarcado na psicanálise” (Revista Peixe-elétrico no prelo). Hoje, condena-se o uso de partes iguais ou semelhantes em mais de um texto, como se o autor estivesse a reproduzir um trabalho por fins utilitários. Como não é o caso, vale o esclarecimento de que a mesma questão, colocada por Freud em seu *Moisés*, convocou-me a respondê-la mais de uma vez – na verdade quatro textos foram escritos na tentativa de exaurir os problemas com os quais me vi confrontada a partir do texto freudiano.

Ora, é impossível não admitir que esse “progresso cultural” e o “passo com sérias consequências”, representado pela passagem ao patriarcado, cumpriu muito mal suas promessas. Além de a abstração derivar do fato de que “a maternidade é comprovada pela evidência dos sentidos”, ao contrário da paternidade que é “uma hipótese construída com base numa conclusão e numa premissa”, vimos que, na ausência do nome e da imagem de Deus, a negatividade prevalece, o que também exigiria uma forma abstrata de pensamento. Afastados do encantamento da sensualidade, os judeus teriam começado a apreciar as qualidades intelectuais. Os efeitos dessa tradição intelectual teriam sido o controle sobre a brutalidade e sobre a tendência à violência, ligada à força muscular como um ideal.

Nesse cenário, montado por Freud, a intelectualidade masculina é contraposta à sensualidade feminina. A intelectualidade, “reino da espiritualidade, em que representações, lembranças e processos de raciocínio se tornaram determinantes” implica decidir “em oposição à atividade psíquica inferior, cujo conteúdo eram as percepções imediatas dos órgãos sensoriais” (p. 157); portanto, é salutar, aos olhos de Freud, que a sensualidade tenha sido “gradativamente subjugada pela espiritualidade”, sendo aquela uma característica ligada à ordenação política das mulheres, enquanto que na intelectualidade estariam as bases do poder patriarcal. Daí que, na disposição freudiana dos elementos bíblicos, “a paternidade [...] [seja] mais importante que a maternidade”, e tal valor seria a razão pela qual uma criança leva o nome de seu pai e é sua herdeira. Essa construção discursiva freudiana, formada por registros históricos da cultura judaica, carregaria os elementos que teriam permitido ao povo judeu introduzir na tradição ocidental o modo abstrato de pensar. Proibidos de fabricar a imagem de Deus, os judeus cultivam uma educação de constante renúncia aos instintos e exercício permanente de um raciocínio ligado ao intangível.

\*

É inegável como, em Freud, o fio que subdivide matriarcado de patriarcado é misógino. Não bastaria, no entanto, simplesmente apontar esse embaraçoso machismo arraigado nas várias linhas do texto freudiano para descartar todo o problema nele exposto. Ou seja, abstração e corpo, intelectualidade e sensualidade ou sublimação e satisfação instintual são, ainda hoje, temas profundamente relevantes para questões clínicas e teóricas da psicanálise. Além disso, é importante reconhecer que, uma vez que elas têm peso atual, psicanalistas pós-freudianos, especialmente Jacques Lacan, também abordam o tema, sem deixarem, porém, de reiterar o ranço misógino que traça a fronteira entre – vamos colocar as coisas em termos simples – abstração e corpo.

Não é raro que o resultado seja uma inadvertida hierarquia conceitual que coloca em posição de superioridade a negatividade que norteia a Lei – para perceber esse viés é suficiente mirar para os lugares ocupados pelo objeto fálico ou o *Nome-do-Pai* em Lacan –reproduzindo um lugar secundário para o corpo, que emergiria

como um resto, parte do real inapreensível. É verdade que o último Lacan tentou justamente contornar essa frágil hierarquia com soluções compensatórias que supervalorizaram o lugar da mulher e do corpo como falante. Entretanto, a história e o feminismo ensinam muito bem onde irá desembocar o enaltecimento da mulher.

Por outro lado, insistentes evasivas e ressalvas para justificar o lugar concedido por Lacan ao *Nome-do-Pai* e ao falo, assim como à mulher naquela velha versão pseudovalorizada apelam para o argumento de que estaríamos diante de diferentes *posições* ou *funções* do sujeito<sup>3</sup>, que seriam independentes da anatomia biológica mulher ou homem. Desculpa que nos parece um pouco esfarrapada para um pensador e clínico que dá tanta importância à linguagem e aos significantes e não resistiu a dividi-los dentro dos velhos moldes binômicos – fosse posição ou função do sujeito, não caberia reavaliar toda uma gramática contaminada por uma visão patriarcal arraigada, senão por um machismo envernizado?<sup>4</sup>

Além disso, e ainda sobre a lógica compensatória que coloca o corpo e a mulher em lugares de exaltação, não é difícil constatar, mais uma vez, que se trata da estratégia epistêmica de simplesmente inverter os termos anteriormente colocados em sua obra, o que não parece ser a melhor saída para o impasse<sup>5</sup>. Seria preferível enfrentá-lo a partir da escuta e da análise de *Moses und Aron*, de Schoenberg. Ali podemos pensar o que está realmente em jogo: uma tensão insolúvel entre corpo e abstração.

