

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS JUDAICOS E ÁRABES

SONIA GOUSSINSKY

**Era uma vez uma voz: o cantar ídiche, suas memórias
e registros no Brasil**

(Versão Corrigida)

*De acordo
Nancy Kozenchan*

São Paulo
2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS JUDAICOS E ÁRABES

SONIA GOUSSINSKY

**Era uma vez uma voz: o cantar ídiche, suas memórias
e registros no Brasil**

São Paulo
2012

SONIA GOUSSINSKY

ERA UMA VEZ UMA VOZ:
O CANTAR ÍDICHE, SUAS MEMÓRIAS E
REGISTROS NO BRASIL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Judaicos e Árabes da Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para obtenção do título de Doutora em Letras.

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G717e Goussinsky, Sonia
Era uma vez uma voz: o cantar ídiche, suas memórias
e registros no Brasil / Sonia Goussinsky ;
orientadora Nancy Rozenchan. - São Paulo, 2012.
377 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Língua Hebraica Literatura e Cultura
Judaica.

1. Música judaica. 2. Ídiche. 3. Cultura judaica
no Brasil. 4. História oral. 5. Memória. I. Rozenchan,
Nancy, orient. II. Título.

Nome: GOUSSINSKY, Sonia

Título: Era uma vez uma voz: o cantar ídiche, suas memórias e registros no Brasil

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha amada mãe Estela Gontow Goussinsky

Ao meu amado e saudoso pai Miguel Goussinsky (Z'L)

Aos meus avós maternos Eva Gontow (Z'L) e Eugênio Gontow (Z'L)

Aos meus avós paternos Raquel Goussinsky (Z'L) e João Goussinsky (Z'L)

À minha tia Fanny Célia Gontow (Z'L)

Aos entrevistados

AGRADECIMENTOS

A Aarão Perlov, por me acompanhar ao AHJB e compartilhar seus conhecimentos para que eu pudesse estudar a documentação fonográfica.

Ao AHJB, por me acolher para o desenvolvimento dessa pesquisa.

A Alexandre D'Antonio, pela extrema gentileza, carinho e disposição a ajudar na leitura e nas correções.

À banca de qualificação, composta pelos professores Berta Waldman e Gabriel Steinberg, pelos conselhos e sugestões.

À biblioteca da FFLCH, pela ajuda solícita dos funcionários.

À CAPES, por financiar este trabalho.

A Carla Dannenberg, pela atenciosa ajuda com a língua inglesa.

A Deus, por iluminar os caminhos e me ajudar a sentir a sua presença.

À professora Ecléa Bosi, pela inspiração.

A Estela Gontow Goussinsky, por sua incansável ajuda prática e emocional, pelo incentivo, por seu incondicional amor de mãe, pela amizade, e por trazer com tanto entusiasmo e alegria a música e o ídiche para minha vida.

Aos entrevistados e colaboradores, por compartilharem as suas memórias de forma tão generosa e entusiasta. Obrigada por me fornecerem com tamanha entrega tantos preciosos documentos e relatos de suas histórias de vida. É imensa a minha gratidão e admiração por cada um de vocês.

A Eugenio Goussinsky, pela leitura atenciosa e pelo incentivo.

A Felipe Honigsberg, pela atitude participativa.

À FITO, pela ajuda quando solicitei.

À professora Genha Migdal pela atenção, pelos ensinamentos de ídiche e pelo apoio.

A Guilherme de Camargo, pelo carinho e dedicação na leitura.

A Hugueta Sendacz e Marina Sendacz, pela disponibilidade em ajudar, pelo carinho e incentivo.

Ao professor Jacó Guinsburg, pelos conselhos e por sua generosa colaboração.

A Jayme Kuperman, pela sempre inestimável atenção e por todo o conhecimento transmitido.

A Jean Paulo Paladino, pela amizade e acolhida em todos os momentos.

A Leslie Marko, pela presença, leitura e lealdade.

Ao amigo querido João Carlos de Assumpção (Lalinho), pela disposição e ajuda na revisão do trabalho.

A Luís Szajnbrum, pela especial atenção ao fornecer cópias de discos e de partituras.

A Maria Antonia Lopes, pela generosidade, amizade, ajuda prática, revisões e carinho.

A Maria Rabello, Marito e Julieta, por toda a especial e preciosa ajuda no preparo deste trabalho, pela leveza e pelo afeto.

À querida Marília Cecy Gama de Macedo, pela amizade, várias leituras e inesgotável dedicação.

Ao grande amigo, cantor e maestro Mário Rogério Sevilio de Oliveira, por sua dedicação, amizade eterna, conselhos, informações e apoio infinito, prático e emocional.

A Miguel Goussinsky, simplesmente por tudo; por todos os valores que me ensinou e continua ensinando com o exemplo de sua dignidade humanitária. Pai, obrigada pelo incentivo de sempre e no início deste trabalho. Como eu gostaria que estivesse aqui!!!

Ao Musicalis Núcleo de Música, pelo espaço cedido para a redação deste trabalho, e pela atenção de Gerlane Maria da Silva e Antonio Pedro Medeiros dos Santos.

À professora Nancy Rozenchan por aceitar ser minha orientadora, pela dedicação, pelas traduções, pelas sugestões, ideias e por todos os ensinamentos e ajuda.

Ao programa PAE, por três semestres de estágio sob a supervisão da professora Suzana Chwartz, a quem também agradeço pela oportunidade. Com relação ao PAE, agradeço também à secretária Fátima Morashashi pela atenção de sempre.

À minha adorável Pequena, pelo seu incansável companheirismo e pela luz que transmite.

A Pierre Covos, pelas sugestões e por estar sempre por perto nos percalços.

A Raulzinho Idelsohn Goussinsky, pelo seu sorriso e graça que me ajudaram a ter forças.

Ao Residencial Albert Einstein, pela disponibilidade de colaborar com a pesquisa.

À secretaria do DLO, pela gentileza dos funcionários.

À secretaria da pós-graduação da FFLCH, pela atenção sempre que solicitada.

A Terezinha Guta Gouveia, por encorajar as minhas escolhas e pelas sugestões.

À professora e amiga Valdilice de Carvalho, pelo apoio e carinho com que me auxiliou.

À Universidade de São Paulo, por me propiciar a oportunidade de aprender tanto.

A todos os que me ajudaram com gestos, olhares, palavras e exemplos.

Canção “Dos iz ídiche”

וְזֶה הוּא הַיִּדִישׁ

Isto é ídiche

[Letra: S. Segal/ música: Moshe (Mona) Rosenblum. Tradução: Nancy Rozenchan]

Isto é ídiche, é minha língua
Com um choro e com um riso
E simplesmente é tão fácil
Cada palavra resulta em um canto

Se até assim simplesmente
Ídiche tem um outro sabor
Amor soa delicado e próximo
Cada palavra lhe é conhecida

Isto é ídiche...

Adivinhe, você faz uma música ídiche
E as palavras estão fatigadas
Com um gemido e com um choro
Em ídiche isto soa assim

Isto é ídiche...

Assim que ela se ajeita na língua
Sai um cantar
Também um choro, também um riso
Ídiche é a mais bela língua

Isto é ídiche...

RESUMO

GOUSSINSKY, Sonia.

Era uma vez uma voz: o cantar ídiche, suas memórias e registros no Brasil. 2012. 377f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O presente trabalho apresenta um estudo da cultura ídiche através do cantar e do seu significado para os imigrantes e descendentes dessa vertente cultural no Brasil. O cantar ídiche foi um dos elos que esses indivíduos mantiveram com suas raízes. Esses vínculos foram investigados através de entrevistas e relatos de suas memórias. O objetivo desta tese foi retratar o passado vivo de um grupo cultural que sempre cultivou formas de expressão musical no seu cotidiano e seu significado. O resultado do trabalho propõe uma reflexão sobre a importância do cantar na preservação dessa cultura musical e sobre questões relativas à identidade judaica brasileira. Os gêneros musicais ídiches acalentam a saudade velada e simbólica que os imigrantes e seus descendentes sentem do território evocativo do ídiche. O cancionário ídiche traz, no plano coletivo e individual, uma herança apreciada de forma universal e crescente, por diversas esferas culturais.

Palavras-chave:

Canção ídiche. Cultura judaica no Brasil. Memória. História oral. Etnomusicologia.

ABSTRACT

GOUSSINSKY, Sonia.

Once upon a time there was a voice: Yiddish singing, its memories and records in Brazil. 2012. 377f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This work presents both a study about the Yiddish culture through singing and its meaning to the Jewish immigrants and their cultural descendants in Brazil. Yiddish singing has been one of the common bonds these individuals chose to stick to their roots; bonds which have been investigated through interviews and also by listening to people's memories. The aim of this thesis is to portray the memorable past of a cultural group that has kept ways of musical expression in their daily lives. The results of this work poses both a reflection on the importance of singing to keep this musical culture and also on matters related to the Jewish-Brazilian identity. Yiddish musical genres nourish a veiled and symbolic nostalgia these immigrants' descendants have of their Yiddish evocative territory. Moreover, Yiddish songs carry individual and collective cultural heritage which is increasingly appreciated worldwide.

Keywords:

Yiddish song. Jewish culture in Brazil. Memory. Oral history. Ethnomusicology.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
1) INTRODUÇÃO	19
2) FONTES DOCUMENTAIS PALPÁVEIS	32
3) A MÚSICA ÍDICHE: HISTÓRICO E REGISTROS	34
3.1 LEVANTAMENTO DOS DADOS SOBRE O HISTÓRICO DA CANÇÃO ÍDICHE E DE MÚSICOS ASHKENAZITAS ATÉ O SÉCULO XVIII.....	34
3.2 OS PRIMEIROS REGISTROS DA CANÇÃO ÍDICHE	38
3.3 VESTÍGIOS DE CANÇÃO ÍDICHE NA ITÁLIA RENASCENTISTA	41
3.4 AS PRIMEIRAS CANÇÕES ÍDICHE COM NOTAÇÃO MUSICAL	41
3.5 DESENVOLVIMENTO MUSICAL ASHKENAZITA NOS FLUXOS ENTRE O CENTRO E O LESTE EUROPEU.	43
3.6 CARACTERÍSTICAS GERAIS DA CANÇÃO ÍDICHE	45
3.6.1 As canções ídiches tradicionais passadas entre gerações por tradição oral	51
3.6.2 As canções da “Era de Ouro” dos poetas ídiches	55
3.6.3 Os <i>nigunim</i> chassídicos	57
3.6.4 As canções do teatro e do cinema ídiche: Europa e Estados Unidos	58
3.6.5 As canções ídiches do Holocausto	63
3.6.6 Os <i>klezmerim</i> e a música <i>klezmer</i>	67
3.7 A COLETA DAS CANÇÕES TRADICIONAIS ÍDICHE E AS PESQUISAS: DO SÉCULO XX ATÉ A SEGUNDA GUERRA.....	69
3.8 A CONTINUIDADE DA COLETA E DAS PESQUISAS: DA SEGUNDA GUERRA À ATUALIDADE	73
3.9 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONTINUIDADE DA MÚSICA ÍDICHE	74
4) DESTINOS DA CULTURA ÍDICHE: REFLEXÕES SOBRE SUA CHEGADA E SEU DESENVOLVIMENTO NO BRASIL ...77	
4.1 ENRAIZAMENTO JUDAICO NO BRASIL: PANORAMA HISTÓRICO	77
4.2 O AFLORAR DAS COMUNIDADES ASHKENAZITAS NAS PRINCIPAIS CIDADES DO BRASIL.....	79
4.3 IDENTIDADES DOS GRUPOS: HETEROGENEIDADE DAS COMUNIDADES JUDAICAS BRASILEIRAS	80
4.4 <i>MAMELOSHN</i> E OS PRINCIPAIS MEIOS DE PROPAGAÇÃO DA CULTURA ÍDICHE NO BRASIL	81
4.5 A DIFUSÃO DA CULTURA	82
4.6 OCUPAÇÕES.....	93
4.7 EDUCAÇÃO JUDAICA NO BRASIL E O ÍDICHE	94
4.8 RAMOS POLÍTICOS NO ÂMBITO DOS IMIGRANTES ÍDICHE E O SEU PAPEL NA PERPETUAÇÃO CULTURAL	97
4.9 IDEOLOGIAS DOS ÍDICHE FALANTES	103

5) ENTREVISTAS: A VOZ DA MEMÓRIA	107
6) MEMÓRIAS E REGISTROS DO CANTAR ÍDICHE COLHIDOS NO BRASIL.....	110
6.1 MANIFESTAÇÃO ESPONTÂNEA	112
6.2 ENSINO EM AMBIENTES EDUCACIONAIS JUDAICOS	134
6.3 CANTO CORAL	151
6.4 ESPETÁCULOS TEATRAIS COM ATORES-CANTORES	180
6.5 APRESENTAÇÕES DE CANTORES	196
6.6 EXECUÇÕES EM EVENTOS LITÚRGICOS	226
6.7 FESTAS E COMEMORAÇÕES DA COMUNIDADE JUDAICA	252
6.8 PARTITURAS E OUTROS REGISTROS ESCRITOS	273
6.9 DISCOS COMERCIALIZADOS	300
6.9.1 A distribuição brasileira de discos ídiches e o destaque da livraria Weltman	323
6.10 RÁDIO E TV	333
7) CONCLUSÕES	347
REFERÊNCIAS	360
BIBLIOGRAFIA GERAL	366
APÊNDICE – OS ENTREVISTADOS	372
ANEXOS	376

APRESENTAÇÃO

Desde a Antiguidade, a música tem sido uma forma de expressão marcante na vida judaica. As migrações dos grupos judeus são uma constante na história do povo que carregou sempre consigo o seu legado cultural e amplamente musical. Expoentes como Offenbach, Meyerbeer, Schoenberg, Gershwin, Bernstein, Milhaud comprovam somente parte dessa ligação. A música foi tão presente na vida popular dos *shtetlech* e dos poetas e dramaturgos do idioma no século XIX e início do XX, que foi normal que as correntes migratórias judaicas ashkenazitas para o Brasil trouxessem consigo o relevante papel de suas canções ídiches.¹ Afinal, estas permearam sua vida social na Europa ashkenazita, plenas de conteúdo emocional e retratando temas do cotidiano da vida desses judeus.

O repertório ídiche chegou ao Brasil por diversas vias: trazido e guardado na memória ou difundido por tradição oral pelos imigrantes e viajantes judeus, músicos ou não; por discos comercializados ou canções tocadas nas rádios nos “horários judaicos”; pelo canto coral; por partituras; interpretado por atores-cantores no teatro ídiche; apresentado em concertos de cantores; executado em eventos litúrgicos; cantado em festas da comunidade judaica.

No entanto, mesmo com essa difusão, discreta, mas presente, e mesmo com o entusiasmo de certos grupos que têm tentado mobilizar as novas gerações para transmitir o legado da cultura ídiche, não podemos deixar de assumir que a cultura ídiche é algo cujo desaparecimento é perceptível, se considerarmos os moldes das primeiras décadas do século XX. Ou, mais positivamente, a cultura ídiche é algo que está em transformação e se recontextualizando e se readaptando, como tem feito durante toda a sua existência.

Através de shows que interpretei recentemente, e no espetáculo de canções ídiches, “O Mundo de Scholem Aleichem” (2008) e “Canções de um outro mundo” (2009) com roteiro de Samuel Belk, constatamos que o público, não apenas idoso e muito menos ídiche-falante, se mostrou extremamente receptivo ao repertório. Além dessa experiência, me surpreendi positivamente ao escutar a maestrina Hugueta Sendacz, do Coral Tradição, dizer-me ultimamente, com todo o seu contagiante entusiasmo e cheia de esperanças, não saber ao certo qual será o futuro da cultura ídiche.

¹ *Shtetl* (cidadezinha, do ídiche). Os *shtetlech* (pl.) eram aldeias, ou comunidades provincianas judaicas em regiões da Rússia, Polônia, Lituânia e partes do Império Austro-Húngaro até as primeiras décadas do século XX. Eram importantes núcleos de judeus ashkenazitas no século XIX. *Ashkenazi* (do hebr., no pl. *Ashkenazim*) é o nome dado para a vertente judaica de tradição originária da Europa Central e do Leste. O termo deriva da nomenclatura da região designada por Ashkenaz (Alemanha e regiões adjacentes).

Talvez a maestrina Hugueta Sendacz tenha razão ao dizer que “a cultura ídiche diminuiu, encolheu, mas não vai se extinguir nunca”. Disse também que irá perdurar, não com o mesmo ritmo, intensidade e forma, mas vai continuar enquanto houver pulsões de interesse das gerações mais jovens. Assim, para a continuidade da cultura ídiche, mesmo que em inevitável metamorfose, é importante preservar suas reminiscências. Ainda podemos registrar vozes cantadas e faladas de testemunhos vivos dessa cultura.

Para entrar em contato com a memória da canção ídiche no Brasil, após verificar a inexistência de textos escritos diretamente a respeito do tema, estabeleci trabalhar primeiramente com entrevistas para a coleta de dados orais e emocionais, e registrá-los em vídeo.

O percurso para obter as bases do meu trabalho com entrevistas se deu de forma singular. Em 2007, assisti ao “Encontro de História Oral” do NEHO², onde tive o meu primeiro contato com o conceito de história oral e com as particularidades dessa disciplina. Na sequência, cursei as disciplinas da pós-graduação – “A memória das testemunhas”³, em 2008, e “Memória social e cultura”⁴, em 2009 –, ambas ministradas pela professora Ecléa Bosi. Em uma terceira etapa de cursos, em agosto de 2011, cursei as disciplinas: “Fontes orais, arquivos e interpretação”, ministrada por Richard Cândida Smith⁵; e “Memória e intersubjetividade”, ministrada por Luisa Passerini⁶. Ainda em agosto de 2011, participei do minicurso “Abordagem sobre a história da cultura intelectual: feminismo, política e produção do conhecimento” ministrado por Daphne Patai⁷. E para absorver bases do idioma, entre os anos 2010 e 2012, participei também de cursos de extensão de ídiche ministrados pela professora Genha Migdal.⁸

Logo que fui apresentada à história oral, me inspirei nas ideias do coordenador do NEHO, professor José Sebe, sobre o conjunto de procedimentos que se iniciam com a elaboração de um projeto e que contam com a realização de entrevistas. A proposta seria que as transcrições e os registros em áudio ou vídeo fossem os documentos de pesquisa,

² NEHO – Núcleo de Estudos em História Oral do Departamento de História, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP).

³ Na Escola de Comunicação e Artes da USP.

⁴ No Instituto de Psicologia da USP.

⁵ Professor no Departamento de História da University of California, Berkeley. Membro do Regional Oral History Office (ROHO).

⁶ Uma das principais figuras no movimento da história oral internacional há pelo menos três décadas, é professora de história da Università Degli Studi di Torino.

