UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Orientais
Área de língua hebraica, literatura e cultura judaicas

Arnold Schoenberg:
salmos, orações e conversas com e sobre Deus

aluna: Pérola Wajnsztejn Tápia
orientadora: Prof^a. Dr^a. Berta Waldman

Dissertação apresentada à Banca Examinadora para obtenção
do grau de Mestre na Área de Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas

Agradecimentos

Augusto de Campos

Berta Waldman

Daniel Tápia

Eliana Langer

Flo Menezes

Helmut Gale

Marcelo Tápia

Marta Topel

Miriam Betina Paulina Oelsner

Moacir Amâncio

Reginaldo Gomes de Araujo

Yacov Gerenstadt

Resumo

A dissertação apresenta obras judaicas do compositor Arnold Schoenberg (1874-1951). Das obras selecionadas, foram focalizados unicamente os textos que as integram, incluindo-se as reflexões do autor sobre cada um dos temas envolvidos: os princípios da religião judaica, a sociedade à época, a Shoá e a criação do Estado de Israel.

A pesquisa revelou um aspecto importante: a crença de Schoenberg em Deus foi a base para várias de suas composições, conforme afirma o autor em diversos escritos e cartas. A partir desses escritos e cartas também foi possível montar um quadro do pensamento do autor sobre a época em que viveu, de constantes transformações. Schoenberg foi um grande agente das transformações musicais desse período, além de expressar claramente sua visão como cidadão e como judeu na Alemanha nazista anterior a Segunda Guerra Mundial.

Palavras-chaves: música, judaísmo, holocausto, Israel, Deus

Abstract

The dissertation presents Jewish texts of the compositor Arnold Schoenberg (1874-1951). From the selected works of his, the focus was just on the texts that were part of them, including the author's reflections about each one of the related themes: the principles of the Jewish religion, the society at the time, the Shoa (the Holocaust) and the creation of the state of Israel.

The research revealed an important aspect: the faith of Schoenberg in God was the base for several of his compositions, according to his writings and letters. From these writings also was possible to elaborate a picture of the way of thinking of the author about his times that was full of changes. Schoenberg was a big agent in the musical transformation in this period, and he also expressed himself clearly about his vision as a citizen and Jewish in the Nazi German before the Second World War.

Key words: music, Judaism, holocaust, Israel, God.

Sumário

Introdução	3
Apresentação das obras de Schoenberg com temática judaica	20
Du sollst nicht, du mußt, Opus 27	20
Der biblische Weg	26
Moses und Aron	39
Kol Nidrey Opus 39	44
A Survivor from Warsaw Opus 46.....	52
Israel exists again	65
Dreimal tausend Jahre Opus 50a.....	74
Psalm 130 Opus 50b	83
Os salmos e a identidade judaica	85
Moderner Psalm Opus 50c	97
Conclusões	105
Apêndice	125
Referências bibliográficas	148

Introdução

Em sua fase inicial, este trabalho tinha por objetivo realizar um levantamento das peças com características judaicas encontradas no conjunto da obra do compositor Arnold Schoenberg (1874-1951). A escolha do material foi feita tendo como base o tema judaico/religioso (elemento primário do processo de seleção) e visava como foco único os textos associados às obras (não pretendendo, já desde o início, analisar as características musicológicas). No entanto, a quantidade de material disponível (em sua grande maioria obtido por meio da *internet* pelo sítio do *Schoenberg Center* – www.schoenberg.at) trouxe novas possibilidades de complementação e ampliação do projeto inicial.

No sítio desenvolvido por aquele instituto, estão disponíveis para pesquisa as correspondências do autor, textos que exprimem seu pensamento acerca do período histórico em que viveu (de intensa transformação) e, principalmente, textos relativos à questão judaica.

A riqueza deste material ampliou o espectro desta pesquisa, que se estendeu para além das composições musicais, com a inclusão de textos não musicados que refletem sobre um conjunto de posições envolvendo a comunidade judaica na Europa, principalmente na Alemanha e Áustria. Entre os temas discutidos estão: a religião, o antissemitismo, a assimilação, o holocausto e o sionismo. O conjunto dessa obra – musicada e não musicada – revelou ainda que o autor era, além de músico e pintor, um notável pensador da questão judaica. Sem dúvida, as possibilidades de análise desse conjunto de materiais e informações são muitas. Dentro do campo de interesse deste trabalho, contudo, adotou-se exclusivamente um enfoque centralizado na cultura judaica.

Das composições musicadas, selecionaram-se: *Du sollst nicht, du mußt* op. 27 (1925), *Moses und Aron* (1926), *Kol Nidrey* op.39 (1938), *A Survivor from Warsaw* op. 46 (1947), *Dreimal tausend Jahre* op. 50a (1949), *Israel Exists Again* (1949), *Psalm 130* op.

50b (1950), *Moderner Psalm op. 50c* (1950), *Der Biblische Weg – O caminho bíblico*¹. As letras dessas obras foram abordadas a partir de seu contexto literário, social e artístico, procurando-se estabelecer a posição pessoal do autor em relação aos acontecimentos na Alemanha, na Áustria e na Polônia, antes, durante e depois da Segunda Guerra Mundial. Foram considerados, para a análise, os personagens criados para tais obras, especialmente aqueles que expressassem uma situação comum aos judeus da época: a obrigação de converter-se a outras religiões e a demonstração de preservação do judaísmo em seu universo mental, sob diferentes formas e com diferentes intensidades. Outro aspecto considerado relevante é o frequente “arrependimento” manifestado pelos personagens, fruto da tentativa de professar outras religiões. Esse “sentimento comum” percorre todo o referido conjunto de obras do compositor, culminando num resgate da fé judaica em suas obras finais.

Sobre a observação de aspectos de ordem biográfica, esclareça-se que este trabalho adotará, para análise dos textos poéticos, a noção de que, à parte o estudo que considere a estrutura de um texto, seu modo de composição e suas características de linguagem, é relevante o contexto em que esses textos se inserem e foram produzidos, que envolvem as próprias opiniões e convicções do autor relativas à circunstância histórico-político-social por ele vivida. Ao que tudo indica, o inventivo e ousado autor, responsável pela sistematização de novas bases para a composição musical, via, ao mesmo tempo, na expressão literária, um modo de incluir, pela imitação da realidade, pela referência à tradição do texto bíblico e pela representação dramática, sua própria noção crítica de mundo. A época e a vida do compositor estão impressas em sua obra: esta é um reflexo, construído harmoniosamente por uma mente voltada à compreensão da harmonia musical, do mundo vivido, conforme seu ângulo de visão; suas escolhas – tanto do que fazer como

¹ Como já dito, este trabalho engloba, além dos textos que foram musicados (e, portanto, integram peças musicais) – nos quais se pode observar a numeração de *opus* (índice catalográfico que indica a sequência temporal das publicações de um compositor) –, a obra dramática *Der biblische Weg – O caminho bíblico*, em que o nome do personagem central, Max Aruns, é criado a partir da junção dos nomes Moisés e Arão. O texto busca estabelecer as condições da criação de um lar nacional judaico. Não existe referência segura sobre o propósito ou destinação dessa obra, ou seja, se ela consistiria numa peça de teatro ou numa ópera, na medida em que há poucos segmentos musicais relativos a esse texto.

Ademais, este trabalho traz, como apêndice (a título de complementação) uma coleção de textos de Schoenberg denominada “Salmos modernos”, não submetidos a análise (a extensão de tais textos, muitas vezes não concluídos pelo autor, demandariam a necessidade de um estudo à parte, que escaparia às dimensões desta dissertação).

do modo de fazer e das palavras utilizadas – configuram um meio de revelar suas concepções, que podemos vislumbrar pela interpretação do “conteúdo” de seus escritos. Seu trabalho resulta, por um lado, do que seria uma concepção da obra como “expressão” de um criador, valorizando-se a individualidade e o contexto histórico, à maneira das premissas sobre a criação poética introduzidas no século XVIII² – suas convicções ideológicas e religiosas integrariam essa expressão – e, por outro, da reescritura de peças da tradição religiosa, numa atitude que se assemelha, embora de modo contextualizado, contemporâneo, à atitude pré-romântica de imitação e recriação das obras clássicas.

A obra de Arnold Schoenberg é frequentemente associada ao expressionismo – movimento artístico alemão que se iniciou no final do Século XIX com a pintura e se estendeu para outras artes, com a literatura e a música, principalmente no período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. O expressionismo é definido como um movimento de vanguarda, que ressalta a subjetividade da arte. Antes de tudo, o artista expressionista procura demonstrar sua própria relação interna com o objeto, menos preocupado em retratar a visão exterior; suas características mais marcantes nas artes visuais são as cores fortes e as formas distorcidas.

Olhar (1910), pintura de autoria de Arnold Schoenberg

² Veja-se: KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado Editor / São Paulo: Martins Fontes, 1976, pp. 15-16.

Donald J. Grout e Claude V. Palisca³ explicam a utilização do termo “expressionismo”:

Este termo, tal como o impressionismo, foi utilizado pela primeira vez no domínio da pintura. Enquanto o impressionismo procurava representar os objetos do mundo exterior tal como os nossos sentidos os captam num determinado instante, o expressionismo, caminhando em sentido oposto, procurava representar uma experiência interior. Dado o seu ponto de partida subjetivo, podemos dizer que o expressionismo se filia no romantismo, diferindo dele no tipo de experiência interior que procura representar e nos meios escolhidos para representar. O campo temático do expressionismo é o homem do mundo moderno, tal como o descreve a psicologia do início do Século XX: isolado, joguete impotente de forças que não compreende, presa de conflitos interiores, tensões, ansiedade, medo e de todos os impulsos profundos e irracionais do subconsciente, em revolta aberta contra a ordem estabelecida e as formas aceitas.

Na música, o chamado expressionismo musical referiu-se principalmente à obra de Schoenberg e às criações de seus discípulos Alban Berg e Anton Webern, fortemente ligadas ao “dodecafonismo” (sistema de doze tons). Esta linguagem de composição se baseia no emprego de uma sequência de doze sons que formam uma estrutura com a qual a obra é construída. Essa estrutura não utiliza as tradicionais sequências de melodia, harmonia e padrões rítmicos: é uma linguagem na qual não há um eixo harmônico central, e que, por isso mesmo, possibilita construções musicais incomuns e harmonias dissonantes, que lhe conferem um maior teor dramático. Entre as contribuições de Schoenberg está a criação do *Sprechgesang* (“canto falado”) – do qual o compositor se vale em grande parte da obra analisada neste trabalho – que põe ênfase no discurso verbal, apóia textos literários

³ GROUT, J., Donald, PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Ed. Gradiva. Lisboa, 1997

e lhes confere maior dramaticidade. Acerca do expressionismo de Schoenberg, Flo Menezes escreve:

[...] Mas por mais que se possa situar cada uma dessas pedras preciosas da história da música em fases distintas [*Verklärte Nacht Op. 4 e Pierrot Lunaire Op.21*], é de se indagar até que ponto ambas as obras não possuem elos consideráveis que, de alguma forma, definem o “estilo Schoenberg” tal como o conhecemos. Nesse contexto, encontramos aí ao menos um forte paralelo: o tema da *transfiguração*, condizente com certa *contorção* da realidade que tende mais a potencializar seu conteúdo expressivo do que a deformá-la de fato. É como se Schoenberg desejasse realçar a cada momento todo o *tonus* dramático que reside em cada gesto expressivo humano em sua intenção de captar e transmitir a verdade do mundo, esta verdade que a rigor jamais nos é acessível de forma plena e que, se assim o fosse, tudo perderia o sentido. É o próprio Schoenberg quem escreve um meio a seu *Harmonielehre* (Tratado de Harmonia), concluído apenas um ano antes de *Pierrot Lunaire*: “O erro... faz parte tanto da veracidade quanto da verdade; e mereceria um lugar de honra, porque graças a ele é que o movimento não cessa, que a fração não alcança a unidade e que a veracidade nunca se torna verdade; pois nos seria demasiado suportar o conhecimento da verdade”. É nessa poética “contorcionista” de constante busca do inapreensível que se baseia o *expressionismo* musical, do qual Schoenberg tornar-se-ia o principal protagonista. (MENEZES, 2006, p.26)

O “apelo ao texto”, como definiu Flo Menezes⁴, encontra-se nas obras de Schoenberg, Berg e Webern, “[...] mas sem sombra de dúvida o grande revolucionário sob este aspecto foi apenas um deles: Schoenberg”⁵:

A incursão verbal trouxe consigo, por outro lado, a inevitável reformulação do se compor o canto, do se musicalizar a linguagem.⁶

⁴ MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg*. P.137

⁵ *Id.*. P.138

⁶ *Id.*P.137

O *Sprechgesang* não deve ser confundido com a forma *cantabile*, definida como: “notação musical para melodia que se destaca ou que se deve destacar num trecho musical”⁷. O “canto falado” pressupõe uma intenção do compositor em destacar alguma parte do texto; tanto é assim, que as obras aqui selecionadas mesclam o “canto falado” com cantos corais (em sua maioria, polifônicos), numa clara distinção de tratamento entre as partes do texto. Um exemplo dessa “intenção” neste trabalho é o *Psalm 130, op. 50b*, que conserva o texto original bíblico em língua hebraica, com repetição de frases e palavras com entonações diferentes, de forma recitativa, o que atribui ênfase a tais segmentos, reforçando-lhes o sentido buscado:

Sem dúvida alguma a utilização do verbal faz com que algo tido pelos linguistas como exterior à própria linguagem musical se torne presente de maneira participativa e até mesmo atraente no corpo da composição: a significação.⁸

O próprio Schoenberg destacava que a música não poderia servir apenas para “enfeitar” um texto. Para ele, ela deveria integrar-se ao texto, produzindo um único corpo artístico (essa concepção é cara ao movimento musical expressionista).

Do ponto de vista de sua posição no contexto da música produzida na Alemanha, Schoenberg destacou algumas de suas principais influências num documento enviado a Joseph Rufer, seu aluno em Viena:

De Bach: o pensamento contrapontístico, isto é, a arte de inventar figuras sonoras capazes de acompanhar a si próprias; a arte de fazer tudo derivar de uma só unidade, e a maneira de encadear as figuras entre si; a emancipação com relação aos tempos do compasso.

⁷ Dicionário Aulete digital.

⁸ MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg*. P.141

De Mozart: a desigualdade do comprimento das frases; o agrupamento de caracteres heterogêneos numa só unidade temática; o desvio em relação ao número par do tema e seus componentes; a arte na formação de ideias secundárias; a arte de introduzir e transitar.

De Beethoven: a arte no desenvolvimento dos temas e dos movimentos; a arte da variação e da diferenciação; a diversidade na construção de movimentos de grande fôlego; a arte de prolongar sem hesitação, mas também encurtar brutalmente, segundo as “necessidades em causa”; ritmicamente: o deslocamento das figuras sobre outros tempos do compasso.

De Wagner: o uso que se pode fazer dos temas segundo sua Expressão, como também a concepção correta destes temas tendo em vista este uso; o parentesco entre os sons e os acordes; a possibilidade de conceber temas e motivos enquanto entidades autônomas, o que permite sua superposição dissonante em relação a certas harmonias.

De Brahms: muito disso que eu já havia aprendido inconscientemente em Mozart, sobretudo a irregularidade do número de compassos, extensão e condensação das frases; a plasticidade das formações: não economizar, não regatear quando a clareza exige mais espaço, levar cada figura às suas últimas conseqüências; a concepção sistemática do aspecto global de um movimento; economia, e no entanto riqueza.

Também aprendi com Schubert, como com Mahler, Strauss e Reger. Nunca me senti diminuído por ninguém, e posso, assim, dizer de mim mesmo: minha originalidade vem do fato de que eu sempre imitei, tão logo quanto pude, todo o “bem” que tenha percebido. Mesmo quando o percebi primeiro em mim. E tenho o direito de dizer que, inclusive, muitas vezes isso ocorreu. Além disso, nunca estacionei simplesmente no que vi: eu o conquistei a fim de possuí-lo, e isto me levou a fazer o “novo”. Eu sei que algum dia alguém reconhecerá nesta novidade o quanto ela se encontra intimamente ligada com o que de melhor nos foi legado como exemplo. Meu mérito foi ter

escrito uma música verdadeiramente nova, que, assim como foi construída a partir de uma tradição está destinada a se tornar uma tradição.⁹

O primeiro dos aspectos da biografia de Schoenberg a ser considerado é a forma como ele aprendeu música, relatada por ele mesmo em agosto de 1949:

Dos 75 anos de minha vida dediquei quase noventa por cento à música. Comecei a estudar violino aos oito anos de idade e, quase imediatamente, comecei a compor. Pode-se, portanto, supor que eu tinha adquirido muito cedo uma grande habilidade técnica na composição. Mas, apesar de meu tio Fritz, que era um poeta, e pai de Hans Nachod, ter me ensinado francês muito cedo, não havia, como em muitos casos de criança prodígio vindas de famílias, qualquer compositor na minha família. Todas as minhas composições até o meu décimo sétimo ano não eram mais do que imitações da música que eu tinha sido capaz de me familiarizar, como: duetos de violino, óperas e o repertório das bandas militares, que eu via em parques públicos. Não se deve esquecer que neste momento os cadernos impressos de música eram extremamente caros, e que não havia ainda registros ou rádios, e que Viena tinha apenas um teatro de ópera com um ciclo de oito concertos filarmônicos por ano.

Só depois que eu conheci três jovens de minha idade e ganhei a amizade através de minha música, eu comecei a minha educação literária. O primeiro foi Oskar Adler, cujo talento com a música era tão grande quanto as suas capacidades na ciência. Através dele eu aprendi a existência de uma teoria da música, e ele dirigiu meus primeiros passos nela. Ele também estimulou meu interesse pela poesia e filosofia e todos os meus conhecimentos dos clássicos da música através dos quartetos que tocávamos juntos, pois ele já era um excelente primeiro violinista.

⁹ Citado em Leibowitz, René. *Schoenberg*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1981. P.42

Meu segundo amigo naquela época era David Bach. Um linguista e filósofo, um conhecedor de literatura e um matemático, que também era um bom musicista. Ele foi muito influente em me ajudar a tornar-me uma pessoa correta, cuja ética e moral forneceram o poder de resistência contra a vulgaridade e a popularidade comum.

O terceiro amigo é aquele a quem devo a maior parte do meu conhecimento da técnica e dos problemas da composição: Alexander Von Zemlinsky. Eu sempre pensei e ainda acredito que ele era um grande compositor. Talvez sua hora chegue mais cedo do que pensamos. Uma coisa é indiscutível, em minha opinião: eu não conheço um compositor, depois de Wagner, que poderia satisfazer as exigências de um teatro com melhor música do que ele.¹⁰

A percepção relativa ao surgimento do fenômeno Schoenberg chamou a atenção de muitos observadores. Adorno escreve:

Para o vienense de origem modesta, as normas de uma sociedade fechada e semifeudal pareciam estabelecidas pela vontade divina. Mas esse respeito conviveu com um elemento contrário, também incompatível com o conceito de intelectual. Algo de não integrado, não inteiramente civilizado e até mesmo hostil à civilização o manteve fora da ordem que ele não questionava. Como um homem sem origens, caído do céu, um Kaspar Hauser¹¹ musical, Schoenberg era sempre marginalizado. Nada deveria lembrar o contexto natural ao qual ele pertencia, e isso acabou tornando mais evidente o que havia de natural nele mesmo¹².

¹⁰ SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. P.79

¹¹ A história de Kaspar Hauser é narrada a partir do surgimento de um garoto de aproximadamente 15 anos numa praça de Nuremberg em 1828. Quando começa sua socialização, os estudos mostram que ele tinha algumas habilidades específicas que lhe permitiram sobreviver isolado do mundo.

¹² ADORNO, T.W. *Prismas*. Crítica Cultural e Sociedade. P.97

O antissemitismo, presente há muito e crescente na Europa desde o final do século XVIII, culminou com a ascensão de Hitler ao poder em 1933 – momento em que todos os cidadãos de origem judaica, até a terceira geração, foram considerados judeus e, portanto, ficaram sujeitos às leis impostas pelo regime nazista. Em seu tempo, como muitas outras pessoas, Schoenberg escolheu converter-se a outra religião, como forma de se esquivar de perseguições. Em 1898, o compositor converte-se ao luteranismo e passa a exercer um papel mais atuante na sociedade alemã, obtendo emprego de professor de música em Berlim, na Academia Prussiana, em 1925. Vive na Alemanha e na Áustria, e chega a alcançar certo sucesso. Casa-se na igreja luterana com sua primeira esposa, Mathilde Zemlinsky, também judia, que morre em 1923. Casa-se novamente em 1924, com a judia Gertrud Kolish. A prática judaica comum à época era a conversão a outra religião minoritária, como, neste caso, ao luteranismo (e não ao catolicismo), para que o fato chamasse menos a atenção das pessoas e das autoridades. É preciso lembrar que, nesse período, o político Karl Lueger, antissemita declarado desde 1887, foi administrador municipal de Viena e fundador do Partido Social Cristão em 1893. Lueger exerceu seu cargo na administração municipal até o ano de sua morte, 1910.

Em 1921, o compositor foi obrigado a deixar o balneário de *Mattsee* por ser judeu (juntamente com sua família). Este evento marcou fortemente sua vida e influenciou grande parte de seu pensamento e de sua obra posterior. Há diversas evidências disso na correspondência de Schoenberg (principalmente entre ele e o pintor Kandinsky). Pode-se considerar que a expulsão do autor e de sua família, naquela ocasião, o moveu de volta em direção ao judaísmo. Além disso, esse evento serviu como um alerta para a situação do antissemitismo na Alemanha.

Em 1924, numa carta endereçada ao físico Albert Einstein, Schoenberg descreve sua posição no que ele denomina de “vida artística alemã”:

O desejo de me ver desaparecer de lá, de negar a minha existência, é tão grande como o número daqueles que se alimentam de seu próprio pão com

lágrimas, como se a música que fosse liberada da tonalidade pudesse provar sua capacidade de ter vida própria¹³.

Apesar da comparação pouco usual e de difícil compreensão utilizada para descrever seu sentimento, fica claro, nessa carta, o desajuste do compositor naquele momento da sociedade alemã. A música de vanguarda que ele havia criado foi apontada como portadora de traços judaicos e considerada como “arte degenerada”. Até mesmo sua nomeação como professor da Academia Prussiana em 1925 foi contestada pela revista *Zeitschrift für Musik*, que circulava na época com viés antissemita. Foi nesta mesma revista que o compositor Richard Wagner publicou, em 1894, o seu ensaio “O judaísmo na Música”, sob o pseudônimo K. Freigedank, no qual ele descreveria os chamados “traços judaicos” nas obras de diversos compositores.

Em 1932, havia uma forte resistência antissemita na Academia Prussiana em relação a Schoenberg; ele é demitido sumariamente em 1933, por sua herança judaica e por sua música de vanguarda. O compositor é obrigado a deixar a Alemanha, e se reconverte ao judaísmo na França. A partir dessa reconversão, compõe várias obras cujas letras apresentam temática judaica, explicitando uma nova posição diante dos acontecimentos a partir de então. Segue-se uma reprodução do documento de sua reconversão:

¹³ http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=990 – consultado em 09/06/2011.

“Rabi Louis-Germain Levy, da União Judaica Liberal, Rua Copernic, 24 - Paris em 24/7/1933 Arnold Schoenberg, nascido em Viena em 13/9/1874 expressa seu desejo de voltar à Comunidade formal de Israel. Depois de dar leitura deste comunicado ao Sr. Arnold Schoenberg, ele disse que era uma expressão de seu pensamento e sua vontade.

Arnold Schoenberg

O rabino Louis-Germain Levy

“Testemunhas: Dr. Marianoff, Marc Chagall”

Esse documento, antes político que religioso, não significa, no entanto, o início de seu retorno ao judaísmo. Em carta¹⁴ a Alban Berg, em 16 de outubro de 1933, Schoenberg comenta essa questão, dizendo que, apesar de toda a repercussão que a assinatura dessa carta havia trazido (uma vez que ele foi considerado um duplo traidor na Alemanha – primeiro teria traído o judaísmo e depois o cristianismo, segundo críticos), sua volta ao judaísmo ocorrera tempos antes. O teor dessa correspondência reforça a ideia de que a força motriz de retorno do compositor ao judaísmo teria mesmo ocorrido após o acontecimento de Mattsee:

¹⁴ SCHOENBERG, Arnold. *Letters*. p. 184

Como você percebeu, o meu retorno à religião judaica ocorreu algum tempo atrás, mesmo no que diz respeito ao meu trabalho. *Du sollst nicht, du mußt op.* 27 de 1925 e *Moses und Aron*, de 1928 vêm de uma idéia que remonta há, pelo menos, cinco anos, e, particularmente, o meu drama bíblico *Der biblische Weg*, escrito em 1922 ou 23 e concluído em 1926-27, já mostra esse aspecto.

Numa outra carta, datada de 20 de julho de 1934¹⁵, Schoenberg confidencia ao amigo Peter Gradenwitz que a sua conversão ao protestantismo teria sido feita apenas por conveniência:

Confidencialmente: a Sra. Freund está errada, eu nunca fui convicto pelo Protestantismo, mas eu tive, como a maioria dos artistas no meu tempo, um período Católico. (Mas, por favor, isto é estritamente confidencial!!!)

Nessa carta, ele atribui o fracasso de sua tentativa de ingressar no Exército Austríaco ao fato de ser judeu (formalmente, a sua dispensa do exército foi atribuída à falta de condições físicas para servir; depois, em 1915, ele serviu efetivamente ao Exército por um ano). Menciona, também, que os judeus eram classificados como “inimigos internos” do governo em questão.

Outro ponto importante é a questão da assimilação dos judeus. Na mesma carta, Schoenberg nega que a assimilação à cultura européia tenha sido útil a ele ou aos judeus da Alemanha; nela, o compositor usa o termo *Schiffbruch* – naufrágio, para descrever seu sentimento em relação a esse tema (“*Der Schiffbruch der Assimilierungsbestrebungen wurde mir 1917 klar*”).¹⁶

Em relação ao antissemitismo, vivido em outras épocas e em outros lugares pelos judeus, parecia – conforme atestam opiniões do próprio compositor – que este não se repetiria na Europa do século XX, permanecendo restrito à história da Idade Média. Muitos

¹⁵ A fonte da referida carta é o site do Schoenberg Center
http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=2732 – consultado em 26/7/2011

¹⁶ A questão da assimilação é discutida novamente em *Der biblische Weg* e nos escritos ao final da vida do compositor, no apêndice deste trabalho.

acreditaram que o ambiente hostil reinante na Alemanha consistiria em uma “tempestade passageira”. Isso fez com que os judeus, principalmente os assimilados, esperassem pela volta à normalidade, não acreditando na realidade imposta pelo Nacional Socialismo que ascendeu depois das eleições de 1930, substituindo a República de Weimar, de caráter democrático. No entanto, o músico já percebia o recrudescimento da questão judaica na Alemanha a partir de 1921 e, como para ele o judaísmo se tornara inevitável, opta por sair do país ao ser demitido – a conversão, afinal, não impedia a discriminação na sociedade alemã – de um cargo dito “vitalício” como professor de música.

O sentimento de não ser um cidadão alemão com plenitude de direitos já era, então, claro para o compositor. Em 19 de abril de 1923¹⁷, Schoenberg escreveu ao amigo Wassily Kandinsky um desabafo, que culminou num rompimento da conturbada amizade entre eles; o desentendimento se manteve por alguns anos:

Eu fui forçado a aprender nos últimos anos, e agora finalmente eu não vou me esquecer. Ou seja, que eu não sou alemão, eu não sou um europeu, e, de fato, talvez sequer um ser humano (pelo menos os europeus preferem o pior da sua raça a mim), mas eu sou um judeu.¹⁸

Essa constatação descrita por Schoenberg já demonstra que ele percebia com clareza a perda da nacionalidade sofrida pelos judeus nessa época, na Alemanha. Essa carta pode ser considerada, historicamente, como um marco do retorno de Schoenberg à assunção de sua identidade de judeu e ao judaísmo, e do início de sua luta pessoal pela questão judaica, manifesta não só em sua obra musical e literária, como também em seu pensamento, retratado aqui, principalmente, por meio de sua correspondência e de textos produzidos ao longo desse período (nestes são reveladas, inclusive, razões pelas quais alguns dos textos aqui estudados foram produzidos).

A existência de nomes e personagens religiosos já estava presente, antes da “fase judaica”, na obra musical do compositor: é o caso de *Die Jakobsleiter*, escrita entre os anos de 1917 e 1922. Essa peça, segundo Schoenberg, apesar do nome, não tem relação direta

¹⁷ SCHOENBERG, Arnold. *Letters*. p. 88

¹⁸ O compositor se refere ao episódio de Mattsee

com o texto bíblico, e foi inspirada no romance *Seraphita*, de Balzac. O tema central do texto estabelece uma conexão entre a terra e o mundo espiritual por meio dos personagens Gabriel e as “almas” com quem ele realiza o diálogo; as “almas” são chamadas por Gabriel para explicar suas buscas na vida. No final da primeira parte, as almas, consideradas incompletas, são advertidas por Gabriel: eles devem retornar a Terra; na segunda parte, as almas imperfeitas iniciam tal retorno, descendo do mais alto nível para o mais baixo. O oratório termina com três coros que cantam simultaneamente, unindo as almas dos reinos alto, médio e baixo – conforme classificação estabelecida pelo autor no texto.

O início da criação das obras voltadas ao judaísmo se dá, propriamente, com *Vier Stücke für gemischten Chor* [Quatro peças para coro misto] *op.* 27, de 1925. A segunda dessas peças, *Du sollst nicht, du mußt* expõe a ideia de um Deus único, de quem não se pode conceber sequer uma imagem. Em *Moses und Aron*, concluída parcialmente até 1933, o relato bíblico está permeado por reflexões sociais e religiosas.

Em 1938, já nos Estados Unidos, quando recebe o convite para musicar a oração de *Kol Nidrey*, havia maior clareza quanto ao destino do povo judeu na Europa, incluindo-se em tal destino, principalmente, todos os seus familiares e amigos que haviam permanecido na Alemanha. Nesse momento, o protesto contra o estado de coisas transparece na obra musical do compositor; a atitude contestatória se intensificará com o passar do tempo, até o final de sua vida, momento em que ele compõe a trilogia *Dreimal tausend Jahre, Psalm 130 (De Profundis)* e *Modernier Psalm*, sua última obra. Essa trilogia parece ser a declaração final de suas convicções, inclusive religiosas; ela foi chamada, pelo autor, de “Salmos, orações e conversas com e sobre Deus”.

As questões relacionadas à crença em Deus já podiam ser observadas no pensamento do autor. Em carta ao poeta Richard Dehmel¹⁹, em 1912, Schoenberg escreve:

Por muito tempo eu estou esperando para escrever um oratório, com o seguinte conteúdo: como é que o homem de hoje que, tendo passado pelo materialismo, socialismo, a anarquia, o ateísmo, manteve um remanescente

¹⁹ SCHOENBERG, Arnold. *Letters*. p. 35

da antiga fé²⁰ (em forma de superstição), e como esse homem moderno argumenta com Deus e, finalmente, chega a encontrar Deus e a religião.

Em relação aos textos existentes nas diversas obras de Schoenberg, observe--se que há uma variedade de autores, além do próprio compositor: Richard Dehmelt (poeta alemão), Maurice Maeterlinck (dramaturgo belga), Friedrich Nietzsche (filósofo alemão), Francesco Petrarca (poeta italiano), Viktor Klemperer (filólogo alemão), Conrad Ferdinand Meyer (poeta suíço), Stefan George (escritor alemão), Albert Girauds (poeta belga, autor do texto de Pierrot Lunaire traduzido por O. E. Hartleben), Rainer Maria Rilke (poeta alemão), Lord Byron (poeta inglês), entre outros, incluindo-se sua esposa Gertrud Schoenberg, no op. 32 (*Personen*), sob o pseudônimo de Max Blonda.

As obras selecionadas para este estudo combinam vários dos idiomas que marcaram a vida de Schoenberg. A obra judaica, escrita depois da saída do compositor da Alemanha, mescla o alemão e o inglês, e reintroduz o hebraico a partir da criação de personagens judeus.