### O fracasso como ordem simbólica em *Moses und Aron*

Em *Moses und Aron*, o problema insolúvel entre imagem e abstração é o fio que amarra toda a peça musical. Moisés representa a proibição da idolatria e do culto de imagens, cujo emblema no enredo será o episódio do Bezerro de Ouro. O

3 A título de exemplo, vejamos mais uma vez o texto de Jacques Alain Miller que será aqui trabalhado: “Mas também significa que, para Lacan, mesmo se alguém acredita que quando o *Nome-do-Pai* é pronunciado, o pai é o único *Nome-do-Pai* capaz de portar o *Nome-o-Pai*, o pai é um nome *Nome-do-Pai* entre outros. Que a mulher, por exemplo, a mulher pode ser um nome-do-pai também. Desta forma, ele introduz dois significados para o pai. O *Nome-do-Pai* é apenas o nome de uma função. Isto significa que o *Nome-do-Pai* pode ser escrito como uma função: NP ( x ), introduzindo em cada caso, em cada caso clínico, a questão de o que é que tem funcionado para o sujeito como *Nome-do-Pai*.” (Cf. <https://www.lacan.com/symptom12/the-non.html>).

4 Cf. Silveira, L. 2017.

5 Retomemos a questão de Lacan: “Como saber se, tal como o enuncia Robert Graves, o próprio pai, nosso eterno pai de todos, não é apenas um nome entre outros da Deusa branca, aquela que, em suas palavras, perde-se na noite dos tempos, por ser a Diferente, o Outro perpétuo em seu gozo?”. Ele situa a Deusa Branca como aquela que marca o lugar do gozo, como a que “perde-se na noite dos tempos”. O *Nome-do-Pai*, que poderia ser seu equivalente, é o nome do Totem: o pai, enquanto animal ou eterno. Encontramos aí a nomeação de dois modos do eterno. Jacques-Alain Miller situa a sua equivalência da seguinte forma: “Freud estabelecendo a genealogia de Deus, parou no *Nome-do-Pai*. Lacan, ele, aprofunda a metáfora até o desejo da mãe, e até o gozo suplementar da mulher. Daí a noção [...] que seria possível que o pai fosse apenas um dos nomes da Deusa materna, a Deusa branca, que se mantém sempre Outra no seu gozo”. (Cf. Laurent, E. 2007, [http://www.isepol.com/asephallus/numero\\_03/pdf/traducao.pdf](http://www.isepol.com/asephallus/numero_03/pdf/traducao.pdf))

Primeiro Ato reapresenta, então, a narrativa do *Êxodo*, tendo como foco o encontro de Moisés com Deus e seu compromisso de trazer as “palavras” divinas para o povo judeu. O Segundo Ato introduz a decepção do povo judeu em relação ao Deus único e a revolta geral contra Moisés. Do outro lado, há Arão e sua defesa de uma corporeidade imagética, ansiada pelo povo como forma de consolo ante todo desamparo e vulnerabilidade. A imagem estaria ainda atrelada a uma promessa de felicidade e de prazer sensual, coibido por Moisés. Assiste-se, então, à confecção e à subsequente idolatria do Bezerro de Ouro, seguidas de cenas de suicídios, assassinatos e orgias.

Tal tensão insolúvel não é diferente quando nossa atenção se volta para o aspecto formal das composições de *Moses und Aron*. Como salienta Eduardo Seincman, Schoenberg apela para dois procedimentos capazes de conceder forma musical à cisão entre representação imagética e abstração: “de um lado, a série dodecafônica como arquétipo sonoro, símbolo do mundo ideal (Moisés), de outro, a densidade física e sensorial da música expressionista, símbolo do ‘mundo real’ e ‘mundano’ (Arão, Povo etc.)” (Seincman, 2009, p. 112).

“O conceito de ‘fragmento’”, diz Hartmut Lück, “tornou-se moda nos últimos trabalhos”. Segundo ele, a fragmentação de motivos, no decorrer de uma composição, poderia ser distinguida entre três categorias: 1. uma composição permanece incompleta por causa da morte, doença ou outras dificuldades na vida do seu criador; 2. uma obra de arte sobrevive apenas como um fragmento por causa da guerra ou destruição intencional; 3. no decorrer de uma obra, desenvolve-se uma contradição em sua forma ou conteúdo e ela não pode ser resolvida dentro da estrutura escolhida, fazendo com que o artista a abandone. Assim, o trabalho é esteticamente completo e sua forma traz uma precariedade, da qual não pode se livrar. A ópera *Moses und Aron*, de Arnold Schoenberg, pode ser incluída neste último grupo, uma vez que sua característica fragmentária é intrínseca à sua natureza insolúvel.

Levando-se em conta a diferenciação feita por Hartmut Lück, o título do ensaio de Theodor Adorno “Fragmento sacro: *Moses und Aron*, de Schoenberg” vibra ainda mais intensamente, assim como algumas das primeiras palavras do filósofo nele escritas:

[...] as obras de arte significativas são aquelas que ambicionam um extremo; as que se destroem no caminho e cujas fraturas permanecem como cifras da verdade suprema que não conseguiram nomear. É nesse sentido enfático que *Moses und Aron* é um fragmento, e não seria descabido dizer que a ópera permaneceu incompleta justamente porque não poderia ser concluída. (Adorno, 1959/2018, p. 321).