⁷ Professora da Universidade de Massachusetts, é autora de trabalhos de referência nas áreas de história da cultura intelectual, literatura brasileira, feminismo e história oral, entre outras.

⁸ No Departamento de Letras Orientais (DLO) na FFLCH, USP.

mas no caso do presente trabalho, optei por não contar com a exibição das transcrições e nem dos vídeos, e sim trabalhar com a somatória das informações obtidas.

Apesar de no Brasil existirem evidências, comprovantes e documentos pessoais de personagens que viveram essa história do cantar ídiche, como atuantes e/ou apreciadores ou espectadores, não existem trabalhos escritos a esse respeito. É verdade que existem textos que falam sobre o teatro ídiche no Brasil,⁹ que é uma das vertentes da qual o cancionista ídiche participou, entretanto a menção à canção não é o foco dos mesmos. Todos esses tipos de registros citados, embora relativamente escassos, foram complementares aos relatos das testemunhas que vivenciaram e vivenciam a propagação e a memória da canção ídiche no Brasil. Portanto, para o presente projeto, e demonstrando a sua interdisciplinaridade inerente, a história oral contou também com a documentação encontrada, que continha peças de registro de um quebra-cabeça (cartazes, programas, convites, propaganda, discos, rótulos, etiquetas, partituras), e ambas puderam contribuir entre si na busca por hipóteses, respostas e reflexões.

Após esses primeiros passos cursei as duas disciplinas da pós-graduação -“A memória das testemunhas” e “Memória social e cultura”-, ministradas pela professora Ecléa Bosi. Pude entender a beleza de uma das funções de pesquisadores que lidam com história oral. Também somos testemunhas e temos uma responsabilidade social. Ajudamos a transmitir a reflexão da configuração do mundo vista pelos olhos do observador.

Nesse processo, a minha primeira entrevista com cunho analítico foi elaborada para o trabalho de conclusão da disciplina, no qual a proposta era entrevistar alguém com mais de 60 anos que houvesse testemunhado algum episódio histórico. Não teve ligação direta com a questão da canção ídiche no Brasil. Assim, essa minha primeira entrevista foi com meu pai, o médico Miguel Goussinsky (1936-2009) – um corajoso desabafo, seu testemunho sobre a ocorrência de crimes políticos vinculados ao Hospital do Servidor Público Estadual de São Paulo durante a Ditadura militar – e foi uma experiência magnífica, com muita troca, e cheia de emoções contraditórias pertinentes à minha tentativa de separar o cunho profissional do pessoal e percebendo que essa separação total talvez fosse impossível. E realmente é.

⁹ Alguns dos principais registros são: BUCHALSKI, S. **Memórias da minha juventude e do teatro ídiche no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995; WALDMAN, B. **O teatro ídiche em São Paulo**: memória. São Paulo: Annablume Editora, 2010; PRISZKULNIK, E. **O teatro ídiche em São Paulo**, 1997. Dissertação (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

Na entrevista com meu pai, senti que ali estava a semente de tantas outras entrevistas que realizaria e realizei na minha busca. Pude constatar que, não era apenas por estar entrevistando o meu pai, qualquer entrevista se pautaria pela intersubjetividade. Os meus contatos posteriores com os entrevistados sobre a canção ídiche foram oportunidades práticas e acadêmicas de aplicar as noções recém-adquiridas e ampliá-las de forma reflexiva a cada novo encontro.

Posteriormente, em junho de 2010, participei como ouvinte do “1º Simpósio de História Oral e Memória: memória da Zona Leste de São Paulo”, realizado pelo GEPHOM¹⁰ na USP Leste, sob a coordenação de Valéria Barbosa de Magalhães e Ricardo Santhiago. Nessa ocasião tive a oportunidade de me inspirar em uma palestra de Daphne Patai, outra luz no caminho das minhas entrevistas. Patai ressaltou a importância do aspecto da escuta atenta em história oral. Inspirei-me também na ideia de multidisciplinaridade em história oral, para que as entrevistas pudessem ser bem compreendidas.

Após a realização das entrevistas, em agosto de 2011, cursei as duas últimas disciplinas¹¹ mencionadas acima. Elas reforçaram a capacidade de lidar com as minhas percepções das entrevistas e dos entrevistados. Deste modo, passei a exercitar a percepção sobre a diferença entre apresentar-me e apresentar outrem. Assim, reconheci alguns elementos da relação psicológica complexa entre entrevistador e entrevistado. Incorporei também a ideia da importância do autor, no caso aquele que escreve sobre as entrevistas, ter coragem para começar uma interpretação sua.

Segundo as ideias que incorporei do professor Richard Cândida Smith nesse breve curso, o resultado de trabalhos pautados em entrevistas, no mundo acadêmico, se originará da relação entre a conversa falada e o texto escrito. O entrevistador deve contar as suas ideias e sentimentos, assim como as reações emocionais do entrevistado. O pesquisador torna-se o elo para conectar o leitor ao entrevistado, narrador original. O entrevistador, também autor do texto escrito não só transcrito, adquire a função de transportar a responsabilidade emocional para os leitores, que ingressam em um duplo relacionamento com o autor e o contador.

¹⁰ Grupo de Estudo e Pesquisa em História Oral e Memória, fundado em 2009 na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP.

¹¹ Estas duas disciplinas foram: “Fontes orais, arquivos e interpretação”, ministrada por Richard Cândida Smith; e “Memória e intersubjetividade”, ministrada por Luisa Passerini.

Entrevistei um grupo de indivíduos com vivências múltiplas a respeito do mesmo tema e ouvi suas diversas vozes. E durante as conversas existiu a possibilidade de conferir, perguntar novamente, esclarecer pontos de vista, dúvidas, o que já não mais ocorre a partir do momento em que a redação do texto sobre as entrevistas se conclui. Vivi conflitos típicos de entrevistadores ao se depararem com seres humanos e não meros “objetos de estudo”.

Por sua vez, na disciplina “Memória e intersubjetividade”, a professora Luisa Passerini discorreu sobre aspectos da intersubjetividade presente em uma entrevista e isso veio a se somar aos elementos pincelados por Smith. Aprofundei minhas reflexões sobre a questão do “não dizível” nos relatos. Quem viveu certas experiências, cuja memória traz sofrimento, sabe o que viveu e algumas vezes não consegue, mesmo que inconscientemente, relatar aquilo que viveu. Passerini acredita que não somente quem experimentou o fato pode “não dizer”, como também quem recebeu o relato causador do sofrimento pode comportar-se da mesma forma, e citou o caso de alguns descendentes de sobreviventes do Holocausto, cuja memória, segundo ela, pertence ao mundo. Pude também refletir sobre a necessidade de considerar as diferenças que caracterizam cada indivíduo entrevistado.

Para encerrar os cursos, em “Abordagem sobre a história da cultura intelectual: feminismo, política e produção do conhecimento”, a professora Daphne Patai discutiu o papel da teoria, seu processo de mitificação desenvolvendo-se como um enorme poder nos dias atuais. E isso serviu como um encorajamento para que eu não perdesse a ideia do que eu gostaria de realizar com o presente trabalho. Nesse contexto, enfrentei a fronteira estabelecida pela historiografia entre memória e história. Como a história oral lida com o relato em tempo presente, ela se mescla com o conceito de memória. Mas esse registro atual da memória será útil no futuro para a história. Assim, acredito na interação memória-história.

Registrar entrevistas é uma tarefa importante, principalmente quando se lida com grupos em perigo de extinção, neste caso, idosos, cuja língua materna e a cultura são ídiches e que não permanecerão entre nós para sempre, mas cujas vozes e memórias soarão através de seus testemunhos e de suas canções.

Imediatamente antes de ingressar no presente estudo, passei quase nove anos vivendo na Europa, uma vida de estrangeira, uma identidade de estrangeira, que não se iguala de forma alguma e é muito mais leve do que o “status” de imigrante. Ali, descobri que eu era intensamente brasileira e judia. Tanto uma quanto a outra.

Ouvi todas as músicas brasileiras que nunca tinha ouvido no Brasil, conheci compositores pelos quais nunca havia me interessado. Sambei e, ao mesmo tempo, fui imediatamente acolhida pela comunidade judaica de Marselha, sefardita, que me garantiu um emprego com música judaica e a sensação de estar em família, e ter onde passar as festas de *Pessach* e *Rosh Hashaná*, mesmo com costumes diferentes dos ashkenazitas aos quais estava habituada. Cantei o repertório brasileiro e ídiche em eventos culturais locais, bem aceitos por espectadores que não tinham nem um nem outro *background*, e acalentador para os que estavam embebidos em nostalgia. Nunca fui religiosa,¹² mas, ali, senti falta de me conectar e religar com algo abstrato que me fosse familiar e que me garantisse forças para superar as adversidades múltiplas enfrentadas por estrangeiros. Comprei mandioca nas barracas africanas, dialoguei com amigos brasileiros locais sobre o melhor feijão, para arriscarmos uma feijoada, e encomendava pacotes de pão de queijo e cachaça para caipirinhas eventuais com todos os visitantes que vinham do Brasil. Chorei ao ver no noticiário televisivo em Marselha um posto de gasolina na Av. Paulista, bem como quando vi na tela o jogador Roberto Carlos, cujo semblante eu não conhecia, marcar um gol por um dos times da Espanha em campeonato. Para que entendam bem, preciso assumir que também cantei o Hino Nacional brasileiro sozinha durante a Copa do Mundo de 2006, com a mão no peito. Pode parecer divertido hoje, mas no momento, o sentimento era genuinamente profundo. Ainda assim, não se pode esquecer que era possível comunicar-me ao telefone ou meios informáticos com a família e os amigos no Brasil sempre que se fizesse necessário. Dito isto, é importante salientar que me adaptei bem à vida europeia. Trabalhei, aprendi a apreciar sua música e sua *bouillabaisse*, seu modo de vida e fiz amizades eternas, inesquecíveis.

Nesse contexto, pude vislumbrar de longe e refletir incessantemente sobre a chegada, em termos emocionais, de meus quatro avós ao Brasil. Como teria sido desapegar-se do território natal, mantendo os laços e memórias de sua vida ídiche europeia e passar,

¹² Entre os judeus é comum na atualidade preservar as tradições populares, sem, no entanto, seguir regras religiosas. Já há outros segmentos que seguem as leis da Torá como forma de vida entre os quais é proibido falar-se, no dia a dia, a língua sagrada, o hebraico, e portanto, entre algumas comunidades judaicas ashkenazitas ortodoxas, se mantém o ídiche como idioma comum.

ao mesmo tempo, a apreciar os elementos brasileiros? E em qual proporção teriam incorporado e mantido cada uma dessas impressões digitais? Como teria sido trocar notícias que chegariam num longo espaço de tempo? Como se fortalecer, quando muitos dos conhecidos e parentes, que permaneceram, pereciam pelas dificuldades? Qual força teria sido luminosa para que, em tamanha adaptação, se mantivessem vivos, felizes, reconstruíssem suas vidas com tanta dignidade e continuassem pertencendo aqui e ali, a dois mundos? E como meus pais teriam absorvido em sua vida a significativa transição de seus pais? E como isso teria influenciado a geração dos netos?

Na minha infância, em São Paulo, tive o privilégio de ouvir canções ídiches em casa, através da mãe de minha mãe, minha avó Eva Gontow, de família religiosa, que morava conosco. Ela viera da Polônia e não comia *treif*¹³. Contudo, isso não impedia o fato de ela “pular sete ondinhas” no Reveillon na praia de Santos, a nosso pedido. A religiosidade foi se mantendo na proporção que lhe foi possível. O amor ao Brasil intensificou-se e o amor à cultura popular ídiche sempre permaneceu em coexistência harmoniosa. Sempre cantava em ídiche e vibrava quando ouvia as canções em discos, como os da Connie Francis.

Quando adquirimos nosso primeiro gravador laranja de fita cassete, em 1974, minha mãe resolveu gravar sua mãe e seus filhos, meu irmão Eugenio Goussinsky, com cinco anos, e eu, com três. A *Babe* (vovó) Eva cantou algumas músicas com textos muito compridos, cheios de estrofes e trouxe-me a pergunta, que naquele momento não calava em minha mente, até que expressei em um desabafo curioso: “Ela nunca vai parar de cantar?!”.

E hoje sei que a resposta para essa pergunta é: “Não! Na minha mente e no meu coração, sua voz e a voz do ídiche nunca vão se calar, e espero que continuem reverberando, no que me cabe, pelo menos através de mim e de outros que sentirem a sua ressonância na intensidade que sinto dentro do peito”.

¹³ Refere-se aos alimentos que não estão em acordância com os critérios religiosos das leis dietéticas judaicas. É o oposto de *kasher*.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa que partiu do interesse em registrar a memória do cantar ídiche no Brasil atual. Além do registro em si, o levantamento objetivou: refletir sobre qual foi e qual é o significado do cantar ídiche na vida das pessoas; refletir sobre parte da identidade judaica brasileira da atualidade; e mostrar a importância da manutenção da música ídiche enquanto valor.

Dada à quase inexistência de registros escritos dessas memórias no país, o projeto se pautou principalmente em entrevistas. Contudo, a pesquisa contou também com a documentação encontrada, tais como cartazes, programas, convites, propaganda, discos, rótulos, etiquetas. Assim, ao longo do processo, ocorreu a busca por hipóteses, respostas e reflexões.

As necessidades estabelecidas para a pesquisa foram: i) obtenção de conhecimento sobre memória e história oral, que serviriam como base filosófica e prática para alavancar e sustentar o trabalho; ii) identificação do desenvolvimento histórico da música ídiche para contextualização; iii) identificação da cultura ídiche, como um todo, e de seu desenvolvimento histórico no Brasil para melhor compreender o universo de chegada das memórias colhidas nas entrevistas; iv) averiguação das evidências materiais instaladas no Brasil e que tivessem relação direta com o tema; v) realização de entrevistas, em sua maioria, gravadas em vídeo. Vale ressaltar que o processo temporal da pesquisa constantemente peregrinou por entre essas necessidades estabelecidas. A presente tese se estruturou de forma a contar a respeito desses segmentos explorados ao longo da pesquisa.

No final da Introdução – Capítulo 1 –, as escolhas e critérios adotados para a execução do trabalho encontram-se listados. Em seguida, o Capítulo 2 – Fontes documentais palpáveis – descreve parte dos elementos práticos do trajeto da pesquisa, com exceção das entrevistas.

Conforme mencionado, durante o processo foi necessário conhecer melhor a respeito da música ídiche e entender como a cultura ídiche em geral ingressou no Brasil e que papel desempenhou na vida da primeira geração de imigrantes ashkenazitas falantes do idioma. Assim, esta pesquisa dedicou dois capítulos de base teórica para contextualização deste trabalho: Capítulo 3 – A música ídiche: histórico e registros e Capítulo 4 – Destinos da

cultura ídiche: reflexões sobre sua chegada e desenvolvimento no Brasil. Tais capítulos precedem um pequeno preâmbulo, que na realidade é o Capítulo 5 – Entrevistas: a voz da memória. Ele conta sobre a realização em si das entrevistas e é introdutório ao texto final sobre as memórias e registros colhidos

O Capítulo 6 – Memórias e registros do cantar ídiche colhidos no Brasil – é o núcleo expositivo da tese, cerne deste trabalho: a redação da sobreposição dos dados selecionados colhidos, principalmente, através das entrevistas e complementado com a documentação. Com o passar do tempo, as entrevistas confirmaram as impressões obtidas na constatação da relativa escassez dos outros tipos de registros encontrados sobre o tema. Ou seja, esses registros acabariam por se transformar em documentos apáticos, se não contassem com os relatos das testemunhas. E, assim, as entrevistas levaram à composição de um panorama memorial do cantar ídiche que chegou ao Brasil e ao qual esta pesquisa teve o privilégio de acessar.

No Brasil, a música ídiche manteve uma das posições de destaque dentre as formas de culturas representativas dos elos através dos quais os imigrantes judeus ashkenazitas e seus descendentes de primeira geração mantiveram com as suas origens.¹⁴ Dentre as diversas manifestações musicais, vocal ou instrumental, um “cancioneiro” ídiche imigrante infiltrou-se e foi difundido no Brasil nas comunidades judaicas. Os imigrantes trouxeram consigo um repertório de memória, mas chegaram também canções em discos (de uso familiar ou veiculados via rádio) e canções trazidas pelos espetáculos teatrais. Além disto, chegaram também até o Brasil algumas partituras do repertório ídiche.

A memória musical ídiche em sua trajetória no Brasil, como dito inicialmente, é um terreno ainda não investigado. Assim, dentre as poucas opções de exploração do tema, as ferramentas da história oral revelaram uma urgência pulsante, talvez inconsciente, dos testemunhos ávidos por apresentarem-se e imporem-se. Testemunhos que de maneiras distintas se ressentem da gradativa evaporação do ídiche e que, também em escalas ímpares, temem o seu desaparecimento completo.

Assim sendo, este trabalho fala das memórias colhidas no Brasil, principalmente através de entrevistas com pessoas cuja faixa etária concentrou-se, quase que

¹⁴ Dentre as formas de representação cultural constam também a imprensa, a literatura, o rádio, o teatro, bem como as tradições culinárias e religiosas e o próprio falar do idioma como meio de comunicação nas primeiras décadas desde a chegada dos imigrantes.

exclusivamente, na terceira idade e que, de algum modo, mantiveram vivas as tradições da cultura ídiche em seu ambiente familiar, cultural, profissional ou na memória. A grande maioria dos entrevistados recebeu o ídiche como língua materna, ou se relacionou e/ou ainda se relaciona fortemente com a cultura ídiche nas suas trajetórias individuais de vida. Foram também incluídos alguns entrevistados com outros perfis¹⁵ e faixas etárias, a fim de promover um contraponto complementar e fundamental para o panorama geral. Entretanto, vale ressaltar que os fatos não foram necessariamente vividos no país. Há memórias trazidas da Europa, dos Estados Unidos, da Argentina, do Uruguai e de Israel-Palestina. Fica claro que, independentemente disto, as memórias de fatos vividos no exterior trazidas ao país também são importantes na construção da identidade judaico-brasileira. Assim, através da história oral, obteve-se o máximo das informações que a pesquisa buscava e, acima de tudo, possibilitou o registro da voz das pessoas que viveram essa história.

As próprias entrevistas despertaram uma série de questões que conduziram a algumas canções ídiches específicas. Estas originaram levantamentos e, em alguns casos, novas entrevistas onde foram consultados diversos aspectos descritivos e técnicos pertinentes relacionados a discos, gravadoras, formações orquestrais e corais, editoras de partituras, manuscritos, anúncios e outros.

Todos esses tipos de informações, dentro de sua relativa escassez, foram complementadores das narrativas; considero como sendo complementares também as informações relatadas que se repetiram e as de ordem conflitante. Portanto, para o presente projeto e demonstrando a interdisciplinaridade inerente à história oral,¹⁶ contei com a documentação encontrada, conforme mencionado, peças do quebra-cabeça (cartazes, programas, convites, propaganda, discos, rótulos, etiquetas, fotografias, partituras), e ambas, memória individual e registro palpável, puderam contribuir entre si nessa busca.