Os textos de Schoenberg criados no período em que ele residia na Alemanha foram todos escritos em língua alemã. O *Kol Nidrey*, op. 39, composto em inglês, possui uma única frase em hebraico. A peça *A Survivor from Warsaw*, op. 46 trata do tema do holocausto, ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial; foi escrita em três idiomas: o inglês, o alemão e o hebraico (utilizado no coro final para a inserção em uníssono da prece *Shemá Israel*). *Israel Exists Again*, escrita em língua inglesa, foi composta em homenagem à criação do Estado de Israel; *Dreimal tausend Jahre*, Opus 50a, foi criada em alemão; *Psalm 130*, Opus 50b é composta sobre o texto original do Salmo 130 (em hebraico), e *Modernier Psalm*, Opus 50c, última composição, também é apresentada em língua alemã.

²⁰ Esse mesmo conteúdo relativo à antiga fé é encontrado em *Survivor from Warsaw*.

Apresentação das obras de Schoenberg com temática judaica

Considerando-se que *Die Jakobsleiter* (A escada de Jacó) não seja, apesar de sua temática, uma peça baseada em concepções judaicas, o texto do *Opus 27* é o primeiro em que Schoenberg explicita, segundo ele mesmo, sua crença no judaísmo:

Du sollst nicht, du mußt, Opus 27

Du sollst nicht, du mußt

Arnold Schönberg

Du sollst dir kein Bild machen!

Denn ein Bild schränkt ein,

begrenzt, fasst,

was unbegrenzt und unvorstellbar bleiben soll.

Ein Bild will Namen haben:

Du kannst ihn nur vom Kleinen nehmen;

Du sollst das Kleine nicht verehren!

Du mußt an den Geist glauben!

Unmittelbar, gefühllos und selbstlos.

Du mußt, Auserwählter, mußt, willst du's bleiben!

Você não deve, você precisa

Não farás para ti imagens

Pois uma imagem reduz, limita, captura

o que deveria permanecer ilimitado e inimaginável.

Uma imagem quer ter nome
Um nome só pode ser dado ao que é pequeno;
Você não deve adorar o que é pequeno!

Você precisa acreditar no Espírito!
De modo direto, sem sentimento e altruísta.
É isso que você deve fazer, Eleito, deve, caso queira ficar!²¹

O tema central do texto de Schoenberg, a idolatria (situado na *Bíblia* em Êxodo 20 e em Deuteronômio 4:13 e 5:7-8), constitui uma das maiores proibições da religião judaica, pois representa a antítese da concepção fundamental de um Deus único, princípio básico do judaísmo. Durante a leitura do referido texto, podemos observar o uso de diversos recursos poéticos, como a justaposição de termos opostos semanticamente (como *begrenzt/unbegrenzt*, “limitado/ilimitado”) e a repetição das palavras *sollst* (apelo ou ordem a um terceiro), *Bild* (imagem) e *mußt* (deve), que marcam um evidente encadeamento rítmico.

Yehezkel Kaufmann²², importante filósofo e estudioso da cultura judaica, descreve a importância desse tema para o judaísmo (considerado como característica principal da religião):

A ideia básica da religião israelita é que Deus é supremo. Não há nenhum reino acima ou além dele que limite a sua soberania absoluta. Ele é completamente distinto e diverso do mundo; não está sujeito a quaisquer leis, compulsões ou poderes que o transcendam. É, em suma, não-mitológico. Esta é a essência da religião israelita, e o que a coloca à parte de todas as formas de paganismo.

O conceito do “pecado da adoração” se estende ao culto de elementos naturais, animais, imagens ou qualquer objeto representativo relacionado a estes, além, é claro, do

²¹ VILADESAU, Richard. *Theological Aesthetics. God in imagination, beauty and art*. Pag.42

²² KAUFMANN, Yehezkel. *A religião de Israel*. P.63

culto a deuses, representado pela adoração de imagens, imitação de vestimenta, “feitiçarias” de qualquer tipo ou atos de “adivinhação”.

Esta é a primeira composição na qual o autor assume sua identidade judaica, logo após o incidente de Mattsee. É provável que esse episódio tenha dado ao autor uma forte sensação de que sua única possibilidade de identidade na Alemanha, naquele momento, era a judaica. Mais ainda, podemos perceber que ele mesmo passa a considerar sua conversão ao cristianismo como cancelada e, a partir daquele momento, reassume sua antiga fé.

O monoteísmo é o ponto inicial do nascimento do judaísmo no episódio bíblico de Êxodo 20 (1-7) ²³. A não-idolatria, conforme se pode ver na narrativa bíblica, é norma clara e condição para salvar o povo após sua saída do Egito, onde era escravizado:

1. Então falou Deus todas estas palavras, dizendo:
2. Eu sou o Senhor teu Deus, que te tirei da terra do Egito, da casa da servidão.
3. Não terás outros deuses diante de mim.
4. Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra.
5. Não te encurvarás a elas nem as servirás; porque eu, o Senhor teu Deus, sou Deus zeloso, que visito a iniquidade dos pais nos filhos, até a terceira e quarta geração daqueles que me odeiam.
6. E faço misericórdia a milhares dos que me amam e aos que guardam os meus mandamentos.
7. Não tomarás o nome do Senhor teu Deus em vão; porque o Senhor não terá por inocente o que tomar o seu nome em vão.

Já no *Mishneh Torah*, do rabino Moisés Maimônides (1138-1204) – livro escrito com a intenção de descrever as regras gerais do judaísmo, muitas vezes ensinadas

²³ FERREIRA DE ALMEIDA, João (trad.). *Bíblia Sagrada*. p. 83

oralmente – ²⁴, esta questão é ampliada para um conjunto de prerrogativas elaboradas em 51 mandamentos (em sua grande maioria proibições; apenas dois dos mandamentos têm cunho positivo), todos relativos a desdobramentos da proibição inicial da idolatria e descritos no livro *Avodah Kochavim* (*As leis da Idolatria*) ²⁵. A partir desses 51 mandamentos, Maimônides escreveu doze capítulos explicativos das proibições. Os desdobramentos dessas leis vão desde a adoração dos falsos deuses até a proibição de se fazerem tatuagens, imposta pela lei judaica.

Schoenberg concentrou-se na proibição de fazer imagens e na representação das mesmas – a forma mais direta de adoração –, conforme está escrito na narrativa bíblica do episódio de Êxodo mencionado.

Outro dos importantes aspectos contidos no texto é, sem dúvida, o da evidenciação da condição estabelecida para permanência do indivíduo entre os eleitos por Deus²⁶, contida em sua frase final:

É isso que você deve fazer, Eleito, deve, caso queira ficar!

Esta é uma condição essencial para o chamado “povo eleito”: o afastamento de qualquer componente de idolatria. Do ponto de vista religioso, o episódio bíblico do bezerro de ouro (Êxodo 32), símbolo da idolatria, ocorre após a revelação divina e provoca a ira de Deus, somente aplacada pela interferência de Moisés, de acordo com o relato bíblico.

A condição proposta para a eleição do povo, de acordo com o *Sifre* 343²⁷, contido no escritos das Revelações do Sinai é a obediência desse povo, sem questionamentos:

Quando Ele, que está em toda parte, revelou-se ao dar a Torah a Israel, Ele revelou-se não só a Israel, mas a todas as outras nações também.

²⁴ MAIMONIDES, Moises. *Mishne Torah*. http://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/912348/jewish/Avodah-Kochavim.htm, consultado em 18/07/2011

²⁵ Lei da Adoração das Estrelas e Seus Estatutos

²⁶ A lógica interna da religião judaica descreve o conjunto de seus indivíduos como “o povo eleito” por Deus para seguir seus mandamentos.

²⁷ *Sifre*: conjunto de comentários sobre livros da *Torah* (a *Torah* é composta pelos cinco primeiros livros da *Bíblia*: Genesis, Êxodo, Levítico, Números, Deuteronômio). O capítulo 343 do *Sifre* refere-se à revelação divina recebida no Sinai.

Na primeira, Deus foi aos filhos de Esaú. Ele lhes perguntou: Você aceitam a Torah? Eles responderam: O que está escrito nela? Deus disse: "Não matarás". Eles responderam: Mestre do Universo, isso vai contra o nosso grão. Nosso pai, cujas mãos são as mãos de Esaú (Gênesis 27:22), levou-nos a contar apenas com a espada, porque seu pai lhe disse: "Por sua espada você vive" (Gênesis 27:40). Nós não podemos aceitar a Torah.

Então Ele foi para os filhos de Amom e de Moabe, e perguntou-lhes: Será que vocês podem aceitar a Torah? Eles responderam: O que nela está escrito? Ele disse: "Você não deve cometer adultério". Eles responderam: Mestre do Universo, a nossa própria origem está no adultério, porque a Escritura diz: "Assim as duas filhas de Ló conceberam de seu pai" (Gênesis 19:36). Não podemos aceitar a Torah.

Então Ele foi para os filhos de Ismael. Perguntou a eles: Vocês aceitam a Torah? Eles responderam: Que está escrito aí? Ele disse: "Não furtarás." Eles responderam: Mestre do Universo, é de nossa natureza viver apenas do que é roubado ou tomado de assalto. Ismael, nosso antepassado, escreveu: "E ele é um selvagem entre os homens, sua mão será contra todos e todas as mãos do homem contra ele" (Gênesis 16:12). Não podemos aceitar a Torah. Não houve uma única nação entre as nações a quem Deus consultou, quando foi bater em suas portas, que estivesse disposta a aceitar a Torah. Finalmente Ele veio para Israel. Eles disseram: "Faremos e obedeceremos" (Êxodo 24:7). Das sucessivas tentativas de Deus em dar a Torah, está escrito: "O Senhor veio do Sinai; depois subiu de Seir, resplandeceu desde o Monte Parã, e veio com miríades santas, na Sua mão direita havia para eles o fogo da lei" (Deuteronômio 33:2).²⁸

A condição descrita nesse episódio é a obediência a todas as leis contidas no livro da Torah. Isso condiciona o direito à eleição divina, de acordo com o entendimento religioso judaico, a partir do relato dos episódios bíblicos citados.

²⁸ Fonte: "Revelations at Sinai". Rachel's Centre for Tort Sinai ah, Mussar & Ethics. 2010.

Esse componente de obediência está claramente expresso no último verso do poema escrito por Schoenberg, destacado na página anterior: “É isso que você deve fazer, Eleito, deve, caso queira ficar!” (entre os eleitos).

Der biblische Weg (O caminho bíblico)

O caminho bíblico é um texto de autoria de Schoenberg, escrito a partir de 1921 e concluído em 1926, em três atos contendo alguns fragmentos musicais. No texto o autor descreve o que seria a construção de um Estado Judeu, por meio de personagens que representam os diversos modos do pensamento sionista, destacando principalmente os elementos do sionismo religioso e do sionismo político. Segundo o autor:

Tornou-se claro para mim, depois da experiência²⁹, que os judeus devem confiar em si mesmos e que em breve todos teremos de experimentar essas coisas. Meu pensamento, baseando-se neste reconhecimento, guiou-me ao meu drama "O Caminho Bíblico" (iniciado em 1921 e terminado em 1926), em que eu defendia – com base na possibilidade de indicar na Bíblia – o estabelecimento de um Estado Judeu Independente, sem me colocar em uma posição a favor ou contra o sionismo. Desde então, as aspirações do sionismo também se tornaram sagradas para mim, mas pensei que não posso, por razões táticas e estratégicas, aderir totalmente a elas.

O ambiente da narrativa é construído a partir da ideia do retorno dos judeus à sua terra natal, aquela prometida por Deus. O personagem Max Aruns, um pensador moderno, une em seu nome o líder Moisés com a capacidade oratória de Arão, seu irmão, porque segundo a narrativa bíblica, Moisés é descrito como portador de dificuldades de fala, mencionadas em Êxodo 4:10: "Então disse Moisés ao Senhor: Ah, meu Senhor! Eu não sou homem eloquente, nem de ontem nem de anteontem, nem ainda desde que tens falado ao teu servo; porque sou pesado de boca e pesado de língua."³⁰ Outro personagem importante do drama bíblico de Schoenberg é Asseino, um líder essencialmente voltado à religião.

Há uma diferença básica entre o sionismo político e o religioso. No sionismo político, a criação de um Estado Judaico foi vista como uma possibilidade de refúgio para os judeus perseguidos; para Theodor Herzl (1860-1904), judeu assimilado e um dos

²⁹ O autor se refere à tentativa de integrar o exército da Áustria.

³⁰ FERREIRA DE ALMEIDA, João (trad.). *Op. cit.*, p. 65

precursores da ideia sionista, era preciso criar um Estado que pudesse salvar os judeus do antissemitismo crescente na Europa. Por sua vez, o movimento sionista religioso foi iniciado pelo Rabino Kook (Abraham I. Kook, 1865-1935) que acreditava que o judaísmo pleno só seria alcançado com a criação de um Estado para os judeus, com leis baseadas na religião.

O embate entre os dois personagens do texto de Schoenberg se dá em diversos níveis. A questão do nome do líder Max Aruns é discutida no texto por Asseino:

Max Aruns, você quer ser Moisés e Arão, em uma mesma pessoa! Moisés, a quem Deus concedeu a ideia, mas de quem Ele escondeu o dom da fala, e Arão, que não conseguia entender a idéia, mas tinha a capacidade de comunicá-la, para mover as massas. Max Aruns, vós que tão bem compreendeu a arte de interpretar a palavra de Deus em termos contemporâneos, como você poderia não conseguir entender porque Deus não une os dois poderes em apenas uma pessoa?

Aruns responde:

Sinto-me lisonjeado ao saber que você possa utilizar a minha interpretação para ressaltar a sua crítica, e isso me deixa esperançoso de que você possa também aceitar algumas de minhas outras interpretações contemporâneas da palavra divina.

Se eu puder confrontar minha opinião com a sua, o problema que você colocou seria resolvido da seguinte forma:

Para mim, Moisés e Arão representam duas atividades de um estadista, um homem cujas duas almas ignoram a existência uma da outra. A pureza de sua ideia não é embaçada por suas ações públicas, e essas ações não são enfraquecidas por sua cuidadosa consideração dos problemas não resolvidos.

E você também me acusa injustamente de arrogância. Eu nunca quis ser mais do que, no máximo, uma espécie de Arão, se tivesse havido tempo para

esperar até que alguém do nosso povo tivesse dons que o qualificassem para ser um Moisés, o líder. Na urgência da situação, eu tinha que dar um passo a frente por mim mesmo, e por isso mesmo estou falando com você hoje, pois eu reconheço em você o único homem de cuja vida espiritual, humana e grandeza ética podemos esperar a maravilha de uma segunda revelação.

Asseino, Deus revelou Sua vontade através da boca de Seus profetas. Você deve ser um Moisés, um Samuel, Elias ou um de nós, e deve dar ao nosso país uma lei contemporânea, que nos permita manter a nossa própria nação entre todas as nações concorrentes e não sirva para restringir-nos a viver de acordo com as leis que eram válidas cinco mil anos atrás.³¹

Outros componentes da trajetória sionista estão presentes nesse drama; aspectos como a sobrevivência do Estado e a forma de governo a ser adotada aparecem nos diálogos entre os outros personagens.

As discussões em relação à criação de um lar judaico na chamada “Nova Palestina” aparecem no diálogo entre as personagens do drama em *Der biblische Weg*. A personagem Linda defende fervorosamente a ideia da criação de um lar judaico. Ela considera a atitude questionadora de alguns como decorrente da mesma falta de fé que Moisés encontrou em algumas pessoas durante a travessia do deserto, segundo a narrativa bíblica (Êxodo 17:3):

Mas o povo, tendo sede ali, murmurou contra Moisés, e disse: Por que nos fizeste subir do Egito, para nos matares de sede, a nós e aos nossos filhos, e aos nossos rebanhos?³²

Linda é descrita na narrativa como uma mulher bonita e inteligente, com muita proximidade e influência sobre Max Aruns. No entanto, a mulher de Max Aruns chama-se Christine, cujo nome alude a uma personagem não judia.

Os personagens Golban e Gadman respondem à fala de Linda:

³¹ SCHOENBERG Arnold. *Der biblische Weg*. p. 305.

³² FERREIRA DE ALMEIDA, João (trad.). *Op. cit.*, p. 81

Golban: Estes sonhadores vão ter dificuldade para enfrentar os verdadeiros poderes se estiverem apenas unidos por algumas figuras paradoxais do discurso.

Gadman: Isto é diletantismo puro e simples! Eles querem construir um Estado em tais fundamentos? Pense nisso: com um povo formado por acadêmicos, artistas, comerciantes e doleiros; um povo sem classe trabalhadora ou agricultores!

Uma situação, aliás, bastante frustrante para os socialistas, porque teriam que criar diferenças de classe social, e isso eles querem eliminar.

Golban: Eles não estão dispostos a criar ou eliminar! Alguém pode acreditar seriamente que qualquer estado do mundo permitirá que os judeus e suas fortunas saiam e destruam a riqueza nacional? Ou que o mundo judaico financeiro, no presente momento, estaria interessado no projeto de uma Pátria Nova, aceitando prejuízos significativos aos seus próprios interesses?³³

No final do primeiro ato, Max Aruns faz o seu discurso:

Povo de Israel!

O que é esta celebração?

É um festival de esportes? Um desfile? Uma reunião política? Uma manifestação popular?

Hoje é um dia como outro qualquer?

Não, não é, é um dia que deve ser lembrado para sempre entre o povo judeu como um dia memorável.

Como na véspera do dia em que o filho mais novo pergunta:

"Por que nos sentamos reclinados hoje?"

³³ SCHOENBERG Arnold. *Op. cit.*, 1994, p. 179.

Mas aqui ele terá que perguntar de maneira diferente:

Por que todos nós estamos nessa posição hoje?

Por que nós todos nos levantamos? Por que não ficamos sentados no chão, humilhados, como em todos os outros dias anteriores?

Ressuscitamos e nos elevamos a uma grandeza que ninguém teria esperado.

Endireitamos as costas tortas, que haviam se dobrado para estar prontas para receber todos os golpes dados pelos outros. Estamos aqui novamente, como antigamente, tenazes, rebeldes, o povo obstinado da Bíblia; mas, ao contrário daquele tempo, hoje não estamos obstinados contra o nosso Deus, mas sim por Ele, Ele que nos elegeu para ser o seu povo.

Irmãos! Vocês ainda se lembram daqueles humildes, oprimidos, meninos judeus frágeis – *Hep-Hep* – que olhavam à sua volta intimidados sempre que se encontravam entre as pessoas; e, no entanto, eram considerados presunçosos, e chamados de "judeus impertinentes" sempre que se atreviam a fazer qualquer movimento ou até mesmo ousavam recusar-se a engolir qualquer insulto, que foram classificados como uma raça inferior, mesmo na imaginação das mais baixas pessoas de outras raças; que sempre foram desprezados por todas as outras nações, e acima de tudo, por aqueles cujos conceitos espirituais não poderiam ter sido formados sem eles?³⁴

Irmãos! Vocês ainda se lembram daqueles humilhados, desprezados, perseguido meninos judeus que, ainda se atreveram – um contra dez – reunir coragem suficiente para não deixar sua raça desaparecer, e que eram demasiados orgulhosos para se misturar com aqueles que os consideravam por nascimento como seres inferiores?

Esses judeus covardes, que tiveram a coragem de aceitar ser ridicularizados e tratados como "covardes", eles permaneceram judeus e fizeram o sacrifício e sofreram perseguições, porque nenhum deles por nenhum momento deixou de sentir que tinha sido escolhido para tal sofrimento; que estas dores

³⁴ O texto apresentado nesse segmento faz clara referência à carta escrita pelo autor a Wassily Kandinsky em 19 de abril de 1923, na qual o autor faz referência ao episódio de Mattssee. In SCHOENBERG, Arnold. *Letters*. P.88

poderiam trazer benefícios futuros para nós, que só na tristeza é que a vida chegou à luz, que devemos sofrer porque fomos escolhidos para manter a Ideia Messiânica ao longo dos tempos, a estrita Ideia, não adulterada Ideia: que existe apenas um Deus, eterno, invisível e inimaginável. Somos um povo antigo.

O que poderia um Deus significar para nós, um Deus a quem pudéssemos entender, a quem pudéssemos representar em uma imagem, a quem pudéssemos influenciar?

Nós não precisamos de milagres. Perseguição e desprezo tem-nos reforçado, construímos a nossa tenacidade e resistência, nutrimos nossos corpos e fortificamos o reforço da nossa capacidade de resistir.

Somos um povo antigo.

Ainda não podemos compreender plenamente o nosso conceito de Deus, nem reconhecer que tudo o que acontece deriva de um Ser Supremo, cujas leis podemos sentir e reconhecer, mas sobre cuja essência não devemos perguntar.

Mas assim, quando o último homem puder compreender: então, o Messias terá chegado.

O Messias do equilíbrio interior!

Queridos jovens amigos! Seus professores e líderes plantaram essa fé em vocês, desenvolveram suas mentes e seus corpos treinados.

Uma vez que vocês tenham entendido as aspirações de conhecimento espiritual, e desde que vocês tenham aprendido a apreciar o valor de sua força física e de encontrar prazer nisso, vocês foram capazes em pouco tempo de provar que são capazes de realizar façanhas e grandes esforços que seus antepassados, fisicamente enfraquecidos, teriam falhado. De forma alguma vocês vão deixar para trás as nações entre as quais temos peregrinado. Vocês possuem a força que, em poucas gerações, será a força do nosso povo inteiro. O seu vigor e saúde vai regenerar o que é velho e

decadente no tronco de Israel. Vocês são os únicos capazes de reformar a nossa nação com sucesso, de transformar uma nação de acadêmicos, artistas, comerciantes e cambistas em uma nação saudável e forte, uma vida digna de uma nação a quem Deus concedeu uma pátria.

Agora vocês serão capazes de realizar a nossa tarefa nobre!

Estão dotados de flexibilidade, de unidade, de entusiasmo, adaptabilidade e prontidão para o sacrifício.

Para vocês foi atribuída a tarefa mais difícil.

Para todos nós, o nosso esforço é voltado para a nossa juventude.

O futuro é deles para desfrutar, um futuro em que nenhum judeu terá que depender de outro para ser respeitado ou desprezado pelo povo de outras nações.

Portanto, a juventude tem que assumir a parte decisiva da tarefa.

Vós, jovens, deveis ser os pioneiros na nova terra, vocês devem preparar o solo e estabelecer as bases sobre as quais o glorioso edifício do Estado será erguido.

Este é o significado mais profundo da celebração de hoje, e, portanto, deve se tornar um dia de lembrança para todo o sempre.

Hoje, por causa do seu povo, você sacrifica todo o passado daquelas atividades intelectuais que foram úteis na diáspora. Hoje, através de sua força, você proclama que está pronto para servir a uma compreensão superior à sabedoria humana comum: que você deseja possibilitar ao seu povo viver o seu conceito de Deus até o fim, para sonhar até o fim!

(Regozijo coletivo, em que as expressões apaixonadas de entusiasmo de Gadman são evidentes. Depois de um tempo, toques de trombeta; depois, um momento de silêncio, seguido de um hino cantado por todos).

No início desse discurso, o personagem Max Aruns descreve uma cena do *Pessach*, a celebração judaica da saída dos judeus do Egito, descrita em Êxodo 12- 14 a 18.³⁵ No livro, que conta a história judaica desde os tempos da escravidão no Egito, são feitas, pelo

³⁵ FERREIRA DE ALMEIDA, João (trad.). *Op. cit.*, p. 74

filho mais novo, perguntas sobre a celebração. A última delas se refere ao modo de se sentar para comer:

Por que em todas as outras noites alguns comem reclinados e outros deitados, e, nesta noite, todos nós comemos reclinados?

Esta pergunta é feita, de acordo com a narrativa bíblica, porque somente aos homens livres era permitido comer sentados, e esta é a celebração da liberdade dos judeus escravizados no Egito descrito em Êxodo 12.³⁶

O nome dos personagens usados no drama *Der biblische Weg* foram analisados pelo tradutor do texto ao inglês, Moshe Lazar, em seu trabalho *Arnold Schoenberg and His Doubles: A Psycodramatic Journey to His Roots*³⁷.

De acordo com Lazar, o nome da personagem Linda Rutlin é uma homenagem à personagem bíblica Ruth, a moabita (referida no “Livro de Rute”³⁸).

Kaphira, o imperador da terra de Ammongaea, local de passagem dos judeus em direção à Nova Palestina no drama bíblico de Schoenberg, teria o seu nome inspirado nos livros de Josué (9:17), Esdras (2:25) e Neemias (7:29)³⁹. Nessas três citações, o nome “Quefira” se refere a um lugar físico, como em Josué 9:17:

Pois partindo os filhos de Israel, chegaram ao terceiro dia às cidades deles, ao terceiro dia; suas cidades eram Gibeom, Quefira, Beerote e Quiriate-Jearir.⁴⁰

Ammongae seria um nome criado em homenagem ao projeto desenvolvido por Herzl sobre a criação de um lar judaico em Uganda, como um lar provisório. Esse local é um lugar de passagem em *Der biblische Weg*.

³⁶ *Id.*, p. 74

³⁷ LAZAR, Moshe. *Arnold Schoenberg and His Doubles: A Psycodramatic Journey to His Roots*. In *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, V. XVII, 1994.

³⁸ FERREIRA DE ALMEIDA, João (trad.). *Op. cit.*, p. 287.

³⁹ *Id.*, p. 497/513

⁴⁰ *Id.*, p. 242

Pinxar, o engenheiro da construção do novo Estado, tem este nome advindo do personagem bíblico Pinchas, ou Finéias, neto de Arão. Na narrativa bíblica, ele mata duas pessoas que estavam pecando e recebe de Deus a Aliança da Paz, já que não teria agido por vingança pessoal, mas por zelo pelo seu Deus (Números 25:7 a 18) ⁴¹. Pinchas (ou Finéias) levava consigo as trombetas sagradas para anunciar sua chegada às batalhas contra os midianistas (Números 31:6).⁴²

O nome do personagem Guido, líder militar e substituto de Max Aruns, aparece, segundo o tradutor, como homenagem ao amigo Guido Adler, musicólogo de Viena. Esse personagem substitui Max Aruns na liderança do projeto.

Sanda, personagem político e pragmático que se opõe aos ortodoxos, tem, de acordo com Lazar, seu nome originado de Datã (Números 16:1)⁴³ – que, em pronúncia *ashkenazita*⁴⁴, se transforma foneticamente em Dassan. Sanda proveria de Dassan, combinando suas sílabas em ordem inversa.

Kolbief, personagem que cuida principalmente das questões financeiras e administrativas, tem seu nome originário de Calebe (da tribo de Judá e companheiro de Josué) que, na narrativa bíblica, vai espiar a terra de Canaã prometida por Deus a Moisés. (Números 13:6).⁴⁵ Gadman também tem seu nome retirado deste episódio. Na narrativa bíblica ele seria Gadi, filho de Susi. (Números 13:11).⁴⁶ E, ainda, Michael Setouras, Setur na narrativa bíblica, filho de Micael (Números 13:13).⁴⁷

Eldad, que tem o mesmo nome do personagem bíblico presente em Números 11:17, é um personagem secundário, segundo o tradutor Lazar. Golban representa o mundo financeiro e os banqueiros judeus. Aparece com seu filho Golban Jr. e trava discussões com Max Aruns, as quais, segundo o tradutor, procuram se assemelhar às discussões entre Herzl e Rothschild.

⁴¹ *Id.*, p. 175

⁴² *Id.*, p. 183

⁴³ *Id.*, p. 165

⁴⁴ Como “pronúncia *ashkenazita*” entende-se o hebraico pronunciado com influência do *ídiche*, comum na Europa.

⁴⁵ *Id.*, p. 161

⁴⁶ *Id.*, p. 161

⁴⁷ *Id.*, p. 161

Peter Jonston representa o homem inglês, que comanda os soldados. Na opinião de Lazar, talvez esta seja uma referência ao Mandato Britânico instalado na região a partir da Declaração de Balfour em 1917.

Finalmente o personagem Asseino, protagonista assim como Max Aruns (este representante da religião, segundo o tradutor), seria, em primeiro lugar, uma homenagem a David, rei bíblico e salmista, cujos salmos eram objetos frequentes de leitura do autor.

Além da homenagem ao personagem bíblico David, segundo o tradutor, o autor homenageia também Cantor Asseo, membro da sinagoga sefaradita de Viena, na qual Adolf Ziemlinsky, pai de seu mestre e amigo Alexandre Ziemlinsky, era secretário geral.

Para Lazar, a colocação do sufixo “ino” no nome do homenageado cria um paralelo fônico com o nome do líder Moisés, chamado por muitos judeus, principalmente os religiosos, de *Moshe Rabeino*, ou seja, Moisés Nosso Mestre.

No discurso final do personagem Max Aruns, proferido pouco antes de morrer, há alguma mudança em relação ao pensamento expresso pelo personagem, no início do texto:

Senhor, tu me feriste. Fui eu quem trouxe isso para mim mesmo. Assim Asseino estava certo, quando ele me acusou de ser presunçoso, de querer ser Moisés e Arão em uma só pessoa. Assim, eu tenho traído a Ideia, contando com uma máquina, em vez do espírito.

Senhor, só agora posso reconhecer e implorar-lhe: aceite o meu sangue como expiação.

Mas não deixe que essas pobres pessoas inocentes expiem os meus pecados. Senhor, meu Deus, salve-os! Dá-lhes um sinal de que você está castigando apenas a mim por meus pecados contra o espírito, mas que você não deixará o ideal morrer comigo.

Senhor, meu Deus, eu fui derrotado, ferido, castigado. Eu estou morrendo, mas eu sinto que você permitirá que a Ideia sobreviva. E eu morrerei em paz, pois sei que você irá sempre prover à nossa nação homens prontos para

oferecer as suas vidas por esse conceito de o primeiro e único, Deus eterno, invisível e inimaginável.⁴⁸

No discurso final de Asseino, ao falar sobre a morte de Max Aruns, lê-se:

Ó grande homem! Deus agora tem cumprido o seu desejo e me deu um sinal. Um sinal em sua escrita poderosa, o que deixa quem tenta decifrá-lo esmagado e dilacerado pela dor.

Mas, no entanto, o que me diz é de grande conforto. E agora eu entendo totalmente porque você, querido amigo, como Moisés e Arão, não podia entrar na Terra Prometida.

A Ideia, concebida em êxtase, nascida na dor, criada em sofrimento, resiste a qualquer realização material, da mesma maneira que Deus não tolera qualquer representação de si mesmo. Quem se dedica à Ideia deve renunciar à tentativa de materializá-la, contentar-se com uma realidade que não gostaria de experimentar. Portanto, aquele que é compelido a viver uma Ideia, inevitavelmente se torna o seu mártir. Por isso, os outros vão sempre aproveitar o fruto do seu trabalho. Por isso ele pôde nunca chegar à terra prometida, nunca vai desfrutar de qualquer parte da sua realização.

Agora eu reconheço que não foi você quem errou, mas fui eu quem não entendeu. Agora que eu também sei que pertenço a este lugar para ajudar na continuação de sua empresa, para satisfazer o seu desejo e invocar a Deus, para que Ele possa iluminar meu caminho e derramar o seu espírito sobre mim, para que eu possa dar a esta nação as suas leis.

Fica evidente a comparação do personagem Max Aruns com o Moisés da Bíblia, que também não pôde entrar na terra prometida por Deus. No caso bíblico, a narrativa está em Deuteronômio 34-4⁴⁹:

⁴⁸ SCHOENBERG Arnold. *Op. cit.*, 1994, p. 319.

⁴⁹ FERREIRA DE ALMEIDA, João (trad.). *Op. cit.*, p. 232

Disse-lhe o Senhor: Esta é a terra que, sob juramento, prometi a Abraão (Gênesis 12-7), a Isaac (Gênesis 26-3) e a Jacó (Gênesis 28-13) ⁵⁰, dizendo: À tua descendência a darei; eu te faço vê-la com teus próprios olhos, porém não irás para lá.