Fragmentação e incompletude que em *Moses und Aron* não teriam relação, aos olhos de Theodor Adorno, com a tradição trágica, única capaz de criar um

conflito entre o que é finito e a infinitude divina ou, em termos seculares, entre imanência e transcendência. Tratar-se-ia, antes, acrescenta o filósofo frankfurtiano, de uma impossibilidade histórica de totalizar uma obra de arte e de fazer dela peça litúrgica. Ao reconhecer a ópera como parte anacrônica do gênero sacro e como uma tentativa historicamente impossível de realizar uma peça totalizante, Adorno vê na fragmentação e na insolubilidade de *Moses und Aron* resultados não intencionais de Schoenberg – um erro, portanto, desvio involuntário daquilo que pretendia efetivamente realizar. Para Adorno, a dificuldade se deve ao fato de que “sobrepujar toda forma de subjetividade [em nome de uma busca pelo absoluto] só podia ser [algo] produzido subjetivamente, por um Eu poderoso, soberano em meio a todos os fracós”. (Adorno, 1959/2018, p. 321). Daí haver, ainda seguindo suas palavras, “um abismo entre o caráter transsubjetivo da obra, sua coerência transcendente, ligada à Torá, e o fato de ser uma livre criação estética”. O gênio transfigurador do artista, que cria a obra concreta, já seria por conseguinte incompatível com a pureza e a característica não maculável daquele que não se deve pronunciar o nome, YHWY. O paradoxo de *encenar o irrepresentável* penetra a ópera e a impossibilidade emerge em cada cena, em cada palavra, em cada trecho da composição musical. Mas tal impossibilidade não se restringe à ópera de Schoenberg, porém, uma tal impossibilidade. Na letra de Adorno (1959/2018):

Os teólogos protestaram que, na designação do monoteísmo como um “pensamento” – ou seja, como uma intenção subjetiva –, o texto rebaixava a ideia de transcendência que, no entanto, deveria ser o conteúdo desse pensamento. Por mais inadequado que seja do ponto de vista linguístico, nesse protesto se manifesta uma verdade: o absoluto só estava presente na obra sob forma de uma intenção subjetiva – ou sob uma “ideia”, como diriam os filósofos. A obra estava condenada a perder o absoluto, a torná-lo dependente de quem o invoca, relativizando, portanto, o absoluto. Ocorre que a obra honra o absoluto não por fingir que ele esteja presente, mas sim por determiná-lo como acessível apenas na obra, mesmo que para isso ele seja negado. (p. 321).

Um pequeno passo adiante e certamente chega-se mais longe. Seguindo as pegadas adornianas, não é tão difícil perceber que *Moses und Aron* seria uma espécie de composição do próprio fracasso. Materializar o intangível, e este é o ponto de minha lavra, seria conceder forma e expressão a um processo de *quase* sucumbir ante o caráter inapreensível do que *ainda* não existe. O *quase sucumbir* é indício de que as forças podem sempre esmorecer ante a dificuldade de nomear ou de conceder corpo ao que ainda não tem existência. Nesse instante limite, no qual habita-se um não lugar, a palavra rasteja rente ao abismo, criando rastros que demarcam seus contornos.

Por isso, se Theodor Adorno não usa as razões mais precisas para fazer seu diagnóstico, ele certamente atinge em cheio o alvo da questão: a peça de Schoenberg é

retrato bem-sucedido da derrota. Compor a obra é deixar o testemunho de uma tensão que mantém elementos antitéticos em suspensão. Ou seja, diferentemente do viés de Adorno, aqui não se tomará o fracasso bem-sucedido como uma impossibilidade histórica de realizar uma peça litúrgica e totalizante na modernidade – não parece convincente que realizar uma peça litúrgica tenha sido a intenção de Schoenberg, por mais que algumas provas esparsas possam sugerir-lo.

Como Theodor Adorno, toma-se aqui a peça de Schoenberg como êxito da expressão simbólica da derrota. O que se percebe, porém, é que a própria ópera é uma tessitura de cicatrizes do próprio processo de transfigurar e compor uma batalha irresolúvel: encontrar algum tipo de hierarquia capaz de colocar em uma solução definitiva a superioridade do corpo ou da abstração. Schoenberg debate-se entre os dois polos na própria confecção de *Moses und Aron*, jamais encontrando apoio definitivo em quaisquer deles.

\*

Existente apenas no libreto, é comum que se interprete o Terceiro Ato da peça musical como algo inacabado e se retire essa parte das montagens operísticas que ganham a cena. Entretanto, se considerarmos o embate irresolúvel entre abstração e materialidade corpórea da obra como seu mote principal, a última parte torna-se imprescindível. É ela a conceder plenitude simbólica à derrota. Lá, ao invés da canção lírica, entoada em quase todas as cenas por Aron, escuta-se sua fala (*Sprechgesang*) – neste momento, a tensão completa é finalmente visível. Diz Aron: “Eu deveria falar em imagens/enquanto você falava em ideias;/Eu deveria falar ao coração, você à mente”. Ao que Moisés responde: “Você, de quem tanto a palavra quanto a imagem fogem, você mesmo permanece, você mesmo vive nas imagens que você forneceu para as pessoas testemunharem. Tendo se alienado da fonte, da ideia, nem palavra nem imagens te satisfizeram...”. E Aron interrompe, dizendo: “Eu deveria realizar maravilhas visíveis quando a palavra e a imagem da boca falhavam ...!”. É exatamente esse trecho que contrasta com a célebre passagem na voz de Moisés no final do Segundo Ato: “Deus inconcebível!/ Inexprimível, ideia de muitos lados, você vai deixar isso ser explicado?/Deve Aron, minha boca, moldar esta imagem?/ Então eu criei uma imagem também,/falsa, como uma imagem deve ser./Assim sou derrotado!/Assim, tudo em que acreditava antes era apenas loucura,/e não pode e não deve ser dada a ela voz!/ Ó palavra, tu palavra, que me faltas!”.

Em ambas as passagens, torna-se claro como tanto imagem/representação, quanto puro pensamento abstrato falham – só uma tensão, sem hierarquias entre os termos, parece ser capaz de amarrar formalmente as linhas simbólicas do fracasso. E tal derrota emerge, então, como a expressão mais perfeita do que tem sido um processo civilizatório que na época da escrita da própria peça mostrava uma de suas faces mais tenebrosas.