É fato que a memória do cantar ídiche ainda é um sopro presente na lembrança, no universo imaginário e na vida da população judaica brasileira, incluindo as gerações mais jovens, principalmente da comunidade ashkenazita, que protagoniza o assunto, muito

¹⁵ Entrevistados que não têm o ídiche como língua materna e nem se relacionaram com a cultura ídiche de forma significativa.

¹⁶ As ideias mencionadas foram discutidas no minicurso “Abordagem sobre a história da cultura intelectual: feminismo, política e produção do conhecimento” ministrado na USP em agosto de 2011 por Daphne Patai, professora da Universidade de Massachusetts.

embora canções como “Oifn Pripetshik”, “A ídiche mame”, “Bai mir bistu shein” e “Shein vi di levone” costumem ser conhecidas inclusive pela população sefardita brasileira.

As canções podem evocar momentos específicos da vida. Elas têm o poder de ressuscitar átimos de tempo ou longos períodos vividos sob qualquer caráter. A identificação com uma determinada canção (ou cancionero) pode ocorrer por motivos díspares, muito pessoais, mas em geral aquelas canções que foram transmitidas com o amor da mãe, ou no calor da infância, ficam diluidamente impressas no ser, ressoando na psique e corporeidade do indivíduo.¹⁷ Além de outras que marcam momentos das vidas pessoais. Este fenômeno ocorre também no coletivo já que certas canções iconizam-se, transformando-se simbolicamente em hinos para certos grupos.

Executar ou lembrar o repertório musical judaico em geral e, no presente caso, do seu cancionero ídiche, auxilia a modelar parte da identidade judaico-brasileira. A música, bem como as suas funções, reflete os fatores sociais e históricos vividos pelos grupos, ao mesmo tempo auxiliando em via dupla a formatação de cada sociedade. Este fenômeno da integração música-sociedade pode ser constatado em diferentes épocas e regiões da história judaica desde os relatos bíblicos. Conforme mencionado, vale relembrar que identidades musicais judaicas são também frutos dos intercâmbios com a ambientação geográfico-cultural das trajetórias e assentamentos do povo judeu.

A memória do cantar ídiche no Brasil é um testemunho do tipo de papel exercido pelo cancionero ídiche na vida dos imigrantes judeus desenraizados de seu território original. E, é importante frisar que, em um segundo momento, alguns desses cantos ídiches incorporaram-se também nas memórias, coletivas e individuais, de seus descendentes, já que parte do cancionero foi legada às gerações seguintes. O estudo dessa memória atesta os esforços na busca pela compreensão desse grupo composto atualmente por poucos sobreviventes da cultura ídiche europeia e por seus herdeiros.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é a ideia bastante difundida de *ídichkait*, que alguns consideram significar literalmente “judeidade”, em ídiche, no sentido ortodoxo das práticas religiosas e observância das leis judaicas. Por outro lado, sob uma perspectiva mais secular incentivada a partir da *Haskalá* (Iluminismo judaico), muitos a percebem como um

¹⁷ Em torno da ideia de corporeidade que Luisa Passerini, professora de história da Università Degli Studi di Torino, abordou (mini-curso “Memória e intersubjetividade” em agosto de 2011 no Departamento de História da USP) e que considera tão importante e pouco explorada no estudo da memória, vale ressaltar as palavras do músico e autor Stewart: “(...) a música é um poder físico, e não apenas emocional, intelectual ou espiritual. O corpo reage diretamente a certas ressonâncias, timbres e ritmos, fato elementar bem conhecido e demonstrado pela ciência e pela medicina ortodoxas”. STEWART, R.J. *Música e psique*: as formas musicais e os estados alterados da consciência. Tradução de C. A. Makferari. São Paulo: Cultrix, 1987, p.31.

conjunto de valores vividos e posteriormente exilados do mundo ídiche europeu, dispersados internacionalmente com as imigrações.

Tal conjunto de valores inclui um amplo espectro de vinculações com ideologias, costumes, tradições, folclore, maneirismos da fala, receitas culinárias, estilos de humor e finalmente o mais abstrato: a ligação emocional e a identificação ou muita proximidade afetiva com o judaísmo, ou o próprio reconhecer-se judeu. E, olhando mais minuciosamente, no caso da população ídiche e seus descendentes, a ligação emocional e identificação afetiva com a cultura especificamente ídiche. O *ídichkait* pode ser também vagamente definido como uma sensibilidade, um sentimento ou uma experiência vinculado ao modo de vida ídiche, atualmente em estado mental herdado em fragmentos adaptados do modo de vida do estado simbólico, e não geográfico, do mundo ídiche.

O poder de resistência do ídiche e de sua música deve-se a uma defesa heroica por parte de seus falantes, apaixonados e cultivadores. O esforço para preservar os valores de *ídichkait*, mesmo que adaptados a novas realidades, é uma forma de resistência espiritual, de busca de identidade face à globalização e face à tentativa de aniquilação dessa pulsão de vida. Ou seja, mesmo que fragmentada, no sentido de ser uma cultura readaptada ou remodelada, a continuidade é possível. Para entender, basta observar o interesse de indivíduos de camadas mais jovens brasileiras, bem como internacionais, com impulsos de revitalizar a cultura ídiche, mesmo que reformulada ou como memória.

A canção ídiche e a forma emocional de interpretá-la também funcionam como uma manifestação de *ídichkait*, afinal o valor simbólico reluzente nas canções também foi absorvido pela alma, no íntimo, em algo muito profundamente emocional, dos filhos e netos dos imigrantes. Sendo o cantar, em sua diversidade, peça-chave no universo simbólico da cultura ídiche, assim como de outras culturas, ele atravessa o tempo. Mesmo quando renegadas, camufladas ou quase imperceptíveis, as essências das canções deixaram marcas impressas nas memórias subterrâneas judaico-brasileiras, já que participaram da vida das gerações anteriores.¹⁸

O cancionário ídiche no Brasil tomou um rumo que praticamente atua como um valor de tradição oral, mesmo para as composições que possuem autoria definida. Indivíduos

¹⁸ É possível dizer que a vida ídiche também incute traços abstratos de judeidade, no caso, relativos ao *ídichkait*, na maneira expressiva de certos músicos judeus profissionais, dentre instrumentistas, cantores e regentes. O maestro Isaac Karabtchevsky bem exemplifica esse aspecto ao mencionar: “É impossível sair da condição judaica. Há uma maneira judaica de viver e sentir as coisas. Há um humor judaico, uma filosofia; um sentimento judaico e uma sensibilidade judaica. Tenho certeza que, quando faço música hoje, ela está presente”. KLEIN, P. A música e outras memórias. **Revista Shalom**, n° 301, ano 29, São Paulo, 1994, p.12.

lembram-se de certas canções e desconhecem a autoria das mesmas, acreditando serem tradicionais. E, de certa forma, não deixam de ser. Isso ficou exemplificado quando Samuel Schubsky, morador do Residencial Albert Einstein, simpaticamente alegou que a canção “Oifn pripetshik” (de M. Warshawsky), uma das mais conhecidas no Brasil do repertório ídiche, era de sua propriedade. E Samuel não deixa de ter sua razão: é um valor que já não tem um dono singular, é um valor que se popularizou de tal maneira a transformar-se em um patrimônio individual e coletivo da população ídiche.

Verena Alberti, em seus estudos sobre proximidades e fronteiras da tradição oral com a história oral, ressalta que a tradição oral também pode ser considerada como um aglomerado de costumes e práticas, mesmo que estes tenham sido registrados na forma escrita, e que continuem a colaborar na preservação de um grupo social com visão de mundo própria.¹⁹ A autora prossegue explicando:

Trata-se de um patrimônio que o grupo detém e que é uma parte importante de sua identidade. Em casos limite - como das diásporas, certamente (e podemos pensar nos judeus, nos armênios, nos albaneses e nos negros transportados à revelia para a América) - esse patrimônio é importante para permitir a sobrevivência dos grupos como entidades étnico-culturais. Mas o termo tradição aqui não deve ser entendido como antônimo de mudança, pois como vimos, é próprio da tradição oral a inovação e o esquecimento.²⁰

Alberti depura o aspecto da inovação e do esquecimento em tradição oral sugerindo que tais práticas que contribuem para a continuidade do grupo “estão em permanente processo de negociação e que o patrimônio é continuamente acumulado e dissecado”.²¹

O cancionário ídiche passou por um intenso processo de filtragem no Brasil, numa seleção natural que fez com que algumas poucas canções fossem preservadas como patrimônio coletivo, tornando-se muito familiares nos meios judaicos de origem ídiche. Contudo, existem outras canções menos, ou nada, célebres (entre a população brasileira de descendentes do ídiche), que permeiam as memórias individuais de alguns.

As canções ídiches encontradas na memória judaico-brasileira expressam alegria, dor, tensão, conflitos, saudades. Contam sobre o cotidiano dos judeus ídiches e sua trajetória nas décadas que precederam, no durante e no momento pós-Segunda Guerra Mundial

¹⁹ ALBERTI, V. Tradição oral e história oral: proximidades e fronteiras. **História oral**, 2005, v.1, n.8, p.24.

²⁰ Ibid., p.24.

²¹ Ibid., p.25.

que atestou quase que integralmente o esfacelar do “ídichismo”, dentre os vários extermínios ocorridos.

Alguns protagonistas da canção ídiche, de apreciadores a profissionais, sobrevivem no Brasil e ainda podem contar e cantar o seu valioso testemunho. Com intuito de criar uma conexão com o passado da canção ídiche e seu desenrolar no Brasil, propus-me então a averiguar, com a ajuda desses indivíduos e de suas memórias, o percurso da canção ídiche em solo brasileiro e o seu abstrato papel no caráter da judeidade brasileira. Busquei reconstruir a história através de lampejos fragmentados das memórias individuais, escavando detalhes para tentar compreender como as canções ídiches podem ter auxiliado na construção dessa(s) identidade(s). Apesar da tentativa de reconstrução histórica, não deixei de valorizar os testemunhos de forma individualizada, já que são meritórios de extremo respeito humano.

Filmar as entrevistas foi a forma que se julgou mais próxima da representação da realidade daquele momento. Alguns narradores inclusive cantaram para a câmera. Esse tipo de registro proporciona esclarecimentos sobre vários aspectos relacionados à execução e à expressão descompromissada das canções por seus protagonistas. Apesar da importância das gravações, algumas narrativas, por razões logísticas, foram colhidas por escrito, via telefone, internet ou pessoalmente. Além das entrevistas de longa duração, contou-se com depoimentos curtos, pontuais e esparsos, que surgiram espontaneamente ou foram previamente requisitados.

Ouvir as memórias de dezenas de indivíduos sobre o tema serviu ao propósito do meu projeto de, através dos relatos, tecer um panorama histórico o mais amplo possível. É importante frisar que os vínculos práticos e aparentes de algumas dessas pessoas com o ídiche estão se diluindo pelo espaço de tempo transcorrido desde seu desenraizamento até hoje, bem como pela carência gradativa de manifestações culturais do gênero no país. Atualmente, a maioria das poucas pessoas que cantam em ídiche nas atividades artísticas brasileiras não é composta pelos imigrantes de primeira geração.

Apesar desse índice, a atriz Berta Loran, imigrante de Varsóvia e uma das estrelas dentre os atores do teatro ídiche brasileiro, recentemente realizou no CIB (Clube Israelita Brasileiro) no Rio de Janeiro um show ídiche nos moldes de antigamente com casa lotada por aproximadamente 300 pessoas.²²

²² Monólogo em ídiche da atriz Berta Loran realizado em 17 jun.2012, organizado por Genni Blank e outros membros dos grupos Amigos do ídiche e Idishvivo. Adaptado, algumas falas do show foram em português e usou-se *playback* ao invés de acompanhamento musical ao vivo. A abertura ao teclado com temas judaicos de várias vertentes foi realizada pelo músico Haroldo Goldfarb.

Certos coros comunitários judaico-brasileiros ainda contam com integrantes idosos nascidos na Europa ídiche. Com exceção do Coral Tradição regido por Hugueta Sendacz e que tem como proposta cantar exclusivamente em ídiche, os demais corais judaico-brasileiros não priorizam especificamente a divulgação do ídiche. A ênfase é dada à função de comunicação e de melhoria no bem-estar dos integrantes (na maioria mulheres, nos corais judaicos de terceira idade) cumprindo uma das louváveis funções características de coros comunitários em geral. Conforme escreve o regente coral Samuel Kerr: “A convivência coral é sempre terapêutica e capaz de provocar a eclosão de qualidades e vibrações sonoras que definem o repertório escondido dentro de cada pessoa”.²³

Contudo, o apego ao *ídichkait* se manifesta com frequência nesses coros, a exemplo do Coral da UNIBES que conta com algumas integrantes ídiche-falantes a solicitar constantemente repertório em ídiche, segundo confirmação do maestro responsável Mário Rogério Sevilio de Oliveira:

As coralistas cantam em hebraico, português, ídiche, inglês e até em japonês, mas se tiver repertório ídiche em todos os ensaios, elas vão adorar. Elas me pedem músicas em ídiche, mas nem sempre posso incluí-las, pois a escolha do repertório depende do propósito ou tema da apresentação. Quando escolho repertório em ídiche priorizo as canções desconhecidas por elas, para inovar, ou aquelas que elas não ouviam há muito tempo, para reviver, e elas ficam muito satisfeitas. Ultimamente preparamos valsas em ídiche como “O kum shoin shtiler” e “Shvartze kershelech”.²⁴

Conforme mencionado, uma ampla quantidade de entrevistas foi realizada para a presente pesquisa. Esta opção amparou-se na proposta defendida pelo professor Richard Cândida Smith que considera que o número de relatos é importante no caso de haver um tema específico a ser rastreado, já que cada voz tem uma perspectiva única.²⁵ Ao ouvir várias vozes, descobrem-se centros comuns da pesquisa que permeiam as entrevistas.

Os narradores, em sua relação com música ídiche durante as suas vidas ou as de seus pais e avós, formam um elenco variado, abrangendo profissionais, semiprofissionais, amadores e apreciadores.

Entre os profissionais estão os músicos e os relacionados aos meios de difusão da cultura ídiche no Brasil. Entre os semiprofissionais, estão os que viveram a música judaica sob uma postura profissional sem depender, porém, financeiramente desse meio como ganhador. Profissionais e semiprofissionais abrangem os seguintes entrevistados:

²³ KERR, S. Carta canto coral. LAKSCHEVITZ, E. (Org.) et al. **Ensaio**s: olhares sobre a música coral brasileira, Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p.205.

²⁴ Informação oral obtida através de depoimento.

²⁵ Informação veiculada no curso “Fontes orais, arquivos e interpretação”, ministrado por Richard Cândida Smith no Departamento de História da Universidade de São Paulo em agosto de 2011.

Aarão Perlov
 Abrahão Rumchinsky
 Abram Zylbersztajn
 Alexandre Travassos
 Bela Ajs
 Carlos Slivskin (1952-2011)
 Cilly Litwak
 Clarice Szajnbrum
 Dina Marx
 Dora Braun
 Durval Weltman
 Eduardo Weltman²⁶
 Eliana Langer
 Estela Gontow Goussinsky
 Felipe Honigsberg
 Francisco Gotthilf (1928-2012)
 Gerson Herszkowicz
 Henrique Morelenbaum
 Hugueta Sendacz
 Ieta Lipca
 Lea Szuster
 Lea Vogel
 Lia Camenetsky Engelender
 Mania Solon
 Mauro Wrona
 Miguel Rotenberg
 Miriam Frish Heller
 Nicole Borger
 Regina Feiguelman
 Sergio Olive
 Sima Halpern
 Tania Frenkiel Travassos

Entre os amadores estão os coralistas e os diletantes entrevistados que se apresentaram publicamente em suas vidas, com maior ou menor destaque, mesmo que em reuniões, conhecendo profundamente aspectos do repertório e tendo o *ídichkait* incorporado. São eles:

Bernardo Mejlachowicz
 Genha Migdal
 Hana Jurica
 Laura Rumchinsky
 Leja Mucinic
 Luís Szajnbrum
 Malka Rosenfeld
 Mendel Abramowicz
 Mere Abramowicz
 Miriam Zalcman
 Roza Brener

²⁶ A mídia dessa entrevista apresentou problemas técnicos.

Sarita Jablonca
 Sylvio Band
 Syma Zimberg
 Tanya Hofman

Entre os apreciadores e incentivadores poderiam ter sido entrevistadas todas as pessoas, célebres ou simplórias, que choram ou riem ou se comovem ao ouvir a música ídiche e no interior das quais retumbam ecos do passado do mundo ídiche ou por relembra-rem dele e de seus pais e avós. Pessoas comuns que se recordam. Alguns mais e outros menos, cada um colaborando com um ou mais tópicos, ajudando a tecer a base dessa espécie de colcha ou painel de retalhos composta coletivamente no presente trabalho. São eles:

Abrahão Gitelman
 Abrahão Spitzcovsky
 Ana Kagan²⁷
 Ayala Band
 Ben Abraham
 Bruno (Abrahão) Kowes
 Carlota Szuster
 Dora Blatyta
 Felícia Spitzcovsky
 Golde (Dvoire) Bisker
 Jacó Guinsburg
 Jayme Kuperman
 Klara Kielmanowicz
 Lea Baran
 Mila Sternzys
 Miriam Brik Nekrycz
 Myriam Dahis
 Nelson Rozenchan
 Rachel Gotthilf
 Raisa Rojter
 Samuel Belk
 Sara Waldman (acompanhada das filhas Berta Waldman e Adélia W. Dimantas)
 Zwi Turner

Algumas pessoas que não possuem aparente vínculo com a canção ídiche também ajudaram a tecer um contraponto imprescindível para um panorama mais amplo. Eles são:

Clara Kochen
 Elizaveta Renyi
 João Engelberg
 Lea Vinocur Freitag

Usufruiu-se ainda de depoimentos curtos e esparsos, embora preciosos, de colaboradores que, durante essa trajetória, forneceram dados importantes para esta pesquisa:

²⁷ A mídia apresentou problemas técnicos.

Abraão Burstein
Albertina Seibel
Anete Cenciper
Anita Rosenbaum
Antonio Martins
Beti Chertman
Carin Zwilling
Cilka Thalenberg
David Kullock
Dov Orni
Fanny Célia Gontow (1930-2012)
Fela Moscovici
Geni Merenstein
Haroldo Goldfarb
Marcos Chussyd
Mário Rogério Sevilio de
Oliveira Maurício Moscovici
Mendel Lustig
Miguel Goussinsky (1936-2009)
Miriam Hafens
Moacir Chertman
Nancy Rozenchan
Nathan Akerman
Rafael Golombek
Renice Akerman
Samuel Reibschid (1937-2012)
Samuel Schubsky
Sara Aisenberg Chertman
Sara Frid
Sara Lea Gontow
Sara Lea Wjuniski
Sílvio Seibel
Valdilice de Carvalho

Em resalto, a pesquisa também contou com o expressivo e imprescindível *background* fornecido em orientação da Profa. Dra. Nancy Rozenchan, com informações que me nortearam.