Max Aruns também não chega à Terra Prometida, na narrativa final de *Asseino*. Em seu lugar fica Guido, assim como Josué na narrativa bíblica, no livro de Josué 1-2⁵¹:

Moisés, meu servo, é morto; dispõe-te agora, passa este Jordão, tu e todo este povo, à terra que eu dou aos filhos de Israel.

Schoenberg desenhou, para esse texto ficcional, alguns lugares da terra prometida. Os desenhos, no entanto, parecem transcender os limites de uma cenografia. Vejam-se, a seguir, duas de suas criações:

⁵⁰ *Id.*, p. 17/32/35

⁵¹ *Id.*, p. 233

Hall do prédio da administração, 1927

Administração pública e estádio, 1927

Moses und Aron

O texto da ópera *Moisés e Arão*, que permaneceu inacabada, contém citações diretas do texto bíblico e apresenta três enunciadores: Moisés, Arão e a voz da Sarça Ardente. Segundo o próprio autor, em carta⁵² endereçada a Walter Eidlitz, Schoenberg desejava apresentar o Deus inimaginável, o povo eleito e o líder popular como os principais elementos de sua obra.

Em relação ao segundo elemento, Schoenberg interpreta o texto bíblico e novamente trabalha sobre o conceito da “eleição do povo judeu” por meio da fé em um Deus único (conceito este que continuará a permear a obra do compositor até o fim de sua vida), como pode ser observado neste segmento da ópera:

Ele nos escolheu dentre todos os povos
Para sermos o povo do único Deus
Para servirmos somente a ele
E servos não sermos de mais nenhum
E ele nos conduzirá àquela Terra
De onde emanam leite e mel
E é para nos deleitarmos
Com sua promessa a nossos pais
O Todo Poderoso
Mais forte que os deuses do Egito⁵³

No primeiro ato, Schoenberg dialoga com a narrativa bíblica de Êxodo, fazendo algumas modificações a partir do texto original. Em sua versão, Moisés apresenta Deus como “único, eterno, onipresente, invisível e inimaginável Deus”, diferentemente do texto bíblico, em que Deus se apresenta a Moisés (Êxodo 3:6).

⁵²SCHOENBERG, Arnold. *Letters*. P. 182

⁵³Tradução de Miriam Bettina Paulina Oelsner.

Ele está diante da Sarça Ardente e a voz de Deus, por meio dela, explica a sua missão: revelar aos filhos de Israel que ele vai tirá-los do Egito (Êxodo 3:8). Moisés, no texto de Schoenberg, caracteriza Deus como “Deus de nossos pais, de Abraão, Isaac e Jacó”, de novo diferentemente do texto bíblico, no qual Deus é quem descreve sua especificidade no caso, com o mesmo conteúdo (Êxodo 3:6).

A voz da Sarça Ardente diz a Moisés que seu irmão, Arão, servirá como sua língua, porque a Moisés atribui-se uma língua “estranha” (Êxodo 4:10). Essa passagem do Êxodo é explicada pela Voz da Sarça Ardente, no final da primeira cena da ópera:

A partir deste arbusto, no escuro, antes que a luz da verdade caia sobre ele,
tu ouves a minha voz em todas as coisas.

Arão será iluminado, ele será a tua boca! Virá dele a sua própria voz,
como feita por mim!

E o seu povo será abençoado. Porque eu prometo a você: este povo é
escolhido acima de todos os outros, o povo de um Deus que reconhece e
se dedica somente a ele; apesar das dificuldades passadas através dos
milênios.

E isso eu prometo a você: Eu vou levar você até lá, onde o Eterno único e
que vai tornar-se um modelo para todas as nações.

E agora vai! Você se encontrará com Arão no deserto. Ele se encontra no
seu caminho; você deve reconhecê-lo.

Vá em frente agora!⁵⁴

Os irmãos estão no deserto e a narrativa prossegue com o diálogo entre eles a respeito de Deus, do monoteísmo e do povo eleito. Em seguida contam a novidade ao povo, e Moisés lhes mostra os sinais de Deus. Arão se convence mediante o relato de Moisés, dizendo:

⁵⁴ SCHOENBERG, Arnold. *Moses und Aron*. Trad. Allen Forte. Sound recording Columbia, 1957.

Somente um Deus todo-poderoso poderia escolher um povo tão fraco e tão oprimido; e para eles exhibir todas as suas forças e as suas maravilhas; e ensinar-lhes como devem fazer para reverenciá-lo e só a ele dar crédito.⁵⁵

Os outros personagens – uma jovem, uma mulher inválida, um jovem, outro homem e o sacerdote – fazem parte do coro e cantam em pequenos grupos para comentar as palavras de Moisés. A seguir:

Um Deus de amor!
Ela mostra-se em beleza!
Um Deus flutuante!
Ele levanta-nos para Si!
Um Deus que redime!
Ele vai nos libertar!
Talvez ele seja mais forte que o Faraó!
Não acredito em engano!
Queremos servi-lo!
Queremos nos sacrificar por ele!
Queremos amá-lo!⁵⁶

A primeira cena do segundo ato revela o povo em conflito em relação a Deus, durante os quarenta dias em que Moisés se ausenta para que Deus lhe revele a lei. As pessoas estão ficando impacientes e rebeldes, exigindo o retorno dos antigos deuses; os anciãos imploram a Arão por sua ajuda:

Onde está Moisés?
Onde está o líder?
Onde está ele?
Passou um longo período desde que ele foi visto!

⁵⁵ SCHOENBERG, Arnold. *Op. cit.*, 1957.

⁵⁶ *Id.*

Ele nunca retorna!
Estamos indo embora!
Onde está o seu Deus?
Onde está o Senhor?⁵⁷

Começa a dança em torno do bezerro de ouro, e Moisés desce com as tábuas da lei, quebrando-as ao ver a cena do povo em êxtase diante de seu ídolo.

Ao final, o autor cria um diálogo entre os irmãos, inexistente no texto bíblico. Em forma de julgamento, Arão é questionado por Moisés em relação às leis religiosas e à adoração. O ato termina com a morte de Arão, depois que ele é deixado livre por Moisés.

Os guerreiros trazem Arão acorrentado e Moisés diz:

– Deixai-o livre e, se ele puder, que viva.
Arão fica livre e, em seguida, morre.

É mostrada, nessa peça, a grande dificuldade do povo para a aceitação de um Deus invisível e imaterial. Uma vez que eles se deixam convencer pelas palavras de Moisés, o drama bíblico se desenrola, culminando no questionamento do povo acerca do desaparecimento de Moisés, da liderança e do próprio Deus. Na narrativa bíblica, Arão morre em companhia de Moisés e do filho Eleazar. (Números 20:22) ⁵⁸.

A última fala do personagem Moisés, no texto de Schoenberg, é dirigida a todo o povo:

Além disso, vocês vão se misturar com outros povos e seus dons, vocês foram eleitos para possuir a Ideia de um só Deus e para lutar por ela. Eles usam seus dons para o mal, para participar de uma competição com os povos estrangeiros com suas alegrias vis. Vocês sempre fazem com que se

⁵⁷ SCHOENBERG, Arnold. *Op. cit.*, 1957

⁵⁸ FERREIRA DE ALMEIDA, João (trad.). *Op. cit.* P.171

deixem abandonar pelo desejo do deserto e, embora seus dons os levem às alturas, vocês serão forçados a voltar para o deserto.⁵⁹

Esta última fala de Moisés pode ser interpretada como uma previsão sobre um possível sofrimento adicional que seria imposto ao povo de Israel, de acordo com Mark DeVoto, em seu trabalho *Arnold Schoenberg and Judaism: The Harder Road*, publicado em 1993.⁶⁰

O sofrimento adicional viria de mais um exílio, antes da chegada final à Terra Prometida, ou seja, um lugar com um sofrimento adicional que proporcionasse um novo refinamento do povo em relação à crença em Deus, explicado pela tradição religiosa⁶¹ como evidência de que o povo poderia mesmo suportar mais uma provação, para testar sua fé.

Uma vez que esta ópera permaneceu inacabada, o destino de Moisés não foi definido em seu texto. Na narrativa bíblica, em Deuteronômio 34:4, o personagem acaba por ver a Terra Prometida por Deus, mas não pode ir até lá, por determinação divina:

Disse-lhe o Senhor: Esta é a terra que, sob juramento, prometi a Abraão, a Isaque e a Jacó, dizendo: À tua descendência a darei. Eu te faço vê-la com os teus próprios olhos, porém não irás para lá.⁶²

⁵⁹ SCHOENBERG, Arnold. *Op. cit.*, 1957.

⁶⁰ De VOTO, Mark. *Arnold Schoenberg and Judaism: The Harder Road*. P.69

⁶¹ Mishná, Sotá, 9:15

⁶² FERREIRA DE ALMEIDA, João (trad.). *Op. cit.* P.232

Kol Nidrey, Opus 39

500.000 judeus da Alemanha, 300.000 da Áustria, da Tchecoslováquia 400.000, 500.000 da Hungria, da Itália 60.000 – mais de um milhão e 800 mil judeus terão de migrar em pouco tempo, não se sabe.

Se Deus quiser, não haverá 3,5 milhões da Polônia, da Romênia 900.000, 240.000 e 100.000 da Lituânia e Letônia – quase cinco milhões no total. Iugoslávia com 64.000, 40.000 da Bulgária, Grécia com 80.000, que podem seguir ao mesmo tempo, para não falar de outros países, que são atualmente menos ativos. Há espaço no mundo para quase 7 milhões de pessoas?

Eles estão condenados à desgraça? Será que eles vão ser extintos?

Vão ficar famintos? Serão massacrados?

Texto escrito por Schoenberg em outubro de 1938, com o título: "A Four Point Program for Jewry"

Em 1938, Schoenberg recebe um convite de Jacob Sonderling⁶³ para musicar a oração judaica usada no *Yom Kipur*⁶⁴, o *Kol Nidrey*. O autor escreve sobre a decisão de compor esta peça em uma carta⁶⁵ enviada a Paul Dessau em 1941, na qual relata os motivos musicais de sua escolha pessoal e justifica o sentido dessa prece dentro do judaísmo, de acordo com seu próprio ponto de vista. Duas questões importantes estão contidas nesse novo texto, escrito a partir da prece do mesmo nome: a criação do mundo, de acordo com o cabalista Isaac Luria⁶⁶ e o conceito de arrependimento, introduzido como parte do texto religioso:

Rabbi:

The Kabbalah tells a legend: At the beginning God Said: «Let there be light.» Out of space a flame burst out. God crushed that light to atoms. Myriads of sparks are hidden in our world, but not all of us

⁶³ Jacob Sonderling (1878-1964) foi rabino na Alemanha e, mais tarde, em Los Angeles.

⁶⁴ Yom Kipur – “Dia do Arrependimento” em que os judeus jejuam, confessam seus pecados e obtêm o perdão divino. É o dia da expiação dos pecados. De acordo com Maimônides (Rabi Moshe Bem Maimon), “É o dia de arrependimento para todos, para o indivíduo e para a comunidade; é o tempo de perdão para Israel. Por isso todos são obrigados a se arrepender e a confessar seus erros em Yom Kipur”.

⁶⁵ SCHOENBERG, Arnold. *Letters*. STEIN, Erwin (org.) p. 212

⁶⁶ Estudioso da mística judaica (1534-1572), em Safed.

behold them. The selfglorious, who walks arrogantly upright, will never perceive one; but the meek and modest, eyes downcast, he sees it: «A light is sown for the pious.»

Bishivoh shel maloh uvishivoh shel matoh. In the name of God:
We solemnly proclaim that every transgressor, be it that he was unfaithful to our people because of fear, or misled by false doctrines of any kind, out of weakness or greed: we give him leave to be one with us in prayer tonight. A light is sown for the pious, a light is sown for the repenting sinner.

All vows, oaths, promises and plights of any kind, wherewith we pledged ourselves counter to our inherited faith in God, Who is One, Everlasting, Unseen, Unfathomable, we declare these null and void.

We repent that these obligations have estranged us from the sacred task we are chosen for.

Chorus:

We repent.

Rabbi:

We shall strive from this Day of Atonement till the next to avoid such and similar obligations, so that the Yom Kippur to follow may come us to for good.

Chorus:

All vows, oaths, promises and plights of any kind, wherewith we pledged ourselves counter to our inherited faith in God, Who is One, Everlasting, Unseen, Unfathomable, we declare these null

and void.

We repent that these obligations have estranged us from the sacred task we are chosen for.

We shall strive from this Day of Atonement till the next to avoid such and similar obligations, so that the Yom Kippur to follow may come us to for good.

Rabbi:

Whatever binds us to falsehood may be absolved, released, annulled, made void and of no power.

Chorus:

Falsehood absolved, released, annulled, made void and of no power.

Hence all such vows shall be no vows, and all such bonds shall be no bonds, all such oaths shall be no oaths.

We repent. Null and void be our vows. We repent them. A light is sown for the sinner.

Rabbi:

We give him leave to be one with us in prayer tonight.

Chorus:

We repent.

O texto original de Kol Nidrey é usado na liturgia do *Yom Kipur*. É apresentado, aqui, em tradução de Jairo Fridlin e Vitor Fridlin⁶⁷:

⁶⁷ FRIDLIN, J FRIDLIN, V. *Machzor Completo*. p.20

A luz da recompensa está semeada para os justos, e a alegria para os retos de coração.

Com a permissão de Deus e com o consentimento desta congregação; com a autoridade do Tribunal Celeste e com a aprovação do tribunal terrestre, nós permitimos orar junto aos transgressores.

Kol Nidrê – Todos os votos, as proibições, os juramentos, os anátemas, as interdições, os empenhos e os compromissos que a nós mesmos impusemos, seja por voto solene, juramento, anátema ou autoproibição, a partir deste *Yom Kipur*, que vem a nós em paz, - todos eles são declarados sem valor e considerados completamente nulos, não ocorridos e inexistentes. Nossos votos não são votos, nossos compromissos e nossos juramentos não são juramentos.⁶⁸

No *Kol Nidrey* de Schoenberg, o compositor estabelece um diálogo entre o narrador e um coro que, em meio ao texto litúrgico da prece, introduz o refrão “*We repent*” (“nos arrependemos”) em alusão à *Teshuvá* (que, por sua vez, significa arrependimento, mas também um retorno à religiosidade, como é descrito na tradição rabínica). A prece *Kol Nidrey*, dentro do judaísmo, tem a função de tornar nulas todas as promessas não cumpridas, e permitir a purgação dos pecados pelo arrependimento. Esse narrador aparece na figura do Rabbi, que dialoga com o coro daqueles que rezam e pedem perdão.

Na prece original também está contida a ideia do arrependimento e do perdão por uma conversão forçada, demonstrada na frase “*Bishivoh shel maloh uvshivoh shel matoh*” (Com a permissão de Deus e com o consentimento desta congregação). Esta frase teria sido incorporada a ela a partir da inquisição, quando os judeus, obrigados a se converter a outras religiões, pediam permissão para rezar no *Yom Kipur* junto à congregação (e, aceitos, seus pecados eram perdoados, pois a conversão deles era considerada como “forçada”). A escolha da utilização dessa frase, destacada na obra por ser a única falada em hebraico,

⁶⁸ *Id.*

mostra o interesse do compositor na exposição de questões relativas à conversão e ao arrependimento, conforme ele mesmo relata:

Desde o primeiro momento eu me convenci (e como mais tarde se provou correto, quando soube que o *Kol Nidrey* havia se originado na Espanha) de que quando se diz que todos os que tinham voluntariamente ou, sob pressão, aceitado a fé cristã (e que foram, portanto, excluídos da comunidade judaica) podem, neste Dia da Expição, se conciliar com o seu Deus, e que todos os juramentos (votos) estariam cancelados.⁶⁹

A questão do arrependimento, a *Teshuvá*, pode ser interpretada (com base na óptica religiosa) da seguinte maneira: a partir do reconhecimento de um erro, a confissão do mesmo, o pedido de perdão e o compromisso de não voltar à mesma ação, trilha-se um caminho de arrependimento, que leva a uma maior união com a divindade.

Essa ideia é explicitada pelo Rabino Abraham Isaac Hachohen Kook (1865-1935), em seu texto “Luzes do Retorno”⁷⁰:

Por meio da *Teshuvá*, tudo retorna à Divindade. Por meio da existência do poder da *Teshuvá*, que prevalece em todos os mundos, todas as coisas retornam e se unem à existência da Perfeição Divina.

Por meio das ideias da *Teshuvá*, suas concepções e emoções, todos os pensamentos, ideias e concepções, desejos e emoções, se transformam e voltam a se estabelecer, na essência de seu caráter, no conteúdo da Santidade Divina.

No início do texto da música, em sua fala inicial, o personagem Rabi descreve a criação do mundo de acordo com a mística judaica, denominada *Cabalá*:

⁶⁹ SCHOENBERG, Arnold. *Letters*. STEIN, Erwin (org.) p. 212

⁷⁰ KOOK, A.I.H. *Luzes do Retorno*. p.60

A Cabalá, diz a lenda: No princípio Deus disse: “Haja a luz.” Fora do espaço uma chama explodiu. Deus esmagou a luz em átomos. Miríades de faíscas estão escondidas em nosso mundo, mas não somos todos nós que podemos contemplá-las. O presunçoso, que caminha com postura arrogante, nunca poderá perceber. Mas os humildes e modestos, que andam de olhos baixos, eles poderão ver: “A luz é semeada para o piedoso”.

De acordo com o Rabi Isaac Luria (1534-1572), um dos maiores pensadores da *Cabalá*, a criação do mundo se daria pela “quebra de recipientes” e, a partir dessa quebra, a luz divina se espalharia pelas centelhas sagradas. Esse conceito de Rabi Luria é explicado por Alexandre Safran⁷¹:

Ora, de acordo com Rabi Isaac Luria, a criação do mundo está intrinsecamente ligada a uma catástrofe primordial, que ele denomina *Shevirat ha-Kelim*, “a quebra dos recipientes”. Como isto aconteceu? Para criar o mundo, o *Ein Sof*, o Infinito, começou a fazer um *Tzimtzum*, uma “contração”, uma “concentração”, para dentro de Si Mesmo; Ele “retirou-Se” de Si mesmo para dentro de Si Mesmo, a fim de abrir espaço e dar limites para o mundo que estava prestes a criar. Estes limites evitariam que o mundo se dissolvesse no *Ein Sof*. Com isso, o mundo teria sua própria realidade, e, no entanto, “Deus é o Lugar do mundo, embora o mundo não seja o Seu lugar”.

O espaço liberado para conter o mundo não está, porém, “vazio”, pois “não há nenhum lugar que não seja ocupado por Ele”. Dentro dele permanecem os vestígios de Sua luz original, de modo que o mundo possa nascer e continuar a existir lá.

A frase, presente no livro de orações do *Yom Kipur*, “A light is sown for the pious” (“A luz é semeada para o piedoso”) aparece muitas vezes na liturgia judaica, com

⁷¹ SAFRAN, Alexandre. *Sabedoria da Cabalá*. p.27

essa mesma interpretação dada pelo autor. Ela também é encontrada no Salmo 97:11 (“A luz é semeada para os justos e, para os íntegros de coração, a alegria”) ⁷².

No próximo segmento do texto essa frase é repetida novamente pelo narrador e transformada pelo autor em “A light is sown for the pious, a light is sown for the repenting sinner”, acrescentando-se aí, além do justo, a figura do arrependido:

Com a permissão de Deus e com o consentimento desta congregação. Em nome de Deus: Nós solenemente proclamamos que cada transgressor, seja ele infiel ao nosso povo por causa do medo, ou enganado por falsas doutrinas de qualquer tipo, por fraqueza ou ganância: Nós vamos dar-lhe licença para estar conosco na oração esta noite. A luz é semeada para o piedoso, a luz é semeada para o pecador arrependido.

O acréscimo da figura do arrependido, feito pelo autor, também é encontrado no Salmo 90:3 (“Tu reduces o homem ao pó e dizes: Arrependam-se, oh filhos do homem”) ⁷³. A junção desses dois conceitos é a grande modificação dada por Schoenberg ao texto original.

Além disso, no texto de Schoenberg, a colocação do coro que responde ao narrador com a frase “We repent”, aparece como se fosse a voz da congregação, dialogando com o texto e com o próprio Deus.

O autor justifica sua escolha pela prece do *Kol Nidrey* por meio de um texto, apresentado a seguir. Nele, Schoenberg escreve sobre os judeus que foram obrigados a fazer juramentos, votos e promessas em outros credos (devido às perseguições sofridas por eles em várias épocas distintas) e, em seguida, sobre a própria religião, que “encontrou um modo de perdoar”, como ele refere: “*This seems to me the very idea of atonement: purgation through repentance.*” É preciso lembrar que o compositor viveu, em 1898, o processo de conversão a outra religião, o luteranismo. Depois, em 1934, ele declarou, conforme documentos referidos na página 16, que, na verdade, sua conversão foi feita apenas por conveniência.

⁷² FERREIRA DE ALMEIDA, João. *Bíblia Sagrada*. p. 620

⁷³ FERREIRA DE ALMEIDA, João. *Bíblia Sagrada*. p. 617

I decided to compose at first the Kol Nidrey/
 Having consulted about seven different versions
 of this traditional tune I found out, that they
 have not too much in common as regards to a modern
 concept of musical contents. Some basic features
 could be recognized but, as it always happens with
 tradition (which partly could be translated as an
 unprecise memory) there were far reaching differences
 to be found. ~~Not every such motive appeared in every version. Even the~~
 order in which they succeeded each other was not
 the same. But the most striking fact is that also
 the words were not used to the same melodies.
 Besides this melody in spite of its very striking
 beginning suffers from monotony which is principally
 caused through the minor key in which most of its
 parts are composed. Minor has become during the last
 century an expression for sad and touching feelings.
 At the time from which this melody comes, church
 modes were in use, which were preferred minor-like.
 In this century the musical feeling in this respect
 was not so distinct as in our time and probably
 the effect on the listeners was that of dignity,
 seriousness, solemnity. this way/
 Today — ~~which~~ No living musician ~~does~~ feel today/ .
 as an immediate effect. One can substitute a self suggestion
 of

~~the structural appearance of this melody. We are~~
 Furthermore there were some objections against
 the structural appearance of this melody. We are
 accustomed that melodies are "build up" onto a
 certain climax. Nothing of this kind can be observed
 in this melody. It ends without any musical
 reason. It does ~~not~~ simply not continue, but the
 ending is neither prepared, nor build up, nor
 emphasized. This is very unsatisfactory.

Another objection concerned the words. It
 is known that this words always have been the object
 of argument. Nobody could understand why Jews should
 be allowed to make oaths and vows and promises,
 which they could consider as null and void. No sincere
 no honest man could understand such an attitude.

I assume that at the time when this words
 were used the first time, everybody understood them
 perfectly: Whenever under the pressure of persecution
 a Jew was forced to make oaths, vows and promises
 counter to his inherited belief in our religious
 principles ~~belief~~, he was allowed to repent them and to declare
 them null and void. Thus he was allowed to ~~stay~~
 with the community as a Jew among Jews.

This seems to be the very idea of atonement:
 purgation through repentance.

A Survivor from Warsaw, Opus 46

Os judeus têm de reconhecer que a situação judaica não é a mesma que em outras épocas; por exemplo, quando os judeus foram expulsos da Espanha, encontraram exílio na Holanda, ou, quando foram perseguidos na Polônia, encontraram asilo na América; e agora, nesta primeira fase, na Alemanha e na Áustria ocorre o que eu previ há 20 anos; eu falei com tantos judeus, tentando convencê-los do perigo, e não obtive nenhuma resposta, a não ser escárnio ou um sorriso de caridade.

Arnold Schoenberg, 29/04/1934

Em 1947, Schoenberg compõe *A survivor from Warsaw*, obra breve e contundente na qual é narrado o sofrimento da população judaica da Europa durante a Segunda Guerra Mundial. Nessa peça, o personagem principal descreve o cotidiano dos campos de concentração, focalizando o sentimento do homem que não se considerava mais judeu, não mais professava essa fé e que, no entanto, era ainda visto como judeu pelo regime nazista. Esse sentimento é revelado por meio dos personagens referidos pelo narrador, que nem se lembravam mais das antigas orações judaicas, ou seja, eram assimilados e, mesmo assim, foram identificados e punidos como judeus. O texto é elaborado em três idiomas: o inglês; o alemão, reservado para a fala do personagem opressor no texto, representado pelo militar que ameaça os judeus, dá ordens e mata; e o hebraico, que surge na parte final do coro, entoado pelos prisioneiros.

Segue-se o texto da peça:

*I cannot remember everything.
I must have been unconscious most of the time.
I remember only the grandiose moment
when they all strated to sing as if prearranged,
the old prayer they had neglected for so many years
the forgotten creed!*

But I have no recollection how I got underground

to live in the sewers of Warsaw for so long a time.

The day began as usual: Reveille when it still was dark.

Get out! Whether you slept or whether worries kept you awake the whole night.

*You had been separated from your children, from your wife, from your parents;
you don't know what happened to them how could you sleep?*

The trumpets again –

Get out! The sergeant will be furious!

*They came out; some very slow: the old ones, the sick ones;
some with nervous agility.*

They fear the sergeant. They hurry as much as they can.

In vain! Much too much noise; much too much commotion – and not fast enough!

The Feldwebel shouts: “Achtung! Stilljestanden! Na wirds mal?

*Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jutt; wenn ihrs durchaus haben
wollt!”*

The sergeant and his subordinates hit everybody:

young or old, quiet or nervous, guilty or innocent.

It was painful to hear them groaning and moaning.

I heard it though I had been hit very hard,

so hard that I could not help falling down.

We all on the ground who could not stand up were then beaten over the head.

I must have been unconscious. The next thing I knew was a soldier saying:

“They are all dead”, whereupon the sergeant ordered to do away with us.

There I lay aside halfconscious.

It had become very still – fear and pain.

Then I heard the sergeant shouting: “Abzählen!”
They started slowly and irregularly: one, two, three, four
“Achtung!« the sergeant shouted again,
Rascher! Nochmal von vorn anfangen!
In einer Minute will ich wissen,
wieviele ich zur Gaskammer abliefern!
Abzählen!”

They began again, first slowly: one, two, three, four,
became faster and faster, so fast
that it finally sounded like a stampede of wild horses,
and all of a sudden, in the middle of it,
they began singing the Shema Yisroel.

שְׁמַע, יִשְׂרָאֵל: יְהוָה אֱלֹהֵינוּ, יְהוָה אֶחָד.
 וְאַהֲבַת, אֵת יְהוָה אֱלֹהֶיךָ, כָּכָל-לְבָבְךָ וּכָכָל-נַפְשְׁךָ, וּכָכָל-מְאֹדְךָ.
 וְהָיוּ הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה, אֲשֶׁר אֲנִי מְצַוְךָ הַיּוֹם--עַל-לְבָבְךָ.
 וְשָׁנַתָּם לְבָנֶיךָ, וְדַבַּרְתָּ בָּם, בְּשִׁבְתְּךָ בְּבֵיתְךָ וּבְלֶכְתְּךָ בַּדֶּרֶךְ וּבְשֹׁכְבְּךָ וּבְקוּמְךָ.

O compositor se utiliza do *Sprechgesang* (canto falado), acompanhado de sons dissonantes; somente no final, surge um coro de vozes masculinas cantando em uníssono o *Shemá Israel*, oração a ser recitada tanto no nascimento quanto na hora da morte de um judeu. O texto dessa oração é extraído da *Bíblia*, Deuteronômio 6 (4-7), Deuteronômio 11 (13-21) e Números 15 (37-41); evoca – no entendimento da historiadora Therese Muxeneder, do Arnold Schoenberg Center, de Los Angeles⁷⁴ – a morte e o renascimento do judaísmo.

⁷⁴ http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=224&Itemid=391&lang=en, consultada em 23/09/2010

Em carta endereçada a Kurt List⁷⁵, Schoenberg esclarece alguns pontos dessa composição: o texto foi criado pelo autor com a intenção de servir como alerta para que os judeus jamais esquecessem o que lhes foi feito durante a atuação do Terceiro Reich; a oração *Shemá Israel* – que representa, para o autor, a confissão de fé dos judeus num Deus único – é lembrada, no momento de morte, para que os judeus também não se esqueçam de sua identidade, mesmo que estejam por muito tempo afastados da tradição religiosa:

Agora, o que o texto do *Survivor* significa para mim: isso significa, em primeiro lugar, um aviso a todos os judeus, para que nunca mais esqueçamos o que foi feito para nós - nunca esqueçamos que mesmo as pessoas que nada fizeram efetivamente, essas mesmas, concordaram com eles e muitas acharam mesmo necessário nos tratar desta maneira. Nunca devemos esquecer isso, mesmo que as coisas não foram feitas da maneira como eu descrevo no *Survivor*. Isso não importa. A principal coisa é o que estava na minha imaginação. O *Shemá Israel* final tem um significado especial para mim. Eu acho que, o *Shemá Israel* é a "*Glaubensbekenntnis*", a confissão do judeu. É o nosso pensamento de um, eterno Deus que é invisível, que proíbe imitações, que proíbe fazer uma imagem e todas estas coisas, que você talvez já tenha percebido, quando você leu o meu *Moses und Aron* e *Der biblische Weg*. O milagre é, para mim, que todas essas pessoas podem ter esquecido, durante anos, que são judeus, de repente diante da morte, lembrar-se de quem eles são. E isto me parece uma grande coisa.⁷⁶

Criado logo após a Segunda Guerra, o relato – construído com base numa realidade imaginada que procura refletir uma realidade vivida – surge carregado de emoção, expressa na dramaticidade da peça e no próprio uso das línguas: nele, reserva-se ao idioma próprio do universo cultural do autor, o alemão (ou ao que resta de participação dele, na peça), uma fala autoritária, áspera e ligada à morte dos judeus nos campos de extermínio.

⁷⁵ http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=4802 – consultado em 10/09/2010

⁷⁶ Mais uma vez o autor se refere à assimilação dos judeus

O hebraico insere-se nesse contexto como uma língua antiga, ressurgida com instrumento de união dos judeus, mesmo daqueles que não “se lembravam mais das antigas orações do antigo credo” e agora, na iminência da morte, resgatam a oração em hebraico e declaram sua fé no Deus único.

No conjunto de obras estudado neste trabalho, a composição *A Survivor from Warsaw* difere das demais em termos de conteúdo religioso, pela sobreposição do conteúdo político.

Sua estrutura, em versos livres, compõe um poema dramático, em que narrador e personagens contam a história por meio de um diálogo entre eles. O texto utiliza diferentes recursos de relação entre som e sentido, como aliterações, assonâncias, rimas internas e encadeamento; tais recursos permitem que o plano semântico se associe a efeitos de intensidade e acentuação do ritmo dos versos, formando, assim, uma unidade de densa significação.

O narrador fala em primeira pessoa; os outros personagens se distinguem pela utilização de outras línguas, compondo um quadro complexo que se revela plenamente ao final da narrativa, mas que já é prenunciado desde seu início. Os idiomas envolvidos no texto são três: o inglês, na fala do narrador; o alemão, na fala dos soldados, e o hebraico, na apoteose final da peça, constituindo o coro dos personagens judeus condenados à morte. Na sequência do texto, a voz do narrador se intercala com as vozes dos soldados, em alemão, e as vozes finais do coro.

No início, o narrador diz ter estado inconsciente, contando apenas com memória parcial dos acontecimentos:

Eu não me lembro de tudo.

Devo ter ficado inconsciente na maioria das vezes.

*Lembro-me apenas do grandioso momento quando todos eles começaram a
cantar como se tivessem premeditado,
a velha oração que eles tinham negligenciado por muitos anos,
do esquecido credo!*

*Mas eu não me lembro como cheguei no subsolo,
vivendo nos esgotos de Varsóvia por tanto tempo.*

A declaração de inconsciência do narrador, que remonta aos tempos do Gueto de Varsóvia, em 1940, pode ser interpretada como um modo de apresentar uma visão negligente, “inconsciente”, do processo que levou os judeus a viver em guetos, chegando ao “subsolo” da condição de cidadãos, e depois a ser levados aos campos de extermínio. Tal visão seria uma “inconsciência” diante da realidade que ameaçava o povo já há muitos séculos, e do qual só se deram conta na hora de sua morte: “*o grandioso momento quando todos começaram a cantar*”. Acerca do uso de recursos formais de versificação, atente-se para a sequência “Eu não me lembro – Lembro-me – Mas eu não me lembro”, que, envolvendo a repetição, instala expectativa, e, portanto, reforça o aspecto rítmico dos versos.