George Steiner foi sensível à tal tensão, ao dizer:

O tema de um conflito acentuado entre Moisés e Arão está, naturalmente, presente no Pentateuco. Pode muito bem ser que editores clérigos subsequentes, com sua particular associação profissional com o sacerdócio de Arão, tenham aplinado algo da evidência mais desagradável, e obscurecido as completas consequências mortíferas do confronto. Schoenberg fez desse arcaico e obscuro antagonismo um conflito de valores morais e pessoais máximos, de formulações ou metáforas irreconciliáveis sobre a confrontação do homem [corpo] com Deus [irrepresentável]. (Steiner, 1965/1988, p. 170).

Um Deus vazio que orienta o desejo de liberdade dos homens, mas um Deus que só tem cultivado seu lugar inapreensível quando *designado* pelos contornos concretos de *corpos humanos*. Na perseguição de tal desejo, os homens deixam seus lastros, suas marcas, suas feridas pelo caminho traçado de modo inédito – o desejo não tem antecedência histórica capaz de orientá-lo em seu cerne. É neste ponto que a interpretação feita por Theodor Adorno da peça cai em redes imprecisas. Ao considerar que Schoenberg almejava alcançar uma obra de arte total, ele diz:

A inumanidade para a qual a grande música se encaminha, à medida que vai eliminando a contingência de algo a ser expresso, transforma esse propósito em algo sobre-humano; ou melhor, na imagem de algo sobre-humano. Pois a pureza da estrutura, esvaziada de propósito, resulta precisamente da subjetividade e do propósito. Apenas a subjetividade instaura, mediante o desenvolvimento de seus meios de expressão, a ausência de expressividade na qual acredita possuir a verdade teológica. Se o texto provoca a irritação teológica ao falar do Deus Único como oriundo do pensamento, então esse escândalo, que se tornou quase irreconhecível pelo poder da arte, repete-se no interior da compleição musical. O absoluto, que essa música deseja alcançar sem artifícios, é ela própria como pensamento; ou seja, é aquilo que o texto menos deseja: imagem do sem imagem [*Bild des Bilderlosen*]. (Adorno, 1959/2018, p. 324).

O problema desta passagem adorniana reside no fato de que não há, ao que parece, uma intenção – e não me refiro aqui evidentemente à intenção consciente, mas ao que faz mover o artista de maneira inconsciente – de Schoenberg em eliminar a contingência e atingir o “ideal de uma composição integral” ou, o que dá quase no mesmo, “o ideal de uma música concebida como totalidade” (Adorno, 1959/2018, p. 329). Para Adorno (1959/2018), “a obra [buscava encontrar] [...] um fundamento em si mesma [tendendo] [...] em direção ao absoluto, assim como os sistemas filosóficos de antigamente” (p. 329). É curiosa essa perspectiva do filósofo frankfurtiano, levando-se em conta que Schoenberg, convertido há anos ao protestantismo, volta-se ao seu judaísmo após a ascensão de Hitler, o que é declarado publicamente pelo compositor assim que migra para Paris, isto é, pouco depois de ter escrito sua ópera *Moses und Aron*. Ou seja: contingência política e histórica é

definitivamente o que move essa obra, pouco afeita à totalidade em um mundo que visivelmente ruía em frangalhos.

Por isso, mais do que a tentativa de conceber uma obra sacra ou de fazer dela uma totalidade destituída do caráter contingente da história, talvez o que estivesse em jogo na composição de *Moses und Aron* fosse uma tentativa de expressar o impasse profundamente encravado que marca o modelo civilizatório ocidental, a saber: de um lado uma forma idealizada e/ou sublimada de estrutura sociopolítica e cultural, o que implica um viés que sacrifica a corporeidade em nome da abstração e cuja derivação é um olhar avesso à mulher, ao gozo, aos prazeres, à carne, à transitoriedade; de outro, a peça traz, especialmente no Segundo Ato, o reconhecimento de que exatamente esses elementos retornam violentamente em razão de seu intenso processo de recalque – sublimado ou não. Por esse prisma, todos os farrapos do Terceiro Ato de *Moses und Aron*, que músicos e críticos insistem em extirpar, emergem como partes fundamentais dessa peça.

É nesse sentido que Schoenberg não parece ter tomado a posição de Moisés, como supõe tacitamente Adorno. Ao contrário: sua peça se mantém insolúvel por não resolver a tensão encarnada pelos protagonistas bíblicos. Nesse sentido, as afirmações de Adorno sobre Schoenberg de que: “o homem que celebrava o amor livre em sua juventude posteriormente passou a detestar a sexualidade” (p. 332) e de que “essa raiva está presente em *Moses und Aron*, que enfatiza a hostilidade do monoteísmo à poligamia” (p. 332) não parecem corresponder com a intenção que atravessa a obra. Mais do que “um Espírito único [que] põe um tabu sobre a diversidade dos instintos, rejeitada como natureza amorfa” (p. 332), Schoenberg parece reconhecer os perigos da pureza imaculada que, intensamente investida e exigindo altas renúncias de prazer e agressividade, se converte em jorros intensos de violência e sexo, atrelados aos impulsos mais mortíferos. E foi justamente a ascensão do fascismo – um aspecto contingente da história – que parece ter levado o compositor a considerar a fragilidade da pureza abstrata, claramente defendida por ele em textos anteriores à peça e em sua percepção sobre a música.