Finalizando esse início de percurso, o presente trabalho tem por objetivo principal tecer um retrato, embora dinâmico – pois abrange algumas décadas –, de uma parte da trajetória do cantar ídiche baseado em memórias individuais que chegaram ao Brasil, registrando nomes dos personagens, famosos ou não, que perpetuaram e que perpetuam essa memória no país. Falar sobre a memória do cantar ídiche nessa pesquisa implica em descobrir ou revisitar as canções lembradas, as circunstâncias de seu uso e aprendizado, os indivíduos envolvidos e seu significado no coração dos memorialistas.

Algumas observações técnicas:

- O trabalho foi baseado prioritariamente em entrevistas que correram em São Paulo, e em alguns casos, no Rio de Janeiro, entre os anos 2008 e 2011;²⁸
- Na sua grande maioria as entrevistas foram registradas em vídeo, salvo poucas exceções por inviabilidade. A totalidade das gravações é de aproximadamente 80 horas;
- O grupo de entrevistados é composto por 74 pessoas, na sua grande maioria na faixa etária superior a 60 anos, as quais foram tratadas por seus nomes próprios, sem formalismo.
- Poucos dos entrevistados pertencem à faixa etária inferior a 60 anos;
- As pessoas que não foram formalmente entrevistadas não foram filmadas, salvo exceções. Essas pessoas estão aqui classificadas como colaboradores;
- A faixa etária dos colaboradores é variável;
- O termo canção foi utilizado para designar o repertório vocal profano, sem qualquer conotação de estrutura ou forma pré-estabelecida;
- Por razões de fluência do texto, optou-se por inserir apenas em notas de rodapé os títulos de algumas das canções que foram encontradas em discos e partituras;
- O recorte de tempo abrange desde os anos 1920, aproximadamente, até a atualidade;
- As memórias contadas se iniciam no passado remoto (sem ideia precisa de tempo), cruzam o passado mais recente e transitam pelo presente das narrativas. Uma vez contados, os relatos já se tornam memória do presente e para o futuro;
- O sotaque ídiche dos entrevistados e colaboradores foi mantido na transliteração grafada. O seu modo de utilizar o idioma também foi mantido na grafia, independente da excelência gramatical;
- Como o ídiche é escrito com caracteres hebraicos, foi necessário adotar um procedimento de transliteração. Sobre este, ressalto que “ídiche” e *ídichkait* (e outras palavras que derivem da mesma raiz) estão grafadas com o dígrafo “ch” com som de “x” (como, por exemplo, no português na palavra “xote”). Excetuando essas

²⁸ Salvo a entrevista de Sara Waldman, ocorrida em 2007, anterior ao início oficial do processo desse trabalho.

palavras, em todas as demais que utilizam o dígrafo “ch” na transliteração, este deve ser pronunciado com som gutural como soa o “j” em espanhol (por exemplo, em *ojos*). As demais exceções estão indicadas no decorrer do texto;

- A opção pela grafia da palavra “ídiche” segue a tendência atual utilizada nos meios acadêmicos no Brasil, apesar de que outras formas de escrita são correntes e plausíveis. Outras formas aparecem quando em citações (não indicadas), conforme utilizadas pelo autor, e, em certos casos conforme aparecem nos arquivos (indicadas);
- Com exceção das palavras derivadas da raiz “ídiche”, o dígrafo “sh” é utilizado para representar o som “x” (como na palavra “xote”, em português). Por exemplo, *shein*. Ainda para o mesmo som, em alguns nomes utiliza-se aqui o “sch”;
- A pronúncia ídiche utilizada para a transliteração, salvo quando indicado (ou quando em citação das falas dos entrevistados), baseou-se na pronúncia do ídiche literário estabelecida no Congresso (Conferência) de Czernowitz em 1908;
- A transliteração do ídiche e do hebraico usou critérios livres baseados nos fonemas da língua portuguesa do Brasil, e na utilização da letra “k” antes de vogais, produzindo o som de, por exemplo, “casa”, “quero”, “kibon”, “colheita”, “cunhada”;
- O mesmo procedimento e a mesma sonorização ocorreram na utilização do “k” seguido de consoante, como em *folks*, por exemplo, salvo quando extraído de fonte específica indicada;
- Para alguns nomes próprios, o som “i” do português está grafado com “y”, quando na função de semivogal;
- Outras fontes primárias, além das entrevistas, foram utilizadas como complementação às mesmas;
- Dois dos capítulos basearam-se em estudos de bibliografias pertinentes.

2. FONTES DOCUMENTAIS PALPÁVEIS

A construção do objeto de conhecimento foi sendo nutrida vagarosamente ao longo das entrevistas. Após obter uma base mais sólida, a pesquisa se desenvolveu no Arquivo Histórico Judaico Brasileiro (AHJB) para que, através dos exemplares de discos existentes na coleção desse arquivo, fosse possível investigar a produção, reprodução e circulação de discos ídiches no Brasil. Esse elemento culminou em posterior investigação bibliográfica complementar e continuidade das entrevistas. Assim, a pesquisa passou pelas seguintes etapas entremeadas:

a. Pesquisa de material fonográfico (discos do AHJB)

No AHJB encontrou-se uma vasta coleção de aproximadamente 1300 discos, dentre os quais havia: discos de 78 rotações por minuto, compactos duplos de 45 rotações, discos de vinil de 33 rotações, discos de acetato de 78 rotações e alguns rolos de fita. Na investigação no AHJB, o estudo dos discos de vinil, apesar de serem de um material mais flexível e mais seguro para o manuseio e teoricamente mais veloz, também foi minucioso e ocorreu de maneira lenta. Cada disco foi retirado da respectiva capa, para averiguação tanto do conteúdo dos rótulos internos quanto dos livretos existentes, além das dedicatórias e assinaturas. Esses elementos fornecem pistas sobre a história do disco e, conseqüentemente, indícios da difusão do repertório ídiche no Brasil. Como os discos estariam indisponíveis por longo período,²⁹ optou-se por fotografar cada disco selecionado.

Após a visualização de cada disco do AHJB, uma primeira seleção foi realizada. Obviamente, a princípio, todos os discos do AHJB foram considerados como comprovantes da difusão da música judaica no Brasil, já que se alojam em um arquivo brasileiro. Para a investigação, selecionou-se o equivalente à metade do acervo, mais precisamente, os discos que possuíssem comprovantes mais concretos, palpáveis, que poderiam fornecer mais detalhes do histórico dos discos de música ídiche no Brasil, tais como: etiquetas de lojas ou comerciantes; dedicatórias; assinaturas; rabiscos de crianças; selo de consumo; fichas de programas da “rádio Mosaico”, com datas de execução das faixas; acetatos de programas de

²⁹ Os discos foram em seguida transferidos temporariamente para sua primeira catalogação e limpeza. Essa análise, antes do prazo previsto, fez-se necessária em função da falta de previsão para o retorno dos discos ao AHJB, que já ocorreu. A digitalização das imagens propiciou o acesso às informações dos discos durante o período em que estiveram fora do arquivo, bem como possibilitou um estudo mais minucioso dos detalhes e dados.

rádio como o Mosaico e a Voz de Sião; acetatos particulares com títulos escritos à mão em ídiche; carimbos da loja Rádio União em envelopes; rótulos de gravadoras brasileiras, mesmo no caso dos inúmeros discos estrangeiros regravados no Brasil; e finalmente o mais interessante de tudo, os escassos discos totalmente produzidos aqui por residentes no Brasil, de primeira, segunda e terceira geração de imigrantes.

b. Estudo da bibliografia

Além da bibliografia de história oral sugerida (Bosi, Patai, Sebe, Portelli, Smith e Passerini) foram consultadas: as bibliografias sobre música judaica e ídiche; a imigração ashkenazita para o Brasil; judaísmo no Brasil; memória e identidade; música e sociedade; musicoterapia e musicologia; e sobre a música/canções ídiches. Dessa forma, as bases foram armazenadas para capítulos da tese e para a feitura e análise dos tópicos abordados pelos entrevistados. Há ainda livros e artigos que foram oferecidos, em algumas entrevistas, pelos próprios entrevistados sobre suas vidas ou sobre outros tópicos pertinentes.

3. A MÚSICA ÍDICHE: HISTÓRICO E REGISTROS

Este capítulo busca fornecer informações sobre o histórico da música ídiche desde os primórdios até o presente, incluindo descrições de alguns dos gêneros e categorias em que subdivisões do repertório poderiam ser classificadas. O presente interesse em retornar aos primórdios medievais desse setor musical está vinculado simplesmente ao desejo de conhecer o seu passado e o processo de desenvolvimento para fins de contextualização de parte do objeto da pesquisa. Fica incompleto tentar entender toda e qualquer memória sobre o cantar ídiche, sem conhecer a respeito da música ídiche e de como ela surgiu e floresceu. Acima de tudo, é imprescindível compreender a representação social e comunitária que ela sempre exerceu, retratando a história da população de idioma ídiche e servindo como símbolo e expressão genuína dessa cultura.

3.1 LEVANTAMENTO DE DADOS SOBRE O HISTÓRICO DA CANÇÃO ÍDICHE E DE MÚSICOS ASHKENAZITAS ATÉ O SÉCULO XVIII

O levantamento histórico dos primórdios da canção ídiche foi complicado pela falta de registros disponíveis, mas uma documentação esparsa serviu para indicar que houve presença de música ídiche e de artistas judeus na Europa Central, já na Baixa Idade Média, onde um idioma proto-ídiche alcançara desenvolvimento desde o século X, aproximadamente.³⁰

Na realidade, a maior parte da música ídiche preservada e conhecida na atualidade é remanescente da Europa Oriental, registrada desde finais do século XIX, acrescida da música ídiche do século XX, e produzida nos países de origem e nas novas regiões que receberam os imigrantes judeus europeus da “Idichelândia” (ou “terra do ídiche”)³¹. Mas, apesar da falta de documentação fundante de uma observação histórica relativa aos primeiros passos da canção ídiche, ficou comprovada a participação judaica ativa nos circuitos musicais europeus medievais, renascentistas e barrocos.

³⁰ GUINSBURG, J. *Aventuras de uma língua errante*: ensaios de literatura e teatro ídiche. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.27.

³¹ Território simbólico onde a cultura ídiche floresceu na Europa.

Desde os primórdios da civilização ashkenazita, músicos judeus contribuíram no cenário artístico dos países europeus onde se instalaram, além de serem influenciados pelo seu entorno musical e social, fenômeno de interação recorrente na história da música dos povos.

Pela necessidade de sobrevivência na Europa medieval, os judeus ashkenazitas buscaram maneiras para contornar as barreiras de inserção nos mecanismos normais do sistema feudal. As dificuldades acirravam-se com o crescimento populacional. Assim, pendendo para alternativas de sustento não tão convencionais,³² muitos judeus apropriaram-se de certas lacunas laborais do sistema, dentre as quais, a atividade artística performática e do entretenimento, incluindo o “setor” musical. Essa informação pode ser comprovada inclusive pelo fato de que no sul da França medieval a palavra *juiif* incorporava secundariamente o significado em gíria apropriada para designar músico ambulante.³³

Os músicos ambulantes, incluindo os judeus que penderam para esse ramo, eram basicamente intérpretes oriundos de camadas sociais com status mais baixo.³⁴ Exatamente como os menestréis e jograis não judeus, os judeus atuavam cantando, tocando instrumentos³⁵ com forte senso de improvisação, declamando, interpretando cenas ou números teatrais, ou atuando como palhaços, além de dançar, e eventualmente exercer malabarismos, acrobacias, lutas-livre, andar na corda bamba, atirar facas.³⁶ No entanto, dependendo do talento, do carisma e da sorte individual dos artistas, estes podiam eventualmente ascender socialmente, ao serem contratados por cortes europeias medievais, e transformarem-se em músicos de

³² Trabalhavam em atividades de tintureiros de couro, manufatores de feltro, lenhadores, açougueiros, porteiros, carregadores, e outras de maior requinte para poucos artesãos mais afortunados, como joalheiros, ourives e prateiros. Possibilidade alternativa para um número mais limitado de trabalhadores um pouco mais afortunados era a atividade de empréstimo de capital a juros. Para traçar um paralelo contextual, vale lembrar que no século X, enquanto a vida judaica da Península Ibérica ingressava na sua “Idade de Ouro”, o resto da vida judaica europeia era precário.

³³ RUBIN, E.; BARON, J. H. **Music in Jewish history and culture**. Michigan: Harmonie Park Press, 2008, p.113.

³⁴ Na França eram chamados de *jongleurs*, na Inglaterra de *gleemen* e na Espanha de *juglares*. Alguns desses músicos adquiriram prestígio e renome, a exemplo de Joseph Ben Benjamin ou Schloime, “o judeu alegre” de Praga. *Ibid.*, p.113.

³⁵ Quanto aos instrumentos, o uso dos metais não era muito corriqueiro entre os judeus durante a Idade Média e Renascimento, pois os instrumentistas da “metaleira” medieval eram vinculados à grandiosidade da nobreza e mantinham sua corporação separadamente, da qual os judeus eram excluídos. Durante os séculos XVI e XVII, com as corporações dos músicos e academias espalhadas pelas cidades da Europa, os músicos judeus garantiam a sua proteção no seu ramo profissional.

³⁶ Alguns sobrenomes judaicos comuns na atualidade indicam que os ancestrais atuavam no ramo da performance artística, tais como: *Musicant* (músico), *Cantor* (cantor), *Singer* (cantor), *Trebes/Trevis/Travis* (cantor no registro vocal de soprano, cujo termo era “treble”), *Discount* (cantor incumbido da melodia principal, o discantus), *Altmann* (cantor no registro vocal de “alto”, atualmente chamado de contralto), *Bass* (cantor no registro vocal de baixo), *Fiedler* (violinista), *Geiger* (também violinista), *Pfeiffer/Feiffer* (flautista), *Feikler/Feckler/Pauker* (tocador de tambor), *Becker* (cimbalista), *Tanzer/Tansmann* (dançarino), *Dichter* (poeta, cançonetista), *Schreier* (gritão, latidor).

teor mais sofisticado, exercendo também atividades composicionais e não mais “meramente” interpretativas.³⁷

É fato que a maior parte das comunidades judaicas não apresentava condições de oferecer um sustento para aqueles que possuíam dons artísticos. Esse tipo de arte era aceito por uma vasta gama não judaica de espectadores, não somente nos mercados e vilarejos mais modestos, como também pela “elite”. Registros noticiam judeus menestréis e jograis perambulando e atuando entre países para plateias de judeus e de não judeus.

Em seus estudos sobre músicas judaicas ashkenazitas, Frank Alvarez-Péreyre ressalta que uma intensa atividade social de músicos, cujo status social era frágil, situava-se na fronteira entre o mundo judaico e não judaico, sendo “amplamente abertos à música em uso fora da sociedade religiosa” e influenciando, de maneira não desprezível, a natureza e a evolução das músicas (inclusive religiosas) ashkenazitas.³⁸ (Esse fenômeno vem sempre ocorrendo e perdura até a atualidade).

A prática corrente de intercâmbio entre os músicos ambulantes judeus e o entorno musical profissional da Europa não judaica propiciou o surgimento de canções com temática judaica em vernáculo. Para exemplificar, e aproximando-nos dos músicos ídiches, foi descoberto na *Guenizá*³⁹ do Cairo um caderno de notas de um menestrel judeu de 1382, escrevendo alemão em caracteres hebraicos e com raras palavras hebraicas, contendo um longo épico alemão,⁴⁰ bem como canções sobre Moisés, Abraão e José, além de uma parábola do *Midrash*⁴¹. Os autores são “Eizik e Abraham, os escribas”.⁴²

Os menestréis, em geral, também contribuíram na formação de tipos corriqueiros de melodias europeias. Os representantes judeus da classe serviam como intermediários entre os

³⁷ Esses jovens nobres usuais, estereotipadamente aventureiros e galanteadores, que compunham e cantavam refinadas canções de amor cortês, eram chamados *Minnesinger* (cantor de amor) na Alemanha, *Troubadours* ou *Trouvères* respectivamente no sul e no norte da França e *Trovatori* na Itália. Na Península Ibérica, o termo “trovador” podia referir-se tanto aos compositores nobres, quanto aos menestréis itinerantes. Süßkind von Trimberg, um *Minnesinger* judeu alemão do século XIII, teve a sua música admirada pelos mais célebres *Minnesingers* da sua época. São atribuídos a ele 12 poemas musicados (embora não exista registro da notação musical das melodias), dos quais seis são comprovadamente genuínos. Os poemas apresentam aspectos particulares denotadores de judaicidade, quando comparados à obra de seus contemporâneos não judeus. RUBIN, E.; BARON, J. H. **Music in Jewish history and culture**. Michigan: Harmonie Park Press, 2008, p.114.

³⁸ BAUMGARTEN, J., et al. **Mil anos de culturas asquenazes**. Tradução de Nilson Moulin e Sara Rosenchan. São Paulo: Editora do Bispo, 2010, p.533.

³⁹ *Guenizá* (Heb.: Armazenamento). Aposento em uma sinagoga (ou cemitério) para armazenar materiais manuscritos e impressos em hebraico e outras línguas utilizadas pelos judeus.

⁴⁰ Apesar da falta de registros com notação musical, os épicos judaicos seriam supostamente cantados de maneira monofônica, através de uma frase melódica fixa ao longo da obra, assim como nas Canções de Gesta e outros poemas.

⁴¹ *Midrash* (hebraico), interpretação da Bíblia Hebraica em forma de parábola.

⁴² Verbete “Music”, **Encyclopaedia Judaica**. Jerusalém: Keter Publishing House, 1973, v.12, p.597.

guetos e os arredores. Eram também os difusores de uma tradição instrumental, especialmente no ramo da música para dança. Quando conduziam os elaborados ritos de cerimônias de casamentos ou outras ocasiões, transferiam parte do repertório internacional para os quarteirões judaicos. Não é surpreendente que as fórmulas europeias corriqueiras de melodias de dança tenham invadido inclusive a parte mais popular das canções religiosas e mesmo sinagogais.