Apesar de esta ser uma obra musical, considerada como uma pequena ópera, seus parágrafos iniciais já apresentam a temática a ser desenvolvida até o final, evocando-se o passado dos personagens no gueto. O início estabelece, logo, a perspectiva do narrador e uma ligação com o título, uma vez que não se trata de uma narrativa que focalize o Gueto de Varsóvia, mas, sim, um campo de concentração. Schoenberg, em carta a Kurt List, revela que decidiu por esse título para a peça a fim de incluir também uma referência ao gueto e a “*tudo o que aconteceu lá*”.⁷⁷, estabelecendo, assim, uma ligação histórica e temporal de causa e efeito entre o gueto e os campos de concentração.

O narrador canta em *sprechgesang*, o canto falado recitativo narrativo – criado, como já se disse, pelo próprio autor – que confere ao discurso uma maior dramaticidade e, principalmente, indica, por meio da partitura, a duração da emissão de cada palavra, de acordo com as anotações. O canto falado só é interrompido ao final, com o coro dos condenados à morte.

A música que acompanha esse segmento começa com um rufar de tambores, trompetes e violinos em *pizzicato* (ou seja, tocados com os dedos nas cordas, dispensando-

⁷⁷ A fonte é carta do site do Schoenberg Center
http://81.223.24.109/lettersneu/search_show_letter.php?ID_Number=4688 – consultado em 14/10/2010.

se o arco), como se estivessem num ambiente militar; alguns sons isolados vão crescendo e prenunciando as ocorrências do próximo segmento:

*O dia começou como de costume: alvorada quando ainda estava escuro.
Saíam! Se você dormiu ou se a preocupação o manteve acordado a noite inteira.*

*Você tinha sido separado de seus filhos, de sua esposa, de seus pais;
você não sabe o que aconteceu com eles. Como você pode dormir?*

O autor utiliza, agora, uma sequência musical mais rápida para indicar uma situação na qual os personagens são submetidos às ordens de comando, ao mesmo tempo em que o narrador expressa uma atitude reflexiva sobre a situação. Antes da palavra *reveille* (alvorada), aparece o toque de um trompete, anunciando o amanhecer:

A partitura acima mostra os tempos para o cantor dizer a primeira frase musical e a desaceleração que aparece na segunda frase musical, até “How could you sleep?”

Quanto aos recursos sonoros da linguagem verbal neste segmento, diga-se que a repetição de *from your* na sequência *You had been separated from your children, from your wife, from your parents*, conduz a um clímax no final do segmento, em que o narrador pergunta quase que gritando “*Como você pode dormir?*”, reforçando, desse modo, a ideia da indignação com a situação em que se encontra. O emprego do encadeamento (repetição de palavras ou combinação de palavras ao longo dos versos) reforça o ritmo das sequências.

Em seguida, interrompe-se a reflexão do narrador:

As trombetas de novo –

Saiam! O sargento vai ficar furioso!

Eles saíram, alguns muito lentos: os velhos, os doentes; alguns com agilidade nervosa.

Eles temem o sargento. Eles correm o máximo que podem.

Em vão! Muito, muito barulho, barulho demais - e eles não são rápidos o suficiente!

O sargento grita

Nar. fu-rious!" They came out; some ver-y slow, the old ones, the
sick men, some with nervous a-gil-it-y. They fear the sergeant. They hurry as much as they can. In vain!
Nar. Much too much noise, much too much commotion and not fast enough!

Nesta sequência de frases musicais, as pausas na leitura do texto podem ser observadas, bem como a construção do texto em relação a elas.

Novamente o autor se utiliza de uma forma de repetição na frase: *Much too much noise; much too much commotion – and not fast enough!*, reforçando, assim, o aspecto rítmico dos versos. O narrador emprega, nesse segmento, em inglês, duas vezes a palavra “sargento”; na segunda vez, quando a palavra prenuncia a fala do sargento alemão, é usado o termo *Feldwebel*:

Achtung! Stilljestanden! Na wirds mal? Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jutt; wenn ihrs durchaus haben wollt!

Em forma! Atenção! De novo? Será que eu deveria te ajudar com a coronha do rifle? Tudo bem, se é o que você quer!

O alemão usado nesta frase, por esse personagem, tem uma dicção de difícil entendimento, principalmente nas palavras *Stilljestanden – Stillgestanden, Jewehrkolben – Gewehrkolben, jutt – gut*.

A música que acompanha o segmento também é dramática, com as características do sistema de doze tons, o dodecafonismo, também criado pelo autor, Arnold Schoenberg; nesta parte, sons isolados produzem uma melodia estridente, cujo efeito se associa ao conteúdo manifesto na narrativa:

*O sargento e seus subordinados bateram em todos:
jovem ou velho, calmo ou nervoso, culpado ou inocente.
Foi doloroso ouvi-los gemendo e lamentando.*

Nesse fragmento do texto, o autor escolhe palavras de significado próximo, que produzem uma assonância (*groaning and moaning*); esse efeito, inserido no canto falado, colabora para uma sonoridade apropriada para um canto lento, semelhante a um lamento, acompanhado por trompetes que tocam notas esparsas:

Segmento de frase musical com texto, indicando duração de nota

Em seguida, diz o personagem:

Eu ouvi, apesar de ter sido atingido duramente, tão duramente que não pude deixar

de cair. Estamos todos no chão, quem não conseguia ficar em pé, levava, então, uma pancada na cabeça.

The image shows a musical score for three vocal parts, each labeled 'Nar.' on the left. The first staff begins with a 'slowly' marking above the music. The lyrics for the first staff are 'I heard it though I had been hit ver-y hard, so hard that I could not help'. The second staff has the lyrics 'fall-ing down.' followed by a long rest, then 'We all on the ground who could not stand up'. The third staff has the lyrics 'were then bea-ten over the head.'.

No início da frase já existe a indicação do autor para que o canto seja lento. Na sequência da frase há uma pausa, como se a pancada fosse tão forte que, momentaneamente, ele não pudesse cantar e depois vem a terceira frase.

Mais uma vez, a repetição da palavra *hard* (duramente), como recurso de linguagem poética, é repetida lentamente pelo narrador, produzindo-se um efeito sonoro acompanhado por violinos que soam lentamente...

O verso original apresenta uma sucessão de aliterações, favorecendo a marcação do ritmo com efeito de contundência, brusquidão, numa sequência de sons ríspidos, impactantes:

*I heard it though I had been hit very hard,
so hard that I could not help falling down.*

No segmento seguinte, ouve-se:

Devo ter estado inconsciente. A próxima coisa que eu ouvi era um soldado, dizendo: "Eles estão todos mortos", quando então o sargento ordenou para

que ele acabasse conosco.

Eu estava ali deitado semiconsciente. Tornou-se tudo muito silencioso - o medo e a dor.

A palavra “inconsciente” (*unconscious*) retorna nesse momento ao texto, agora com o sentido de inconsciência física, causada pela agressão; no verso mais adiante aparece a palavra *halfconscious* (“semiconsciente”), também relativa ao estado físico do personagem, diferentemente do significado da mesma palavra no início do texto (*I must have been unconscious most of the time.*).

O relato prossegue assim:

Então, ouvi os gritos do sargento! Contar!

Eles começaram devagar e de forma irregular: um, dois, três, quatro

Atenção! O sargento gritou novamente,

As falas, deste segmento, que se referem aos personagens alemães, são ditas em idioma alemão: *Abzählen* – “contar”, e *Achtung* – “atenção”; segue-se o trecho:

Rápido! Novamente comecem do zero! Em um minuto eu quero saber quantos eu mando para a câmara de gás! Contar! (em alemão)

Começaram novamente, primeiro lentamente: um, dois, três, quatro,

tornou-se mais e mais rápido, tão rápido

e, finalmente soou como um estouro de cavalos selvagens,

e, de repente, no meio disso, eles começaram a cantar o Shema Israel. (em inglês)

Ouve, Israel, o Senhor é nosso Deus, O Senhor é UM. Amarás ao Senhor, teu Deus, com todo teu coração, toda sua alma e com todo o seu vigor. E estas palavras que Eu te ordeno hoje ficarão no teu coração. Vocês repetirão para seus filhos e

falarão a respeito delas, estando em tua casa e andando por teu caminho e ao te deitares e ao te levatares. (em hebraico)

Nar. fast-er, so fast — that it finally sounded like a stampede of wild horses,
a2 pizz.

Nar. and all of a sudden, in the middle of it, they began singing the Shema
a2 pp molto cresc.

Men Sh'ma Yis-ro-el A-dō-noy el-ō - he - noo

Nar. Yis - roel.

A passagem do texto do narrador ao coro final, com espaçamento da fala até a entrada do coro masculino em uníssono

A prece *Shemá Israel* é parte do texto bíblico (Deuteronômio 6-4)⁷⁸, cuja autoria é atribuída a Moisés. O texto é dividido em três partes: na primeira, a principal afirmação é a da existência de Deus e do monoteísmo; na segunda, o texto diz respeito ao amor a Deus e à aceitação desse Deus, ao reconhecimento de sua autoridade e, ainda, ao compromisso de propagação dessa fé a partir dos ensinamentos aos descendentes; a terceira e última parte se refere aos versículos 8 e 9 do mesmo capítulo de Deuteronômio, focalizando: os filactérios (*Tefilim*), que são “cada uma das duas caixinhas que contêm uma faixa de pergaminho com passagens bíblicas que os judeus trazem junto à testa e ao braço esquerdo, durante a oração matinal dos dias úteis, com o fito de lembrarem-se das palavras de Deus”⁷⁹, nas mãos e na cabeça; o *Tsitsit*, espécie de xale usado sob a roupa pelos judeus homens, que, com suas quatro pontas, representa a ligação do homem com os quatro pontos cardeais; e a *mezuzá*, que é “um rolo originalmente de pergaminho manuscrito que contém uma inscrição extraída do Deuteronômio (6-9,11-20), colocado num estojo e fixado no batente direito das casas das famílias judias”⁸⁰, identificando, assim, a porta dos lares judaicos.

⁷⁸ FERREIRA DE ALMEIDA, João. *Bíblia Sagrada*. p. 200

⁷⁹ Houaiss, Antônio. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*.

⁸⁰ *Id.*

A prece completa continua em *Deuteronômio* (11/13-21) e no livro de *Números* (15/37-41), terminando com a palavra *emet*, verdade. Diga-se ainda que o fragmento apresenta, em sua primeira frase, uma grafia distinta para as letras *ain* e *dalet*, que devem figurar em negrito e em corpo maior que as demais, representando, assim, a palavra hebraica equivalente a “testemunha”, de modo a conferir ao povo judeu o dever de testemunhar a existência de um Deus único.

Nesse recorte feito pelo autor, a prece foi cantada até a primeira parte; as outras partes explicativas das afirmações iniciais não foram escolhidas para esta obra, o que não prejudica a compreensão do sentido da prece. O recorte da prece é usual em várias formas de oração, sem que isto represente, necessariamente, a recriação da prece. Usa-se normalmente somente a frase inicial, como representativa da prece total.

A apoteose final do texto se apresenta, musicalmente, diferente das estruturas anteriores. O coro em uníssono não contém nenhuma dissonância, como em grande parte do restante do texto. Esses personagens, mesmo condenados à morte, exibem um heroísmo, como se a prece final funcionasse como uma resistência aquele estado de coisas.

Os personagens saem da apatia inicial em que eles estiveram inconscientes a maior parte do tempo para um estado de consciência de sua condição judaica, que é reafirmada no texto final.

Israel exists again

*Eu tinha tanto amor para dar a uma composição
sobre o novo Estado de Israel.
Talvez você tenha algumas ideias e possa me dar. Talvez este seja um hino, mas
eu ainda não sei. Gostaria de encontrar algo para nele caber todas as minhas
inspirações, e não apenas um caminho convencional.*

Arnold Schoenberg em carta a Friedrich Torberg,
03/04/1949

A peça *Israel exists again*, de 1949, composta em homenagem à criação do Estado de Israel, apresenta um texto composto na forma de versos livres, aqui apresentado em inglês e com tradução para o português:

*Israel exists again.
It has always existed,
though invisibly.
And since the beginning of time,
since the creation of the world
we have always seen the Lord,
and have never ceased to see Him.
Adam saw Him.
Noah saw Him.
Abraham saw Him.
Jakob saw Him.
But Moses
saw He was our God
and we His elected people:*

*elected to testify
that there is only one eternal God.
Israel has returned
and will see the Lord again.*

Israel existe novamente.
E sempre existiu,
embora invisível.
E desde o início dos tempos,
desde a criação do mundo
nós sempre vemos o Senhor,
e nunca cessamos de vê-Lo.
Adão O viu.
Noé O viu.
Abraão O viu.
Jacob O viu.
Mas Moisés
Viu que Ele era nosso Deus
e nós o Seu povo eleito:
eleito para testemunhar
que existe apenas um Deus eterno.
Israel retornou
e veremos o Senhor novamente.

Na partitura dessa obra, vê-se a notação para um canto coral polifônico, no qual o texto da frase musical se repete entre as vozes, configurando um dos modos de organização do conjunto.

O texto da peça configura-se como um poema narrativo, que conta uma história com afirmações bem articuladas, apesar da aparente simplicidade das palavras e das construções frasais. Tais afirmações são apresentadas por intermédio de um “eu lírico” que não representa necessariamente – em princípio – o autor, mas exprime um pensamento ou emoção que, dadas as conhecidas intenções do compositor e as contingências de sua vida, seria congruente com sua própria visão acerca do tema:

Israel existe novamente.

E sempre existiu,
embora invisível.

Quanto à opção por um poema narrativo, note-se a semelhança de tratamento com a própria poesia bíblica, também caracterizada por esse modo de construção. Como observa Robert Alter⁸¹,

A poesia bíblica é caracterizada por uma intensificação ou desenvolvimento narrativo dentro da linha; e, muitas vezes, esse movimento horizontal é então projetado para baixo, em um movimento de focalização vertical, por meio de uma sequência de linhas ou mesmo por meio de um poema inteiro.

...

As duas estruturas mais comuns, então, da poesia bíblica são o movimento de intensificação de imagens, conceitos e temas ao longo de uma sequência de linhas, e o movimento narrativo – que, com muita frequência, pertence ao desenvolvimento de atos metafóricos, mas pode também referir-se a eventos literais, como em muita poesia profética.

No poema, o emprego do “encadeamento”⁸², ou seja, de diferentes formas de repetição (já no início do texto, as palavras *existe*, *existiu* formam um par verbal) ao longo dos versos, reforça seu aspecto rítmico, uma vez que o ritmo se associa à expectativa, que pode envolver a reincidência de formas semânticas ou sintáticas⁸³. A utilização do encadeamento é considerada um recurso adequado à natureza do verso livre; sobre isso, diz o poeta Manuel Bandeira que “[...] raro é o poema em versos livres onde o poeta não lance mão do encadeamento para marcar o ritmo”⁸⁴. A presença frequente desse recurso nos textos de Schoenberg denotam – comente-se de passagem – sua consciência acerca da linguagem poética e sua familiaridade com seus aspectos técnicos.

⁸¹ ALTER, Robert. *Guia literário da Bíblia* – As características da antiga poesia hebraica. p. 653

⁸² Segundo Manuel Bandeira, “Consiste o encadeamento em repetir de verso a verso fonemas, palavras, frases e até um verso inteiro”. BANDEIRA, M. “A versificação em língua portuguesa”. In: *Enciclopédia Delta Larousse*, vol. VI. Rio de Janeiro: Delta, 1964, p. 3056.

⁸³ Segundo Dubois, “Ritmo e expectativa estão sempre ligados. É a repetição regular isócrona de um evento que, estabelecendo forte correlação, leva à percepção do ritmo, cria a previsibilidade e provoca a expectativa.” DUBOIS, J. *et al. Retórica da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1980.)

⁸⁴ BANDEIRA, Manuel. *Op. cit.*, p. 3065.

Sobre o plano semântico do poema, o compositor afirma, em carta⁸⁵ a Friedrich Torberg, coautor dessa obra, que o primeiro verso se refere ao Estado de Israel e os outros dois seguintes à ideia da Terra Natal. O terceiro verso, por sua vez, é elaborado de modo a explicar a ideia da diáspora, subentendida na invisibilidade da Terra Natal ou do Lar Judaico. Acerca da sintaxe desse verso, nominal, observe-se que ele é uma complementação do anterior; esse tipo de configuração é definido como paralelismo elíptico, por se utilizar do mesmo verbo para fazer a conexão de dois versos. Segundo Robert Alter⁸⁶,

Outro padrão frequente [na poesia bíblica] para sugerir a conexão entre os dois versetos envolve um paralelismo sintático elíptico, geralmente pela introdução de um verbo no início do primeiro verseto, que serve duplamente o segundo verseto.⁸⁷

Nesse segmento do texto, o conceito de diáspora fica entendido como a “dispersão dos judeus, no decorrer dos séculos, por todo o mundo”⁸⁸.

A partir do quarto verso aparecem dois pares de versos marcados pelo paralelismo semântico: em cada um, o segundo verso repete a estrutura do primeiro, com sentido equivalente a este:

E desde o início dos tempos,
desde a criação do mundo

Esse tipo de construção com paralelismo é análogo ao de alguns textos bíblicos; um dos exemplos mais claros está no *Livro de Salmos*, considerado como poesia bíblica. De acordo com Robert Alter⁸⁹,

⁸⁵ A fonte é carta do site do Schoenberg Center

http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=5109 – consultado em 22/11/2010

⁸⁶ ALTER, Robert. *Guia Literário da Bíblia*. Editora Unesp, 1997. P. 656

⁸⁷ Embora o verbo do segundo verso não se encontre em seu início, pode-se identificar o emprego do referido paralelismo.

⁸⁸ HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa* 1.0.

O padrão dominante [da poesia bíblica] é um foco, intensificação ou especificação de ideias, imagens, ações, temas de um verseto para o seguinte. Se algo é quebrado no primeiro verseto, é despedaçado ou estilhaçado no segundo; se uma cidade é destruída no primeiro verseto, ela é transformada num monte de entulho no segundo.

Além desse paralelismo, o encadeamento – a repetição, nesses dois versos, da preposição “desde” (acompanhada de estruturas semelhantes, com palavras de significado análogo) – é um fator da configuração rítmica do poema, procedimento habitual, como já se observou, da poesia em versos livres.

Vêm, em seguida, os versos:

nós sempre vemos o Senhor,
e nunca cessamos de vê-Lo.

Na sequência acima temos o par de palavras “sempre/nunca”, que, embora de sentido oposto, não integram um paralelismo antitético (no qual a ideia do primeiro verso estaria negada no segundo verso), uma vez que o segundo verso recria, por dupla negativa – ou uma negativa associada a uma palavra de significado inverso –, o mesmo sentido do primeiro. A situação é semelhante; com base no jogo de antíteses, as ações são idênticas e relativas ao mesmo verbo “ver”.

Roman Jakobson comenta em seu trabalho “*Linguística e Comunicação*”⁹⁰ uma situação semelhante num conto popular russo, citado como exemplo de paralelismo:

“Tomás é solteiro; Jeremias não é casado” (*Fomá xólost; Erjóma neženát*).
Os dois predicados estão associados, nas duas orações paralelas, por similares: são, aliás, sinônimos. Os sujeitos de ambas as orações são nomes

⁸⁹ ALTER, Robert. *Guia Literário da Bíblia*. As características da antiga poesia hebraica. P.653

⁹⁰ JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. p.39

próprios masculinos e portanto morfologicamente semelhantes, enquanto, por outro lado, designam dois heróis contíguos do mesmo conto, criados para cumprir ações idênticas e justificar assim a utilização de pares de predicados sinônimos.

Nos versos seguintes de *Israel Exists Again*, o recurso sonoro da repetição de “*saw Him*” por quatro vezes, bem como dos nomes de Adão, Noé, Abraão e Jacob, além de colocar os personagens bíblicos citados todos no mesmo plano, conduz a um clímax, contribuindo para a intensificação da ideia: anunciar e ressaltar a figura de Moisés, personagem bíblico, que viu Deus, percebeu que se tratava do “nosso Deus” e que o povo era eleito para testemunhar o monoteísmo.

No caso dessa composição, é o personagem Moisés quem corrobora a afirmação da verdade enunciada desde o início do texto. Essa recriação do texto bíblico produzida por Schoenberg, que concebe o povo judeu como eleito para ter apenas um Deus, aparece desde *Moses und Aron*, conforme foi citado em capítulos anteriores.

Em *Israel Exists Again*, a criação do Estado de Israel serve para que Deus seja reinvestido de seu poder e apareça novamente como ser supremo do povo judeu. O enunciado dos primeiros versos se concretiza no final do texto com a criação do Estado de Israel, a morada de Deus, ressurgido como resultado do clamor do povo que acreditou na existência do Estado, mesmo enquanto ele era apenas uma ideia.

As ideias da “Casa ou Nação de Deus” e da “Face de Deus”, que aparecem nesse texto, estão contidas, também, em outros diversos salmos. Um exemplo pode ser visto no Salmo 42⁹¹:

Para o condutor, um maskil pelos filhos de Korach. 2. Como o cervo chora com saudade de fontes de águas, assim minha alma chora com saudade de ti, ó Deus! 3. Minha alma tem sede de Deus, do Deus vivo. Quando eu vou entrar e ver o rosto de Deus? 4. Minhas lágrimas têm sido o meu pão dia e noite, quando eles me dizem todos os dias, "Onde está o teu Deus?" 5. Estes

⁹¹ WASSERMAN, A. e SZWERTSZARF, C. (tradução). *O livro dos salmos*. p.59

eu me lembro, e derramo a minha alma dentro de mim, como eu viajei [para Jerusalém] em vagões cobertos; agradável passeio com eles até a Casa de Deus, em meio ao som de júbilo e ação de graças, a multidão em festa. 6. Por que você está abatida, ó minha alma, e por que você quer gemer dentro de mim? Espera por Deus, pois ainda lhe agradecerei pelos livramentos de Seu semblante. 7. Meu Deus! A minha alma está abatida dentro de mim, porque eu me lembro de você desde a terra do Jordão e picos de Hermom, desde o Monte Mitzar. 8. O abismo chama outro no rugido dos seus canais, todos os seus disjuntores e as ondas se abateram sobre mim. 9. De dia o Senhor ordena Sua bondade, e de noite a sua canção está comigo, uma oração ao Deus da minha vida. 10. Eu digo a Deus, minha rocha, "Por que te esqueceste de mim? Por que devo andar na melancolia sob a opressão do inimigo?" 11. Como uma espada em meus ossos, são minha desgraça por causa da opressão dos adversários, quando me dizem todos os dias: "Onde está o teu Deus?" 12. Por que estás abatida, ó minha alma, e por que você geme dentro mim? Esperança de Deus, pois ainda agradeço a Ele, e Ele é meu livramento, [a luz da] minha face, e o meu Deus.

No último segmento do texto, os versos adquirem um significado causal, também presente na poesia bíblica, principalmente no *Livro de Salmos*, e aparecem como uma revelação narrativa ao final, na apoteose da composição:

Israel retornou
e veremos o Senhor novamente.

O clímax do poema ocorre ao final, após uma sequência de imagens e ideias, em que o narrador, confiante, profetiza que a criação do Estado de Israel será seguida da visão de Deus.

Essa visão da “face de Deus” é entendida na religião judaica não como uma imagem, mas como uma conexão com a divindade, uma ligação através da fé e da crença, ou um encontro entre o humano e o divino.

A “Casa de Deus” também deve ser entendida, no mesmo contexto, como uma aproximação entre o homem e Deus, muitas vezes relacionada à cidade de Jerusalém, como no salmo 116:19:

Nos pátios da Casa do Senhor em teu meio, oh Jerusalém. Louvem a Deus.

No salmo 52:10, a imagem da Casa de Deus é distinta:

Mas eu sou como uma oliva sempre verde na Casa de Deus. Eu confio na benevolência de Deus para todo o sempre.

O lugar de chegada, de renascimento, de recuperação da origem: o sentido que perpassa o conjunto de composições de Schoenberg, manifesta, nesta obra, pela identificação entre a Casa, o Lar, e o Estado de Israel.

Dreimal tausend Jahre

*Deus escolheu Israel como uma nação que,
apesar da perseguição e do sofrimento, deve cumprir a tarefa
de manter e representar o puro e verdadeiro
mosaico do monoteísmo.*

Arnold Schoenberg, em carta a Frank Pelleg,
Ministro da Educação e Cultura de Israel- 26/04/1951

O *Dreimal tausend Jahre* baseia-se no poema *God's Return* publicado na coletânea *Jordan Lieder* de Dagobert David Runes. Um texto anterior do qual foi extraída uma frase está reproduzido no datiloscrito original e é integrante dos arquivos do Schoenberg Center, e aqui apresenta uma tradução ao português:

THE JEWS' COMMAND
by Dagobert D. Runes

7/14/49

Step aside, my Lord
Step aside, step aside,
Let this mere man bypass -- !
Your providence I fail to see
Your wisdom plan escapes me,--
Step aside, my Lord,
Step aside!

I never doubted you, my Lord
In three times thousand years.
And when you smote my brother down
For breaking holy Saturday,
And tossed the widow desertway,
and punished children mercilessly
For an ancestral heresy....
I bent my neck
And swallowed hard.
I drove my heart out on the limb
For your mysterious providence.
I prayed. I bit my lips and prayed;
You are the Lord who saved us from the Pharaoh,
You are the Lord who saved us from Rome,
You are the Lord who saved us from the Spaniard --
You are the Lord of Israel.

But there came times that bested our fate:
A hundred million people fell on us,
The earth was drenched with rain of our blood,
The rivers blocked by our floating corpses
And giant stoves spewed smoke of our marrow.
My sister screamed in anguish of defilement,
My daughter perished limb by limb,
My son died trembling on the rack,--
My parents burned with still breathing lungs!

And all your heavens rolled as ever yet,
The sunshone bright, the moon serene,
The stars kept blinking on the firmament,
No omen, pestilence or lightning struck
While Israel breathed out its final breath
On Europe's continent.

Where is the mystery of your providence
When those to be provided die an ugly death,
Forever dead in self dug ditches
Man, woman, child and child....
Perhaps mere man must make his fate alone
And leave the Lord to his forgetfulness.

Step aside, my Lord,
Step aside, step aside,
Let this mere man bypass -- !
Your providence I fail to see
Your wisdom plan escapes me,--
Step aside, my Lord,
Step aside.

Comando judeu

Sai da frente, Senhor,
sai da frente, sai da frente,
deixa este mero homem passar –
não consigo enxergar tua providência,
teu plano de sapiência me escapa –
sai da frente, Senhor,
sai da frente!

Nunca duvidei de ti, Senhor
em três vezes mil anos.
e quando castigaste meus irmãos,
e quando puniste crianças,
abaixei minha cabeça
e engoli em seco.
Orei. Mordi meus lábios e orei.

Mas vieram tempos que traíram nosso destino:
uma chuva de nosso sangue encharcou a Terra,
os rios se entupiram com nossos corpos flutuantes,
e fornos enormes vomitaram o fumo de nosso tutano.

E os seus céus ainda giraram, como sempre,
o sol surgiu brilhante, a lua serena,
as estrelas continuaram a piscar no firmamento,
nenhum presságio surgiu, nenhuma praga veio,
nenhum raio caiu.

Onde está o mistério de tua providência
Quando aqueles que elegeste têm morte tão vil?

Sai da frente, Senhor,
Sai da frente, sai da frente,
Deixa este mero homem passar –
Não consigo enxergar tua providência,
Teu plano de sapiência me escapa –
Sai da frente, Senhor,
Sai da frente!⁹²

O texto de Schoenberg, apesar de incorporar um verso deste poema, faz um diálogo por oposição ao seu teor fundamental, a ideia de ausência de Deus. O compositor mais uma vez faz de sua obra um veículo para afirmação de suas convicções: desta vez, a de que, ao voltarem a Jerusalém, ouviriam novamente a “voz de Deus”.

O texto deste poema de Runes, apesar de conter um diálogo com Deus, e, estar, portanto numa esfera de relacionamento entre o homem e Deus, muito semelhante a alguns Salmos, acusa Deus por não estar presente quando os judeus foram mortos durante a *Shoa*⁹³.

A objeção de Schoenberg ao conteúdo deste primeiro texto foi notificada em correspondência entre ambos:

Quero também agradecer o poema que você me enviou, que é, como poema, muito bonito. Mas, eu não iria compor um texto anti-religioso, por causa de minhas convicções religiosas: Eu acredito em Deus.⁹⁴

O *Dreimal tausend Jahre*, em sua forma final, foi criado a pedido da revista sueca Prisma. O autor, a partir do poema de Dagobert D. Runes, decidiu que este seria o conteúdo exato para homenagear a criação do Estado de Israel.

⁹² Tradução de Marcelo Tápia.

⁹³ Termo usado para definir o Holocausto judaico.

⁹⁴ http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=5255

*Dreimal tausend Jahre seit ich dich gesehn,
Tempel in Jerusalem, Tempel meiner Wehn!
Und ihr Jordanwellen, silbern Wüstenband,
Gärten und Gelände grünen, neues Uferland.
Und man hört es klingen leise von den Bergen her,
Deine allverschollnen Lieder künden Gottes Wiederkehr.*

Três vezes mil anos desde que te vi,
Templo de Jerusalém, templo de meu sofrimento!
Com tuas ondas no Jordão, faixa prateada do deserto,
Jardins e campinas verdejantes, nova terra de chegada.
E ouve-se soar baixinho, vindo das montanhas,
Tuas canções tão completamente desaparecidas
Anunciando o retorno, a volta de Deus.⁹⁵

Schoenberg propõe, nesse texto, outro enfoque do relacionamento com Deus, numa esfera religiosa. Conforme Robert Alter⁹⁶ destaca, sobre os salmos bíblicos:

A experiência religiosa alcança uma nova interioridade contemplativa e emotiva nesses poemas. A ideia monoteísta radicalmente nova de que Deus está em toda parte é apresentada como o fato existencial mais imediatamente apreendido.

Um exemplo da apresentação desta ideia citada por Alter está no Salmo 139:8-10:

⁹⁵ Tradução de Miriam Bettina Paulina Oelsner

⁹⁶ ALTER, Robert. Guia Literário da Bíblia. P. 280

8 Se ascendo ao céu, Tu estás lá, se faço minha cama no Baixo Mundo (Xeol), eis: és Tu! 9 Onde eu levantar asas de alvorada, onde eu morar no distante oeste, 10 Ali, também, Tua mão me guiará, e Tua mão direita me alcançará.⁹⁷

O ocultamento da face ou presença de Deus é um dos maiores terrores que os poetas salmistas podem contemplar, e o clamor de tantos suplicantes nos poemas é suscitado pela urgência como a de um amante desesperado.

Um exemplo relativo a tal anseio é o salmo 143:6:

Estendi minhas mãos a Ti, minha alma anseia por Ti como a terra sedenta.⁹⁸

Na estrutura do texto de Schoenberg, destaca-se no primeiro verso a frase do poema de Dagobert D. Runes e, logo após, uma repetição da palavra “templo” (*tempel*, no original), formando um encadeamento que contribui para a configuração rítmica do texto:

Três vezes mil anos desde que te vi,
Templo de Jerusalém, templo de meu sofrimento

É importante notar que essa construção está presente também no poema *Israel exists again*, citado no capítulo anterior. Os dois versos constroem um paralelismo elíptico, uma vez que o segundo verso não possui um verbo e se utiliza do verbo contido no primeiro verso. O próximo dístico também se utiliza do mesmo verbo, ausente nas orações:

Com tuas ondas no Jordão, faixa prateada do deserto,
Jardins e campinas verdejantes, nova terra de chegada.