\*

É aqui, aliás, que Schoenberg se aproxima de Freud. Não exigiria muito esforço pensar *O homem Moisés e a religião monoteísta* como uma obra fragmentária no mesmo sentido que *Moses und Aron*. Como se sabe, ambos – Freud e Schoenberg – eram judeus austríacos e tiveram que partir de Viena após o curso da história política na Europa da década de 1930. Tal envolvimento implicava um modo muito específico de criação artística e intelectual: certas ressonâncias e traços de memória, abafados em tempos mais esclarecidos, foram ressuscitados das antigas sombras. As obras de Schoenberg e Freud, que assumem o enredo do *Êxodo* e devolvem protagonismo ao personagem bíblico de Moisés, ganham formas imprecisas, moldadas de acordo com vibrações tectônicas corpóreas e mnemônicas desses criadores.

Vale lembrar que Freud (1939/2014) desaprova de “maneira irrestrita” a forma dada ao seu ensaio dedicado a Moisés. Ele considera o modelo da exposição “tão contraproducente quanto desprovido de arte” (p. 145), e admite que ele não poderia evitar tal forma escrita, sem saber ao certo por que ele incorre em tantas repetições textuais, incapaz de desistir de qualquer uma delas. Com certa relutância, ele confessa: “Não fui capaz de apagar os traços da gênese, em todo caso, deste trabalho” (p. 145), cujos efeitos sobre ele eram como os de um “fantasma não redimido” (p. 145).

Curiosamente, esse estilo insistente, cheio de recapitulações, apoia-se na posição política assumida por Freud<sup>6</sup>. De fato, os incidentes políticos e subjetivos que permeiam o texto e “bagunçam” seu estilo não são extramateriais, mas parte vívida e imanente à forma concedida a ele e ao conteúdo nele tratado. No entanto, se a tese por detrás das duas primeiras partes do ensaio, e seu estilo como um todo, condizem com a profunda reflexão crítica exigida pelos eventos sociopolíticos da época - a ascensão do nazifascismo em grande parte da Europa -, a postura assumida abertamente por Freud na parte III não acompanha a ousadia do novo estilo ensaístico, encontrado em seu Moisés. Embora ele estivesse ciente da importância de seu trabalho - suas ideias o atormentam continuamente, como ele admite - ele se volta para velhas fórmulas, especialmente aquelas aplicadas em *Totem e tabu*, que não dão conta dos problemas que ele enfrenta. Talvez seja por essa razão que juntamente à certeza sobre a relevância do ensaio, também encontremos um lamento a respeito de seu estilo, que leva a um pedido de desculpas:

[...] as coisas de que trato são em todo caso tão novas e tão importantes, sem considerar até que ponto minha exposição delas é correta, que não pode ser uma infelicidade se o público for levado a ler o mesmo duas vezes. Há coisas que devem ser ditas mais de uma vez e não podem ser ditas vezes o bastante. [...]. Infelizmente, a força criativa de um autor nem sempre obedece à sua vontade; a obra sai como pode e muitas vezes se coloca diante do autor como algo independente, até mesmo estranho. (Freud, 1939/2014, p. 146).

Freud assume a culpa por sua inépcia em fornecer coesão ao texto - um *mea culpa* desnecessário. Em última análise, o conteúdo revolucionário de sua tese e o estilo fragmentado e repetitivo de seu *Moisés* não poderiam ser mais perfeitos. Com uma nova estrutura social revolucionária em mãos, Freud se distancia da carcaça de *Totem e tabu*. Deixa finalmente de lado as características hobbesianas e o fascínio por um contrato social, sustentado pela velha figura simbólica de um rei soberano, cujo poder era supostamente capaz de manter a distância a guerra de todos contra todos. Se não fossem parcelas da parte III de seu *Moisés*, a psicanálise teria uma alternativa revolucionária para os alicerces daquela arquitetura totêmica tão desgastada. Resumindo: traindo o vigor de seu Moisés ao deixar de expor os

6 Tratei esse tópico mais de uma vez. Cf., por exemplo, Parente, A. A. M., 2018.

limites daquele arcabouço patriarcal em ruínas, Freud desajeitadamente recupera antigas fórmulas que não coadunam com aquilo que ele pode vislumbrar sob o impacto do terror nazista. Apoiado no flanco de uma antropologia ultrapassada, as teses de seu *Totem e tabu* repisadas na parte III falsificam a forma e o conteúdo de seu ousado Moisés.

\*

É nesse contexto das duas obras perfeitas em seu próprio fracasso que gostaria de resgatar a precariedade inerente às peças fragmentárias de arte e às obras intelectuais. Vejamos uma vez mais as últimas palavras, cantadas pela primeira vez por Moisés, que até então só havia se expressado através do *Sprechgesang*:

Deus inconcebível! Inexprimível, a ideia de muitos lados, você vai deixar isso ser explicado? Deve Aron, minha boca, moldar esta imagem? Então, eu criei uma imagem também, falsa, como uma imagem deve ser. Assim sou derrotado! Assim, tudo em que acreditava antes era apenas uma loucura, e que pode e não deve ser a ela dada voz. Ó palavra, tu palavra, que me faltas!

Pierre Boulez (1996), responsável por duas versões gravadas de *Moses und Aron*, considera que o texto escrito para o Terceiro Ato da ópera é repetitivo e estilisticamente fraco. Essas designações são muito parecidas com aquelas que Freud usou para descrever seu próprio trabalho. É precisamente neste ponto que gostaria de sugerir que a precariedade, a ordem indeterminada e o erro são um modelo melhor para pensar uma estrutura revolucionária do que é a defesa de uma negatividade ou, por outro lado, de uma positividade do corpo ou da natureza. É precisamente o *Êxodo* que pode expressar essa dimensão simbólica na psicanálise - o deserto como uma espacialidade sem fronteiras, uma temporalidade cuja densidade se dá pela sobreposição de múltiplas camadas e uma linguagem que é imprecisa e fiel à persistente incapacidade de traduzir idiomas de forma perfeita. Esse modelo, como uma maneira simbólica de dar forma à cultura e às questões clínicas, separa-se dos outros dois caminhos que foram fundados pela psicanálise - o do *Nome-do-Pai* e do vazio do objeto fálico ou o do corpo falante e da posição da mulher, como Miller tem apresentado ao resgatar o último ensino de Lacan.