No campo documental sobre a polifonia vocal judaica da Europa Central e do Leste, os pesquisadores Emanuel Rubin e John Baron apontam para um rebuscado manuscrito de 48 canções de amor em alemão,⁴³ em poesia métrica com rimas, compilado por volta de 1450, conhecido por *Lochamer Liederbuch* do compositor, considerado judeu, Wolflein von Lochamen.^{44 45}

No Renascimento, na Itália, numerosos músicos-dançarinos judeus eram contratados como mestres de dança, uma atividade que fazia parte das regras da etiqueta social. Cortes e mecenas de famílias abastadas (incluindo os Medici, em Florença) os convocaram como coreógrafos e músicos para tocar as melodias dos principais ritmos das danças renascentistas.⁴⁶ No século XVII, estendendo-se para o XVIII, é igualmente comprovada a presença de músicos judeus nas atividades sinagogais ou profanas e no circuito da sociedade ampla.⁴⁷

⁴³ RUBIN, E.; BARON, J. H. **Music in Jewish history and culture**. Michigan: Harmonie Park Press, 2008, p. 115.

⁴⁴ Este registro tem dupla importância histórica: informa sobre a existência desse músico judeu alemão do século XV e auxilia nos estudos sobre o antissemitismo na Alemanha do século XIX e início do XX. Em 1867, o musicólogo alemão Friedrich Wilhelm Arnold apontou o manuscrito como sendo o mais antigo exemplo de canções polifônicas alemãs musicalmente notadas. Arnold baseou-se em evidências que definiriam o compositor como sendo um judeu. A principal delas foi o texto escrito em caracteres hebraicos no final da página 17 com os dizeres “À minha adorada Bárbara, minha fiel e querida esposa”, e em outra passagem “para satisfazê-la”. Segundo Arnold, o nome Wolflein também seria um indício de um nome tipicamente judaico, como sendo a tradução ídiche (*Velvel*, no diminutivo) do nome corriqueiro equivalente ao hebraico *Zeev* (lobo). A conclusão de Arnold foi imediatamente refutada pelo musicólogo alemão Johann Friederich Bellerman que se opôs à evidência de que uma obra de tamanha importância tivesse sido feita por um judeu. Hoje, as conclusões de Arnold são aceitas.

⁴⁵ Sobre a descrição musical do *Lochamer Liederbuch*: todas as canções são escritas para 3 vozes, com texto na voz intermediária, na época chamada de tenor. Assim, em termos interpretativos, sugere o estilo padrão de performance do gênero: uma voz solista cantando na tessitura média com melodia de caráter mais lírico e as outras duas linhas melódicas extremas (superior e inferior ao tenor) tocadas por instrumentos acompanhantes, com caráter mais ornamental e contrapontístico expresso em escrita musical com movimentação rítmica mais ágil.

⁴⁶ O cenário musical renascentista protestante da Inglaterra de Henrique VIII, após a ruptura com a Igreja Católica Romana, também contara com a presença de músicos e *luthiers* judeus vindos da Itália, Portugal e Espanha que encontraram maior liberdade no país, livre dos tribunais da Inquisição.

⁴⁷ Posteriormente, no período chamado pré-barroco, um exemplo de compositor judeu notavelmente ativo no ambiente artístico não judaico na Itália, e que contribuiu também nas atividades litúrgicas e para-litúrgicas judaicas foi Salomone Rossi (c.1570-1630). A comunidade judaica de outros centros musicais europeus, como a Holanda, também contou com a presença de exímia vida musical de caráter religioso e secular.

3.2 OS PRIMEIROS REGISTROS DA CANÇÃO ÍDICHE

Na falta de documentação que pudesse revelar dados mais concretos, porém com base em analogias e pistas, acredita-se que a canção ídiche teria se originado por volta do século XIV em território germânico, espalhando-se em torno do século XVI para os territórios eslavos, segundo confirma a especialista Eleanor (Chana) Mlotek.⁴⁸

A partir da ramificação da cultura ashkenazita nas novas terras, os desenvolvimentos musicais, nos setores da Europa Central e do Leste, correram paralelos, mas em caminhos próprios de cada um, sofrendo em câmera lenta uma fissura que culminaria na diversidade musical entre os dois ramos da cultura, apesar de certas semelhanças tanto embrionárias como decorrentes da possível interação posterior entre ambos os segmentos.

Uma das referências mais antigas à canção ídiche é o comentário de notória autoridade rabínica da região da Alemanha, Rabi Yakov Haleví Molin (Maharil; 1365-1427) manifestando-se contra canções ídiches, categoricamente em *ídiche-taitch*⁴⁹ que celebravam a unidade de Deus e os 13 preceitos de fé de Maimônides.⁵⁰

Dos séculos XV e XVI, as fontes de canções ídiches encontradas são restritas e contêm apenas os textos,⁵¹ e são ainda originais da Europa Central. Incluem *zmires*⁵² de *Shabat*⁵³, canções *guetlech* (louvor a Deus), festivas, matrimoniais, de amor, de danças, de enigma, de contexto satírico ou didático. Dentre as últimas, constam críticas veiculadas aos líderes comunitários; condenação à ambição, à mesquinharia, aos males do

⁴⁸ MLOTEK, C.E. Yiddish Folk Songs. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Yale University Press, 2005. Disponível em: <http://www.yivoinstitute.org/downloads/Folk_Songs.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2012.

⁴⁹ *Ídiche-taitch* é o nome dado ao ídiche da Alemanha (judeu-alemão, inicialmente *jüdisch-deutsch*) usado até o final do século XVIII, denominado também ídiche ocidental. A palavra “ídiche” refere-se a judaico, e *taitch* indica o sentido de alemão (talvez, *daitch*, se levarmos em consideração o possível jogo entre as consoantes dentais *t* e *d*). O termo *taitch* designa também tradução, explicação, interpretação.

⁵⁰ MLOTEK, E.G. **Mir trogn a gezang!**. New York: Waldon Press, 1977, p.V (5). Além de sermões e comentários dos textos sagrados, a obra de Maharil, *Min'haguei Maharil*, também conhecido como *Séfer ha-Maharil* (Livro de Maharil) ou como *Min 'haguim* (1556), revela descrições detalhadas sobre ritos e tradições religiosas dos lares e das sinagogas dos judeus alemães da época.

⁵¹ *Ibid.*, p.V (5).

⁵² Ou *zmiros*, de *zemirots* (pl. heb.: melodias). Cânticos entoados no *Shabat* ou festividades religiosas. Em geral, são em hebraico ou aramaico, mas podem ser também em ídiche (como é o caso das referidas *zmires*) ou em judeu-espanhol.

⁵³ O *Shabat* é o dia destinado ao descanso semanal, segundo os preceitos judaicos.

dinheiro e ao jogo; prevenções sobre a inevitabilidade da morte; disputas entre vinho e água e entre inclinações boas ou más.⁵⁴

De acordo com Ruth Rubin⁵⁵, a primeira coleção de textos de canções ídiches antigas data de 1517, compilada por Menachem Ben Naftali Oldendorf, que viveu em Frankfurt-am-Main.⁵⁶ Trata-se de um manuscrito contendo 43 textos de canções em idioma ídiche (“médio-ídiche”), ainda utilizado na época pelos ashkenazitas da Europa Central.⁵⁷

Segundo os pesquisadores, incluindo o musicólogo Avraham Zvi Idelsohn, outra importante coleção remanescente dentre as mais antigas de textos de canções seculares em ídiche, é uma compilação da cidade de Worms, realizada por Eisik Wallich em 1595-1605.⁵⁸

A coleção de Wallich compõe-se de 54 poemas, dos quais 42 são originários de canções alemãs, na sua maior parte, canções de amor, humorísticas e de danças populares.⁵⁹ Nestes poemas, o compilador Wallich substituiu as referências originais cristãs por nomes e símbolos judaicos.

A fonte das melodias às vezes está indicada ou pode ser detectada, sendo que diversas das referidas canções podem ser identificadas em coletâneas de canções alemãs antigas. Dos textos contidos na coleção, 12 são de autoria judaica e exalam caráter didático e satírico versando sobre assuntos judaicos sortidos,⁶⁰ salpicados de palavras e frases em hebraico. Os versos dessa coleção não apresentam lamentos ou tristeza com relação aos problemas sofridos pelos judeus.⁶¹

⁵⁴ MLOTEK, E.G. **Mir trogn a gezang!**. New York: Waldon Press, 1977, p.V (5).

⁵⁵ Ruth Rubin foi uma folclorista, pesquisadora, coletora e artista de canções ídiches dentre as mais importantes personalidades incentivadoras da preservação da cultura ídiche no século XX. Nascida em 1906 no Canadá, para onde sua família imigrara da Bessarábia em 1904, foi uma das precursoras nos Estados Unidos das pesquisas sobre a cultura judaica dos judeus do leste europeu, antecipando por décadas a revitalização do ídiche ocorrida nos anos 1970. NETSKY, H. Ruth Rubin: a life in song. **Magazine of the Yiddish book center Pakn Treger**, n° 57, Summer 2008. Disponível em: <<http://www.yiddishbookcenter.org/pakn-treger/12-09/ruth-rubin-a-life-song>>. Acesso em: 2 mar. 2012.

⁵⁶ RUBIN, R. **Voices of a people: the story of Yiddish folksong**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000, p.485.

⁵⁷ Na Europa Central o ídiche entrou em declínio e gradualmente caiu em desuso a partir do processo assimilatório concomitante à *Haskalá*, Iluminismo judaico, no século XVIII.

⁵⁸ SZULMAJSTER-CELNIKIÉ, A. **Le yidich à travers la chanson populaire: les éléments non germaniques du yidich**. Louvain-la-Neuve: Peeters, 1991, p.3. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=JNj1KTZ3XYC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 1 mar. 2012.

⁵⁹ Conforme um manuscrito do século XVI, com letras hebraicas, arquivado na Biblioteca Bodleiana de Oxford, haveria 55 canções. Disponível em: <http://cf.hum.uva.nl/nhl/Marnix/wilhelmus_literatuur.htm>. Acesso em: 20 jan.2012.

⁶⁰ Idelsohn menciona que, além do compilador Eisik Wallich de Worms, constam os autores Shloime de Praga, conhecido como “O judeu Alegre” (aparentemente um *badchen*) e Joseph, filho de Benjamim. IDELSOHN, A. Z. **Jewish music: its historical development**. N.Y./Canadá: Dover, 1992, p. 380 a 382.

⁶¹ IDELSOHN, A. Z. **Jewish music: its historical development**. N.Y./Canadá: Dover, 1992, p.380 a 382.

A compilação de Wallich representa apenas parcialmente o conjunto de canções existentes na época. Há evidências de outras canções judeu-alemãs da mesma época, assim como anteriores e posteriores, de natureza religiosa com traduções de textos hebraicos, como das escrituras bíblicas.

No plano das canções ídiches com natureza religiosa, acredita-se que as melodias mais conhecidas eram adaptadas aos textos, de maneira a contribuir com a popularidade e acessibilidade dos mesmos, o que era um fator comum,⁶² e tais melodias teriam mantido sua popularidade durante um longo período. As referidas canções em judeu-alemão de natureza religiosa compreendiam traduções e paráfrases em verso de poesia ou prosa hebraica. O livro bíblico de Samuel era um dos favoritos, devido ao teor poético inerente ao seu texto.^{63 64}

É sabido que as comunidades judaicas europeias, desde tempos medievais, tinham por costume deslocar-se em fuga ante as circunstâncias opressivas de um local ou até por expulsões, estabelecendo-se em outros territórios. Ao mesmo tempo, tentavam manter elos com as demais comunidades judaicas de outras regiões e partilhar a esperança de retorno a Sião, um desejo que vinha embutido nas orações e canções ao longo dos séculos.

Um rearranjo relevante da população judaica da Diáspora, incluindo cruzamentos entre o Leste e o Oeste, ocorreu em torno do século XVI. Os deslocamentos mais importantes foram os fluxos dos exílios da Espanha e Portugal para o leste otomano e de uma grande leva de ashkenazitas para a Polônia e outros países do leste europeu.⁶⁵ Cada um desses grupos desenvolveu o seu caráter musical particular.

⁶² É uma ideia que se assemelha ao intuito de utilização de melodias de *lieder* alemães folclóricos como matéria prima sonora para a linha melódica superior dos corais homofônicos luteranos em voga na prática musical da igreja protestante local da época.

⁶³ Há um épico religioso medieval em ídiche intitulado *Shmuel buch*. Era supostamente cantado à moda dos romances épicos tais como “Canção de Roland” ou “Romance da Rosa” e permaneceu popular até princípios do século XVIII. Foi publicado em Augsburg em 1544, e anteriormente teria sido difundido através da circulação do manuscrito e oralmente. RUBIN, E.; BARON, J. H. **Music in Jewish history and culture**. Michigan: Harmonie Park Press, 2008, p.119.

⁶⁴ O épico *Shmuel buch* não é apenas uma adaptação em rima do texto bíblico de Samuel. Funde material bíblico com folclore e textos do Midrash e poesia das cortes europeias. A figura do Rei David é apresentada como um herói cavaleirístico medieval. Há controvérsias sobre sua autoria, já que o manuscrito existente contém o nome de Moshe Eshim Vearba, mas não se sabe se o nome se refere ao copista, ao autor ou a um pseudônimo.

⁶⁵ O afluxo de emigrantes ashkenazitas direcionado a países do leste europeu, na realidade vinha ocorrendo gradativamente desde o século XIII de forma praticamente ininterrupta. Ali acabaria por se constituir, até a Segunda Guerra Mundial, a comunidade judaica mais numerosa do globo.

O núcleo leste-ashkenazita preservou o seu antigo falar judaico-alemão e continuou a desenvolvê-lo, agregando a ele influências eslavas. Germinou-se assim gradualmente uma rica cultura geral e musical, própria e vasta, nas esferas tanto secular como sacra.

3.3 VESTÍGIOS DE CANÇÃO ÍDICHE NA ITÁLIA RENASCENTISTA

Os registros que fornecem pistas sobre o histórico remoto da música ídiche passam por diversos caminhos, como por exemplo, o livro escrito em ídiche e publicado na Itália em torno de 1507, o *Bovo buch* (Livro Bovo)⁶⁶. Na edição de 1541, o prefácio do próprio autor, o poeta Eliahu Levita, revela a existência de uma melodia vinculada ao texto:

Embora eu não seja capaz de escrever / a melodia que “vai” com esse texto,/ eu adoraria obter ajuda / de alguém que compreenda a música e a harmonia. / Quanto a mim, eu canto sobre uma melodia italiana, / mas, eu agradeceria àquele que pudesse compor uma melhor.⁶⁷

De acordo com Idelsohn, evidências apontam que certa música relacionada com o *Bovo buch*, embora desconhecida na atualidade, teria sobrevivido até o século XVII. Idelsohn indica ainda que, em 1654, fora publicado em Praga um “Discurso Fúnebre” pela morte do Imperador Fernando I para ser cantado sobre determinada melodia do *Bovo buch*.⁶⁸

3.4 AS PRIMEIRAS CANÇÕES ÍDICHE COM NOTAÇÃO MUSICAL

Supõe-se que as melodias de canções judeu-alemãs antigas continuaram a ser utilizadas em cantos até o século XVIII; até o presente acredita-se que não tenham sido registradas em notação musical pelos músicos judeus da época. Há indícios de que essas melodias foram extraídas em parte do folclore alemão e, em parte, de cantos sinagogais, além das que podem ter sido especialmente compostas, embora não haja comprovação disto.

⁶⁶ O *Bovo buch* é considerado como sendo a primeira obra literária de porte em idioma ídiche remanescente na atualidade. Foi escrito em torno de 1507-1508 por Eliahu Levita (Eliahu Bachur; 1469-1549). É também conhecido como *Baba buch*. Trata-se de um romance de cavalaria extremamente popular que foi publicado pela primeira vez em 1541, sendo o primeiro livro, disponível, de caráter não religioso, impresso em ídiche. Foi publicado inúmeras vezes durante os séculos seguintes; estudiosos mencionam ao menos 40 edições do mesmo.

⁶⁷ No original: “*Ober der nigun der dareif wirdgehen/Den kon ich och nitgaeben zu vorstehenden ainer kont musiga oder solfah /Zo wolt ich him wol hob 'n geholfah/ Ober ich sing es mit aine welsche gesangk/Kon er darauf mache ain besserah so hob er dangk*”. (tradução nossa) ENSEMBLE LUCIDARUM. **La istoria de Purim**: musique et poésie des juifs en Italie à la Renaissance. Gravadora k617, 2005. CD (ca.75min). Digital estéreo. Livreto, p.16.

⁶⁸ IDELSOHN, A. Z. **Jewish music**: its historical development. N.Y./Canadá: Dover, 1992, p.382.

A primeira coletânea de canções em judeu-alemão com notação musical foi impressa em 1727, sendo denominada *Simchat Hanéfesh* (Alegria da alma). A impressão é da cidade de Fürth, na Alemanha, onde a vida musical judaica fervilhou ativa e pomposa. O volume compõe-se de 13 canções com caráter ético-religioso para o *Shabat* e para as comemorações festivas, apresentando abordagem didática. O autor, Elchonon-Henle Kirchhain,⁶⁹ adaptou os textos a melodias compostas, no estilo barroco vigente, por um músico profissional, segundo informação de Idelsohn.⁷⁰

Estas 13 canções referem-se especificamente às seguintes ocasiões: 1) O Anoitecer de sexta-feira, 2) A manhã de *Shabat*, 3) O anoitecer de *Shabat*, 4) Lua nova, 5) Celebrações do Ano Novo e do *Iom Kipur*, 6) Tabernáculos (*Sucót*), 7) *Chanuká*, 8) *Purim*, 9) *Pessach*, 10) *Shavuot*, 11) Circuncisão, 12) Noivado, 13) Cotidiano.⁷¹ Conforme Idelsohn, os textos não exalam um espírito especialmente poético e a intenção da composição reflete o esforço medieval judaico em prevenir os fiéis de cantarem peças seculares e vulgares do repertório popular alemão, fenômeno comum também na Igreja Luterana da Alemanha. Nessa coletânea, novamente são encontradas melodias semelhantes às em voga na Alemanha (judaica ou não) dos séculos anteriores.⁷²

Apesar da separação social e dos guetos da Alemanha barroca, é comprovado que os judeus locais continuaram a receber forte influência musical germânica. Portanto, Idelsohn não considerou as canções em *ídiche-taitch* acima referidas, como sendo folclóricas judaicas, já que se trata de repertório fruto de criação intencionalmente artística.⁷³

⁶⁹ Elchonon Henle Kirchhain (1666, Kirchhain - 1757, Kirchhain): Nascido como o “filho de Benjamin Wolf”. O conteúdo do mencionado volume *Simchat Hanéfesh*, publicado em 1727, contava com poemas em judeu-alemão com notação musical, para a “instrução e diversão”. Disponível em: <http://www.alemannia-judaica.de/kirchhain_synagoge.htm>. Acesso em: 20 jan. 2012.

⁷⁰ IDELSOHN, A. Z. **Jewish music**: its historical development. N.Y./Canadá: Dover, 1992, p.383.

⁷¹ Ibid., p.383.

⁷² Ibid., p.384 e 385.