No texto original, esse último verso apresenta uma reiterante aliteração⁹⁹:

⁹⁷ WASSERMAN, Adolpho, SZWERTSZARF, Chaim. *O Livro dos Salmos*. p.206

⁹⁸ WASSERMAN, Adolpho, SZWERTSZARF, Chaim. *O Livro dos Salmos*. p.212

Gärten und Gelände grünen, neues Uferland.

Tal recurso produz uma harmonia imitativa, pela repetição das consoantes com sons semelhantes; o uso de recursos sonoros, assim como sintáticos, é – como se pode observar repetidamente – um procedimento habitual na poesia de Schoenberg, de modo coerente com a dimensão musical de sua obra.

O texto da peça continua assim:

E, se ouve soar baixinho, vindo das montanhas,
Tuas canções tão completamente desaparecidas
Anunciando o retorno, a volta de Deus

O anúncio do retorno de Deus, nesse poema narrativo, organizado numa sequência temporal, vem como um resultado do “clamor” por Deus (*Três vezes mil anos desde que te vi*), culminando no término do exílio, na Terra Natal.

A revelação de Deus se dá pela teofania encontrada em “som vindo das montanhas”. Uma observação relacionada ao modo de revelação divina é feita por Kaufmann¹⁰⁰, relativamente a outros textos bíblicos e, particularmente, ao *Livro dos Salmos*. Esse autor comenta:

Deus não vive os processos da natureza: ele os controla e, através deles, apresenta seu poder ao homem.¹⁰¹

O tipo de construção que considera esse conceito, utilizada por Schoenberg, deixa claro que a ideia do monoteísmo está presente como fundamento; esse aspecto, importante

⁹⁹ A aliteração foi assim definida, de acordo com Manuel Bandeira, pelo lingüista espanhol Pedro Henriquez-Ureña: “[é] a rima dos começos das palavras, em que basta a igualdade de sons iniciais ou, em certas ocasiões, o regulado contraste entre eles. BANDEIRA, Manuel. *A Versificação em Língua Portuguesa*. Delta Larousse. P. 3055

¹⁰⁰ KAUFMANN, Yeheskel. *A religião de Israel*.

¹⁰¹ KAUFMANN, Yeheskel. *A religião de Israel*. P.73

para a compreensão da obra do compositor, já foi comentado na Introdução deste estudo como um dos pontos recorrentes nesse recorte de sua obra.

Segundo Kaufmann, as figuras poéticas chegam ao limiar do paganismo, mas nunca o cruzam.¹⁰² No poema de Schoenberg, assim como no texto bíblico, não há um deus das montanhas ou do som, como seria numa concepção politeísta; há só um Deus que controla todos os aspectos da natureza, e que produz o som diferenciado que anuncia sua presença – no caso da peça analisada, a volta da conexão entre o povo e o Deus de Israel.

Do mesmo modo, a ideia representada nesse poema relativa à Face de Deus e à Casa de Deus devem ser consideradas, como sugeridas na análise de *Israel Exists Again*: uma conexão do homem com Deus. Nesse caso, é o som de Deus que representa tal conexão.

É importante observar que a paisagem poética¹⁰³, como definiu Alter, é característica estilística dos Salmos e aparece no texto de Schoenberg; pode-se fazer uma comparação deste com o Salmo 121:

1 Um Cântico de Ascensões. Ergo meus olhos às montanhas; donde virá minha ajuda? 2 Minha ajuda vem do Senhor, Criador do céu e da terra. 3 Ele não permitirá que teu pé tropece, teu Guardião não cochilará.¹⁰⁴

No comentário de Alter¹⁰⁵:

O recitador ergue os olhos para as montanhas e, em uma associação de termos tipicamente bíblica, move-se das montanhas para o céu, a terra e seu Criador.

Da mesma maneira, Schoenberg usa esse recurso estilístico a partir do terceiro verso, criando o que Alter chamou de “paisagem poética”¹⁰⁶.

¹⁰² KAUFMANN, Yeheskel. *A religião de Israel*. P.73

¹⁰³ ALTER, Robert. *Guia Literário da Bíblia*. p.274

¹⁰⁴ WASSERMAN, Adolpho, SZWERTSZARF, Chaim. *O Livro dos Salmos*. p. 192

¹⁰⁵ ALTER, Robert. *Op. cit.* São Paulo: Ed. Unesp. p.274

¹⁰⁶ A paisagem poética é um recurso estilístico da poesia bíblica de criar imagens a partir de um repertório comum.

A presença predominante de um teor imagético caracteriza, segundo Ezra Pound, em seu *ABC da Literatura*¹⁰⁷, uma das três modalidades de poesia, a “fanopeia”¹⁰⁸: “uma projeção de uma imagem visual sobre a mente”. Augusto de Campos¹⁰⁹, tradutor do estudo de Pound, define a fanopeia como “Um lance de imagens sobre a imaginação visual”. Ainda que os textos de Schoenberg apresentem estrutura lógica, e estabeleçam uma “dança de ideias entre as palavras” (característica da “logopeia”) e contenham uma clara dimensão rítmico-melódica (própria da “melopéia”), associada à composição musical, também é visível, em casos como o deste poema, seu aspecto fanopeico.

¹⁰⁷ POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, p. 45.

¹⁰⁸ As outras modalidades são a “logopeia” e a “melopeia”.

¹⁰⁹ POUND, Ezra. *Op. cit.*, p. 11.

Psalm 130, Opus 50b

A pedido do compositor Chemjo Vinaver, Schoenberg compõe uma música para o Salmo 130, o *De Profundis*, que integraria a *Anthology of Jewish Music*, lançada em 1956. Essa obra recebe o nome de *Opus 50b*. A denominação *Opus 50a* é atribuída a *Dreimal tausend Jahre*, e *Opus 50c* a *Moderner Psalm*, formando-se, assim, a trilogia intitulada pelo autor “*Salmos, Orações e Conversas com e sobre Deus*”.

As palavras de abertura do Salmo 130, na recriação de Schoenberg, são cantadas em uníssono por vozes masculinas. O clímax recai sobre a última frase: "E Ele redimirá Israel de todas as suas iniquidades"¹¹⁰; o coro, então, conclui com uma repetição de toda a sentença, as vozes das mulheres elevando-se acima das vozes dos homens.

O hebraico foi escolhido pelo autor para essa peça, pois, com a criação do Estado de Israel, o ressurgimento do hebraico como língua oficial justificaria, para o autor, o uso desse idioma, tanto quanto seria justificável se fosse cantado em inglês, francês ou alemão.

א שִׁיר הַמַּעְלֹת:
מִמַּעַמְקִים קָרָאתִיךָ יְהוָה.
ב אֲדֹנִי, שְׁמַעַה בְּקוֹלִי:
תַּהֲיִינִה אֲזִינִי, קִשְׁבוֹת -- לְקוֹל, תַּחֲנוּנִי.
ג אִם-עֲוֹנוֹת תִּשְׁמַר-יְהוָה -- אֲדֹנִי, מִי יַעֲמֹד.
ד כִּי-עָמַד הַסְּלִיחָה -- לְמַעַן, תִּוָּרָא.
ה קוִיִּתִּי יְהוָה, קוֹתֶה נַפְשִׁי; וְלִדְבָרוֹ הוֹחֵלְתִּי.
ו נַפְשִׁי לֹאֲדֹנִי -- מִשְׁמָרִים לְבָקָר, שְׁמָרִים לְבָקָר.
ז יַחַל יִשְׂרָאֵל, אֵל-יְהוָה: כִּי-עַם-יְהוָה הִתְחַסֵּד; וְהִרְבֵּה עַמּוֹ פְּדוּת.
ח וְהוּא, יַפְדֶּה אֶת-יִשְׂרָאֵל -- מִכָּל, עֲוִינֹתָיו.

Leia-se, a seguir, o referido Salmo em tradução de Adolpho Wasserman e Chaim Szwertszarf:

¹¹⁰ Wasserman, A e Szwertszarf, C. O Livro dos Salmos. Editora Maayanot, 1995.

1. Um Cântico de Ascensões. Das profundezas eu Te chamei, Senhor. 2. Meu Senhor, ouve minha voz. Que Teus ouvidos estejam atentos ao som dos meus rogos. 3. Se tu, oh Yah, preservasses iniquidades, oh meu Senhor, quem poderia resistir? 4. Pois Contigo está o perdão, para que Tu possas ser temido. 5. Eu coloquei confiança no Senhor, minha alma colocou confiança, e eu esperei por sua palavra. 6. Anseio por meu Senhor, dentre aqueles que aspiram pela alvorada, aqueles que aspiram pela alvorada. 7. Que Israel espere pelo Senhor, pois com o Senhor está a benevolência. E com Ele está a redenção abundante. 8. E Ele redimirá Israel de todas as suas iniquidades.

O salmo 130 é lido normalmente nas sinagogas, durante dez dias, entre o *Rosh Hashaná* e o *Yom Kipur*¹¹¹. Esses dez dias são chamados de *Iamim Hanoraim*, os dias de reflexão e arrependimento em que os judeus são julgados por Deus, e, portanto, todas as suas ações devem ser revistas para o pedido de perdão e o recomeço de um novo ano. Esse salmo também é tradicionalmente associado às peregrinações religiosas à cidade de Jerusalém.

Antes de se abordar a última das obras do conjunto estudado – a única composição com letra original à qual o compositor atribui o nome de “salmo” – *Moderner Psalm, Opus 50C* –, será oportuna uma explanação acerca dos salmos e da relação deles com a identidade judaica, que servirá de embasamento a alguns aspectos posteriormente estudados.

¹¹¹ O ano novo judaico e o “Dia do perdão”.

Os salmos e a identidade judaica

Estudos feitos desde o início do século XX indicam que o bíblico *Livro dos Salmos* pode ter sua origem nos antigos hinos ugaríticos de um dialeto cananeu mais antigo que o hebraico, denominado "ugarítico". Esses poemas épicos, juntamente com fábulas e outros textos literários, assemelham-se aos textos bíblicos em sua morfologia, em seu vocabulário e em sua sintaxe; os salmos, dessa forma, teriam sua origem a partir dos hinos ugaríticos.

O destaque destes estudos é dado ao Salmo 29, uma adaptação do texto ugarítico no qual, basicamente, ocorre a substituição do nome do deus Baal pelo nome do Deus judaico.

Yitzhak Avishur¹¹² exemplifica uma dessas orações a Baal, transcrita a seguir. A oração aparece no final de um texto cultual, que enumera as cerimônias do culto e os sacrifícios prescritos para determinado mês e dia; começa por indicar quando é para ser recitada – quando o inimigo ataca as muralhas e os portões – e conclui com a esperança de que Baal vai aceitar a oração e expulsar o inimigo da cidade:

(26) *k gr 'z tgrkm*
qrd (27) *ḥmytkm*
'nkm l b'l tšun
(28) *yb'lm [a]l tdy 'z tgrn*(29)*y*
qrd [l]ḥmytny
ibr y(30)*b'l nšqdš*
mḏr b'l (31) *nmlu*
[]kr b'l nš[q]dš
(32) *ḥtp b'l nmlu*
'šrt b'l [n'] (33) *šr*
qdš b'[l] n'l
ntbt bt [b'l] (34) *ntlk*
wšm[' b'] '[l] lšlt[km]
(35) *ydy 'z lṭgrkm*
[qrd] (36) *ḥmytkm*¹¹

* Dietrich, Loretz and Sanmartin

¹¹² AVISHUR, Yitzhak. *Studies in Hebrew and Ugaritic Psalms*. p.254

Segue-se uma tradução dessa prece para a língua inglesa:

*Whenever a strong man attacks your gates
A warrior upon your walls,
Lift up your eyes to Baal:
"O Baal, drive the warrior from our gates,
The mighty man from our walls.
We shall sacrifice a bull, o Baal,
We shall pay a vow, o Baal,
We shall sacrifice a first-born, o Baal,
We shall offer a sacrifice, o Baal,
We shall pour a libation, o Baal,
We shall ascend to the temple, o Baal
We shall walk about in the paths of Baal's temple."
Then Baal will hear your prayer,
He will drive the strong man from your gates,
The warrior from your walls.¹¹³*

A seguir, uma tradução ao português:

Sempre que um homem forte atacar seus portões,
Um guerreiro no alto de suas muralhas,
Levantai os olhos para Baal:
"Ó Baal, afaste o guerreiro de nossos portões,
O homem poderoso de nossas muralhas.
Sacrificaremos um touro, oh Baal,
Pagaremos um voto, oh Baal,
Sacrificaremos um bebê, oh Baal,
Ofereceremos um sacrifício, oh Baal,
Verteremos uma libação, oh Baal,

¹¹³ AVISHUR, Yitzhak. *Studies in hebrew and Ugaritic Psalms*. P.225

Subiremos ao templo, oh Baal
Andaremos nos caminhos do templo de Baal".
Então Baal ouvirá sua oração,
E afastará o homem forte de seus portões,
O guerreiro de suas muralhas.¹¹⁴

Outros exemplos são dados dessa relação entre os textos ugaríticos e os salmos hebraicos. Jonas C. Greenfield¹¹⁵ destaca a menção, nos salmos, das assembleias dos deuses, como instituição conhecida nas religiões do Oriente, que aparece no Salmo 82,1:

א: מִזְמוֹר, לְאַסָּף אֱלֹהִים, נִצַּב בְּעֵדֹת-אֱלֹהִים; בְּקֶרֶב אֱלֹהִים יִשְׁפֹּט.

Esse versículo, em tradução ao português:

Um cântico de Assaf. Deus está na assembleia de Deus, entre os juízes Ele julgará.

A técnica poética também é destacada por Greenfield. Para este autor, a utilização de pares de palavras – tais como: casa/corte, casa/palácio, órfão/viúva, pai/senhor, ouro/prata, cadeira/trono, mão/mão direita.¹¹⁶ – e o paralelismo dos verbos nos tempos perfeito e imperfeito, e nas vozes ativa e passiva, formam o conjunto de características que permite supor que essa forma de poesia era usada por aquele povo, tendo sido adaptada à religião judaica no livro de salmos.

A recriação desses poemas para a religião judaica acrescenta aspectos particulares a esse texto, no que diz respeito à identidade e à prática religiosa judaicas, bem como às relações dos homens com o Deus de Israel e com os outros homens.

Tal conjunto de pensamentos integra os 150 salmos do livro bíblico; destes, muitos são atribuídos, pela religião judaica, a David; outros o são a Adão, a Malkitzedec, a Abraão,

¹¹⁴ Tradução de Daniel Tápia.

¹¹⁵ GREENFIELD, Jonas C. *A bíblia hebraica e a literatura cananéia*. In “Guia Literário da Bíblia”. Editora Unesp 1997. P.585

¹¹⁶ GREENFIELD, Jonas C. *A bíblia hebraica e a literatura cananéia*. In “Guia Literário da Bíblia”. Editora Unesp, 1997. P.590

a Moisés, a Heiman, a Yedutun, a Assaf e aos três filhos de Korach. É importante notar que 50 desses poemas encontram-se completos no texto litúrgico, e mais 280 versículos também são encontrados no mesmo texto, evidenciando-se, assim, seu caráter pragmático da religião.

Uma hipótese a ser considerada para a diferença entre o enfoque desses textos na sociedade ugarítica e na sociedade judaica é a própria natureza de cada uma dessas sociedades, com as crenças, a cultura e a religião que lhe são características.

Pode-se considerar que o judaísmo, a fim de preservar o seu conceito monoteísta, tentou eliminar desse texto qualquer aspecto que pudesse confundir-lo com outras religiões, principalmente as religiões pagãs e politeístas; com tal objetivo, teria adaptado às suas necessidades a recriação do texto do livro de salmos.

As adaptações desse texto podem ser vistas em muitos momentos dos salmos. Um exemplo da tentativa de diferenciação de outros povos e outras crenças está presente no Salmo 117:

Louvem ao Senhor, todos os povos; enalteçam-No, todas as nações! Pois
Sua benevolência conosco foi irresistível, e a verdade do Senhor é eterna.
Louvem a Deus!

Neste salmo podemos notar que o autor já faz distinção entre o povo judeu e outros povos ao posicionar-se como integrante do povo judeu, distinguido, portanto, de povos de outras religiões.

No Salmo 68:9 o Deus de Israel é novamente mencionado nessa forma, para diferenciá-lo de outros deuses e de outras religiões:

A terra rugiu – até os céus gotejaram diante da presença de Deus. Isto é
Sinai – diante da presença de Deus, o Deus de Israel.

Tais distinções também estão presentes nos salmos que contêm elementos naturais. Yehezkel Kaufmann¹¹⁷ comenta esse aspecto nos textos bíblicos:

Os espetáculos naturais que servem, na imagem retórica bíblica, para acompanhar as teofanias não são considerados aspectos da vida de Deus, mas acessórios externos de sua auto-revelação no mundo. Iahweh não vive os processos da natureza: ele os controla e, através deles, apresenta seu poder ao homem. Só na história da criação é que há um vínculo natural entre Deus e a natureza.

Os exemplos dessa afirmação de Kaufmann estão presentes em alguns salmos que o próprio autor destaca; segundo ele, no Salmo 48:8 o vento é criatura de Deus e seu mensageiro:

Com um vento leste, Tu quebraste os navios de Tarshish.

No texto do Salmo 104:4, os fenômenos da natureza fazem o papel do mensageiro de Deus:

Que faz, dos ventos Seus mensageiros, do fogo flamejante Seus ministros.

No Salmo 77:18, as nuvens representam a vontade divina:

Nuvens derramaram água, céus soaram, até Tuas flechas foram para o exterior.

Evidencia-se, assim, nesses exemplos, o modo religioso de encarar os fenômenos naturais e de afastá-los de qualquer outra divindade, como as encontradas em algumas religiões politeístas que conviveram com o judaísmo em diferentes épocas. Segundo Kaufmann¹¹⁸,

¹¹⁷ KAUFMANN, Yeheskel. *A religião de Israel*. p.73

¹¹⁸ KAUFMANN, Yeheskel. *A religião de Israel*. P.73

[...] Terremotos e erupções vulcânicas são o dedo de *Iahweh*, ele aparece na nuvem e na tempestade; o raio é sua flecha, o trovão sua voz, o vento seu alento. Nestas imagens, a Bíblia chega ao limiar do paganismo, mas nunca o cruza. Pois estes nada mais são que figuras poéticas. (p.73)

Nesse mesmo sentido, uma hipótese sobre a notação, na maioria dos salmos, de uma autoria, principalmente em relação a David, pode significar não propriamente o autor, mas o povo a que esse salmo pertencia. Ao mencionar “um salmo de David” ou “para David”, fica clara a noção do Deus a quem esse salmo se dirigia, e identifica-se o povo que se dirigia a Deus por meio desse texto. Outro aspecto dessa mesma hipótese é que a figura de David é bastante significativa para o judaísmo e pode ter servido para identificar o povo judeu.

A mesma estrutura pode ser vista também na configuração básica da maioria das preces judaicas, que identificam o Deus a que a prece se dirige:

ברוך אתה יהוה אלוהינו מלך העולם

Inicialmente a prece começa com o reconhecimento de Deus (nesse caso o Deus de Israel) e a especificação do seu reinado; nela Deus é único, é o rei do universo, caracterizando-se, assim, o teor monoteísta da religião judaica.

Outro aspecto a ser considerado como notação judaica dos salmos são as citações de conduta sugeridas nesse texto. No Salmo 15, encontramos 11 princípios cardeais de observância da religião, segundo Rashi (Rabi Shlomo Yitzhaki)¹¹⁹: “Todos os 11 princípios lidam com o relacionamento do homem com seu semelhante.”

Os princípios descritos nesse salmo são relacionados à retidão e à justiça. Esse salmo é construído basicamente com perguntas e respostas para orientar o comportamento do indivíduo inserido na religião judaica. Diferentemente das 613 leis contidas na religião judaica, com 365 proibições, nesse salmo há 11 modos gerais de condutas específicas para

¹¹⁹ WASSERMAN, Adolpho, SZWERTSZARF, Chaim. *O Livro dos Salmos*. p.16

o relacionamento social: ser íntegro, ser justo, amar a verdade, não difamar o próximo, não fazer mal ao próximo, não provocar vergonha, repudiar o desprezível, temer a Deus, não voltar atrás num juramento, não emprestar dinheiro cobrando juros, não subornar.

As 11 leis contidas nesse salmo dizem respeito ao comportamento social dos indivíduos, na convivência com o outro, podendo, portanto, ser consideradas leis sociais que partem de um caráter individual, refletindo-se diretamente no relacionamento dos indivíduos em sociedade:

1. Um Salmo de David. Senhor, quem habitará no teu tabernáculo? Quem morará no teu santo monte? 2. Aquele que anda sinceramente, e pratica a justiça, e fala a verdade no seu coração. 3. Aquele que não difama com a sua língua, nem faz mal ao seu próximo, nem aceita nenhum opróbrio contra o seu próximo. 4. A cujos olhos o réprobo é desprezado; mas honra os que temem ao Senhor; aquele que jura com dano seu, e contudo não muda. 5. Aquele que não dá o seu dinheiro com usura, nem recebe peitas contra o inocente. Quem faz isto nunca será abalado.

A recapitulação das principais etapas da história judaica também está presente nos salmos, principalmente nos de número 68 e 78. Neste último, o de número 78, a história de Israel é revista desde o êxodo do Egito até o reinado de David; nele, não somente a história de Israel é revista, como também a relação do povo de Israel com Deus e a religião é descrita, compondo-se um panorama do comportamento dos judeus em relação a Deus nos principais períodos de sua história:

1. Um Masquil de Asaf. Escutai a minha lei, povo meu; inclinai os vossos ouvidos às palavras da minha boca. 2. Abrirei a minha boca numa parábola; falarei enigmas da antiguidade. 3. Os quais temos ouvido e sabido, e nossos pais no-los têm contado. 4. Não os encobriremos aos seus filhos, mostrando à geração futura os louvores do Senhor, assim como a sua força e as maravilhas que fez. 5. Porque ele estabeleceu um testemunho em Jacó, e pôs uma lei em Israel, a qual deu aos nossos pais para que a fizessem conhecer a

seus filhos. 6. Para que a geração vindoura a soubesse, os filhos que nascessem, os quais se levantassem e a contassem a seus filhos. 7. Para que pusessem em Deus a sua esperança, e se não esquecessem das obras de Deus, mas guardassem os seus mandamentos. 8. E não fossem como seus pais, geração contumaz e rebelde, geração que não regeu o seu coração, e cujo espírito não foi fiel a Deus. 9. Os filhos de Efraim, armados e trazendo arcos, viraram as costas no dia da peleja. 10. Não guardaram a aliança de Deus, e recusaram andar na sua lei. 11. E esqueceram-se das suas obras e das maravilhas que lhes fizera ver. 12. Maravilhas que ele fez à vista de seus pais na terra do Egito, no campo de Zoã. 13. Dividiu o mar, e os fez passar por ele; fez com que as águas parassem como num montão. 14. De dia os guiou por uma nuvem, e toda a noite por uma luz de fogo. 15. Fendeu as penhas no deserto; e deu-lhes de beber como de grandes abismos. 16. Fez sair fontes da rocha, e fez correr as águas como rios. 17. E ainda prosseguiram em pecar contra ele, provocando ao Altíssimo na solidão. 18. E tentaram a Deus nos seus corações, pedindo carne para o seu apetite. 19. E falaram contra Deus, e disseram: Acaso pode Deus preparar-nos uma mesa no deserto? 20. Eis que feriu a penha, e águas correram dela: rebentaram ribeiros em abundância. Poderá também dar-nos pão, ou preparar carne para o seu povo? 21. Portanto o Senhor os ouviu, e se indignou; e acendeu um fogo contra Jacó, e furor também subiu contra Israel; 22. Porquanto não creram em Deus, nem confiaram na sua salvação; 23. Ainda que mandara às altas nuvens, e abriu as portas dos céus. 24. E chovera sobre eles o maná para comerem, e lhes dera do trigo do céu. 25. O homem comeu o pão dos anjos; ele lhes mandou comida a fartar. 26. Fez soprar o vento do oriente nos céus, e o trouxe do sul com a sua força. 27. E choveu sobre eles carne como pó, e aves de asas como a areia do mar. 28. E as fez cair no meio do seu arraial, ao redor de suas habitações. 29. Então comeram e se fartaram bem; pois lhes cumpriu o seu desejo. 30. Não refrearam o seu apetite. Ainda lhes estava a comida na boca. 31. Quando a ira de Deus desceu sobre eles, e matou os mais robustos deles, e feriu os escolhidos de Israel. 32. Com tudo

isto ainda pecaram, e não deram crédito às suas maravilhas. 33. Por isso consumiu os seus dias na vaidade e os seus anos na angústia. 34. Quando os matava, então o procuravam; e voltavam, e de madrugada buscavam a Deus. 35. E se lembravam de que Deus era a sua rocha, e o Deus Altíssimo o seu Redentor. 36. Todavia lisonjeavam-no com a boca, e com a língua lhe mentiam. 37. Porque o seu coração não era reto para com ele, nem foram fiéis na sua aliança. 38. Ele, porém, que é misericordioso, perdoou a sua iniquidade; e não os destruiu, antes muitas vezes desviou deles o seu furor, e não despertou toda a sua ira. 39. Porque se lembrou de que eram de carne, vento que passa e não volta. 40. Quantas vezes o provocaram no deserto, e o entristeceram na solidão! 41. Voltaram atrás, e tentaram a Deus, e limitaram o Santo de Israel. 42. Não se lembraram da sua mão, nem do dia em que os livrou do adversário. 43. Como operou os seus sinais no Egito, e as suas maravilhas no campo de Zoã. 44. E converteu os seus rios em sangue, e as suas correntes, para que não pudessem beber. 45. Enviou entre eles enxames de moscas que os consumiram, e rãs que os destruíram. 46. Deu também ao pulgão a sua novidade, e o seu trabalho aos gafanhotos. 47. Destruiu as suas vinhas com saraiva, e os seus sicômoros com pedrisco. 48. Também entregou o seu gado à saraiva, e os seus rebanhos aos coriscos. 49. Lançou sobre eles o ardor da sua ira, furor, indignação, e angústia, mandando maus anjos contra eles. 50. Preparou caminho à sua ira; não poupou as suas almas da morte, mas entregou à pestilência as suas vidas. 51. E feriu a todo primogênito no Egito, primícias da sua força nas tendas de Cão. 52. Mas fez com que o seu povo saísse como ovelhas, e os guiou pelo deserto como um rebanho. 53. E os guiou com segurança, que não temeram; mas o mar cobriu os seus inimigos. 54. E os trouxe até ao termo do seu santuário, até este monte que a sua destra adquiriu. 55. E expulsou os gentios de diante deles, e lhes dividiu uma herança por linha, e fez habitar em suas tendas as tribos de Israel. 56. Contudo tentaram e provocaram o Deus Altíssimo, e não guardaram os seus testemunhos. 57. Mas retiraram-se para trás, e portaram-se infielmente como seus pais; viraram-se como um arco enganoso. 58. Pois

o provocaram à ira com os seus altos, e moveram o seu zelo com as suas imagens de escultura. 59. Deus ouviu isto e se indignou; e aborreceu a Israel sobremodo. 60. Por isso desamparou o tabernáculo em Siló, a tenda que estabeleceu entre os homens. 61. E deu a sua força ao cativoiro, e a sua glória à mão do inimigo. 62. E entregou o seu povo à espada, e se enfureceu contra a sua herança. 63. O fogo consumiu os seus jovens, e as suas moças não foram dadas em casamento. 64. Os seus sacerdotes caíram à espada, e as suas viúvas não fizeram lamentação. 65. Então o Senhor despertou, como quem acaba de dormir, como um valente que se alegra com o vinho. 66. E feriu os seus adversários por detrás, e pô-los em perpétuo desprezo. 67. Além disto, recusou o tabernáculo de José, e não elegeu a tribo de Efraim. 68. Antes elegeu a tribo de Judá; o monte Sião, que ele amava. 69. E edificou o seu santuário como altos palácios, como a terra, que fundou para sempre. 70. Também elegeu a Davi seu servo, e o tirou dos apriscos das ovelhas. 71. E o tirou do cuidado das que se acharam prenhes; para apascentar a Jacó, seu povo, e a Israel, sua herança. 72. Assim os apascentou, segundo a integridade do seu coração, e os guiou pela perícia de suas mãos.

Nessa história estão presentes, principalmente, castigos e reconciliações de Deus com o povo de Israel, passando obrigatoriamente pela noção da fé no Deus único e pela crença de que a obediência a esse Deus seria o caminho ideal para a paz do povo judeu.

Nesse mesmo sentido, a ideia de que Deus, desse modo, estenderá a sua proteção ao povo judeu e punirá os inimigos de Israel se os judeus se mantiverem em sua ética e em sua conduta de temor e obediência a Deus, está presente no Salmo 68, assim como no Salmo 125.

Outro aspecto identitário do judaísmo nos salmos diz respeito à música inerente a esses textos, produzida principalmente através do posicionamento das sílabas tônicas e da repetição de palavras, tal como ocorre no texto sálmico. Há, também, indicação de suporte instrumental para a oralização dos salmos: determina-se que o louvor seja acompanhado de violino e harpa. Outros povos, em diversos períodos, também vinculavam a oralização de

sua poesia ao acompanhamento de diferentes instrumentos. A determinação dos instrumentos musicais característicos da poesia de cada religião pode ser, também, considerado um fator de diferenciação e de identificação dos povos e de suas crenças.

Um exemplo de características dos instrumentos musicais associados à identidade judaica dos salmos pode ser encontrado no Salmo 147.

Os aspectos da identificação judaica presentes nesse salmo são encontrados em vários de seus versículos, desde o início do texto. No versículo 2 – “O construtor de Jerusalém é o Senhor; ele reunirá os desterrados de Israel” – já aparece a menção de Jerusalém e do exílio do povo judeu; no versículo 7 – “Evoquem o Senhor com agradecimentos, com o *kinor* cantem ao nosso Deus” – surge o instrumento de louvor – o violino. A seguir, as menções a Jerusalém, a Jacó, a Israel e a Sion completam esse quadro, que prossegue até o último versículo; neste explicita-se a ideia de que o povo judeu é especial, eleito e diferenciado aos olhos de Deus, assim como a noção de que, para se manter tal condição, é necessário preservar o caráter ético, a fé e a observância dos princípios contidos na religião judaica.

A referida coleção de salmos constitui, assim, um sistema composto por ideias representativas de uma sociedade e de uma religião que foram agrupadas para orientar a conduta do povo judeu. Tais ideias pretendem orientar não só as ações, mas também os pensamentos e os sentimentos desse povo, tanto no plano espiritual quanto nos planos político e social; pretendem, ainda, indicar o caminho para que se mantenha a união do povo judeu, mesmo nos tempos de exílio e de alteração de sua fé.

Uma vez realizada essa discussão, segue-se a apresentação da última peça estudada neste trabalho.

Nessa trilogia formada por *Dreimal tausend Jahre* – Op.50a, o *Psalm 130* – Op.50b, e o *Moderner Psalm* – Opus 50c, o autor clama a Deus pela redenção de Israel e de todos os judeus, esperando, mais uma vez, pelo perdão divino.

O *Opus 50c* integraria o que viria a ser a “*Moderne Psalmen*, von Arnold Schoenberg” (como se vê em manuscrito seu); segundo Leibovitz, alguns meses depois de terminar o *De Profundis*, o compositor “inicia a composição de uma série de *Salmos*

modernos, cujo texto ele mesmo escreve. Somente um deles foi começado musicalmente (o 2.X.1950), escrito para recitante, coro misto e orquestra, e traz o número de op. 50 C”¹²⁰.

A peça possui a estrutura de um salmo de louvor a Deus; os salmos de louvor, conhecidos como *Halel* (louvor, exaltação), são os de número 113 a 118 e o Salmo 136, conhecido como o “Grande Halel”. É com essa tradição que dialoga o *Opus 50c*, de Schoenberg:

¹²⁰ Leibovitz, René. *Schoenberg*. p. 146.

Moderner Psalm Op. 50C

O, Du mein Gott: alle Völker preisen Dich und versichern Dich ihrer Ergebenheit.

Was aber kann es Dir bedeuten, ob ich das auch tue oder nicht?

Wer bin ich, daß ich glauben soll, mein Gebet sei eine Notwendigkeit?