\*

Para tratar este último tópico, acima introduzido, queria sugerir mais um e último elemento a partir do texto *O seminário não-existente*, de Jacques Alain Miller (2011). Nele talvez esteja colocado, de maneira bastante persuasiva, o que estaria em jogo com a falência do *Nome-do-Pai*, reconhecida por Lacan. Repleto de suposições, hipóteses e elucubrações, o trabalho de Miller indica a eloquência da ausência e do silêncio e as vozes que ressoam daquilo que dá contornos ao vazio. Sim, pois, *O seminário não-existente* trata do seminário não ministrado por Lacan, de sua opção pelo silêncio, da ausência de tal seminário para o qual ele anunciara o título: *Os-Nomes-do-Pai*.

Por que podemos dizer que existe um seminário de Lacan que não existe? Porque temos o nome do seminário, *Os-Nomes-do-Pai*, e tendo o nome do seminário, podemos dizer que não há um seminário de Lacan que corresponda a esse nome. O fato de existir um nome nos permite dizer que não há seminário correspondente a esse nome. O nome *Os-Nomes-do-Pai*, o título, foi anunciado por Lacan em 1963 para o ano acadêmico de 1963-1964. Sabemos que Lacan deu a primeira lição deste seminário e depois parou: o silêncio... Assim, o título, o nome *Os-Nomes-do-Pai*, permaneceu como uma referência vazia. (Miller, 2011).

Com tal designação para seu seminário, Lacan rompe com a ideia de um único *Nome-do-Pai*. Ou seja, a multiplicidade indica que não existe esse lugar reservado à lei parental. Entretanto, ao renunciar ao ensino de *Os-Nomes-do-Pai*, isto é, o fato de o seminário manter-se como uma espécie de promessa não realizada no ensino de Lacan, de certo modo cava um buraco que ainda mantém intacta a égide enigmática em torno do *Nome-do-Pai* – um vazio que acaba por remeter ao pai. Miller supõe que o buraco e o mistério em torno do seminário não existente atraíssem Lacan – uma falta anunciada ou latente que emerge como fratura no cerne do saber.

Alusões a tal buraco não faltaram ao longo dos anos de ensino lacaniano, e nelas o seminário não existente sempre portou um segredo, jamais revelado. É do que se lembra Miller ao dizer:

Que segredo? Por que devemos primeiro verificar se existe um segredo? O segredo seria o que o próprio título do seminário declara. O segredo é evidente no próprio título, tão evidente quanto a carta roubada. Pode ser lido como se todo o seminário estivesse em seu título: o segredo é que não há *Nome-do-Pai*, que o nome como tal, singular, único, o nome como absoluto, não existe. Então, o segredo seria que o túmulo do pai – do pai no singular – está vazio. (Miller, 2011).

Em “Ciência e Verdade”, Lacan (*apud* Miller, 2011) diz, “eu estou inconsolável por ter que abandonar meu projeto de relacionar a função do *Nome-do-Pai* ao estudo da Bíblia”. Sobre isso, há a nota de rodapé, na qual segue-se a passagem: “Nós colocamos em espera o seminário que havíamos anunciado para 1963-64 sobre *O[s]-Nome[s]-do-Pai*<sup>7</sup>, depois de ter dado a palestra de abertura (63 de novembro)”. Ao sobrepor essas duas passagens, Miller indica um fio que nos interessa percorrer aqui. Isso porque, embora Lacan não tenha estabelecido exaustivamente as relações entre o *Nome-do-Pai* e a Bíblia, é possível encontrar tais articulações em diversos enxertos de sua obra. Em grande parte, esses trechos remontam à figura de Moisés, tal como enfatizada pelo judaísmo e retrabalhada por Freud em sua versão egípcia do personagem bíblico. Com isso, poderíamos seguir os passos dados por Miller, que indica como:

7 Miller (2011) atribui a ausência dos s para indicar o plural a um erro dos editores, pois fica claro como ele faz referência aqui ao que se tornou *O seminário não-existente*.

Para começar, há mais de um. Mas o fato de haver mais do que um muda tudo, porque vamos de um para muitos, e o efeito é claramente uma relativização do *Nome-do-Pai*. Não é absoluto, mas relativo; implica a ideia de que existe um *Nome-do-Pai* e outro e outro e assim por diante. Isto é, uma espécie de paganismo, exatamente o que é proibido pelo Deus de Israel, que queria ser sem par e não desejava um recém-chegado que expressasse “Eu também”, o que claramente cria um problema de territorialização que vem acontecendo para sempre ... Em vez de ser um, significa ser “um entre os outros”. Devo dizer que envolve a castração do Deus de Israel, a castração de Deus que, desta forma, entra em uma série. (Miller, 2011).

É curioso notar que, se por um lado Freud defendeu a existência de uma ordenação e de uma estrutura social em torno da ausência do pai até *O homem Moisés e religião monoteísta* de 1939, seu Moisés é duplo e encarnado – egípcio e midianita –, senão triplo – judeu, egípcio e midianita. Embora evoque um Deus inominável, irrepresentável, onipotente, Moisés, seu representante, é figura que tropeça nas palavras para designá-lo, esbarra em imagens para referendá-lo, apoia-se no corpo e na voz sedutora de Arão para fazer valer seus pensamentos em torno de YHWH.