⁷³ É importante lembrar que a definição do que é arte é bastante discutível. Definir o que é artístico depende da controversa concepção adotada para explicar o conceito de arte. Mas, em certas ocasiões, é necessário fazê-lo por razões práticas de segmentação de assuntos. Assim sendo, nesse caso, considero que as canções chamadas artísticas compõem um repertório especialmente elaborado para a finalidade de concerto. Um repertório elaborado por um indivíduo conscientemente exercendo a função de artista.

3.5 DESENVOLVIMENTO MUSICAL ASHKENAZITA NOS FLUXOS ENTRE O CENTRO E O LESTE EUROPEU

Conforme mencionado no item 3.4, um sucessivo fluir de emigrantes ashkenazitas se direcionara gradativamente a países do leste europeu, desde o século XIII, em virtude das perseguições sofridas na Alemanha e regiões adjacentes. Levaram “seu dialeto como meio de comunicação intra-grupal, portanto já de uso generalizado para ‘todos’ os fins da vida coletiva”, segundo Jacó Guinsburg.⁷⁴

Em certas regiões, como na Polônia, o contato judaico com a cultura local foi quase nulo nos primeiros séculos de convívio. Portanto, seu idioma, o ídiche, em poucas gerações se impôs como língua judaica local falada, por excelência.⁷⁵

Como igualmente citado, esse antigo idioma que fora trazido na forma judaico-alemã preservada, aos poucos foi se remoldando, o que culminou no ídiche moderno. Concomitantemente a esse processo, os ashkenazitas do Leste desenvolveram suas culturas (que também passaram a exibir distinções de nuances e sotaques regionais particulares).

É pertinente observar que os arredores da região habitada pelos judeus incutiram a veia eslava na música dos ashkenazitas da Europa do Leste. Tal influência se comprova pela alteração da entoação e da rítmica e promove um colorido específico oriundo de certos modos, assim como fornece uma disposição predominantemente sentimental para o cantor, típica do canto da Europa do Leste. De acordo com o musicólogo Mark Slobin:

A música judaica do leste europeu é bem característica em seu estilo, *vis-à-vis* os repertórios das zonas culturais alemãs e do centro europeu. A preferência pelo material melódico variou regionalmente, em termos de escalas e modos bem como com respeito aos empréstimos de fontes territoriais vizinhas. A falta de estudos relevantes torna difícil precisar as variações de local, mas temos alguma noção de base genérica preferencial.⁷⁶

Slobin comenta ainda que, no que diz respeito à música instrumental, a influência dos “sons do sudeste (europeu), das terras fronteiriças otomanas como a Bessarábia e a Transilvânia, tornaram-se modelo no século XIX”. A música sinagoga, por sua vez, reflete o forte impacto dos estilos operísticos e dos arranjos corais à moda do oeste. A música

⁷⁴ GUINSBURG, J. **Aventuras de uma língua errante**: ensaios de literatura e teatro ídiche. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.27.

⁷⁵ BARNAVI, E. **História universal dos judeus**: da gênese ao fim do século XX. Belém do Pará: Editora CEJUSP, 1995, p.118 a 123.

⁷⁶ No original: “*East European Jewish music is highly distinctive in its style, vis-à-vis the repertoires of the German and Central European culture zones. The preference for melodic material varies regionally in terms of scales and modes as well as with respect to borrowings from coterritorial sources. The lack of relevant scholarship makes it hard to be precise about local variations, but we have some sense of genre-based preferences*”. (tradução nossa) SLOBIN, M. An overview. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/An_Overview>, p.2. Acesso em: 20 jan.2012.

chassídica⁷⁷ esboça melodias não judaicas incorporadas e combinadas com melodias “sectárias”, especialmente compostas, demarcando uma distintiva e eclética esfera musical. Tendências sem vínculo com as preferências de parte dos arredores não judaicos obtiveram alcance nos circuitos judaicos, como no caso da sonoridade da *doine*⁷⁸ romena e sua influência em regiões mais distantes, como a Lituânia.⁷⁹

Os aspectos do leste e do oeste ashkenazita foram gradualmente distanciando-se entre si, embora os movimentos migratórios entre os judeus das duas regiões tenham se mantido, esporadicamente, em mão dupla. Isso se percebe também na *chazanut*⁸⁰. Uma das ferramentas mais peculiares da *chazanut* do leste europeu encontra-se no seu poder emotivo de mover os afetos do ouvinte.

É comum, para nativos leste-europeus, a tendência a atribuir à música um poder decisivo sobre o comportamento humano e sua maneira de agir, bem explicado pela “teoria dos afetos” tão relevante para os músicos de diversas épocas e contextos, a exemplo dos músicos do Renascimento que buscavam revitalizar os valores gregos antigos.⁸¹ O mesmo fenômeno do extremo grau de envolvimento que a música pode oferecer procede para os judeus habitantes nessa região.

À parte a música ídiche, os conteúdos dos textos hebraicos do canto sacro dos ashkenazitas do Leste eram idênticos aos dos ashkenazitas alemães, no que se refere tanto às escrituras sagradas quanto aos novos textos poéticos de natureza religiosa criados em hebraico.

A leitura semanal de textos bíblicos na sinagoga, desde tempos remotos, segue sinais de cantilação, os *teamim*, grafados sobre o texto sagrado do *Tanach* (a Bíblia hebraica), que

⁷⁷ Relativo a Chassidismo. Do hebraico *Chassidut*, que significa “piedade”, “pietismo”. Ramo do judaísmo ortodoxo que promove a espiritualidade e a alegria através da popularização e interiorização do misticismo judaico como os aspectos fundamentais da fé judaica. Foi fundado no século XVIII na Europa Oriental pelo rabino Israel Baal Shem Tov como uma reação contra o judaísmo excessivamente legalista.

⁷⁸ Gênero instrumental de origem romena, incorporado à música *klezmer*. Caracteriza-se pelo ritmo livre “rubato”, pela marcante ornamentação e pelo caráter de improvisado melódico. Na música *klezmer*, usualmente a *doine* é tocada como uma introdução para outra melodia de dança.

⁷⁹ SLOBIN, M. An overview. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe.**

<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/An_Overview>, p.2. Acesso em: 20 jan.2012.

⁸⁰ Canto sinagagal executado pelo *chazan*, ou chantre.

⁸¹ Este foi o período em que compositores e intérpretes tomaram para si mesmos a responsabilidade de, continuamente, renovar as regras e criar uma nova expressão artística, reunindo intenção, palavra e música. Uma das mais importantes mudanças foi, de fato, o surgimento de duas esferas de competência distintas, ainda que não necessariamente opostas, uma do compositor e outra do intérprete, a primeira exigindo a tradução em música do conteúdo do texto poético e a segunda exigindo traduzir a síntese texto-música em som e emoção.

servem como um guia melódico aproximado para a entoação cantada da escritura. A interpretação da leitura melódica dos sinais varia de acordo com cada tradição.

Afora os textos sacros “cantados” referidos, outros gêneros de música judaica, com letras hebraicas, sempre estiveram presentes nas diversas comunidades. Nesse caso, ademais das *zemirot* anteriormente mencionadas, existe o gênero dos *piyutim*. Trata-se de poemas litúrgicos escritos desde o início da Idade Média e que, a partir de então e até hoje, têm o propósito de “ornamentar” o culto. Os *piyutim* eram e continuam a ser alvo da criação de melodias cantadas que visavam a ornar mais ainda o serviço religioso. Nessa missão destacaram-se as vozes de *chazanim* em todas as épocas.⁸²

Muito embora todos os textos hebraicos acima citados sejam iguais entre os segmentos ashkenazitas de oeste a leste, as melodias do cantar sacro da Europa do Leste, trazidas do oeste, foram sendo substituídas por outras melodias com “sabor” judaico mais próximo do oriental.⁸³ Além disso, diversas canções novas em hebraico foram criadas com caráter folclórico no Leste, baseadas em textos bíblicos ou de orações, podendo algumas vezes utilizar o recurso de acrósticos.

3.6 CARACTERÍSTICAS GERAIS DA CANÇÃO ÍDICHE⁸⁴

É muito comum na música ídiche a utilização informal do termo “canção folclórica” como referência às obras do cancionero ídiche em geral, fato que pode causar certa confusão teórica.⁸⁵ No entanto, a prática demonstra que o termo “canção folclórica ídiche” está

⁸² Nas comunidades ashkenazitas, principalmente as do leste europeu, o hebraico era entoado com uma pronúncia ashkenazita. Desde que o hebraico deixou de ser uma língua falada pela maioria dos judeus e devido ao distanciamento geográfico, desenvolveram-se algumas características específicas na sua leitura e pronúncia diversificadas. São conhecidas tradições de pronúncia do hebraico: iemenita, sefardita (inclui a oriental) e ashkenazita; esta última teve características particulares na: 1) Alemanha, Tchecoslováquia e Países Baixos, 2) Polônia, 3) Lituânia. De certa forma essas particularidades do hebraico ashkenazita estão presentes na música ídiche nas palavras de origem hebraica pronunciadas na forma ídiche (exatamente como ocorre na fala), ou em trechos ou frases inteiras em hebraico imersas em certas canções em ídiche.

⁸³ O intercâmbio de melodias judaicas entre regiões distintas não é fator incomum.

⁸⁴ A denominação “canção ídiche” significa a música original cantada “em ídiche”; pode também significar suas derivações ao longo das últimas décadas, como traduções para o ídiche e vice-versa, além de poder também referir-se ao adjetivo de “id”, significando “judaico” em língua ídiche. Nesse capítulo do trabalho, a ênfase está no sentido das canções tradicionais em ídiche, ou nas compostas em ídiche. Trata-se, portanto, de música de ordem não litúrgica, mas bastante híbrida. Refiro-me à música folclórica, popular, semierudita, incluindo a profana e a para-litúrgica, e não só a vocal como a instrumental (resultado musical da manifestação da inter-relação entre o idioma e o ambiente). O idioma aliado a outros fatores implica na musicalidade de um povo, mesmo que não expressada em linguagem verbal.

⁸⁵ A divisão simplista da música entre “folclórica” e “artística” assume que ambas deveriam ser mutuamente exclusivas, e que a primeira pertenceria às camadas sociais menos abonadas, sendo que a segunda representaria as classes mais abastadas. Mas é dubitável se essa classificação funcionaria para todas as culturas, tanto passadas como presentes. Na tradição musical do povo judeu, mesmo se vista como uma unidade, grosso modo, esta divisão é quase que inaplicável, visto que a maior parte das práticas e formas musicais é amplamente comum a todos os extratos sociais, sendo que a maioria delas resulta de uma mistura de elementos das esferas consideradas nominalmente como folclórica e não folclórica. O critério de classificação de canção folclórica ídiche como sendo exclusivamente a de tradição oral tampouco seria pertinente nesse caso.

geralmente associado às canções anônimas tradicionais do contexto cultural judaico da Europa Oriental, dentro de sua história nos séculos XIX e XX, pode ser também associado às canções compostas sobre textos literários e às do teatro/cinema ídiche europeu ou americano, muitas das quais passaram a fazer parte da tradição oral da música ídiche. Assim, para o presente trabalho incluo todas essas canções (originais do leste europeu e decorrências) como sendo parte do folclore ídiche.⁸⁶

Como as canções ídiches nunca foram fixas ou estáticas e foram, às vezes, alteradas para adaptar-se a novas situações e condições dos ashkenazitas-ídiche, é necessário, em alguns casos, um esforço para identificar a autoria de uma canção e indicar as adaptações do original para as circunstâncias mais recentes.

E muito embora haja uma autoria individual ou em parceria, mesmo que desconhecida, por serem transmitidas oralmente, cantadas pelo povo, muitas delas são consideradas parte do folclore ídiche, sendo incessantemente remoldadas e reformuladas em dinâmica interna pela voz do povo, em mutação constante de encontro às necessidades de cada situação.

Retomando as primeiras suposições mais comprovadas, um cancionário ídiche popular (secular e para-litúrgico) dos séculos XVII e XVIII também tomou corpo na Europa do Leste. Nesse período, os infortúnios tornaram-se temas das canções. Os conteúdos das letras registraram eventos históricos tais como incêndios e pragas, assim como pogroms e expulsões sofridas pelas comunidades judaicas, incluindo lamentos sobre os massacres motivados por Chmelnitzki⁸⁷. Há ainda referências de outra ordem, a acontecimentos e pessoas, como a Sabetai Zevi e seu movimento pseudomessiânico. E, ao caldeirão temático das canções, são acrescentados os contínuos motivos didáticos versando sobre valores e festividades religiosas judaicas.⁸⁸

Até finais do século XIX, não era corrente na cultura ídiche a prática de registrar as canções em notação musical (assim como ocorre com o folclore de outros povos). A autoria de uma porção de canções permaneceu desconhecida. Por isso é difícil definir com absoluta

⁸⁶ Canções folclóricas ídiches foram também arranjadas ou adaptadas para repertório de concerto ou recital por compositores como Leo Low, Lazar Weiner, Joel Engel, Aleksandr Krein, Maurice Ravel, Serge Prokofiev, Dmitri Shostakovich, Hugo Weisgall, Stefan Wolpe, e Viktor Ullmann.

⁸⁷ Bogdan Chmelnitzki (c.1595-1657), oficial militar cossaco que liderou revolução em 1648 contra o regime polonês. Os resultados foram desastrosos para os judeus com mortes e perdas de direitos, e considerável parte da população polonesa foi aniquilada.

⁸⁸ MLOTEK, E.G. **Mir trogn a gezang!**. New York: Waldon Press, 1977, p.V (5).

precisão a época de criação de parte do cancionero ídiche. O que se tem como fato concreto é que a grande maioria dessas canções anônimas eram conhecidas e corriqueiras dentro das comunidades ídiches do século XIX. Essas canções exprimiam o conteúdo emocional do povo falante de ídiche e, apesar de em muitos casos o serem, não eram mais inteiramente governadas como via de regra pela sinagoga ou pelos princípios religiosos e doutrinários, como são os textos das canções remanescentes antigas (até o século XVIII) da Europa Central.⁸⁹

Os temas das canções ídiches refletem a vida e os costumes de um povo e são reflexos em forma lírica de aspectos da vida ídiche. Retratam atitudes pessoais, experiências diárias e conflitos. Contam dos pogroms, revoluções e guerras, movimentos políticos e sociais, migrações internas e emigrações em massa para a América. Relatam acidentes e tragédias de trabalhadores com máquinas, as batalhas contra a opressão e a exploração, contam também sobre heróis folclóricos que se vingaram das perseguições tiranas. Algumas vezes servem ainda ao propósito de hinos de diversos e variados segmentos políticos. Retratam relações familiares, aproximando-nos das famílias e dos ritos dos ciclos de vida, incluindo as celebrações matrimoniais. Narram tragédias locais, amores frustrados, seduções, suicídios e até assassinatos. Revelam “vozes” das crianças brincando, “vozes” da orfandade e da pobreza e “vozes” da ternura materna a embalar seus filhos, desejando que sejam bem-sucedidos, visualizando-os como futuros estudiosos da lei judaica, ou como comerciantes.

Um forte teor feminino está presente na canção ídiche. Nesse contexto vale refletir sobre o termo *mameloshn*⁹⁰ que, no interior de seu sentido explícito de língua materna, talvez carregue implícita e simbolicamente a voz ídiche do feminino.⁹¹ O ídiche era o idioma de expressão, leitura e canto das mulheres, pois o mundo erudito litúrgico em *leshon hakôdesh* (língua sagrada), o hebraico, ficava restrito aos homens. A maioria das mulheres judias da Europa Oriental, até pelo menos meados do século XIX, não se expressava em outro idioma além do ídiche,⁹² que servia de canal para os sentimentos da mulher judia nas variadas nuances, enquanto jovem sonhadora, mulher casada e mãe.

⁸⁹ IDELSOHN, A. Z. *Jewish music: its historical development*. N.Y./Canadá: Dover, 1992, p.391.

⁹⁰ Ídiche. Lit.: língua materna. Modo afetuoso de referir-se ao ídiche.

⁹¹ GITELMAN, A. A Canção ídiche: um olhar retrospectivo. *Boletim informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro*, n° 44, junho 2011, p.25 a 30.

⁹² Isso fica evidenciado nos versos de abertura da primeira obra conhecida de envergadura literária em ídiche, o *Bovo buch*, composto por Elihu Habachur, ou Elias Levita Ashkenazi (1468-1549) em Pádua por volta de 1507. Os versos de abertura contam que as mulheres gostavam de ler de bom grado, nos sábados e feriados, os livros em *ivri-taitch* (hebraico-alemão, significando ídiche). É a maneira que o autor usa para referir-se ao *ídiche-taitch*, ou judeu-alemão). Apud GUINSBURG, J. *Aventuras de uma língua errante: ensaios de literatura e teatro ídiche*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.41.

A força do elemento maternal transmitia também através do canto os valores judaicos aos filhos. Na figura folclórica e real da *ídiche mame*⁹³, as mães estavam constantemente mais acercadas das crianças; isso talvez explique a existência de tantas canções de ninar,⁹⁴ apesar de estas não serem absolutamente uma especificidade judaica. Slobin menciona a respeito dos vários conteúdos desse gênero de canção:

Para crianças muito pequenas para entender as palavras das canções, a jovem mulher poderia cantar do coração sobre seus amores passados, sua vida antes do casamento “arranjado”, ou sobre a dureza de sua vida familiar; mas para crianças suficientemente crescidas para serem instruídas, ela poderia oferecer e exaltar os valores judaicos.⁹⁵

Existem também canções apaixonadas e lamentos de esposas jovens decepcionadas com seus maridos inábeis no ganha-pão e com sogras com quem tinham de conviver. Há ainda canções sobre os maridos que partiam para o serviço militar, de expressão feminina e também de expressão masculina, como por exemplo, as dos cantonistas⁹⁶.

O cancionário descreve eventos de maior ou menor porte, pessoas de maior ou menor renome, retrata os *shtetlech* - as cidadezinhas em que grande parte da população era judaica - e os centros urbanos europeus e americanos, incluindo as novas atividades nos *sweat-shops*⁹⁷ dos Estados Unidos.

Idelsohn sugeriu a ideia de que com o advento do movimento de “retorno à terra”, entre judeus na Rússia e na Palestina, descrições sobre a natureza teriam recobrado as forças nos textos das canções.⁹⁸

Enfim, o repertório abarca canções que figuram entre expressões extremamente tristes inclusive ao Holocausto, até manifestações eufóricas por ocasiões festivas ou religiosas. Havia risos de vários portes: sutil, ingênuo, satírico, sarcástico e irônico ao transformar as próprias lágrimas em manifestação jocosa tragicômica.

⁹³ Na cultura ídiche, o termo *ídiche mame* é utilizado para designar a mãe judia amorosa, dramática, batalhadora, forte e protetora dos filhos e da família. A típica *ídiche mame* alia atitudes de doação pelo bem estar familiar à chantagem emocional.