Wenn ich Gott sage, weiß ich, daß ich damit von dem Einzigen, Allmächtigen, Allwissenden und Unvorstellbaren spreche, vom dem ich mir ein Bild weder machen kann noch soll. An den ich keinen Anspruch erheben darf oder kann, der mein heißestes Gebet erfüllen oder nicht beachten wird.

Und trotzdem bete ich, wie alles Lebende betet; trotzdem erbitte ich Gnaden und Wunder: Erfüllungen.

Trotsdem bete ich will nicht des beseligenden Gefüls der Einigkeit, der Verbindung mit Dir verlustig werden.

O, Du mein Gott: Deine Gnade hat uns das Gebet gelassen, als eine Verbindung, eine beseligende Verbindung mit Dir. Als eine Seligkeit, die uns mehr gibt als jede Erfüllung.

Oh Tu, meu Deus, todos os povos louvam a ti e te afirmam a sua devoção.

Mas qual o significado se eu também o faço?

Quem sou eu para crer que minha oração é necessária?

Se eu disser Deus, saberei que falo do Único, do Eterno, do Onipotente, do Onisciente e do Inimaginável, de quem não posso, nem poderia, criar uma imagem. Que falo a quem não tenho direito ou chance de exigir algo, e a quem poderá responder à minha mais fervorosa prece ou desdenhá-la.

E, no entanto, eu oro, como todos os viventes oram, e suplico por perdão e milagres; por realização.

E, no entanto, eu oro, pois não quero privar-me da felicidade que o sentimento de unidade, de união contigo, traz.

Oh Tu, meu Deus: Tua misericórdia nos deu a prece como aliança contigo, uma bem-aventurada aliança contigo. Um arrebatamento que nos dá muito mais que qualquer realização.¹²¹

Tendo-se por base a conceituação apresentada no item “Os salmos e a identidade judaica”, esse “Salmo moderno” de Schoenberg – que procura reviver, pela referência explícita, a tradição bíblica, reinserindo-a na contemporaneidade – pode ser, evidentemente, considerado um salmo judaico; nele o sujeito deixa claro qual é o Deus a quem se dirige: “Se eu disser Deus, saberei que falo do Único, do Eterno, do Onipotente, do Onisciente e do Inimaginável”. Essa frase se assemelha, quase que em sua totalidade, à frase inicial de *Moses und Aron*: “Único, eterno, onipresente, invisível e inimaginável Deus...!”. Em outro segmento do texto, o personagem criado pelo autor faz uma alusão ao Deus da Aliança: “uma bem-aventurada aliança contigo”, reforçando-se, assim, o vínculo com o Deus único, judaico.

Sobre o modo de composição da parte verbal desta peça, diga-se que, embora ela utilize do recurso de paralelismo – caracterizado pela repetição de frases de sentido próximo formadas por expressões de mesmo significado – de uso frequente nos salmos (assim como, de modo geral, nos versículos bíblicos)¹²², ela é dotada de repetições, e, em seu plano semântico, possui aspectos comuns ao *Livro de Salmos* da Bíblia, como o uso de frases curtas com ponto final, como se fossem versículos.

Conforme assinala Leibovitz (que se baseia na partitura da peça, e não no texto escrito previamente), “o último verseto composto por Schoenberg começa (aliás como o precedente) pelas palavras *Und trotzdem bete ich*”¹²³. Tal frase, dita reiteradamente, – considerando-se, neste caso, a coincidência do que diz o “eu lírico” com os propósitos de afirmação da tradição de crença no Deus judaico professados pelo autor – evidencia sua

¹²¹ Tradução sugerida a partir de uma versão em língua inglesa feita por Robert Craft.

¹²² Segundo Robert Alter, “O paralelismo semântico, embora não esteja invariavelmente presente, é uma característica prevaiente do versículo bíblico”. Alter, R. “As características da antiga poesia hebraica”. In: *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

¹²³ *Op.cit.*, p. 149.

reafirmação da crença e da religião judaicas, independentemente das contingências que contribuíssem para a instauração de dúvidas acerca da presença e da ação divinas, como se pode ver, por exemplo, no poema de Runes.

Antes de morrer, em abril de 1951, Schoenberg escreve uma carta a Frank Pelleg¹²⁴, ministro da Cultura do Estado de Israel, declarando os motivos pelos quais aceitaria o cargo de Presidente Honorário da Academia de Música de Israel; diz ele que há mais de quatro décadas lutava por um Estado Judeu independente, e que

[...] Deus escolheu Israel como uma nação que, mesmo diante da perseguição e sofrimento, deve completar a tarefa de manter e representar o puro e verdadeiro mosaico do monoteísmo. Da mesma maneira, os músicos de Israel devem completar uma tarefa: a de dar ao mundo um modelo que, sozinho, seja capaz de fazer nossas almas funcionarem como imprescindíveis para o desenvolvimento da humanidade.

Esse texto, escrito em 1950, completa a trilogia musicada “Salmos, orações, conversas com e sobre Deus”, marcada por um “eu lírico” profundamente religioso. As palavras que mais se repetem ao longo do texto são: *ich, dich, dir* (eu; te, ti; a ti), configurando-se, assim, um grande diálogo do “eu” com Deus.

A repetição dessas palavras acentua o ritmo desse poema, produzindo uma sonoridade densa, feita de aliteraões e assonâncias.

O primeiro verso (“Oh, Tu meu Deus, todos os povos louvam a ti e te afirmam a sua devoção”) é caracterizado por um paralelismo de significado, ou seja, pela sequência de dois componentes com idéias complementares – louvar a ti e afirmar sua devoção.

Observem-se os dois versos seguintes:

Mas qual o significado se eu também o faço?

¹²⁴ A fonte é o site do Schoenberg Center, (http://81.223.24.109/lettersneu/search_show_letter.php?ID_Number=5727), consultado em 10/09/2010.

Quem sou eu para acreditar que minha oração é necessária?

Novamente são dois versos complementares: a pergunta do primeiro é repetida de maneira complementar na pergunta do segundo. É importante notar que o paralelismo semântico não se caracteriza propriamente pelo uso de palavras sinônimas, mas pode ocorrer pela associação de um significado complementar. Nas palavras de Robert Alter:

O maior obstáculo na abordagem da poesia bíblica tem sido a concepção errônea de que paralelismo implica sinonímia, ou seja, dizer o mesmo duas vezes com palavras diferentes.¹²⁵

O texto de Schoenberg prossegue assim:

Se eu disser Deus, saberei que falo do Único, do Eterno, do Onipotente, do Onisciente e do Inimaginável, de quem não posso, nem poderia, criar uma imagem. Que falo a quem não tenho direito ou chance de exigir algo, e a quem poderá responder à minha mais fervorosa prece ou desdenhá-la.

Nesse segmento aparece a definição do Deus a quem este salmo é dirigido: o Único, o Eterno, O Onipotente, o Onisciente e o Inimaginável, ou seja, o Deus do monoteísmo e da religião judaica.

De acordo com a hipótese levantada no capítulo “Os salmos e a identidade judaica”, os poemas constantes no *Livro dos Salmos* bíblico (atribuídos a Davi e a outros autores como: Adão, Malkitzedec, Abraão, Moisés, Heiman, Yedutun, Assaf e os três filhos de Korach)¹²⁶ serviriam também para identificar o povo e o Deus ao qual aquele povo se dirigia ao cantar um Salmo.

Comparativamente, o conteúdo apresentado nesse *Salmo* deixa claro que o salmista fala ao Deus de Israel, atribuindo-lhe a dimensão de uma recriação “moderna” dos salmos

¹²⁵ ALTER, Robert. *Guia Literário da Bíblia*. P.658

¹²⁶ WASSERMAN, Adolpho, SZWERTSZARF, Chaim. *O Livro dos Salmos*. P.5

bíblicos; também por sua estrutura, é perfeitamente associável ao conjunto de textos da tradição judaica.

Corrobora esta hipótese o exemplo de um salmo feito por Lutero (Martin Luther 1483-1546) para a religião cristã, construído a partir do Salmo 130:

1. Das profundezas clamo, ó Deus, escuta os meus gemidos. Dos céus inclina aos brados meus, gracioso, os teus ouvidos. Pois, se julgares, meu Senhor, os atos do homem pecador, quem ante ti subsiste? 2. Só tua graça poderá salvar-nos dos pecados, o nosso esforço em vão será, inúteis os cuidados. Ninguém se pode enaltecer, a ti devemos só temer, vivendo em tua graça. 3. Por isso em Deus esperarei, de mim desesperando; meu coração lhe entregarei, em seu amor confiando. Consolo tenho neste amor que me dedica o meu Senhor, jamais desanimando. 4. Embora tenha de esperar paciente, noite e dia, meu coração, sem vacilar, em seu poder confia. Assim procede, ó Israel: Aguarda a Deus e sê fiel – do Espírito és nascido. 5. E se os pecados muitos são, em Deus mais graça temos; não tem limites seu perdão, sempre o receberemos. Somente é ele o Bom Pastor e de Israel o Salvador, em quem perdão teremos. 6. A glória ao Pai e ao Filho seu, ao Espírito consolador Eternamente em terra e céu. Pedimos com profundo ardor: Que andemos no caminho bom, preserva a alma com teu dom. Amém digamos todos. 7. A glória ao Pai e ao Filho seu, e a Deus, o Santo Espírito. Seu trono está lá no alto céu, governa sobre o mundo. Graça e louvor, ó Deus, a ti enquanto estou na terra aqui. E dá-nos tua bênção.

Nesse texto está clara a presença do cristianismo (Pai, Filho e Espírito Santo), diferentemente do mesmo texto a partir da bíblia hebraica:

1. Um Cântico de Ascensões. Das profundezas eu Te chamei, Senhor. 2. Meu Senhor, ouve minha voz. Que Teus ouvidos estejam atentos ao som dos meus rogos. 3. Se tu, oh Yah, preservasses iniquidades, oh meu Senhor, quem poderia resistir? 4. Pois Contigo está o perdão, para que Tu possas ser

temido. 5.Eu coloquei confiança no Senhor, minha alma colocou confiança, e eu esperei por sua palavra. 6.Anseio por meu Senhor, dentre aqueles que aspiram pela alvorada, aqueles que aspiram pela alvorada. 7.Que Israel espere pelo Senhor, pois com o Senhor está a benevolência. E com Ele está a redenção abundante. 8.E Ele redimirá Israel de todas as suas iniquidades.

Outro exemplo está no salmo 46, na versão de Lutero:

1. Castelo forte é nosso Deus, espada e bom escudo, com seu poder defende os Seus,em todo transe agudo.
2. A nossa força nada faz, estamos ,sim perdidos; mas nosso Deus socorro traz, e somos protegidos.
3. Defende-nos Jesus, o que venceu na cruz, Senhor dos altos céus; e sendo o próprio Deus, triunfa na batalha.
4. Se nos quisessem devorar, demônios não contados, não nos podiam assustar, nem somos derrotados.
5. O grande acusador, dos servos do Senhor, já condenado está; vencido cairá, por uma só palavra.
6. Sim, que a palavra ficará, sabemos com certeza, e nada nos assustará, com Cristo por defesa.
7. Têm-se de perder, os filhos, bens e lar, embora a vida vá, por nós Jesus está, e dar-nos-á seu Reino.

O mesmo salmo na versão da Bíblia Hebraica:

- 1.Para o Condutor, para os filhos de Korach, no Alamot, um cântico. 2. Deus é para nós o refúgio e força, uma ajuda muito acessível na aflição. 3. De modo que não devemos temer a transformação da terra, e o colapso das montanhas no centro do mar. 4. Suas águas enfurecerão e ficarão turvadas, montanhas rugirão em Sua glória, Selá. 5. O rio – suas correntes alegrarão a

cidade de Deus, o santificado lugar de morada do Altíssimo. 6. Deus está dentro dela; ela não estremecerá; Deus ajudará ao romper a aurora. 7. Nações rugem, reinos cambaleiam. Ele ergueu Sua voz e a terra se dissolverá. 8. O Senhor das Legiões está conosco, uma fortaleza para nós é o Deus de Jacó, Selá. 9. Vão e vejam as obras do Senhor, que forjou devastação na terra. 10. Ele faz a cessação das guerras até o final da terra, O arco Ele quebrará, partirá a lança, e carroças consumirão em fogo. 11. Desistam! Saibam que Sou D'us, Serei exaltado entre as nações, exaltado sobre a terra. 12. O Senhor das Legiões está conosco, uma fortaleza para nós é o Deus de Jacó, Selá.

Voltando ao texto de Schoenberg, os versos seguintes são estes:

E, no entanto, eu oro, como todos os viventes oram, e suplico por perdão e milagres; por realização.

Novamente aqui pode ser observada uma sequência com paralelismo de significado. Além de conteúdo e forma semelhantes à poesia bíblica, o texto original apresenta outras características; vejam-se os versos:

*Und trotzdem bete ich, wie alles Lebende betet;
trotzdem erbitte ich Gnaden und Wunder: Erfüllungen.*

A repetição da palavra “*trotzdem*” (apesar disso) mais *bete* (orar), *lebende* (vida), *betet* (orar), *erbitte* (pedido, súplica) é marcante na construção do ritmo do poema, assim como o efeito sonoro dado pela sequência *Gna, und, ung* das palavras *Gnaden* (graça), *Wunder* (milagre) e *Erfüllungen* (realização).

E, no entanto, eu oro, pois não quero privar-me da felicidade que o sentimento de unidade, de união contigo, traz.

Nesse segmento, novamente um paralelismo de significado em relação ao segmento anterior. A repetição da primeira palavra, *Trotzdem*, resgata o ritmo dos versos anteriores, enquanto há uma reafirmação do conteúdo:

*Trotzdem bete ich will nicht des beseligenden Gefüls der Einigkeit,
der Verbindung mit Dir verlustig werden.*

Na parte final do texto:

Oh Tu, meu Deus: Tua misericórdia nos deu a prece como aliança contigo, uma bem-aventurada aliança contigo. Um arrebatamento que nos dá muito mais que qualquer realização.

Aqui o autor resgata a frase inicial, completando o louvor a Deus e interligando os versos (que formam dois “versetos” ao modo bíblico) pelo paralelismo de significado.

Observe-se, por fim, a versão original do trecho:

*O, Du mein Gott: Deine Gnade hat uns das Gebet gelassen, als eine
Verbindung, eine beseligende Verbindung mit Dir.
Als eine Seligkeit, die uns mehr gibt als jede Erfüllung.*

As repetições de fonemas, especialmente a aliteração em Du, Deine, e em Gott, Gnade, Gebet e gelassen, e a repetição da palavra *eine* (um), são elementos que colaboram para a densidade sonora dos versos, assim como se integram na estrutura rítmica do texto.

Conclusões

Schoenberg poderia ter escolhido como sua máxima o verso de Stefan George

“Strengstes maas ist zugleich höchste freiheit”

(O mais extremo rigor é ao mesmo tempo a maior liberdade)¹²⁷.

Theodor Adorno

A liberdade inclina sempre à reviravolta dialética.

Muito cedo, reconhece-se na delimitação,

realiza-se na subordinação à lei, à regra,

à coação, ao sistema; efetua-se nisso,

o que não quer dizer que deixe de ser liberdade.

Adrian Leverkühn, personagem de Dr. Fausto,
de autoria de Thomas Mann, inspirado em Schoenberg.¹²⁸

Ao longo desta pesquisa, ficou claro que não há como separar a parte, aqui estudada, da obra de Schoenberg, da história de vida de seu autor: esta se mostra, inequivocamente, determinante de algumas de suas opções temáticas e formais. A escolha do compositor pela “imposição”, por meio de sua música, do judaísmo – numa época em que foram travadas as duas grandes guerras do Século XX – deixou sua marca nessa obra inovadora.

A temática das composições em questão segue uma trajetória definida: sua adoção, pelo autor, parece motivada, originalmente, pelo antissemitismo presente na Alemanha, onde o compositor vivia e da qual foi obrigado a sair, e, depois, pelos horrores do Holocausto, no qual foram mortos cerca de seis milhões de judeus em meio a milhões de outras vítimas de outros grupos étnicos e políticos, inspirando-se, por fim, na criação do Estado de Israel.

¹²⁷ ADORNO Theodor. *Prismas*.p.112

¹²⁸ MANN Thomas. *Dr. Fausto*. Cap. XXII. São Paulo. Nova Fronteira, 2000.

A opção de Schoenberg por incluir o tema do judaísmo numa obra de estilo inconfundível e o fato de, apesar do Holocausto, conseguir fazer poesia a partir desse episódio, mostra uma coragem e uma determinação não encontradas em muitos outros artistas, poetas e músicos coetâneos seus, alguns destes preferiram renunciar à vida vislumbrando a possibilidade de serem submetidos aos campos de concentração, como Walter Benjamin ou Paul Celan, que tendo sobrevivido aos campos de extermínio, carregava a culpa por não ter conseguido salvar os pais e, doente, se suicida.

Adorno, que havia fugido da Alemanha na mesma época de Schoenberg, descreve, em 1949, esse sentimento diante da barbárie:

A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.¹²⁹

Juntamente com sua motivação pelo tema do judaísmo, encontra-se a reafirmação, pelo compositor, de sua crença em Deus, abandonada por muitos que vivenciaram os acontecimentos do período, exatamente em decorrência da incerteza acerca da presença divina durante o holocausto.

A produção schoenbergiana voltada ao judaísmo levaria, como se verá mais adiante, a um questionamento quanto à continuidade de seu empreendimento renovador na música do século XX. A respeito da obra principal de Schoenberg, diz Theodor W. Adorno, em seu ensaio “A crítica da Cultura e da Sociedade” escrito em 1949 e publicado em 1951:

O *pathos* de Schoenberg está a serviço de uma música da qual o espírito não tem do que envergonhar-se e que, por isso mesmo, envergonha o espírito dominante. Sua música quer emancipar-se em seus dois pólos: ela liberta os instintos ameaçadores que a música comum se limita a filtrar e falsear, e põe a energia espiritual em extrema tensão; a música de Schoenberg encarna

¹²⁹ ADORNO, T.W. *Prismas. A crítica da Cultura e da Sociedade*. P.6

assim o princípio de um Eu que foi suficientemente forte como para não renegar o instinto.¹³⁰

Reverenciada por um pensador do porte de Adorno como libertadora e revolucionária, a obra de Schoenberg, no entanto, se converteria, em sua fase “judaica”, em objeto de possível contradição com seus princípios renovadores. De todo modo, o empreendimento do compositor em torno da temática judaica parecia ter continuidade garantida, no início da década de 1950. Em abril de 1951, pouco antes de sua morte, Schoenberg escreve a Frank Peleg, Ministro da Educação e Cultura de Israel, expondo seus planos pessoais futuros:

É com orgulho e satisfação que aceito a nomeação como Presidente Honorário da Academia de Música de Israel. No entanto, sinto-me obrigado a declarar a importância disso, que só a mim foi concedida. Tenho dito aos meus amigos, Sr. e Sra. O. Partosh [!], que recentemente me visitaram aqui em Los Angeles, que há mais de quatro décadas foi o meu mais profundo desejo ver a construção de um Estado Judeu independente. E ainda mais: o quanto eu desejava tornar-me um cidadão deste Estado e viver lá.

Não estou em posição de prever se a minha saúde permitirá a realização deste segundo desejo. Ainda assim, no entanto, espero que eu possa providenciar para que todas as muitas composições, poemas, dramas e artigos que tenho produzido possam servir como propaganda para eles, e devam ser levados para a Biblioteca Nacional de Israel.¹³¹

Entre os planos do compositor estava a tarefa de rever a coleção de 12 Salmos escritos por ele, nos quais são abordados, conforme afirma em carta a Oskar Adler¹³², problemas religiosos contemporâneos.

¹³⁰ ADORNO, T.W. *Prismas. A crítica da Cultura e da Sociedade*. P.97

¹³¹ http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=5727 – consultado em 18/08/2011

¹³² http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=5718 – consultado em 19/08/2011

Como já se mencionou, essas escolhas de Schoenberg foram bastante combatidas ao longo de sua produção, de várias formas e por diversos autores.

Pierre Boulez, compositor e regente de muitas composições de Schoenberg, escreve, em 1951, logo após a morte do compositor, um artigo intitulado “Schoenberg est mort” (Schoenberg morreu), no qual ele faz dura crítica ao trabalho de Schoenberg posterior ao dodecafonismo de *Pierrot Lunaire* (1912), no qual está contida a maioria das obras tomadas para estudo neste trabalho:

Não queremos considerar Schoenberg como uma espécie de Moisés que morre diante da Terra Prometida, depois de ter trazido as Tábuas da Lei de um Sinai que alguns desejariam confundir obstinadamente com o Walhalla.¹³³ (Enquanto isso, a dança em honra do Bezerro de Ouro está no auge).

Nós certamente devemos a ele *Pierrot Lunaire*..., e algumas outras obras muito invejáveis. Não vamos ofender a mediocridade circundante que quer, muito especiosamente, limitar os estragos à "Europa Central".

No entanto, tornou-se indispensável demolir um equívoco que está cheio de ambigüidades e contradições: é hora de neutralizar o revés. Essa retificação não será feita por qualquer um se gabando gratuitamente, muito menos por qualquer tolice hipócrita, mas pelo rigor livre de fragilidade e de compromisso. Portanto, eu não hesitarei em escrever, não por qualquer desejo de provocar um escândalo estúpido, mas igualmente sem uma hipocrisia tímida ou melancolicamente inútil: Schoenberg morreu.¹³⁴

Essa crítica de Boulez mostra as dificuldades enfrentadas por Schoenberg ao assumir, em suas últimas composições, a opção de não prosseguir desenvolvendo o sistema criado por ele, o dodecafonismo: as características estéticas da parte final de sua obra são a razão central da iniciativa desqualificadora do crítico. Apesar do abandono do referido sistema (que não necessariamente seria definitivo), o *sprechgesang*, também criado por

¹³³ Referência ao Templo de Walhalla, localizado na Baviera, Alemanha.

¹³⁴ BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. P.245

Schoenberg e uma das marcas fundamentais de seu trabalho, permaneceu como opção sua até o fim de sua produção.

Note-se, no início deste fragmento do texto de Boulez, a alusão, possivelmente irônica, ao judaísmo de Schoenberg, ainda que a passagem sirva a outro propósito, que inclui um aspecto desmitificador. Mais tarde, em 1974, Boulez voltaria a escrever de maneira contundente sobre o compositor, no artigo “Schoenberg a Unloved?” (Schoenberg o mal amado?), no qual aponta a possível opção do músico por um papel mítico, uma “atitude messiânica”:

Deve-se admitir que Schoenberg inspira mais respeito do que carinho, a admiração dos seus discípulos era ilimitada, sem controle de fato. Os sentimentos de seus oponentes, o ódio do que ele representava, não eram menos excessivos. Ele escolheu essa rota do profeta, reverenciado, mas temido. Foi ele mesmo responsável por isso? Ele estava determinado a ter o mesmo fracasso que Moisés?

Parece que, especialmente no final de sua vida, ele estava cansado da rotina distinta, mas ingrata que seu século havia impingido a ele. O próprio nome de Schoenberg relembra querelas ideológicas: não era simplesmente o seu trabalho que foi contestado, mas os próprios princípios de sua linguagem musical. Questões de diferenças raciais e culturais também desempenharam um papel. E, para piorar, os problemas nesta situação já difícil foram irremediavelmente confundidos com as tensões em sua personalidade dupla, metade aventureira e metade conservadora, que alienou um bom número de almas simples capazes de compreender e aceitar apenas uma situação clara.

[...]

Como é fácil entender a crescente obsessão de Schoenberg pela figura de Moisés! A sarça ardente e as tábuas da Lei – não pode haver metáfora mais marcante da criação humana como inspiradora e assistida pelo poder do Deus criativo. Estou pronto para admitir que acho essa atitude

messiânica irritante – mesmo que ela seja explicada pela falta de "sucesso" de Schoenberg.¹³⁵

Os comentários de Boulez, que se mostra “irritado” com o que seria o messianismo de Schoenberg, tende a desqualificar a obra realizada por ele após a fase de definição do dodecafonismo. Ao apontar, como razões para a contestação a Schoenberg (e para a exclusão, como apreciadores de sua obra, daqueles que apenas compreendem e aceitam uma situação clara), a “personalidade dupla” do compositor, marcada por uma bipolaridade entre um lado aventureiro e outro conservador, o crítico, pode-se dizer, identifica a sua obra judaica com o que seria seu lado conservador, em contraposição à outra, marcada pela aventura criadora (o seu lado mais inventivo e experimental, portanto). A visão de Boulez, ao pressupor a referida bipolaridade, entende a obra do compositor como carente da unidade que a tornaria “clara”, impondo-lhe a necessidade de obedecer a uma diretriz de suposta unidade à qual o compositor não optou por limitar-se: a visão da dicotomia e da carência de unidade e clareza parece, por si só, querer retirar de Schoenberg a liberdade de expressão artística, além do livre-arbítrio sobre sua própria obra. Quando aponta, também como causa das restrições a Schoenberg, as diferenças raciais e culturais, Boulez parece atribuir à sua obra judaica – que apresenta nítidas características culturais – um papel decisivo à dificuldade para aceitação do trabalho do compositor. O suposto “fracasso” de Schoenberg, visto como um possível fruto da identificação sua com a trajetória de Moisés, novamente ironiza, diga-se, sua opção pela temática judaica, ao atribuir ao autor o que seria uma vocação ou opção pelo messianismo.

Sobre a inaceitação da música de Schoenberg, é cabível considerar que a principal razão para isso tenha sido exatamente o seu caráter inovador, que rompia com os padrões estéticos tradicionais. Quando apresentou sua música baseada no sistema atonal que criara, ela foi notoriamente refutada, a ponto de, na época em que o compositor serviu o exército, em 1915, um oficial perguntar-lhe: “é você aquele tão contestado compositor?” Ao que ele

¹³⁵ Schönberg le mal-aimé?, in: Die Welt (7. September 1974); english translation published in: Orientations. Collected Writings by Pierre Boulez. Cambridge/Mass. 1986, 325–329. Consultado em 22/08/2011 no site: http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=1034&Itemid=748&lang=en

respondeu: “Receio que sim; mas explico: alguém tinha que sê-lo. Como ninguém quis, eu assumi o trabalho que me cabia”.

Theodor Adorno, em *Filosofia da Nova Música*¹³⁶, comenta o referido período inicial da criação de Schoenberg:

Entre as críticas que eles repetem monotonamente, a mais difundida é a do intelectualismo: a nova música nasce do cérebro, não do coração ou do ouvido; não se deve imaginá-la verdadeiramente em sua realidade sonora, mas somente avaliá-la no papel. A mesquinhez dessas frases é evidente. Argumenta-se como se o idioma tonal dos últimos trezentos e cinquenta anos fosse “natureza” e como se fosse ir contra a natureza superar o que está bloqueado pelo tempo, sendo que o próprio fato de tal bloqueio é testemunha precisamente de uma pressão social. A segunda natureza do sistema tonal é uma aparência formada no curso da história; deve sua dignidade de sistema fechado e exclusivo ao intercâmbio social, cuja própria dinâmica tende à totalidade e cujo desgaste concorda plenamente com o de todos os elementos tonais.

[...]

Toda a música e especialmente a polifonia, que constitui o meio necessário à nova música, teve sua origem em execuções coletivas do culto e da dança, fato que nunca foi superado e reduzido a simples “ponto de partida” pelo desenvolvimento da música para a liberdade, mas a origem histórica está ainda implícita com seu sentido próprio, mesmo que a música tenha rompido há tempos com toda execução coletiva.¹³⁷

As observações de Adorno apontam para um obstáculo comum a diversas das manifestações de vanguarda artística do século XX: o estigma de “cerebralismo” ou “intelectualismo”. A música de Schoenberg seria considerada “cerebral” apenas por não corresponder a um sistema que, de tão incorporado culturalmente, passa a ser considerado

¹³⁶ ADORNO, T.W. *Filosofia da Nova Música*. P.19

¹³⁷ ADORNO, TW. *Filosofia da Nova Música*. P. 24

“natural”; a renovação soaria como dissociada do “coração”, da motivação e da percepção emocional.

A respeito da resistência à vanguarda, inclua-se este outro comentário de Adorno, sobre o que ele denominou “nova música”:

A ira contra a vanguarda é tão desmedida e ultrapassa tanto a sua função real na sociedade industrial tardia e, também, excede demasiado sua participação nas ostentações culturais desta sociedade, somente porque a consciência angustiada encontra, na arte nova, fechadas as portas através das quais esperava escapar à *Aufklaerung*¹³⁸ total, porque hoje a arte, pelo menos a arte realmente substancial, reflete sem concessões e lança à superfície tudo o que se queria esquecer.¹³⁹

Pelo caráter inovador da música de Schoenberg e de seus discípulos, Adorno atribui-lhe uma dimensão filosófica e grande alcance sociocultural; no entanto, seu pensamento encontrou resistência no próprio compositor, que não concordava com a abordagem que o filósofo reservava à sua música, questionando a própria vinculação de sua criação à filosofia.

Em carta a Hans Heinz Stuckenschmidt, datada de 5.12.1949, Schoenberg refere-se ao texto de Adorno:

A nova música tem também uma filosofia? Então bastaria um filósofo para compô-la?¹⁴⁰

Em nova carta escrita na mesma data a Josef Rufer, Schoenberg comenta:

Você já ouviu falar do livro de Adorno? "Filosofia da Nova Música"? Eu também escrevi a Stuckenschmidt e Zillig e eu não tenho clareza de como

¹³⁸ iluminismo

¹³⁹ ADORNO, T.W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo. P.21

¹⁴⁰ http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=5020 – consultado em 22/08/2011

me comportar. Deixe-me ouvir a sua opinião. O livro é muito difícil de ler, porque ele usa este jargão quase-filosófico para esconder, o mesmo dos professores de hoje de filosofia: a ausência de um pensamento. Eles acreditam que é profundo, eles produzem novas expressões indefinidas, pouco claras. Eu não li o livro em si, mas apenas uma meia dúzia de páginas. Ele sabe, naturalmente, tudo sobre a música dos 12 tons, mas não tem idéia de como funciona o processo criativo.¹⁴¹

Embora, como ele mesmo diz, a leitura de Schoenberg tenha sido superficial, pois feita a partir da leitura de apenas algumas páginas, ela foi suficiente para que ele questionasse o tipo de abordagem de sua música, apesar de a crítica ser elogiosa e lhe trouxesse sustentação contra seus opositores; isso revela, possivelmente, que o compositor não desse grande importância às dificuldades de aceitação de sua música, buscando, essencialmente, a realização de seu objetivo estético e atribuindo maior importância ao próprio processo criativo.

Em outro momento, ele comenta que não foi consultado por Adorno a respeito das características de sua música, o que sugere que, apesar de admitir o conhecimento de Adorno sobre o dodecafonismo, considerava que sua visão sobre seu próprio trabalho seria fundamental para uma avaliação crítica de sua obra. A importância que ele atribui às suas próprias noções acerca de sua música e ao próprio processo criativo talvez esclareça a sua disposição de realizar, em sua última fase, seu trabalho afinado com suas motivações subjetivas, independentemente de uma manutenção estrita de suas propostas estéticas iniciais.

A questão judaica na obra de Schoenberg

A questão judaica envolvida na obra de Schoenberg é ampla. Alexander Ringer¹⁴² comenta que o compositor assumiu três tipos de identificação judaica: ele nasceu judeu, o judaísmo foi imposto a ele e o levou até si mesmo.

¹⁴¹ http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=5019 – consultado em 22/08/2011

¹⁴² Citado em HESKES, Irene. *Passport to Jewish Music*. Greenwood Publishing Group, 1994. P. 276

A percepção de Ringer parece corresponder adequadamente: o fato de Schoenberg nascer judeu determinou parte da condição econômica de sua família, o que ocasionou a sua educação musical caseira; após o incidente de *Mattsee*, no qual o judaísmo foi imposto a ele, sua obra parece ter se reformulado, e parte dela ter ido em direção ao judaísmo, de maneira crescente, até sua intensificação ao final da vida do compositor.