Moisés é, então, figura errante, que balbucia palavras, gagueja, escuta o rumor dos murmúrios do povo, tentando decifrá-los, tateia o deserto para encontrar uma terra prometida, empresta seu corpo para abrir caminhos. Suas leis são cumpridas por meio de rituais sensórios, repletos de aromas e texturas. Nada é capaz de preservar, por conseguinte, a pureza abstrata e imaculada de seu Deus. A cada passo dado, rastros de carne, corpo, engano, desvio, falhas – pecados?

Daí que, sem invalidá-la, talvez seja pertinente indicar aqui um pequeno deslocamento da questão principal que guia Miller – a multiplicidade dos *Nomes-do-Pai* em lugar da unicidade vazia da Lei paterna que gira em torno do *Nome-do-Pai* – para outro: o fracasso de Lacan em apresentar seu seminário como ponto principal. Proposta que nos leva mais uma vez às formas fragmentárias e precárias, tal como as explicitarei anteriormente em *Moisés e Arão* e em *O homem Moisés e a religião monoteísta* – embora não sejam deliberadamente assim realizadas, essas formas concentram sua força por serem feitas como gestos<sup>8</sup>. Mais uma vez: a melhor maneira para se pensar em um lugar simbólico que expresse os dramas mais recentes da história é precisamente a forma do fracasso – o fracasso não como algo que escapa da ordem, mas como forma simbólica que assume certa incompletude e tensão insolúvel como aspectos inerentes a ela.

Vale ainda lembrar, sob essa nova chave, que a fratura do saber no centro do ensino lacaniano deriva de seu confronto final com a *Associação Psicanalítica Internacional*, quando seu nome é riscado, em 19 de novembro de 1963, da lista de

8 Cf. Agamben, G., 2018.

analistas didatas. Seus pares do *Comité Francês de Analistas de Treinamento* tomam a decisão de maneira titubeante – é o que insinua Jacques Alain Miller. No dia 20 de novembro, logo após a notícia de sua exclusão, Lacan abre seu seminário sobre “*Os-Nomes-do-Pai*” para dizer que ele seria encerrado já no final daquela apresentação, ou seja, antes mesmo de ter sido começado. Com tal pronunciamento, recebe o convite de Althusser e Ferdinand Braudel para prosseguir seus seminários na *École Normale Supérieure*. O tema será os Fundamentos da Psicanálise – uma psicanálise que, por ser órfã e quase desamparada, torna-se a mais apta a esquadrihar *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, título sob o qual suas lições daquele ano foram publicadas.

No relato de sua excomunhão, com o qual abre seu seminário, livro 11, Lacan coloca-se no lugar de um *refugiado*, lugar errante como aquele de Moisés e a partir do qual deve improvisar novos recursos e uma outra posição como analista. Associa o suporte, concedido por outros intelectuais e a partir do qual pode prosseguir seu ensino, com bases militares – seriam suas novas armas. O fato de sentir que seu ensino havia sido proscrito pela *Comissão Executiva* da IPA, e de ver banida da comunidade de psicanalistas sua condição de analista, sugere para Lacan que, aos olhos institucionais, ele teria cometido heresias em torno do *Nome-do-Pai* – “como um filho, como um pequeno Abraão, embora fosse um pequeno e culpado Abraão, um Abraão que também seria Spinoza, deveria ser sacrificado à ira do Pai” (Miller, 2011). A heresia de introduzir *Os-Nomes-do-Pai* estaria, por conseguinte, intimamente atrelada à excomunhão – indicar um espaço no qual a faceta monoteísta freudiana poderia ser substituída pela multiplicidade do movimento psicanalítico e cuja implicação previa barrar o *Nome-do-Pai*, seriam exatamente os pontos nodais para sua excomunhão. Entretanto, pensa Miller, com sua proposta de ensino dos fundamentos da psicanálise, Lacan reafirma sua posição de analista de um outro lugar, inclusive sem deixar de transmitir o prometido *Os-Nomes-do-Pai* “sob um disfarce [de um título] diferente” (Miller, 2011).

Se na metáfora paterna, o *Nome-do-Pai* cumpre a função de metaforizar o desejo da mãe (Lacan, 1957-8/1999), Jacques Alain Miller lembra que o próprio *Nome-do-Pai* já seria também uma metáfora do pai. Tanto mãe como pai carregam a dimensão do Real. A metáfora paterna não estaria, por conseguinte, reduzida ao *Nome-do-Pai* e seria possível inventar outra metáfora para designar o Real da mãe, coisa que Miller não indica, mas que seria essencial pensar – mas deixemos esse tópico para outra ocasião. O que cumpre assinalar aqui é o fato de que a existência de mais de um nome muda tudo. Do um aos muitos, o poder do *Nome-do-Pai* se dissolve por completo até se desmanchar num vasto mar de nomes. Seu caráter absoluto perde força e, com isso, Lacan introduz a versão pagã proibida pelo Deus de Israel. Ser um aqui passa a significar ser “um entre os outros”.