⁹⁴ GITELMAN, A. A Canção ídiche: um olhar retrospectivo. **Boletim informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, n° 44, junho 2011, p.25.

⁹⁵ No original: For babies too young to understand song texts, a young woman might sing her heart out about her past loves, her life before her arranged marriage, or about the hardship of her family life; but for children old enough to be instructed, she might offer songs extolling Jewish values’ SLOBIN, M. An overview. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/An_Overview>, p.2. Acesso em: 20 jan.2012.

⁹⁶ Jovens judeus obrigados a servir por 25 anos no exército do Czar, e que muitas vezes sacrificavam a sua vida familiar.

⁹⁷ Nome que os imigrantes recém-chegados à América deram às oficinas de confecções de roupas, um dos seus poucos mercados de trabalho, onde sofriam más condições de trabalho.

⁹⁸ IDELSOHN, A. Z. **Jewish music: its historical development**. N.Y./Canadá: Dover, 1992, p.391 e 392.

Como elemento característico, a linguagem das canções ídiches faz uso de recursos dramáticos, como notado por E. Mlotek,⁹⁹ dentre os quais: diminutivos;¹⁰⁰ repetições;¹⁰¹ perguntas e respostas;¹⁰² diálogos;¹⁰³ refrões;¹⁰⁴ expressões de lamento;¹⁰⁵ alusões à vida tradicional judaica;¹⁰⁶ dialetos regionais;¹⁰⁷ rimas em pronúncias diversas.¹⁰⁸

Além dos elementos acima mencionados, a linguagem das canções apresenta outros recursos dramáticos ou que servem para efeitos humorísticos: inserção de termos hebraicos; alusões e citações da literatura litúrgica, bíblica, e pós-bíblica; paráfrases de poemas hebraicos interpretados em ídiche ou em idioma eslavo; palavras ou termos do vocabulário eslavo¹⁰⁹; uso de mesclas de idiomas ou expressamente do russo;^{110 111} onomatopéias ou neologismos para efeito jocoso.¹¹²

Houve também canções bilíngues em hebraico-ídiche, majoritariamente de cunho religioso.¹¹³ Conforme mencionado, alguns modelos eram compostos com acrósticos. O hebraico era utilizado com pronúncia ashkenazita. Cantos folclóricos eslavos foram também

⁹⁹ MLOTEK, C.E. Yiddish Folk Songs. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Folk_Songs>. Acesso em: 5 fev. 2012.

¹⁰⁰ Como *beimele* (arvorezinha) e *shnaideri* (alfaiatezinho)

¹⁰¹ Como *Dos meidele vil a hitele hobn; Dos meidele vil a kleidele hobn* (A garotinha quer um chapéuzinho; a garotinha quer um vestidinho)

¹⁰² Como *Vos vestu ton in aza vaitn veg? Ich vel shraien: vesh tsu vashn* (O que você fará em um caminho tão distante? Gritarei: roupas para lavar!)

¹⁰³ Como, por exemplo, entre mãe e filha, *Vu bistu gueven, tochter guetraie? Gueven in Palestine* (Onde estavas, querida filha? Eu estava na Palestina)

¹⁰⁴ Como em *Liulinke, main feiguel* (Acalme-se, meu passarinho) e em *Nein, mameshi, nein* (Não, mãezinha, não).

¹⁰⁵ Como *oi vei* (ai de mim) e *vei iz mir* (pobre de mim).

¹⁰⁶ Como *shteln a chupe* (Erguer o pálio nupcial) e referências ao *Kadish*.

¹⁰⁷ A exemplo da comicidade da canção “Rabeinu Tam” (Nosso mestre Tam), que faz menção ao sotaque ídiche de Varsóvia na fala da mulher do Rabino, ao dizer: “*Nu, un iach, un iach vu bin?*” (E eu, onde estou?).

¹⁰⁸ Como *shvimen-kimen* no lugar de *shvimen-kumen* (nadar-vir)

¹⁰⁹ Por exemplo, os termos: *kupite* (compre), em “Papirosn” (cigarros), *pripetshok* (lareira), em “Oifn pripetshok” (Na lareira).

¹¹⁰ Canções apresentavam as seguintes mesclas idiomáticas: hebraico-ucraniano, ídiche-ucraniano, hebraico-ídiche-ucraniano. Fenômeno similar de mescla de idiomas ocorrera com o repertório judaico-oriental: hebraico-árabe, hebraico-aramaico-árabe em diversos países de fala árabe.

¹¹¹ Um exemplo em três idiomas mesclados, ucraniano-ídiche-hebraico, é a canção “Cheshbon tsédek” (Ajuste de contas), com o seguinte texto: - (ucraniano) *Hei, piv ya u niediliu/I propiv ya vsu nadiliu/ Ou, trba znati yak huliati/ Yak boha pochvaliati*./ (continuação em ídiche) *Iber hundred yor*./ (continuação em ucraniano) *Yak umirati*./ (continuação em hebraico) *cheshbon tsédec*./ (continuação em ucraniano) *otdavati/A mi piom tai huliam /* (continuação em hebraico) *Veatoh tishma min hashomayim*. (Eu bebi durante toda a semana/ E gastei minhas possessões/ Deve-se saber como regozijar e louvar a Deus/ Depois dos cem anos deverei morrer / E prestar contas/ Mas nós bebemos e nos regozijamos/ E que Ele possa ouvir das alturas).

¹¹² Por exemplo, a canção “Az der rebe Elimelech” (Quando o rabino Elimelech): *Fidldike fidlers hobn fidldik guefidlt hobn zei, un dipaikldikepaiklers hobn paikldikuepaiklt...di tsimbldike tsimblers...*

¹¹³ Tal fenômeno ocorrera similarmente com o repertório judaico oriental ao utilizar-se de mesclas de idiomas.

imitados e judaizados, com temas judaicos inseridos nas melodias não judaicas de amor e pastorais.

O conjunto de canções ídiches é em si amplo e compreende vários tipos de subdivisões. Às canções anônimas tradicionais referidas, incluindo os *nigunim*¹¹⁴ chassídicos, agregaram-se inúmeras outras compostas por ilustres poetas da “Época de Ouro” ídiche, muitas das quais eram vinculadas ao teatro ídiche moderno no Velho e no Novo Continente, antes, durante e depois do Holocausto. Algumas delas (na Europa e nas Américas) estiveram ligadas a uma espécie de cabaré ídiche, o *kleinkunst*. Com o advento do cinema ídiche, canções também foram compostas especialmente para os filmes na Europa e Estados Unidos.

Coros também apresentaram canções folclóricas em arranjos corais, e cantores de alcance internacional como Isa Kremer (1887-1956), Ruth Rubin (1906-2000), e Theodore Bikel (1924) produziram gravações, seguidos por cantores mais recentes como Chava Alberstein (1947), Adrienne Cooper (1946-2011) e David (Dudu) Fisher (1951) entre outros. Acompanhando o revival da música instrumental *klezmer*¹¹⁵ dos anos 1980, as canções folclóricas ídiches testemunharam um florescimento do interesse e da atuação por parte de vários novos conjuntos e cantores, que reconheceram a importância do estudo dessa herança cultural e musical judaica.¹¹⁶

Alguns tópicos específicos da música ídiche muitas vezes são interpermeáveis, pois se trata de fenômenos culturais dinâmicos. Merecem destaque: canções ídiches tradicionais passadas entre gerações por tradição oral; canções da “Era de Ouro” dos poetas ídiches; *nigunim* chassídicos; canções do teatro e do cinema ídiche, na Europa e Estados Unidos da América; canções ídiches do Holocausto; *klezmerim* e a música *klezmer*.

¹¹⁴ *Nigunim* (plural de *nigun*, em hebraico: melodia) Categoria de música vocal judaica religiosa.

¹¹⁵ *Klezmer* é a palavra em ídiche utilizada para referir-se ao músico folclórico instrumental, mas passou a simbolizar tanto o indivíduo, quanto o estilo, ou o gênero, e muitas vezes hoje é confundido com a música ídiche em geral. O termo *klezmer* originou-se do hebraico *kle-zemer*, referindo-se a instrumento musical propriamente dito, passando, a partir do século XVII, a designar músicos profissionais entre os judeus da Europa Oriental, apesar de ter acompanhado a história ashkenazita desde os primórdios na Europa Central.

¹¹⁶ MLOTEK, C.E. Yiddish Folk Songs. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Folk_Songs>. Acesso em: 5 fev. 2012.

3.6.1 As canções ídiches tradicionais passadas entre gerações por tradição oral

Na visão romântica do século XIX, a arte do povo, o *folk lore*, continha uma essência independente da divisão da sociedade em classes. Esse conceito de “alma popular” coletivamente criadora é um fator que até hoje acarreta polêmica, mas é inegável que o cancionário tradicional ídiche expressa fenômenos comuns a muitos, refletindo a amplitude das ideias e a vida das comunidades ashkenazitas do leste europeu.

Contudo, e de modo geral, algumas indicações básicas servem para definir canções como sendo tradicionais, e se enquadram em grande parcela do universo do repertório ídiche de canções. Embora agreguem certa flexibilidade, tais indícios estão vinculados a determinados fatores como o anonimato das melodias, a sua difusão exclusivamente por tradição oral e, possivelmente, suas típicas e inerentes variantes melódicas.¹¹⁷ As cerca de 3.000 canções ídiches de tradição oral - muitas ainda não publicadas - só sobreviveram pelos esforços de transcrição impulsionados a partir do final do século XIX.

A concepção anônima dessas canções originara-se das pessoas ditas “comuns” expressando suas situações pessoais. O propósito de parte dessas canções era utilitário, sendo comumente entoadas por pessoas durante realização de certas atividades corriqueiras. Não eram, em geral, propriamente cantadas por rabinos ou judeus cultos, mas por mulheres, crianças e homens menos “letrados” envolvidos com ofícios (como aparecem descritos nas canções), tais como: a confecção de calçados, roupas, chapéus, forja e ferraria, a moagem etc.

A amplitude pan-ídiche apresentava diferenças internas entre comunidades judaicas, de maneira que o conjunto das canções tradicionais da região de Ashkenaz revela traços multi-culturais e multi-étnicos. Tal fenômeno decorre do seguinte fator: as diferentes comunidades judaicas ashkenazitas, das quais canções tradicionais foram recolhidas, não viviam em isolamento absoluto em relação a outros grupos linguísticos e étnicos. Nem mesmo no caso rural dos *shtetlech*, ou da região urbana dos guetos de finais do Século XIX, tal isolamento completo existira. Isso explica o amplo número de variantes e versões das canções. Na realidade, o fenômeno é cíclico, já que a diversidade também encorajou o intercâmbio com o meio externo e interno à comunidade judaica ídiche.

¹¹⁷ SLOBIN, M. (Ed.). *Old Jewish folk music: the collections and writings of Moshe (Moisei) Beregovski*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982, p.37.

As canções tradicionais revelam esse intercâmbio ocorrido entre fronteiras culturais, étnicas, religiosas e lingüísticas judaicas. Acompanham inclusive a entrada dos judeus ashkenazitas para a esfera pública da Europa moderna. Mas, apesar da diversidade, as canções tradicionais compreendiam uma tentativa de florescimento ocasional de um lugar de cultura comum. Havia intercâmbio, o que enriqueceu o repertório por interseções entre tradições regionais. Nesse caso, a diversidade foi uma condição prévia para a cultura comum. Portanto, não importa a origem de determinada canção nas coletas dos pesquisadores, já que a natureza das diversas variantes de uma mesma canção coletadas em múltiplos locais é similar.

As canções tradicionais ídiches eram cantadas tanto em espaços públicos como em privados. A esfera pública inclui os cantos de danças acompanhadas pelas bandas *klezmer*, o teatro ídiche da Europa do Leste, a cantoria em companhias masculinas de cantores, e a pequena cena para performances, além de cabarés nas metrópoles crescentes. Os espaços privados, por sua vez, vinculavam-se à instituição família, incluindo desde as brincadeiras conjuntas infantis, os ritos e os costumes no lar, e o amálgama em via dupla a certos aspectos musicais das comunidades religiosas locais.

Essas canções tradicionais foram introduzidas e reintroduzidas na crescente sociedade judaica cosmopolita, criando-se uma ponte de ligação entre a performance pública e a realização privada dessas canções. Tal relação também foi recalibrada pela transformação da imprensa na cultura judaica moderna europeia. Publicações de canções ídiches por periódicos literários ashkenazitas contribuíram na combinação entre o universo privado e público das canções.¹¹⁸ Os autores Bolhman e Holzapfel, citando periódicos da época, mencionam a reelaboração musical inerente das canções tradicionais, ao ultrapassarem as fronteiras entre o privado e o público:

Der Jude ou *Ost und West* incluíam seções com canções folclóricas, algumas pensadas para ser autenticamente ídiche e do Leste da Europa, outras com arranjo para piano e voz solo, apropriadas para performance em salões literários mais íntimos... O folclore ashkenaz, portanto, justapõe o privado e o público, donde cria novos repertórios que mescla estabilidade e mudança.¹¹⁹

Quanto ao acompanhamento instrumental das canções, nas ocasiões privadas os cantos costumavam ser realizados sem acompanhamento instrumental, e, conforme mencionado,

¹¹⁸ BOHLMAN, P.V.; HOLZAPFEL, O. *The folk songs of Ashkenaz*. Wisconsin: A-R Editions, 2001, p.6 e 7. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=8sFFGi16FHkC&prmtsec=frontoover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

¹¹⁹ No original: “*Der Jude or Ost und West included sections with folk songs, some meant to look authentically Yiddish and Eastern European, others arranged for piano and solo voice, as if best suited for performance in the intimate literary salon...The folk Ashkenaz, therefore, juxtaposes the private and public, thereby creating new repertories that mix stability and change*”. (tradução nossa). Ibid., p.6 e 7.

possivelmente, em ocasiões públicas e festivas, teriam sido acompanhados por *klezmerim* que, por vezes, além de tocar seu instrumento, também cantavam.

As melodias eram embebidas em fontes judaicas ou não, podendo exibir similitudes reconhecíveis com cantos poloneses, ucranianos e outros eslavos, em geral tomados de empréstimo. O estudo dos modos melódicos utilizados na música ídiche, como um todo, e nas canções, é complexo, se observado através das lentes atuais sobre padrões ocidentais de teoria musical.¹²⁰

Contudo, é possível afirmar que, majoritariamente, as escalas utilizadas na música ídiche, e conseqüentemente na canção, estão entre diversos tipos de escalas menores, sejam a menor natural, melódica ou harmônica, ou outras escalas menores “híbridas”, como por exemplo, o modo semelhante ao gregoriano dórico, porém com o quarto grau aumentado.¹²¹

Outros modos judaicos também são utilizados. Merece destaque o modo conhecido por *Ahavó Rabó*¹²² que remete a um caráter oriental, similar ao proporcionado pelo referido modo dórico alterado.

Embora a escala maior seja menos frequente, alguns cantos a utilizam integralmente ou em breves modulações em certos trechos musicais – eventualmente constituídos por apenas uma frase. Sobre os etos das canções, apesar da crença de que os modos menores remetem necessariamente a um caráter melancólico, a grande maioria das canções em modo menor expressa sentimentos alegres,¹²³ muito embora algumas denotem extrema tristeza ao versar sobre a agonia da luta dos judeus, mesmo se em certos casos o humor venha acoplado, numa espécie de “exorcismo” dos pesares vivenciados pela população ídiche.¹²⁴

Quanto à complexidade, trata-se de canções mais simples e mais curtas do que os cantos épicos mencionados antes. São basicamente silábicas, quase sempre estróficas, e servem perfeitamente à tessitura vocal de um cantor amador.

¹²⁰ Nas teorias musicais mais relevantes na atualidade Ocidental, a prioridade na caracterização de cada modo se dá exclusivamente através da construção intervalar da escala em questão. Sobre esse aspecto, ao discorrer sobre os principais modos na música klezmer, o especialista Josh Horowitz alerta que um modo seria algo mais complexo do que simplesmente uma escala, implicando também na maneira através da qual são utilizadas as notas que o compõem, com motivos melódicos e cadências particulares. HOROWITZ, J. The Main Klezmer Modes. Disponível em: <<http://www.klezmershack.com/articles/horowitz/horowitz.klezmodes.html>>. Acesso em: 3 mar. 2012.

¹²¹ Esse modo é denominado *Mi Sheberach*, conhecido também como modo Ucraniano.

¹²² A construção intervalar do modo *Ahavó Rabó*, também chamado de Freiguish (Phrigish em terminologia alemã dos modos eclesiásticos) seria equivalente à do modo eclesiástico frígio (cujo segundo grau é menor) alterado por elevação do terceiro grau acarretando em intervalo de segunda aumentada entre o segundo e o terceiro graus da escala.

¹²³ Como, por exemplo, dentre as coletadas pelo folclorista judeu Yehuda Leib Cahan (1881-1937).

¹²⁴ RUBIN, E.; BARON, J. H. **Music in Jewish history and culture**. Michigan: Harmonie Park Press, 2008, p.182.

As canções solo (hinos, estilos de baladas e satíricas) representam o período em que judeus trabalhavam em profissões individuais.¹²⁵ Outras eram cantadas como coros, representando o momento a partir do qual os judeus se acercavam do proletariado ucraniano na Revolução.¹²⁶ Nas canções selecionadas para sua coletânea de 1934, fica evidente a ênfase estampada por Moisei Beregovski na visão voltada para o trabalhador e contra a sociedade capitalista esmagadora, mesmo nas canções de mulheres e órfãos retratados fielmente como vítimas do sistema na ausência da figura masculina. Posteriormente, a tendência política de Beregovski abrandou-se latentemente, em sua publicação de 1962, com outros tipos de canções, não trabalhistas nem revolucionárias, como canções de amor, domésticas, canções de ninar, *nigunim*, bem como certas danças.¹²⁷

As modalidades de canções tradicionais ídiches que Beregovski havia apresentado na antologia de 1934 são: i) Canções de trabalho e revolucionárias; ii) Canções sobre artesãos; iii) Canções sobre família e cotidiano; iv) Canções sobre soldados e guerra. Sobre as primeiras, aparecem nas seguintes categorias: a) Canções de trabalho, exploração e pobreza; b) Canções sobre greves; c) Canções sobre percalços e sobre vítimas do trabalho; d) Hinos e canções revolucionárias (incluindo ainda um grupo especial - que será tratado no próximo item - que abarca as canções revolucionárias do proletariado ídiche de poetas como Wintshevsky¹²⁸, o anarquista Edelshtat¹²⁹, e do escritor Sholem Aleichem, entre outros).¹³⁰ Quanto a essas últimas, Beregovski justifica incluí-las nas tradicionais (referidas por ele como “folclóricas”), pois apesar de não serem tradicionais com relação ao texto, há evidências de que não tenham sido especialmente criadas melodias novas para elas.¹³¹

Era prática corrente que melodias antigas de canções tradicionais fossem reutilizadas de forma adaptada aos textos de grandes poetas da “Era de Ouro” ídiche.