Usando como referência os relatos do próprio Schoenberg sobre o que ele considerou sua produção musical judaica, temos que ela se inicia com uma composição realizada em 1925, seguindo-se uma iniciada em 1926, outra realizada em 1938, uma em 1947, duas em 1949 e duas em 1950. Essa produção intensificou-se a partir do término da Segunda Guerra Mundial, com *A Survivor from Warsaw*, e prosseguiu, num crescendo, até o final de sua vida.

A influência do personagem bíblico Moisés sobre Schoenberg, à qual aludiu Pierre Boulez, é muito clara nas composições que integram o recorte estabelecido para este trabalho. Os textos aqui expostos fazem referência a esse personagem, com exceção de *Kol Nidrey* op.39 – que se refere à prece do mesmo nome e que não guarda relação direta com os episódios bíblicos de Êxodo ou Deuteronômio (nos quais está presente Moisés) – e do salmo *Dreimal tausend Jahre* (esta obra, contudo, parece dialogar com o texto bíblico quando mostra a chegada à Terra Prometida conduzida por Josué, após a morte de Moisés).

Revejamos, a seguir, os textos aqui estudados, sob a perspectiva da referência a Moisés:

Du sollst nicht, du mußt op. 27, refere-se ao episódio bíblico contido em Êxodo 20, com enfoque na questão da idolatria, início da narrativa bíblica de Moisés e Aron. *Der biblische Weg* pode ser considerada uma narrativa moderna da saída dos judeus do Egito (descrita em Êxodo 12), comandada por Moisés e adaptada aos ideais sionistas. *Moses und Aron* refere-se aos dois irmãos da narrativa bíblica do mesmo livro de Êxodo, na qual o principal personagem é Moisés.

A Survivor from Warshaw op.46, apesar de apresentar uma temática relativa à época em que foi escrita, contém, ao final, a prece *Shemá Israel*, que é considerada a declaração final do monoteísmo, a partir de Deuteronômio 6:4. Essa declaração tem origem no mesmo Êxodo 20, com Moisés.

Em *Israel Exists Again*, há um destaque especial a Moisés, como líder, destacando-o dos demais personagens bíblicos:

Mas Moisés
Viu que ele era nosso Deus
E nós o Seu povo eleito:
Eleito para testemunhar
Que existe apenas um Deus eterno.

O último texto estudado, *Moderner Psalm*, no qual é repetida a mesma descrição de um Deus monoteísta feita em *Moses und Aron*, dialoga ainda com o texto bíblico em Êxodo 20. Moisés é chamado por Deus para pregar o monoteísmo e conduzir o povo de um único Deus à Terra Prometida.

A existência de características do personagem Moisés na maioria dos textos evidencia um elo entre os mesmos e o judaísmo. Moisés, na tradição religiosa, é o maior líder do povo judeu, e por isso é chamado de *Moshe Rabeino* (Moisés Nosso Mestre). No episódio bíblico de Êxodo, é Moisés quem tira o povo do exílio e os leva até a terra prometida por Deus aos judeus, além de receber a *Torah*¹⁴³ e transmiti-la ao povo. Na mesma tradição, toda a vida de Moisés cumpre um caminho determinado por Deus para ser o grande líder dos judeus. É a ele que Deus confia o Seu povo eleito. A dimensão dessa liderança de Moisés está descrita na narrativa bíblica, em Deuteronômio 34:10:

Nunca mais se levantou em Israel profeta algum como Moisés, com quem o Senhor houvesse tratado face a face.¹⁴⁴

A obra judaica de Schoenberg analisada neste trabalho não permite o entendimento de que ela revele uma identificação do compositor com o personagem e seu aspecto mítico-messiânico, ou um propósito seu em se tornar, na música, um equivalente ao líder judaico,

¹⁴³ A Torah é composta pelos cinco primeiros livros bíblicos: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio.

¹⁴⁴ FERREIRA DE ALMEIDA, João. *Bíblia Sagrada*. p.232

como sugere Boulez. A dedicação de Schoenberg, como ele mesmo diz, era 90% para a música¹⁴⁵; as questões políticas vieram, no entanto, ao seu encontro e ele não omitiu sua opinião a respeito de cada uma delas. A presença de Moisés – que não parece constituir uma obsessão, como definiu o referido crítico – revela, antes, a opção do compositor pela referência ao personagem bíblico mais importante dentro do judaísmo, a indicar, essencialmente, próprio judaísmo do autor: ao escolher a criação musical e literária voltada ao judaísmo, o compositor se vale de uma das referências centrais da tradição judaica. Se há alguma identificação de Schoenberg com Moisés, ela se dará apenas em torno da identidade judaica, e, não necessariamente, quanto a um propósito de liderança messiânica.

A correspondência pessoal de Schoenberg demonstra que ele foi não somente um dos mais inventivos compositores do Século XX, mas também um grande pensador do judaísmo e um profundo conhecedor do texto bíblico e das tradições judaicas.

Talvez se possa depreender, de certa passagem do romance *Dr. Fausto*, de Thomas Mann – no qual o personagem Adrian Leverkün aparece como porta-voz da concepção da música dodecafônica, insinuando uma correspondência entre este e Schoenberg (que seria, então inspirador do personagem), a percepção de que Schoenberg teria, desde muito cedo, um apego aos textos bíblicos:

Durante o último ano de colégio, como formando, Leverkün acrescentou a todas as demais matérias o curso facultativo do hebraico, que eu, por mim, não frequentava, e com isso revelava o rumo de seus planos relativos à sua futura profissão. “Evidenciou-se” – propositadamente repito esse termo que usei, ao falar do momento em que ele, mediante uma palavra casualmente proferida, me fez descobrir sua vida íntima religiosa – evidenciou-se que Adrian tencionava estudar teologia.¹⁴⁶

¹⁴⁵ SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. P.79

¹⁴⁶ MANN Thomas. *Dr. Fausto*. Cap. XXII. São Paulo. Nova Fronteira, 2000. P.94. A hipótese de que o personagem de Mann baseia-se em Schoenberg, encontra respaldo na correspondência entre o escritor e o compositor, na qual o escritor diz que a nota em que ele revela que o sistema dodecafônico de autoria do personagem é baseado no sistema de Schoenberg, foi colocada para que ele, o escritor, não aparecesse como criador do sistema. A nota do romance: “Não me parece supérfluo avisar o leitor de que o gênero de composição descrito no capítulo XXII, e conhecido sob a denominação de técnica dodecafônica ou serial, é realmente propriedade intelectual de um compositor e teórico contemporâneo, Arnold Schoenberg.” Por outro

Como pensador do judaísmo e da questão judaica, Schoenberg produziu, em Nova York, no ano de 1934, um discurso importante, “A situação judaica”, que trata das opiniões do autor acerca do judaísmo e do antissemitismo. Um depoimento eloquente e contundente, que, embora elaborado num período difícil que sem dúvida teria interferido na condição emocional do autor e influenciado sua veemente exaltação do povo judeu, torna inequívoca sua total, irrestrita adoção à luta pela causa do judaísmo.

Nesse texto, surge evidente sua busca de reafirmação da identidade judaica, assim como de sua fundamentação religiosa:

O surto de antissemitismo, inesperado por muitas pessoas e considerado tão surpreendente por sua violência incomum e pelo seu crescimento no mundo, que acreditava que a guerra poderia ser evitada (*Krieg Nie wieder*: Nunca mais a guerra, eles clamaram), que a cultura seria a sua característica marcante, que cruza e crueldade devem ser apenas restos de um estado primitivo, desaparecendo rápida e completamente – este surto tem despertado em nosso povo muitas idéias novas e fez surgir muitos problemas, que não foram considerados muito importantes durante os últimos anos. [...]

Nossa religião não permite investigar as formas de nosso Deus, do inimaginável, do inconcebível. Mas sabemos sobre a Sua escrita, sabemos o tamanho das letras, que correspondem ao destino. Ele ordenou e nós poderíamos saber – se houvesse profetas, como anteriormente, em tempos mais abençoados, nós poderíamos saber pelas palavras dos profetas que o nosso Deus está disposto a comunicar-se conosco, e que devemos saber qual é a Sua vontade.

De fato: se houvesse profetas! De fato: se este deveria ter sido um momento abençoado! Mas não havia ninguém para ouvir o que Deus pediu, não havia ninguém para sentir, ninguém para conhecer de antemão os

lado, se Schoenberg fosse identificado com o personagem, ele temia que sua já combatida obra fosse associada ao diabo.

problemas que surgiram para os judeus. De repente, era realmente assim como nos tempos bíblicos: era como se profetas falassem e ninguém entendesse: este silêncio inconcebível da intuição, esta ausência perfeita de dom profético, essa imersão absoluta – é desta submersão que falarei.

Como antes foi mencionado: os judeus produziram dez vezes o número de homens importantes, em relação a outros povos. Mas naquela época, estes importantes judeus foram perfeitamente submergidos no sentimento e nas idéias de outros povos e, portanto, tornaram-se surdos contra a necessidade da própria existência, de judeus. Mas talvez essa submersão tenha sido a única possibilidade de sobrevivência dos “Gênios da Nossa Nação” e, sem tal economia, sem concentrar todas as forças num único objetivo, o sucesso poderia não ter aparecido: tornarem-se homens notáveis da humanidade em um número tão expressivo. Este sucesso vamos, agora, chamá-lo pelo seu verdadeiro nome: ele é decorrente do surgimento de personalidades, que são capazes de ser guias do seu povo em momentos de necessidade, por suas qualidades proeminentes de inteligência, de compreensão, julgamento e percepção, bem como por sua vontade fundada em seu caráter, sua coragem pessoal, seu temperamento, seu idealismo, integridade, altruísmo e por seu espírito de auto-sacrifício – sim, eu falava de sua vontade de fazer sacrifícios em sua fé – para, apenas esses homens, que estimam a honra e o futuro em sua vida, somente tais homens têm o direito de pedir o mesmo sacrifício de outras pessoas.

Tenho a honra de falar em uma reunião de destacados homens judeus, entre os quais certamente será encontrado um grande número de personagens descritas anteriormente. Esta é a primeira razão que me levou a falar aqui sobre este assunto. Mas a segunda razão é que aqui estou eu, falando com meus companheiros da arte, de minha maneira de sentir: as impressões que eu tenho do mundo são de que ele é homogêneo, e especialmente nesse caso, em que eu vejo um propósito muito idealista e uma luta para um objetivo santo, a um objetivo que se realizará e formará um dos passos mais importantes para um sentimento nacional. Sim: para se

criar uma música nacional judaica. Essa é uma tarefa santa e especialmente interessante para os judeus, que em grande número nos tempos antigos, bem como em nossos dias, tem ajudado a música ariana a se tornar tão perfeita como ela é hoje, para mim isso pode provar a nossa superioridade em questões espirituais na criação desta nova música judaica.

Todo o mundo judaico tem que reconhecer o fato de que em todos os lugares o antissemitismo é um perigo de dimensões incomuns e alarmantes.¹⁴⁷

Nesse texto, o próprio autor clama por um Profeta que indicasse um caminho a ser seguido para que os judeus soubessem como agir naquela situação que os conduziria à grande matança durante os anos seguintes. Em nenhum momento, Schoenberg se coloca como o tal Profeta.

Como se pode ver, a adesão absoluta de Schoenberg – que, como aqueles que ele aponta, pode ser considerado um dos “Gênios da Nação” que teriam sobrevivido por cederem à submersão “no sentimento e nas idéias de outros povos” – ao restabelecimento da ação dos judeus notáveis em prol de seu próprio povo, que teria a peculiaridade de produzir homens notáveis em quantidade dez vezes maior que as demais nações. Esta característica, note-se, consistiria no “sucesso” dos judeus, pois os notáveis seriam “capazes de ser guias do seu povo em momentos de necessidade”, como no tempo adverso que se vivia e se viveria. A proposta da criação de uma “música judaica” envolveria a produção dos compositores judeus feita para sua própria nação, uma vez que, tendo colaborado com a história musical de outras nações, efetivamente eram distinguidos dos nativos não-judeus¹⁴⁸; trata-se, portanto, de uma exaltação à união de esforços em torno do próprio povo, da própria cultura e da própria história. Embora nada tenha sido dito acerca da temática da “nova música”, talvez se possa relacionar a ideia com a própria produção do compositor voltada ao tema do judaísmo: esta escolha, inserta em sua obra mais ampla,

¹⁴⁷ http://81.223.24.109/transcriptions/edit_view/transcription_view.php?id=1019&word_list=jewish – consultado em 21/06/2011.

¹⁴⁸ Veja-se referência a esta questão no texto de Schoenberg apresentado em seguida a este.

determinaria um segmento de sua música com características distintas, porque engajado em uma finalidade que requereria um procedimento criativo adequado; de novo, podemos afirmar sua liberdade criadora, que permitiria opções diversas conforme sua intenção composicional.

Cinco anos após a realização desse texto, em 1939, num momento em que as condições judaicas estavam se deteriorando ainda mais na Alemanha, Schoenberg escreve:

Proposta judaica para a paz na Alemanha

Os judeus perderam uma guerra e têm de ficar agora com as conseqüências. Foi uma guerra que, na verdade, não fomos nós que começamos. Embora, como diz Schopenhauer, todo agressor finja não ter atacado, e coloque toda a culpa em seu adversário, fingindo que o outro começou a luta, no nosso caso poderia ser realmente diferente. Nós judeus da Alemanha fomos certamente cidadãos fiéis, servos obedientes da Alemanha e a nossa devoção a este país não era menor do que a dos não-judeus alemães. Eu não diria isso se não fosse o meu próprio sentimento. Eu me lembro de como meu coração estava sangrando quando, de repente, o golpe me atingiu e eu não mais poderia ser um alemão.¹⁴⁹ Ninguém pode contradizer um homem como eu, que nunca disse uma mentira. E sei que todos os meus amigos sentiram isso e sinto que antes da revolução alemã, o pensamento dos judeus da Alemanha não diferiu disso. Não se pode, portanto, ter dúvida de que os judeus têm de algum modo a ver com o início desta guerra, mas ela nos foi imposta contra a nossa vontade. Temos, porém, de aceitar isso e considerá-la como um fato: essas coisas acontecem na história da humanidade. Inocente ou culpado, não importa, perdemos esta guerra. Todas as tentativas empreendidas para alterar o resultado desta guerra, por líderes judeus, se mostraram inúteis. Pelo contrário, têm provocado na Alemanha um grande aumento de suas armas de agressão e

¹⁴⁹ Essa realidade está exposta na carta a Kandinsky em 19/4/1923 e se refere ao episódio de Mattsee.

instigado a propaganda anti-judaica em outros países, cuja atitude até então tinha sido a de neutralidade simpática em relação aos judeus.¹⁵⁰

Neste texto evidencia-se, novamente, a importância que teve, na vida do compositor, o fato de que “não mais poderia ser um alemão”: após sentir-se alemão, viver como tal, exercer um papel decisivo na música alemã, ele teria de não mais sê-lo, e, necessariamente, assumir, de modo exclusivo, sua identidade judaica. Se Schoenberg nunca abandonara suas origens culturais e religiosas, e, tampouco, seu apego à tradição judaica, este sentimento de exclusão alimentou não apenas sua devoção ao judaísmo como o desenvolvimento de sua obra literário-musical de temática judaica.

Muitas das concepções de Schoenberg apresentadas nos textos seus incluídos neste trabalho estabelecem relações com suas obras musicais tomadas para estudo. O texto “A situação judaica, por exemplo, revela a visão que o autor tem de Deus (inimaginável, inconcebível), também expressa nos textos criados para *Der biblische Weg*, *Moses und Aron*, *Israel Exists Again* e *Moderner Psalm*: existe, portanto, uma correlação entre as ideias do autor, expressas em sua correspondência e em seus discursos, e o conteúdo expresso nas obras que formam o recorte deste estudo. Identificaremos outros exemplos de tais correlações, apontados a seguir.

A questão da assimilação, considerada por Schoenberg como uma tentativa fracassada de resolver os problemas dos judeus na Alemanha – abordada na introdução deste trabalho – é referida em *A Survivor from Warsaw*, por meio da frase “a velha oração que eles tinham negligenciado por muitos anos, do esquecido credo!”.

O discurso do personagem Max Aruns de *Der biblische Weg*, citado em capítulo deste trabalho, é semelhante ao texto “Proposta judaica para a paz na Alemanha”, no que diz respeito à posição dos judeus na contribuição às nações nas quais residiram até essa época (1939).

O texto “Proposta judaica para a paz na Alemanha”, ao conter a afirmação de que os judeus alemães (como Schoenberg) eram devotados à Alemanha, e o “A situação judaica”, ao afirmar a existência de judeus notáveis e sua contribuição à arte alemã, reforçam a

¹⁵⁰ http://81.223.24.109/transcriptions/edit_view/transcription_view.php?id=138&word_list=jewish

afirmação feita por ele em carta a Josef Rufer, em 1921, na qual ele diz que o sistema por ele criado “garantiria a supremacia da música alemã por, no mínimo, cem anos”.

A lealdade à Alemanha referida em “Proposta judaica...” é também explicitada nos personagens de *A survivor from Warsaw* ao perceberem que estavam caminhando para a morte: como pessoas que tinham ajudado a Alemanha a crescer poderiam estar numa situação próxima da morte? Eram culpados de alguma coisa?

A questão sionista, presente em diversas correspondências, é referida em *Der biblische Weg*, como um projeto de uma nova sociedade, acompanhado, inclusive, de desenhos que exibem vários aspectos físicos desta nova sociedade.

Obra “fragmentária”?

Se – como foi observado ao longo deste trabalho (inclusive nesta Conclusão) –, a “Nova Música”, como assim a denominou Theodor Adorno, proposta por Schoenberg, foi alvo da ira dos compositores tradicionais, a fase derradeira de sua obra, considerada como um retrocesso, foi alvo do rancor dos modernistas.

Adorno assim comenta a obra tardia do compositor:

Na obra tardia de Schoenberg, a espiritualização da arte procura enfaticamente a própria dissolução, indo assim ao encontro de uma moda abismal, ao encontro do elemento bárbaro e hostil à arte. Por isso os esforços de abstração total como os de Boulez, por exemplo, e de outros jovens compositores dodecafônicos em todos os países não são apenas um mero “desvio”, mas levam adiante algo que era a intenção de Schoenberg, embora este nunca tenha se tornado escravo de sua própria intenção e da tendência objetivante.¹⁵¹

Talvez o judaísmo tenha mesmo “atropelado” Schoenberg e tenha colaborado para a transformação de sua obra. Adorno considerou que a obra tardia do compositor poderia

¹⁵¹ ADORNO, T.W. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. p.112

ser considerada fragmentária, pela sua brevidade e pela sua versão abreviada¹⁵². E, nos estilhaços, se reconheceria a dignidade de uma grande obra, que, afinal, manteria, em sua totalidade, uma coerência relativa à atitude, do compositor – conforme assinala Adorno – de não se tornar “escravo de sua própria intenção” estética.

Tomando como exemplo a obra *Survivor from Warsaw*, Adorno considera que Schoenberg tenha suspenso a esfera estética pela “rememoração de experiências que estão fora do âmbito da arte”.

É claro que ele poderia, até, tentar excluir suas convicções políticas e religiosas em sua realização estética. A opção por colocar, de certa forma, parte de sua música a serviço de um judaísmo tardio, no entanto, representa, talvez, uma mudança de curso determinada principalmente pela alteração do próprio ambiente. E fazer música com o tema da barbárie do holocausto e após a mesma, mostra um comprometimento do autor com a realidade, além de seu compromisso com a arte em si.

Se, como diz Ringer, essa opção levou Schoenberg a “encontrar a si mesmo”, essa questão ultrapassa os limites aqui propostos.

¹⁵² ADORNO, T.W. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. P.159

Apêndice

Alguns textos de Schoenberg de uma coleção denominada “Salmos Modernos” compõem este apêndice. São textos escritos ao final da vida do compositor, basicamente entre 1950 e 1951, ano de sua morte.

Como não estão presentes nesses textos as características estilísticas dos salmos, presentes em textos já analisados deste trabalho, os mesmos não são analisados aqui, mas constarão como material da pesquisa. As traduções são de Miriam Betina Paulina Oelsner.

Moderner Psalm No 10

Man hat vergessen, dass Liebe in
erster Linie Seelenfreundschaft sein
muss. Im Begattungsritzt erschläft, erkaltet
nach einiger Zeit, Seelenfreundschaft ist
unzerstörbar. Sie verbindet untrennbar.
Ehen solchen Ursprungs werden im Himmel
geschlossen.

Liebe ist aber auch das Verlangen der
Kinder: ~~im die Welt zu kommen~~ ^{zu sein} ~~zu werden~~, um
dem Leben anzugehören und die Art
zu erhalten.

Liebe, die nicht diesen Anstößen ent-
spricht, zerstört die Art und wird
schliesslich die Menschheit aus-
rotten.

Gott hat diese Liebe nicht geheiligt.
9. Februar 1951

Arnold Schoenberg

Ein moderner Psalm

Menschen bauen jetzt Maschinen, die in Stunden, Minuten oder sogar Sekunden ausrechnen können, wozu eines normalen Mannes Hirn Jahre, Monate oder Wochen brauchte. Wir sollen uns Gott nicht vorzustellen versuchen, weil das den Begriff begrenzt, den wir von ihm besitzen könnten.

Trotzdem aber sollten wir voraussetzen, dass Gottes Macht zu den Grössen, die wir erfassen können, sich doch mindestens so verhält, wie die der Maschinen sich zu uns verhält.

Das aber heist: wir haben die Hoffnung, dass Gott unser Gebet wahrnimmt.

Wie und warum Er dann auf die eine oder die andere Art über uns entscheidet, bleibt ein wohl unlösbares Geheimnis.

Aber wir haben eine Hoffnung, bemerkt zu werden, wenn wir beten. Wir haben immer zu beten.

25.12.1950

Agora os seres humanos constroem máquinas que conseguem fazer cálculos em horas, minutos e, até mesmo segundos, para os quais o cérebro normal de uma pessoa levaria anos, meses ou até mesmo semanas. Não devemos buscar imaginar Deus, porque isso limitaria o conceito que possamos ter Dele.

Entretanto, temos que pressupor que o poder divino pertença às grandezas que conseguimos captar, e que se relacione conosco ao menos como as máquinas.

Mas isso quer dizer: que temos esperança de que Deus leve em consideração nossas orações.

De que forma e por qual razão Ele decide a nosso respeito, permanecerá para sempre um segredo desconhecido.

Ein anderer moderner Psalm

Das werde ich nie begreifen: dass diese Verbrecher, die mich bestehlen und berauben, von Glück beschützt, ein Wohlleben führen, während ich viele Jahre meines Lebens in Dürftigkeit und Sorge zugebracht habe.

Ist das gerecht?

Warum sol ich gerecht sein, wenn mir nur Unrecht geschieht?

Herrgott, ich bitte dich nicht darum, meine Lage zu verbessern.

Ich will dich jedoch heisser und inniger bitten, die Verbrecher zu züchtigen: Stelle wenigstens auf diese Art Gerechtigkeit her!

25/12/1950

Outro salmo moderno

Jamais conseguirei compreender uma coisa dessas: que os criminosos, que me furtam e me roubam levam uma vida de bem-estar, protegida pela sorte, enquanto eu tenho passado muitos anos da minha vida sob penúria e preocupação.

Será que isso é justo?

Por que tenho eu que agir corretamente, se a mim só acontecem coisas ruins?

Deus do céu, eu não estou pedindo para que melhores minha condição de vida.

Só te peço encarecidamente, do fundo do meu ser que castigues os criminosos, e que restabeleças a justiça!

Ein moderner Psalm

Herrgott ich verstehe:

Anständigkeit, Ehrlichkeit, Gerechtigkeit – uns alles dergleichen sind nicht Verdienste, die Belohnung beanspruchen dürfen.

Man ist es, weil man so geboren ist, und gar nicht anders könnte. Es wäre traurig, wenn man nur wegen der Aussicht auf Belohnung anständig wäre. Als ob man dich bestechen wollte!

Ich verstehe auch, dass du gar nicht beabsichtigst, uns durch Belohnung zum Guten zu verlocken.

Wer dagegen dem Bösen, dem Teufel, seine Seele verschreibt, tut es nur wegen der Belohnung.

Und der Teufel weiss sehr wohl, dass er etwas für die Seinen tun muss: - niemand würde ohne reichliche Gegenleistung den Teufel seine Seele haben lassen.

Daher kommt das Glück der Verbrecher: sie sind geschützt durch ihren Herrn, den Teufel.

Outro salmo moderno

Deus do céu, eu compreendo:

Decência, honestidade, justiça – para todos nós igualmente são ganhos dos quais não se deve esperar por uma recompensa.

Somos assim, porque nascemos assim, e nem poderia ser de outra maneira.

Seria lamentável se fôssemos corretos somente devido à expectativa da recompensa. Como se tivéssemos a intenção de te corromper!

Compreendo igualmente que não tens a intenção de nos seduzir para praticarmos o bem, visando uma recompensa.

Por outro lado, quem entregar sua alma à maldade, ao diabo, faz isso somente visando à recompensa.

Entendo perfeitamente, que tu não tens qualquer intenção de nos seduzir a praticar o bem em troca de recompensa.

Moderner Psalm n° 5

Herrgott, du hast uns erkoren, um als unvergängliches Zeugnis des Einzigen, Ewigen, Allmächtigen, allen Völkern als Vorbild zu dienen. Du hast uns mit Beständigkeit

begabt, die oft in Starrsinn und Orthodoxie ausartete, um selber zum unbrechbaren Festhalten an unserer Aufgabe befähigte.

Fremde Völker, unsere Feinde, nehmen Anstoß an dem Hochmut, uns "das auserwählte Volk" zu nennen. Sie verkennen das Martyrium, dem unsere Beharrlichkeit uns stets aussetzt. Sie verkennen, dass wir es bleiben müssen, bis alle Menschheit Gott so versteht, wie er verstanden werden soll.

Kleine schwache, verängstigte Männlein sind es häufig, diese hochmütigen Juden, die es auf sich nehmen, ihr hartes Los mit Stolz zu tragen, als Beispiel eines tiefen Glaubens.

29/12/1950

Salmo moderno nº 5

Deus do céu, Tu nos escolheste dentre todos os povos.

Para servirmos de exemplo como testemunhas imortais do Senhor Todo Poderoso, único e eterno.

Tu nos concedeste fundamento que frequentemente se converteu em ortodoxia e obstinação, capacitando-nos, entretanto para mantermos nossa missão com firmeza inquebrantável.

Povos estranhos, nossos inimigos ficam escandalizados com a nossa arrogância de nos determinarmos "povo escolhido." Eles desconhecem o martírio a que nossa perseverança nos predispõe a falhar continuamente. Eles não querem entender, que nós temos que permanecer assim até que toda a humanidade consiga compreender Deus como Ele tem que ser compreendido.

É comum existirem homenzinhos fracos e amedrontados, esses judeus altivos, que assumem carregar nos ombros sua sina com orgulho, como modelo de fé profunda.

Moderner Psalm n° 6

Es ist die Arrogance der philiströsen wissenschaftlichen Atheisten, die mit so grosser Verachtung auf den Aberglauben herunterschaut. Sie hassen vor allem den Glauben im Aberglauben und nehmen nicht wahr, dass stets ein Kern tiefer Wahrheit in ihm vorhanden ist, wenn auch solch zugrundeliegende Erkenntnis durch verhüllende Zusätze verwandelt, als Mysterium erscheint.

Freilich: dass die Karten oder die Stern nie lügen ist mindestens eine falsche Interpretation. Sicherlich, falls Ereignisse, die sich auf uns beziehen, sich wirklich prophetisch in ihnen abspiegeln, so sagen sie solche Mysterien in einer Sprache, die wir nicht verstehen. Ihre Ausdrucksweise ist ebenso mysteriös wie ihrer Konstellationen Voraussagung künftiger Geschicke.

Das wahrhaft Rührende des Aberglaubens ist der Glaube des Abergläubischen, sein Glaube an Mysterien. Es ist ein wahrer und tiefer Glaube, und er ist dem Glauben ans Wahre und Tiefe so verwandt, dass er oft mit ihm zusammen auftritt.

Der gelehrte Philister verachtet Mysterien, weil sie Unbeweisbares offenbaren.

31/12/1950

É a arrogância dos ateus filisteus cientificistas que desdenha a superstição com tanto desprezo. O que eles mais odeiam é a crença na superstição¹⁵³. E não aceita que exista um profundo conteúdo de verdade na superstição, mesmo que essa noção aperfeiçoada se transforme em componentes ocultos que despoem na forma de mistério.

De fato: que as cartas ou as estrelas não mentem é, no mínimo, uma interpretação errada. Com certeza, caso ocorram fatos que nos dizem respeito, e que reflitam nos fatos de maneira profética, nesse caso eles confirmam os mistérios em uma linguagem incompreensível para nós.

¹⁵³ Nota da Tradutora. O autor se utiliza de um jogo de palavras entre crença e superstição: den Glaube im Aberglaub

A forma com que eles se exprimem é também tão misteriosa, quanto a previsão estelar da história futura.

O que é realmente comovente na superstição é a crença do supersticioso de enxergar sua crença como um mistério.

É uma crença verdadeira e profunda, e ele, o supersticioso, se encontra tão próximo de acreditar em sua verdade e em sua profundidade que muitas vezes ela se manifesta perto dele.

O filisteu estudado despreza mistérios, por que eles tornam públicas questões que não se consegue comprovar.

Moderner Psalm n° 7

Dass Gott heute keine Wunder mehr tut, ist eine so unrichtige Behauptung, wie fast alles, das dem materialistischen Denken unserer Zeitgenossen entspringt.

Es ist unser flüchtiges und oberflächliches Erleben des Augenblicks, das uns Abhält von dem Versuch, die Zusammenhänge zu erkennen.

Gedächtnis und der Wille, sich seiner zu bedienen, würde Manches, das der Materialismus als zufälliges Zusammentreffen ansieht, enthüllen, als die notwendige und vorbedachte Erfüllung lange vorher angeordneter Ereignisse.

Wir wissen, dass gute Schachspieler ihre besten Züge auf der Grundlage seiner Voraussicht aufbauen die die Möglichkeiten von zehn oder mehr Konstellationen in Rechnung gezogen hat.

Würden wir nicht Gott wie einen Schachspieler ansehen dürfen, der Lusten, Dekaden, Jahrhunderte, Jahrtausende – die Ewigkeit voraussieht? Dann sollte manches Ereignis unseres späteren Lebens nicht mehr als zufälliges Zusammentreffen fremdartiger Umstände erscheinen. Wir könnten erkennen, dass, was früher unmotiviert, glücklich oder unglücklich schien, eine vorbedachte Konstellation war, deren natürliche Folgen, jetzt, nach 10,20 oder mehr Jahren, sich wie ein Wunder darstellen.

Wie ein Wunder!

Und das ist eines der

Beispiele von Wundern, die wir immer wieder erleben dürfen – wenn wir uns bemühen; wenn wir unser Gedächtnis ein bisschen anstrengen.

31/12/1950

Que Deus não faça mais milagres é uma afirmação tão inverdadeira, como quase todas as afirmações que escapam do pensamento materialista de nossos contemporâneos.

É nossa vivência efêmera e superficial do momento, que nos detém da tentativa de reconhecer os nexos.

Fazer uso da memória e da vontade desvendaria coisas que o materialismo enxerga como mero encontro casual como se fosse a realização pré-concebida muito antes dos acontecimentos estarem organizados entre si.

Sabemos que os bons jogadores de xadrez preparam suas melhores jogadas com base em uma previsão que possa levar em conta a possibilidade entre dez ou mais combinações.

Será que não podemos enxergar Deus como um jogador de xadrez que prevê a eternidade, por meio de lustros, décadas, séculos, milênios? Nesse caso, certos acontecimentos de nossas vidas que irão ocorrer no futuro, não deveriam nos parecer mais como encontro casual de circunstâncias estranhas. Poderíamos reconhecer que as coisas que no passado nos pareciam como sem razão de ser, ou como motivo de felicidade, ou de infelicidade, já fossem uma combinação pré-concebida, cujas consequências naturais somente agora, passados dez, vinte ou mais anos se apresentem como um milagre.

Como um milagre!