Tal multiplicidade indica uma nova modalidade formal no campo estético – não há um ideal capaz de orientar processos sublimatórios. Uma horizontalidade sucessiva emerge no lugar de uma formação vertical progressiva. Resgatando nesse novo contexto as formalizações realizadas por Schoenberg, pode-se dizer que é justamente pela multiplicidade que as suas composições representam uma afronta ao culto do tonalismo e às sonoridades consonantes. Embora seja classificado como o pai da música atonal, Schoenberg rejeita o termo e o substitui por outro, que considera mais preciso: politonal ou pantonal. Em *Harmonia*, declara:

Devo, contudo, afastar-me disso, pois sou músico e nada tenho a fazer com o ‘atonal’. Atonal poderia meramente significar: algo que absolutamente em nada corresponde à essência do som [...]. Uma peça musical há de ser sempre tonal, no mínimo na medida em que, de som para som, tem que existir uma relação mediante a qual os sons, sucessivos ou simultâneos, resultem numa sequência compreensível como tal [...]. Contudo, não se poderia chamar ‘atonal’ a uma relação de sons, seja qual for, pois seria algo como caracterizar de ‘inespectral’ (*aspektral*) ou ‘incomplementar’ uma relação de cores [...]. Se há que absolutamente buscar-se um nome, poder-se-ia pensar em politonal (*polytonal*) ou pantonal (*pantonal*). Porém, seja como for, o que por agora ter-se-ia que averiguar é se tal música não é, simplesmente, novamente tonal. (Schoenberg, 1922/1999, p. 558 a 560).

O que se observa é um método composicional no qual a hierarquia antes restrita a poucos campos harmônicos agora pode distribuir-se entre os doze sons do total cromático (tal qual o sistema tonal), ainda que isso não signifique ausência de uma rígida e lógica sistematização para a utilização destes sons. Considerada a primeira composição atonal – ainda que o termo seja empregado à revelia de Schoenberg –, *Pierrot Lunaire* foi interpretada por Albertine Zehme, também inaugurando o estilo *Sprechgesang*, que Schoenberg emprestara dos moldes adotados nos cabarés de Viena<sup>9</sup>. Neles, muitas vezes sob forma de teatros de revista, música, dança e performance formam um gênero híbrido e sem hierarquia – perde-se uma narrativa e uma linha progressiva do enredo e dos gêneros artísticos.

Nesse tênue fio que enreda gêneros artísticos populares e vanguardistas à música erudita mais revolucionária da modernidade talvez também estejam centrados os insolúveis e inarredáveis elos tensos entre corpo e abstração, intelectualidade e sensorialidade, vazio e imagem. Se o *Sprechgesang* é o meio pelo qual o Moisés de Schoenberg se expressa, talvez seja sugestivo lembrar aqui que ele fosse quase sempre realizado por mulheres nos cabarés. Desses corpos esburacados e castrados – vazios? – emanava aquilo que Schoenberg colocará como expressão fracassada de Deus pela voz de Moisés. Não seria a composição desses elementos uma boa imagem para desestabilizar hierarquias conceituais, quase sempre malsucedidas?

9 Devo essa fecunda informação a Vladimir Safatle.

**Referências bibliográficas:**

- Adorno, T. “Fragmento sacro: *Moses und Aron*, de Schoenberg”. In: *Quase uma Fantasia*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- Agamben, G. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, Coleção Estado de Sítio, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Karman*. California: Stanford University Press, 2018.
- Assmann, J. *Exodus. Die Revolution der Alten Welt*. München: C. H. Beck, 2015.
- Benjamin, W. (1914). “Destino e caráter”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades e Ed. 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. (1921). “Para uma crítica da violência”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades e Ed. 34, 2011.
- Bloch, E. (1959). *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: UERJ & Contraponto, 2009.
- Boulez, P. “Pierre Boulez on Arnold Schoenberg’s *Moses und Aron*”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=2IpFPDnVX1s>, Salzburger Festspiele, 1996, acesso em 01/06/2019.
- Freud, S. (1914) *Totem e tabu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. (1939) *O homem Moisés e a religião monoteísta*. Porto Alegre: LP&M, 2014.
- Lacan, J. (1964) *O Seminário, livro 11: Os Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1996.
- Laurent, E. “De Tel Aviv a Roma, entre luzes e sombras”. In: *Revista eletrônica do núcleo SEPHORA*. Ano 2, no. 3 – novembro de 2006-abril de 2007.
- Lück, H. “Fragmentary, Yet Complete. Arnold Schönberg’s Opera ‘Moses and Aron’”. In: Libretto para SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg Chor des Bayerrischen Rundfunks, MDR Rundfunkchor Leipzig, sem data.
- Miller, J-A “The non-existent seminar”. In: *The Symptom 12* (<https://www.lacan.com/symptom12/>), 2011, acesso em 01/06/2019.
- Negri, A. e Hardt, M. *Império*. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2001.
- Parente, A. A. M. “Freud como grão-burguês e o patriarcado na psicanálise”. In: *Revista Peixe-elétrico* (no prelo).
- \_\_\_\_\_. “A escrita de Moisés e o monoteísmo como gesto político: uma leitura benjaminiana”. In: *Revista IDE* 39 (63), 2018, pp. 217-233.
- Schmidt, C. (1950). *O nomos da terra no direito das gentes do jus publicum europaeum*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2014.
- Schoenberg, A. (1922). *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- Seincman, E. “Tempo histórico, tempo mítico: som e silêncio em Mozart e Schonberg”. In: *Revistausp*, março/abril/maio de 2009, pp. 106-129.
- Silveira, L. “Assim é a mulher por trás de seu véu?”. In: *Revista Lacuna*, 28 de abril de 2017. 50 anos dos Escritos, artigo, n -3. <https://revistalacuna.com/2017/04/28/n3-08/>, acesso em 01/06/2019.
- Steiner, G. (1965). “Moses und Aron”. In: *Linguagem e Silêncio. Ensaios sobre a crise*

ALESSANDRA MARTINS PARENTE

*da palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.  
Walzer, M. *Exodus and Revolution*. New York: Basic Books, 1985.

Revista digital: [www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos](http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos)



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.