E, este é um dos exemplos de milagres

Que poderemos sempre reviver, caso tenhamos empenho;

Se nos esforçarmos um pouquinho um usar nossa memória.

Moderner Psalm n° 8

Alle Wesen, die in einer Gemeinschaft, in einer Herde leben, müssen deren Bestand durch Gesetze regeln. Diese Gesetze betreffen hauptsächlich die Sicherheit der Gesamtheit – weniger jedoch, die des Einzelnen.

Deine Zehn Gebote, o Herr, die du uns durch Moses offenbart hast, haben nicht nur solcher Sicherheit gedient, sondern sich für jeden, der tief genug hineinsieht, als die Grundlage aller Moral, allen sittlichen Denkens und Handelns bewährt.

Die Inferiorität selbst hochstehender heidnischer Völker hinsichtlich ihres Gottesbegriffs, hinsichtlich der Vorstellung, die sie sich von einem höheren Wesen machten, ist in niederschmetternder Weise illustriert durch den sittenlosen Jupiter oder den betrügerischen Wotan. Wie kann eine Moral beschaffen sein, die sich an solchen Vorbildern gebildet hat?

Deine Zehn Gebote, o Herr, sind heute schon Grundlage der Moral, der Sitte und der Rechtsbegriffe fast aller Völker einer höheren Zivilisation. Und sie werden dereinst alle Völker dieser Erde belehren. Und es wird die Zeit kommen, wo alle diese Völker an den Einzigen, Ewigen, Allmächtigen, Unvorstellbaren glauben werden, so wie heute die Besten unter uns Juden.

21/01/1951

Todos os seres que vivem em uma mesma comunidade, em um mesmo rebanho precisam ter suas existências reguladas por meio de leis. Essas leis estão mais preocupadas com a segurança do coletivo, e, portanto, menos com o individual.

Ó Deus, os teus Dez Mandamentos, que tu nos revelaste por meio de Moisés, serviram não somente para essa segurança, mas também comprovaram sua competência para cada um que os enxergue em profundidade como sendo a base de toda a moral, de toda a decência e de todo o agir.

A própria inferioridade dos povos pagãos que possuem uma posição elevada quanto ao seu conceito de divindade, quanto à representação que façam de um ser superior, é ilustrada por meio da forma rebaixadora, por meio de Júpiter, que não tem, qualquer senso

de moral, ou de Wotan, um enganador. Como s3e pode constituir alguma moral, quando baseada em tais modelos?

Ó Deus, os teus Dez Mandamentos são hoje a base da moral, da decência e da justiça de quase todos os povos de uma civilização mais elevada. E, um dia, eles virão a ser o ensinamento de todos os povos dessa terra. E haverá de vir o tempo em que todos esses povos terão fé no Deus Único, Eterno, Todo Poderoso, Inconcebível da mesma forma que hoje os melhores judeus fazem dentre nós.

Moderner Psalm nº 9

Es ist tragisch, dass die jüdische Geschichtsschreibung es unterlassen hat, die Geschichte Jesus zu berichten. Es ist möglich, dass das Schuld der Römer ist, die ja stets die Geschichte der unterworfenen Völker ausgetilgt haben, sofern sie von den Völkern selbst etwas am Leben gelassen haben. Man denke zum Beispiel an die Karthager, die zweifellos hochkultiviert waren, von deren Leistungen man mehr wüsste, hätte die Zerstörungswut der Pioniere, der Römer, etwas bestehen lassen.

Aber es ist auch denkbar, dass damals, wie heute, die politischen Gangster es waren, jene Häscher, die Jesus aus dem Tempel zu vertrieben beabsichtigte, deren Interesse das Totschweigen verlangts. Das Wenige, das man von ihnen weiss – das sie nicht unterdrücken konnten, da es die Apostel mit sich aus dem Lande nahmen – dieses Wenige allein gibt bereits ein Bild von den hassenswerten Eigenschaften, die all ihr Handeln charakterisierte.

Jesus war zweifellos das reinste, unschuldigste, selbstloseste, idealistischeste Wesen, das je auf dieser Erde gewandelt hat. Sein Wille, sein ganzes Denken und Streben war darauf gerichtet, die Menschen zu erlösen, indem er sie zu dem wahren Glauben an den Einzigen, Ewigen, Allmächtigen führte. Wenn er Gottes Sohn genannt wird, so fragt man sich, wer denn mehr Gottes Ebenbild ist, als er. Und wenn er des Pilatus Fragen, ob er sich Sohn Gottes und König der Juden genannt habe, mit der im heutigen Sprachgebrauch schwerlich unzweideutigen Antwort entgegnete: „Du sagtest es“ (wahrscheinlich falsch

übersetzt) – so kann man des Gedanken nicht unterdrücken, dass er als König der Juden und Sohn Gottes sein Volk von den rohen, verständnislosen Römern befreien wollte, die im Bunde mit den „Häschern im Tempel“ sich lediglich um billige Garantien ihrer Herrschaft bekümmerten. Die Geschäftspolitik der hascher, die im Namen der Religion ihren eigenen Vorteil zu funden wussten, hatten die Nation entwürdigt. Sie benötigte einen König, der die Häscher aus dem Tempel vertrieb, der den Handel mit der Religion nicht duldete. Sie benötigten seinen Sohn Gottes, der sie zum reinen Glauben zurückführte, auf dass sie wieder würdig seien, als Ebenbilder Gottes zu erscheinen.

Die rohen Römer und ihre schlaunen Helfer erkannten die Wucht dieser Freiheitsbewegung und entschlossen sich rasch dazu, ein abschrecken des Beispiel ihrer Abwehr zu geben, indem sie das reinste, edele Wesen, das je auf dieser Erde gewandelt, zu einem Märtyrertod verurteilte, der einen immer wieder weinen macht, so oft man seiner gedenkt.

Das ist die Tragik: die jüdische Geschichtsschreibung, die in der Bibel alle Fehler, Mängel, Sünden und Verbrechen des jüdischen Lebens durch die Propheten mit schonungsloser Aufrichtigkeit kundgibt, hätte sicherlich auch Jesus Martyrium wahrheitsgemäss dargestellt. Die Bibel ist in Wirklichkeit das Glaubensbekenntnis des jüdischen Volkes. Die Darstellung dieses Martyrertums hätte nicht verfehlt auf die ganze Nation ebensolchen Eindruck hervorzubringen, wie nachher auf alle zivilisierten Nationen.

Es lässt sich kaum beweisen, dass Jesus beabsichtigt habe, die jüdische Nation zu spalten. Keines seiner Worte, keine seiner Handlungen steht im Widerspruch zur mosaischen Auffassung Gottes. Er wollte, im Gegenteil, die Religion in ihrer reinsten Form wiederherstellen und in deren weitgehendsten Konsequenzen. Als Gottes Söhne an ihren Vater glaubend, alles Denken und Handeln im Einklang mit solchem innigen Glauben: so wollte er die Menschheit sehen. Hätte das jüdische Glaubensbekenntnis, die Bibel, Jesus Geschichte und Martyrertum so berichtet, wie die Apostel es taten, hätte nie eine Spaltung erfolgen müssen.

Dass es anders gekommen ist, dass wir gezwungen waren unseren mosaischen Monotheismus als Gegensatz zu anderen Glaubensformen aufzufassen, ist wahrhaft tragisch.

Ob es unser Verschulden, oder das der Römer war?

Beendet, 28/01/1950

É trágico que a historiografia judaica nos tenha deixado o compromisso de relatar a história de Jesus. É provável que a culpa dos romanos, que mesmo tendo sempre liquidado os povos vencidos, deixavam contudo uma pontinha de vida. Pensemos, por exemplo, nos cartagineses, que sem sombra de dúvida foram um povo muito culto, de cujas realizações poderíamos ter alguma noção, caso a fúria destrutiva dos pioneiros, dos romanos tivesse preservado alguma coisa.

Mas também se pode pensar, que tanto antigamente, quanto hoje, os gangsters políticos eram aqueles quadrilheiros¹⁵⁴ que tinham a intenção de expulsar Jesus do Templo, propósito que requer silêncio absoluto. O pouco que se sabe deles é que – eles não tinham intenção de oprimir, pois os apóstolos denunciariam no exterior (fora do país). Ou seja, só esse pouco já nos mostra um quadro das marcas odiosas, caracterizado por essas ações.

Sem sombra de dúvida Jesus foi a pessoa mais pura, desinteressada, sem culpa e idealista que já percorreu a face da terra. Toda a sua intenção, seu pensamento e seu empenho estavam direcionados para redimir os seres humanos, visando lhes mostrar a verdadeira fé no Único, no Eterno, no Todo Poderoso. Se ele é chamado Filho de Deus, podemos então questionar quem mais do que ele para ter sido feito a imagem e semelhança de Deus. E, se ele tivesse respondido às perguntas de Pilatos, teria ele se autodenominado Filho de Deus e Rei dos Judeus? E que se ele tivesse respondido, segundo nossa linguagem atual, seria sem ambiguidade: "És tu que dizes" (Schoenberg considera que houve falha na tradução) , então não se pode desconsiderar esse pensamento, que ele como Rei dos Judeus e Filho de Deus, quisesse libertar seu povo dos romanos cruéis e insensatos, que, juntamente com os "Bandidos do Templo" se preocupavam exclusivamente em obter garantias baratas para dominar. A política dos negócios dos bandidos, que em nome da religião sabiam como tirar vantagens para si mesmos, tinham tornado a nação indigna. Esta precisava de um rei que expulsasse os Bandidos do Templo. Um rei que não permitisse o

¹⁵⁴ Nota da tradutora: Arnold Schoenberg utiliza o termo 'quadrilheiros', serviços de uma quadrilha de bandidos. Desta forma será utilizado o termo 'bandido', mais usual

comércio da religião. Eles tinham necessidade de um Filho de Deus, que os reconduzisse à fé, para que despontassem como feitos a imagem e semelhança de Deus.

Os romanos cruéis juntamente com seus argutos auxiliares reconheceram a fúria desse movimento de libertação e tomaram rapidamente a decisão de se vingarem de sua rejeição intimidando-os com o julgamento do ser mais puro, mais nobre que já houve na face da terra, condenando-o à morte como mártir, que faz qualquer um chorar, tantas vezes quantas se pensar nele.

Essa é a tragédia: a historiografia judaica, que expõe com sinceridade impiedosa todos os erros, carências, pecados e crimes da vida judaica por meio de profetas teria seguramente apresentado o martírio de Jesus de acordo com a verdade. Na verdade, a Bíblia é o reconhecimento da fé do povo judeu. A apresentação desse martírio não teria falhado em trazer tal impressão para toda a nação, bem como posteriormente para todas as nações civilizadas.

Nem se pode afirmar que Jesus tivesse tido a intenção de dividir a nação judaica. Nenhuma de suas palavras, nenhuma de suas ações está em contraposição ao conceito mosaico de Deus. Ao contrário. Ele queria restaurar a religião na sua forma mais pura e em suas consequências mais amplas. Como filhos de Deus que crêem no pai, todo o pensamento e todas as ações em harmonia com a fé interior: era assim que ele queria ver a humanidade. Se a Bíblia – o conhecimento da fé do povo judeu, tivesse relatado o martírio de Jesus como os apóstolos o fizeram, nunca teria tido necessidade de ocorrer qualquer ruptura.

É realmente trágico que tudo tenha acontecido de maneira diferente. Que fomos forçados a conceber nosso monoteísmo Mosaico em contrapartida a outras formas de fé. A quem cabe a culpa, a nós ou aos romanos?

Moderner Psalm n° 10

Man hat vergessen, dass Liebe in erster Linie Seelenfreunds sein muss. Der Begattunstrieb erschläft, erkaltet nach siniger Zeit. Seelenfreundschaft ist unzerstörbar. Sie verbindet untrennbar. Ehen solchen ursprungs werden im Himmel geschlossen.

Liebe aber ist auch das Verlangen der Kinder: zur Welt gebracht zu werden, um dem Leben anzugehören und die Art zu erhalten.

Liebe, die nicht diesen Quellen entspringt, zerstört die Art und wird schliesslich die Menschheit ausrotten.

Gott hat diese Liebe nicht geheiligt.

9/2/1951

As pessoas têm se esquecido que o amor deve ser tratado antes de tudo como amizade íntima. O instinto de fecundação perde seu vigor passado algum tempo. A amizade íntima é uma coisa indestrutível. Ele une o que é inseparável. Casamentos desse tipo de natureza são selados no céu.

Mas, o amor, entretanto, é também o desejo de procriar, ter filhos: trazidos ao mundo para serem inseridos na vida e para a preservação da espécie.

Amor que não corresponder a essas fontes danifica a espécie e acabará erradicando a humanidade.

Este tipo de amor não é abençoado por Deus.

Psalm n°

Warum für Kinder?

Kinder bezweifeln nicht das Unbezweifelbare, wenn sie nicht besonders dazu angelert wurden. Der Kinderglaube ist ein Bruchteil des Ewigkeits – und Unendlichkeits-Bewusstseins, den sie bewahren durften, wenn sie sanken in die Welt unserer Probleme und Zweifel, Es sind die Erwachsenen, denen das Vorstellungsvermögen fehlt, die Tatsache der Ewigkeit und Unendlichkeit zu erfassen. Sie sind es, die der Hilfe bedürfen, denen man durch ergreifende Beispiele und Erzählungen die geistige Kraft verschaffen müsste, die ihr Vorstellungsvermögen produktiv macht.

In ihrer Sprache, in der Sprache der Aufklärung, auf die sie so stolz sind, müsste sie an ihnen die Unzulänglichkeit solcher Aufklärung zeigen; Aufklärung, die nur verdunkelt was an sich lichtvoll genug ist.

2/7/1951

Por que para crianças?

Crianças não têm dúvidas sobre questões que para nós seriam incontestes, caso elas não sejam educadas especialmente para agir dessa forma.

A fé das crianças é uma fração de percepção da eternidade e da infinitude, que elas poderão preservar, caso elas adentrem no mundo de nossos problemas e questionamentos.

O que falta na verdade é a aptidão dos adultos para ter a capacidade de imaginação para compreender a realidade do que é a eternidade e a infinitude. São eles, justamente, que necessitam de ajuda. É para eles, justamente, que precisaríamos proporcionar força moral por meio de exemplos e narrativas comoventes.

Em sua linguagem, a linguagem da *Aufklärung*, do esclarecimento, da qual eles tanto se orgulham, a linguagem teria de lhes mostrar a insuficiência, a precariedade, a inadequação dessa *Aufklärung*. *Aufklärung* que traz somente escuridão, o que por si já é muito esclarecedor.

Psalm no

Liebe ist das Verlangen der Kinder erzeugt zu werden, um die Fortexistenz der Rasse zu sichern. Sie sollte nicht öfter sich betätigen, als es die Sicherstellung dieser Notwendigkeit erfordert.

Jedoch die Schlange hat Eva den Apfel vom Baum der Erkenntnis, als ein Genußmittel dargereicht, sie dadurch den Unterschied zwischen der ausbalanzierten Genussucht erkennen lassend.

Fast alle Tiere leben in der Beschränkung ihres Zeugungstriebes auf einige wenige Perioden. Die Maßlosigkeit der Begierde hat alles Uebel hervorgerufen: Herrschsucht, Geldmacht, Lug und Trug. Dagegen haben Warnungen der Verdammnis und die milden

Mittel der Lustseuchen nicht ausgereicht. Ein Sodom und Gomorra allein ist nötig, der Menschheit aufs neue einen Weg zu weisen.

Vielleicht aber ward uns die Atomzersplitterung gegeben, um uns und unser Uebel auszurotten.

30/4/1951

O amor é a exigência dos filhos de serem procriados para assegurar a continuidade da espécie. O amor não deveria se ocupar de maneira mais prolongada com essa questão, do que a garantia dessa necessidade possa requerer.

No entanto, a cobra ofereceu a Eva conhecer o prazer por meio da maçã da árvore, dando-lhe a capacidade de saber discernir entre o prazer e a sensualidade equilibrada.

Quase todos os animais vivem dentro da limitação de seu instinto de procriação que ocorre somente em alguns poucos períodos. Sua lascividade foi a causadora de toda a desgraça: ambição, poder do dinheiro, mentira e impostura.¹⁵⁵ Contra isso não foi suficiente advertir contra a maldição, mesmo meios mais brandos também não foram suficientes para advertir contra a sífilis. Sodoma e Gomorra são necessários para mostrar um novo caminho para a humanidade.

Psalm no

Das Gebet

Auch wenn es nicht Segen und Gnaden erbittet, so ist das Gebet doch immer ein Ausdruck tiefster Demut.

Es ist Menschenglaube, dass gewisse Umstände einen Anspruch begründen können. Wer ein Anrecht habe, dürfe fordern. Wer Gutes getan hat erwartet Gutes als Belohnung zu erhalten.

Das ist das Motiv, das auch noch in unserer Zeit den Versuch Gott durch Opfer zu bestechen hervorruft. Das ist es auch, was die Hymnischen Lobpreisungen der Gottheit

¹⁵⁵ Schoenber coloca uma rima: 'Lug und Trug' para mentira e impostura

bezwecken. Sie erschaffen sich einen Gott in ihrem Ebenbild: eitel, bestechlich, ruhmsüchtig.

Es sollte doch klar sein, dass die Demut, auch wenn sie Segen und Gnaden erbittet, eine höhere Lobpreisung ausdrückt, als Worte es könnten. Wer bittet, weiß, dass er kein Anrecht hat Gewährung zu erwarten. Er weiß dass Gnade, die ihm erwiesen wird, eines jener unfassbaren Wunder ist, für die unsere Sprache keine Worte hat.

Wer in tiefster Demut betet, bittet drückt damit aufs Deutlichste die Unterwerfung unter der Allwissenheit der Allmacht aus.

Bete in Demut.

3/5/1951

A oração

Mesmo que ela não esteja solicitando bênção e graça, mesmo assim ela é expressão da mais profunda humildade.

É a fé no ser humano que permite que certas circunstâncias possam justificar uma reivindicação. Quem tivesse alcançado um direito adquirido, deveria exigí-lo. Quem tiver praticado o bem, espera a recompensa de alguma coisa boa.

Este é o motivo pelo qual, ainda em nossos dias, surja a tentativa de tornar Deus vítima de corrupção. É bem isso que as glorificações em forma de hinos almejam para a divindade. Eles criam um deus à sua semelhança: vaidoso, corruptível e sequioso de fama.

Deveria ser uma questão evidente, que a humildade, mesmo que desejando bênção e graça expressasse um elogio e uma graça muito mais intensos do que as palavras são capazes de apregoar. Quem pede sabe que não tem direito a aguardar qualquer concessão. Ele sabe que a graça que lhe for concedida será um daqueles milagres inimagináveis, para os quais nossa linguagem não tem como se expressar.

Quem orar em profunda humildade manifesta dessa forma, por meio de uma clara submissão, seu pedido ao Onisciente e ao Onipotente.

Ore em humildade.

Psalm no

Wie nennen uns das "auserwählte Volk" und selbst unsere Feinde nennen uns so. Aber wir fragen nie, warum wir auserwählt wurden. Ist es ein Verdienst, eine Leistung, eine Eigenschaft, eine Fähigkeit, eine Tätigkeit auf Grund deren wir geeigneter gefunden wurden, als andere Völker?

Wir wären nicht auserwählt, hätte es nicht andere Völker gegeben, die uns diesen Rang hätten streitig machen können. Warum also diese Bevorzugung?

Herrgott, du hast uns durch die Propheten sagen lassen, dass „unser Samen zahlreich sein werde, wie der Sand an Rande des Meers“. Das sollte offenbar ein Trost sein, denn in all den fünftausend Jahren der uns bekannten Geschichte sind wir verfolgt gewesen und nahezu ausgerottet. Was wäre von Israel übrig, wäre unser Samen nicht zahlreich gewesen, wie der Sand am Rande des Meeres. Dass er zahlreich war, hat vor der Ausrottung bewahrt.

Wir hatten davor bewahrt zu sein, damit der Begriff des Einzigen, Ewigen, Allmächtigen, Allwissenden Gottes so lange erhalten bleibe, bis alle Völker dieser Erde reif seien ihn zu erfassen und ihr Dasein danach zu richten.

Nicht als Belohnung für ein Verdienst, eine Eigenschaft, eine Tugend wurden wir Gottes auserwähltes Volk. Es ist unsere Bestimmung, alle diese Leiden zu ertragen, die von den Versuchen unentwickelter Völker uns auszurotten herrühren.

Wir sind auserwählt, diese Leiden zu ertragen, nahezu ausgerottet, doch stets erhalten zu bleiben. Wie immer wir uns gegen unsere Feinde wehren, so soll uns das nicht von der Aufgabe befreien für die du, o Gott, uns auserwählt hast.

Denn dein Versprechen, dass unser Samen zahlreich sein werde, wie der Sand am Rande des Meeres, versichert uns seines langen Lebens.

23/3/1951

Nós nos denominamos "povo escolhido" e mesmo os nossos inimigos nos denominam dessa maneira. Só que nós jamais perguntamos por que é que fomos escolhidos. Será que é um mérito, uma realização, uma qualidade, uma capacidade, uma atividade com base no qual fomos considerados mais apropriados do que os outros povos?

Nós não teríamos sido escolhidos se não tivessem existido outros povos que criassem essa categoria polêmica. Então, por que essa preferência?

Deus do céu, tu mandaste os profetas nos dizer que "nossa semente seria tão abundante quanto a areia da praia". Evidentemente essa informação deveria ser um consolo, pois durante todo o período de cinco mil anos de nossa história fomos sempre perseguidos e estivemos muitas vezes perto do extermínio. O que teria restado de Israel caso nossa semente não tivesse sido tão abundante quanto a areia na praia? Fomos protegidos do extermínio porque nossa semente foi numerosa.

Tivemos de ser protegidos para que o conceito de Deus Único, Eterno, Todo-Poderoso, Onisciente permanecesse conservado, até que todos os povos da face da terra estejam maduros para captar esse conceito e para conduzirem sua existência por ele.

Não como recompensa por um mérito, por uma qualidade, uma virtude é que fariam de nós o povo eleito. Nossa intenção é suportar todo esse sofrimento, proveniente das tentativas de nos exterminar.

Fomos escolhidos para suportar esse sofrimento, estivemos perto do extermínio, mas sempre nos mantivemos preservados. Como sempre nós nos defendemos contra nossos inimigos, não nos deve isentar da tarefa para qual tu, ó Deus, nós elegeste.

Pois tua promessa de que nossa semente seria numerosa como a areia na praia, assegura-nos uma vida longa.

Psalm no

Wer dürfte den ersten Stein werfen? Es ist doch höchst wahrscheinlich, dass sich innerhalb unseres Kulturkreises eine nennenswerte Anzahl Menschen finden lies die sich nicht der Ausschreibungen der Liebe schuldig gemacht hätten.

Schuldig?

Unserer gesamten Kunst, Poesie, Musik, unseres gesamten Denkens, Trachtens und Fühlens Quelle ist ihre Verherrlichung.

Kann es eine Religion geben, die die Kraft besässe, die Menschheit in dieser Hinsicht zu reformieren?

Das ist einer der Zwecke, für welchen die Religion eine Kirche, und diese der Macht bedarf. Die Schwierigkeit ist hauptsächlich die geeignetste Mischung von Strenge und Weisheit zu finden.

Die Macht der Kirche müsste der des Staates mindestens gleichkommen. Ihre Organisation jedoch muss die der Politik – der jedes Mittel recht ist, wenn es nur Macht verschafft – an Feinfühligkeit übertreffen. Die Anpassung an das Denken und Fühlen aller Schichten, der Menschheit kann weder in der schamlosen Methode der Politik erfolgen, noch in der unbeugsamen Strenge der militärischen Gesetze.

Die unbeugsame Strenge der israelitischen Religion, mit der sie sogar kleine, nebensächliche Details des privaten Lebens jedes Einzelnen beschränkt, - keine Ausnahmen, keine Varianten zugestehend – macht sie zu einem seelisch unbrauchbaren Instrument – ein Umstand, der sie schliesslich jeden Erfolg einbüßen lässt.

Man kann jedoch nicht behaupten, dass der Erfolg der „liberalisierten“ Religion wünschenswerte Resultate gezeitigt hat. In der Regel ist sie ein nicht sehr langer Umweg zur Inreligiosität. Andererseits dagegen hat die Orthodoxie ihre Gläubigen so fest in der Hand, wie die katholische Kirche die ihrigen. Bedauernd ist, dass sie die Intelligenz dem Liberalismus und der Religionslosigkeit in die Arme treibt. Die Intelligenz kann nicht an die Gottgegebenheit all dieser detaillierten hygienischen Vorschriften glauben. Sie nimmt, vielleicht mit Recht, an, dass das Auslegungen, Zusätze, Uebertreibungen fähiger und manchmal bloss ehrgeiziger Priester waren. Man bedenke, was 3000 Jahre aus einem Schriftstück machen konnten, und es ist ja nicht allein die Thora, sondern auch der Talmud und vielleicht auch spätere Schriften, auf denen diese Gesetze beruhen. Deren Weisheit ist wohl in über – wiegendem Maße bewundernswert. Sicher ist, dass wer ihr folgt, Gott näher steht, als die liberalen Intelligenzler.

Und ebenso sicher ist, dass es nur die Kraft dieser strenggläubigen Israeliten sein könnte, die überhaupt in Betracht käme, wenn es sich darum fragte, die Welt vor einem zweiten Sodom und Gomorrha zu warnen und auf den Weg paradiesisch balancierter Genügsamkeit zurückzuführen.

Quem é que poderia atirar a primeira pedra? É altamente provável que dentro do nosso ambiente cultural um número razoável de pessoas não tenha nenhuma culpa na expressão de seu amor.¹⁵⁶

Culpado?

A fonte de sua glorificação é o conjunto da nossa arte, poesia, música, o conjunto do nosso pensamento, costumes e sentimentos.

Será que existiria uma religião que possuísse a força de reformar a humanidade nesse sentido?

Esse é um dos motivos pelos quais a religião requer uma igreja, a qual demanda poder. A principal dificuldade é encontrar a combinação correta entre rigor ou austeridade e sabedoria.

O poder da Igreja deveria, ao mínimo, se igualar ao do Estado. Sua organização teria, entretanto de superar a da política, no que diz respeito à sensibilidade, pois na política, todos os meios servem ao poder, desde que consigam alcançar seu objetivo. Todas as camadas da humanidade poderão se ajustar ao pensamento e ao elemento sensor sendo bem sucedidos, tanto no método desavergonhado da política, quanto no rigor das leis militares.

O rigor inquebrantável da religião israelita, com o qual ela, religião, até mesmo restringe pequenos detalhes da vida privada – onde não cabem quaisquer exceções, sem quaisquer variações, torna-o um instrumento mental inútil – que faz com que qualquer sucesso seja mal sucedido.

Não se pode argumentar, entretanto, que o sucesso da religião "liberalizada" tenha comprovado resultados esperados. Na regra é o atalho, não muito extenso, para a não religiosidade. Por outro lado, a ortodoxia detém com tanta força seus fiéis em suas mãos, como a Igreja Católica, os seus. É lamentável que ela ofereça a inteligência ao liberalismo e à religiosidade. A inteligência não pode dar crédito a todas essas condições divinas, a todos esses princípios higiênicos, a todos esses detalhes. É provável, que ela considere, com razão, todas essas interpretações como acréscimos, exageros que tem mais capacidade e que talvez tenham sido meros sacerdotes ambiciosos. Deve-se levar em conta o que pode

¹⁵⁶ N.T. Perda de sentido do texto devido à transcrição

sucedem a um texto no decorrer de 3.000 anos. E não se trata somente da *Torah*, mas também do *Talmud*, e, até mesmo de textos posteriores, nos quais essas leis se encontram. Sua sabedoria é admirada com exagero. É certo que aqueles que a sigam se encontrem mais próximos de Deus, do que aqueles liberais inteligentes.

E, também é certo que somente a força daqueles israelitas crentes fervorosos, seja levada em consideração quando for para prevenir contra uma nova Sodoma e Gomorra, que reconduza ao caminho de um desfrute de prazer paradisíaco e equilibrado.

Psalm nº

Inzucht, Blutschande, wird verboten, weil es die Rasse zerstört.

Nationale Inzucht, nationale blutschande, ist der Rasse ebenso gefährlich, wie der Familie und dem Stamm

A endogamia, ou o incesto são proibidos porque destroem a raça.

A endogamia Nacional, ou incesto nacional, são tão perigosos para a raça, bem como para a família e para a sua descendência.

3/7/1951

Referências Bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ADORNO, Theodor W. *Prismas*. Crítica da Cultura e da Sociedade. São Paulo. Editora Ática, 2001.
- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ALTER, Robert e KERMODE Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1981.
- ARNOLD SCHOENBERG CENTER. Disponível em <http://www.schoenberg.at/index.php>. Acesso em 27/10/2010.
- AVISHUR, Yitzhak. *Studies in the hebrew and ugaritic psalms*. Jerusalém: The Magnes press, the Hebrew University, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. *A versificação em língua portuguesa*. In: *Enciclopédia Delta Larousse*, vol. VI. Rio de Janeiro, Delta, 1964.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995
- CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da História da Música*, Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- DAHOOD, Mitchell. *Psalms*. The Anchor Bible Doubleday, 1970.
- DEVOTO, Mark. *Arnold Schoenberg and Judaism: The Harder Road*. in Journal of the Arnold Schoenberg Institute, 1990
- DICHI, Isaac. *Lei das Orações*, São Paulo: Maguen Avraham, 2000.
- FERREIRA DE ALMEIDA, João. *Bíblia Sagrada*. Rio de Janeiro. Sociedade Bíblica do Brasil, 1969
- FINGUERMAN, Ariel. *A Eleição de Israel*. São Paulo. Associação Editorial Humanitas, 2005.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1998.

GROUT, J.,Donald, PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Ed. Gradiva. Lisboa, 1997

GUTTMANN, Julius. *A Filosofia do Judaísmo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

HAKHAM, Amos. *The Bible Psalms with de Jerusalém Comentary*. The Saul Koschitzky Edition of the Da'at Mikra Bible, 2003.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Inglês Português*. Rio de Janeiro, Record, 1982.

ISER, Wolfgang. *O ato da Leitura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Editora Cultrix, edição digital.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2005

JUNG, Carl G. *Psicologia e Religião Oriental*. Editora Vozes, Petrópolis, 1982.

KAUFMANN, Yehezkel. *A religião de Israel*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1976.

KIRZNER, Yitzchok. *A arte da prece judaica*. São Paulo: Maayanot, 2001.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MORAES, J.J. de. *Música da Modernidade*, Editora Brasiliense, 1983.

MORAES, J.J. de. *O que é música*, Editora Brasiliense, 1983.

OZ, Amos. *E a história começa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. São Paulo: Editora Cultrix

REHFELD. Walter I. *Nas Sendas do Judaísmo*. Editora Perspectiva, 2003.

RINGER, Alexander: *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*. Oxford, Clarendon Press, 1993.

ROSA, Ubiratan. *Dicionário Alemão Português*. São Paulo, Editora Rideel, 1990.

RUNES, Dagobert D. *Concise dictionary of Judaism*. London, Peter Owen, 1959.

RUNES, Dagobert D. *The dictionary of philosophy*. New York, Philosophical, 1942.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*, Jorge Zahar, 1994

SAFRAN, Alexandre. *Sabedoria da Cabala*, Editora Colel Torá Temimá do Brasil, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. *A Survivor from Warsaw*. Partitura. USA, Bomart Music Publications, 1949

- SCHOENBERG, Arnold. *Der biblische Weg*. Journal of the Arnold Schoenber Institute. Volume XVII, 1994
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Letters*. STEIN, Erwin (org.) University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1964
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. STEIN, Leonard (org.). New York. Belmonte Music Publishers, 1975
- SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siecle*. São Paulo. Editora da Unicamp/Companhia das Letras, 1988
- TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos*, Fundação Editora da Unesp, 2002.
- VILADESAU, Richard. *Theological Aesthetics. God in imagination, beauty and art*. Oxford University Press, 1999.
- WASSERMAN, A. e SZWERTSZARF, C (tradução). *O livro dos salmos*. Editora Maayanot, 1995.