¹²⁵ Grupo de canções pré-revolucionárias, de acordo com Beregovski.

¹²⁶ RUBIN, E.; BARON, J. H. **Music in Jewish history and culture**. Michigan: Harmonie Park Press, 2008, p.182.

¹²⁷ *Ibid.*, p.183.

¹²⁸ Moris Wintshevsky (1856-1932) foi um poeta socialista judeu pioneiro na lírica proletária. Nas suas memórias de 1926, Wintshevsky conta sobre melodias antigas que foram adaptadas a poemas seus, a exemplo de “*Ir lempele, lamternele*”. SLOBIN, M. (Ed.). **Old Jewish folk music: the collections and writings of Moshe (Moisei) Beregovski**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982, p.37.

¹²⁹ David Edelshtat (1866-1892) foi um dos primeiros poetas socialistas judeus. Nasceu na Rússia e emigrou ainda adolescente para os Estados Unidos, onde exerceu trabalhos em fábricas insalubres. A canção “*In kamf*” (Em luta) de sua autoria transformou-se internacionalmente em hino representativo dos trabalhadores judeus.

¹³⁰ SLOBIN, M., *op. cit.*, p.36.

¹³¹ *Ibid.*, p.37.

3.6.2 As canções da “Era de Ouro” dos poetas ídiches

O arcaico e o novo se entrelaçam na cultura popular. Segundo Ecléa Bosi, “os elementos mais abstratos do folclore podem persistir através dos tempos e muito além da situação em que se formaram”.¹³² Dessa maneira, a re-elaboração do antigo e a criação de um novo repertório de canções ídiches fizeram parte da continuidade do fluxo de reorganização das comunidades ídiches e seus sistemas de referência e “quadros de percepção” do mundo judaico que se urbanizava e gradualmente se inseria com mais afinco na sociedade ampla da Europa e Américas.

Apesar de parecerem mais modernas, não são de forma geral menos inequivocamente típicas judaicas do que o cancionero tradicional.

Esse fator ocorre em várias sociedades, já que tradições populares, idioma, os sotaques, literaturas oral e impressa sempre se influenciaram mutuamente. Tal fenômeno não é somente comum a diversas culturas, como também a diversas épocas da humanidade. Assim ocorrera no período da história da música ocidental em questão de meados do século XIX às primeiras décadas do século XX, no qual vigorou uma onda de ideias de nacionalismo musical.¹³³ Criadores formais beberam nas fontes de criações populares, e o povo também se banhou na arte conscientemente concebida. E a música desempenhou notável papel nesse contexto cultural.

A arte “conscientemente” criada também se origina de uma necessidade coletiva. Ao escrever sobre a necessidade da arte nas sociedades, o autor Fischer sugere que:

Desde a idade da pedra, era o indivíduo - o feiticeiro, o mágico doutor - quem plasmava em formas ou em palavras aquilo que correspondia à necessidade coletiva. As canções populares e a arte do povo são, em parte (mais em alguns países, menos em outros), produzidas pelo campesinato e entre os camponeses as antigas tradições tendem a persistir por longo tempo; em parte, também, em boa parte, elas vêm “de cima”, com seus aprendizes, *showmen*, artistas e mágicos de todos os tipos.¹³⁴

Uma rica literatura ídiche da Europa Oriental e também dos Estados Unidos em prosa e em poesia, tomara corpo na virada para o século XX. A poesia foi inevitavelmente utilizada nas músicas, sendo acoplada a melodias pré-existentes do folclore ou a composições escritas especialmente para elas, com ou sem a assinatura do compositor.

¹³² BOSI, E. **Cultura de massa e cultura popular**: literatura de operárias. Petrópolis: Vozes, 2008, p.79 e 80.

¹³³ Como na expressão tradicional húngara, por exemplo, na obra de Bela Bartók e Zoltan Kodály, bem como na expressão brasileira da obra de compositores eruditos tais como Villa-Lobos.

¹³⁴ FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1973, p.74-80.

Adicionalmente às canções de autoria anônima, o conjunto de canções folclóricas passou a englobar também as “novas” canções de origem literária de alguns desses poetas. Várias dessas canções sofreram, a partir de então, um processo similar de transmissão oral e disseminação.¹³⁵

Figuram entre os principais autores: Berl Broder¹³⁶, Eliokum Zunzer¹³⁷, Michl Gordon, Avrom Goldfadn (Avraham Goldfaden), Benjamin Wolf Ehrenkranz (Welwel Zbarazer), Mark Warshawsky¹³⁸, Itzhok Leibush Péretz¹³⁹, David Edelshtat, Moris Wintshevsky, Chaim Nachmen Bialik¹⁴⁰, Avrom (Avraham) Reisen¹⁴¹, Mordche (Mordechai) Guebirtig¹⁴², Itzik Manguer¹⁴³.

¹³⁵ Um exemplo disso é a canção “Shlof main kind” (Durma minha criança) de Sholem Aleichem, que havia sido impressa pela primeira vez em Odessa, 1892, e passara à “categoria” folclórica em 1901, após ser recolhida pelos coletores em versões distintas, com variantes expressas por cinco indivíduos de diferentes localidades. MLOTEK, C.E. Yiddish Folk Songs. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/FolkSongs>>. Acesso em: 5 fev. 2012.

¹³⁶ Seu nome original era Berl Margulies (1815-1868).

¹³⁷ Poeta “trovador” seguidor das tradições dos *badchonim*, Eliokum Zunzer (1836-1913). Seus poemas foram musicados originando canções célebres como, por exemplo: “Der aristocrat” (O aristocrata), “Dos lid fun aizen ban” (A canção do trem de ferro) e “Di soche” (O arado).

¹³⁸ O advogado Mark Warshawsky foi um dos primeiros poetas e compositores ídiches a escrever tanto letra como música, apesar de ser um músico dileitante. Foi descoberto por Scholem Aleichem. É original de Jitomir e faleceu em Kiev em 1907. Há controvérsias sobre sua data de nascimento na década de 1840. É autor de uma das músicas mais emblemáticas e difundidas da cultura ídiche “Alef Beis” (“A-B”), conhecida como “Oifn pripetshik” (Na lareira) escrita em 1900 em Kiev. Suas célebres canções incluem “Dem milners trem” (As lágrimas do moleiro), utilizada recentemente, conforme mencionado, como trilha do filme *A serious man* (produzido nos Estados Unidos/Reino Unido/França em 2009) dos irmãos Ethan e Joel Coen.

¹³⁹ Itzhok Leibush Péretz (1852-1915) nasceu em Lublin, foi partidário da *Haskalá* e é um dos mais prestigiados autores da literatura ídiche. Além do destaque que obteve com seus contos, também escreveu cerca de noventa poemas, dos quais muitos foram musicados por compositores tais como Leon Vainer, Eliehu Hirshin, Moische Milner e Michel Gelbart.

¹⁴⁰ Chaim Nachmen Bialik (1873-1934) é original da Volínia e é considerado um dos maiores poetas judeus da modernidade. Alguns de seus poemas foram musicados, tais como “Unter di grininke beimelech shpiln zich Moishelech und Shloimelech” (Sob os verdes arbustos brincam Moishelech e Shloimelech) com música de Platon G. Brounoff (1863-1924) que foi parodiada pelo poeta romeno Shimshon Fersht (1886-1968) e posteriormente no Holocausto por I. Papernikov com música de I. Alter, intitulada na ocasião como “Unter di grininke poilishe beimelech shpiln zich mer nisht Moishelech un Shloimelech” (Sob os verdes arbustos já não brincam mais Moishelech e Shloimelech). A canção “Iam Lid” (Canção do Mar), musicada por Moshe Shniur (1885-1942), foi traduzida por Bialik do texto original hebraico do autor Yehuda Haleví (1085-1145). Em 1937, Michel Gelbart musicou a poesia hebraica “Di verbe” (O chorão), de Bialik, traduzida para o ídiche.

¹⁴¹ Avrom Reisen (1876-1953), poeta nascido na Rússia. Algumas de suas canções tornaram-se bastante conhecidas e retratam situações cotidianas ou históricas do povo judeu, tais como: “Mai ko mashma lon?” (O que vem a ser isso?), “Zog Maran” (Fale, Marrano) e “Shvimt dos keftl oifn taich” (Flutua o cesto no rio).

¹⁴² Mordche (Moderchai) Guebirtig (1878-1942) foi o ídolo de multidões judaicas do entre-guerras. Nascido na Galícia (sul da Polônia), foi carpinteiro, poeta e cantor. Pereceu no Gueto de Varsóvia. É considerado o cantor da ternura, da infância, do sonho, bem como das massas obreiras da Europa Oriental, da pobreza e do antissemitismo. Criou várias canções, cuja notação musical foi de responsabilidade de seu conterrâneo, o músico Julius Hofman. Dentre elas, algumas são conhecidas até hoje nos circuitos ídiches internacionais, como “Kinder iorn” (Anos de infância), “Drai techterlech” (Três filhinhas), “Yankele” (Jacozinho), “Rêizele” (Rosinha).

¹⁴³ Itzik Manguer (1901-1969) poeta, dramaturgo e novelista original de Czernowitz. Muitos de seus poemas foram musicados e se tornaram canções-símbolo, extremamente difundidas nas comunidades ídiches, tais como a canção “Oifn veg shteit a boim” (No caminho há uma árvore).

3.6.3 Os *nigunim* chassídicos

Outra vertente da música ídiche desenvolveu-se no chassidismo a partir do século XVIII. Um dos objetivos do movimento era demonstrar o amor a Deus e a alegria de seguir seus mandamentos a cada dia. Esse forte sentimento moldou uma linguagem musical própria. O chassidismo baseia-se na ideia de que as rezas são manifestações religiosas que podem apenas ser construídas em verdadeira perfeição através da sua inseparável união a uma melodia. Assim, a canção na tradição chassídica é considerada como sendo um caminho para a conscientização mais elevada e a transformação do ser.

O cantar é uma expressão natural da alma, e a mutação constante das melodias previne que a execução das rezas cotidianas seja simplificada a um mero ato rotineiro. A absorção, o êxtase, em canto em algumas rezas auxilia o abandono do *self* e propicia a mais íntima concentração nas palavras absolutamente expressas. Ademais, a oração mística possui em vista também a *kavaná* (intenção) ou concentração na união mística entre o mundo e o Criador, manifestada através da contemplação do que está implícito atrás do sentido plano das palavras.

Nesse contexto, os chassídicos desenvolveram o uso de uma forma de música vocal para fins religiosos à qual é atribuído o nome de *nigun*. É característica desse gênero, ao invés de texto propriamente dito, a utilização de outro recurso expressivo: a entoação de fonemas repetitivos, tais como "bim-bim-bam", "ai-ai-ai", "oi-oi-oi", "dai-dai", "aidl-didl", "iam-bam-bam", "ta-ri-ram"... Tzvi Freeman do movimento Chabad¹⁴⁴ conta que Rabi Menachem Mendel de Lubavitch¹⁴⁵ (1789-1866) considerava que uma canção une aqueles que a cantam e a escutam e que quando as palavras são ditas, cada um as ouve segundo seu próprio entendimento, diferentemente da canção, onde todos estão unidos num único pulsar, numa única melodia,¹⁴⁶ muito embora, por vezes, versos ou citações bíblicas e de outras fontes sacras judaicas, sejam cantados repetitivamente, também compondo um *nigun*. O caráter dos *nigunim* pode variar entre lamentações e expressões de contagiante alegria.

¹⁴⁴ Sigla da principal corrente do Chassidismo: *Chochmá* (sabedoria), *Biná* (entendimento), *Deá* (conhecimento).

¹⁴⁵ O terceiro na linhagem de líderes do Movimento Chabad. Conhecido como *Tsémach Tsédec*, título de sua principal obra (Planta da justiça).

¹⁴⁶ FREEMAN, T. Nigun. **Chabad**. Disponível em: <http://www.chabad.org.br/rebe/o_rebe/nigun/home.html>. Acesso em: 4 fev. 2012.

A canção ídiche incorpora diversos elementos do chassidismo. Em um primeiro sentido, em muitas ocasiões faz uso dos fonemas acima mencionados, como uma espécie de expressão que foge das palavras e exprime profundamente sentimentos e humores vinculados ao etos da canção, seja intimista ou expansivo. A influência é perceptível também no conteúdo temático de algumas canções que mencionam a alegria extática dos rabinos e seus seguidores, com referências à alegria “ritualística” do vinho, da música e da dança.

3.6.4 As canções do teatro e do cinema ídiche: Europa e Estados Unidos

Para contextualização dos processos de difusão da canção ídiche até o advento de opções tecnológicas e da mídia, é importante retornar drasticamente na linha do tempo, a fim de mencionar algumas figuras emblemáticas na história do gênero. A importância desses elementos no estudo sobre a música ídiche se dá justamente pelo fato de serem representativos das origens medievais do teatro popular ídiche que é o berço do teatro ídiche moderno e, em todos os períodos, esteve intimamente vinculado à música e, mais especificamente, ao canto.¹⁴⁷

Dentre as figuras de entretenedores desde tempos medievais, estão o *badchen*, o *leitz*, o *marshalik*, o *shpilman* e o *paiatz* que (dentro de uma confusão terminológica decorrente de épocas e locais diferentes) incorporam desregradamente as múltiplas funções de animadores de festas, mestres de cerimônia, cantores, instrumentistas, bufões, truões, palhaços, atores cômicos e farsescos, executantes de variedades desde o medievo.

Deve-se notar como esses diversos artistas cômicos, que aparecem tanto nas festividades de maior porte como nas celebrações judaicas domésticas, tais como casamentos e circuncisões, tornaram-se protagonistas também da tradição teatral judaica que floresceu em torno da festa de *Purim*, o *Purim shpil*¹⁴⁸.

A representação de *Purim* autêntica, embora com variáveis que caracterizam o *Purim shpil*, surgiu no século XV (ou antes)¹⁴⁹ em diversas partes da Europa, incluindo a Itália, e se

¹⁴⁷ Isso, com exceção do teatro de arte, o chamado “teatro sério”, que se desenvolvera em ídiche e não pertenceria ao setor dos “musicais” que incluíam canções.

¹⁴⁸ Representação de *Purim*. Baseada na *Meguilat Ester* (relato bíblico de Ester). Conta como Mordechai e Ester impediram o massacre previsto aos judeus, ordenado por Haman, ministro de Ahasverus, rei da Pérsia.

¹⁴⁹ O termo apareceu em uma de suas primeiras vezes na Itália, em 1555, em um poema de Gumprecht de Szczebrezeszyn (Polônia) inspirado na *Meguilat Ester*. Em 1598, um poema satírico em ídiche menciona que a peça intitulada *Shpil fun toyb Yeklayn, zayn vayb Kendlayn un zeyer tsvey zinlech fayn* (sic) (A peça do surdo Yeklayn, sua esposa Kendlayn, e seus dois filhinhos agradáveis) foi apresentada em Tannhausen por ocasião de *Purim*. BAUMGARTEN, J. *Purim shpil*. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Tradução do francês por Cecília Grayson.

Disponível em: <<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Purim-shpil>>. Acesso em: 19 jan. 2012.

prolongou até o advento do teatro ídiche moderno no leste europeu. Desenrola-se sob a forma de um esquete ou monólogo usualmente em vernáculo, incluindo o ídiche, nas refeições de *Purim*. A princípio não ultrapassava a capacidade de um aposento domiciliar caracterizando-se “como um todo encenado enquanto tal para uma platéia que, de início, não ia além de uma família para cada função”.¹⁵⁰ Posteriormente se ampliou, encaminhando-se para locais mais públicos, alguns inclusive com entrada paga.¹⁵¹

Os *Purim shpil* passaram a ser caracterizados por componentes rituais festivos como mímica, figurino, canções, música instrumental (*klezmer*), e dança. Era comum a alternância entre pensamentos sérios e cenas burlescas recheadas de obscenidades, insultos, irreverência, paródias transgressivas,^{152 153} com ocorrência de referências a personalidades ou autoridades conhecidas nas comunidades locais. A partir do século XVIII, um tipo de *Purim shpil* expandiu os temas e os personagens incluindo outros assuntos bíblicos e suplantando os exageros burlescos. Nesse setor de peças com tendência mais sóbria, as performances teriam possivelmente tido lugar em teatros, como em Frankfurt, Amsterdam e Praga e tinham acompanhamento orquestral. Em fins desse século, judeus iluministas, os *maskilim*, começaram a renegar o uso do ídiche, e o *Purim shpil* ídiche tendeu a ser rejeitado como símbolo de cultura de “gueto”. Desde então, o *Purim shpil* em terras alemãs evoluiu em direção aos musicais e operetas, além de peças históricas.¹⁵⁴ Na Europa Oriental, porém, a tradição oral dos *Purim shpil* enraizados em paródias e transgressões continuaram até o século XX. O “gênero” evoluiu continuamente até o presente, adaptando-se a novos ambientes históricos e culturais.¹⁵⁵

À parte dos *Purim shpil* e das festividades, incluindo casamentos, os chamados *bróder zinguer* estão entre os primeiros artistas que interpretavam canções em ídiche publicamente, sendo, conforme já mencionado, precursores importantes do teatro ídiche, cujo início está

¹⁵⁰ GUINSBURG, J. **Aventuras de uma língua errante**: ensaios de literatura e teatro ídiche. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.54.

¹⁵¹ Ibid., p.54.

¹⁵² Em consonância à *Commedia dell'Arte* italiana e afins, em outras localidades da Europa.

¹⁵³ Várias fontes, em particular o Talmud, mencionam haver representações e entretenimento em tais celebrações, incluindo pantomimas, paródias de textos litúrgicos, figurinos (como o do Rabino: *Purim rov*). BAUMGARTEN, J., op. cit.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Sofrendo metamorfoses, o *Purim shpil* continuou a ser encenado na Europa Oriental até a Segunda Guerra Mundial. Por exemplo, peças representadas nos guetos durante o nazismo, em que Haman era caracterizado como Hitler. Ibid.

vinculado às operetas. Os *bróder zinguer* foram o ápice do desenvolvimento e da atuação dos *badchonim*, que se transformaram nos cançonetistas ídiches do século XIX. Frequentemente *badchonim*, e amiúde coristas litúrgicos em sinagogas denominados de *meshorerim*, formaram grupos conhecidos como *bródersanger* ou *bróder zinguer*. Eram artistas profissionais ou semi-profissionais de uma nova forma de diversão, uma espécie de “café-concerto bastante rudimentar”, que começara a ser “oferecida aos frequentadores das adegas e casas de pasto judias” em meados do século XIX,¹⁵⁶ conforme expõe Guinsburg:¹⁵⁷

(...) entretinham o público com canções, mímicas e variedades. Na parte musical, além de simples toadas líricas, recorriam ainda a poemas mais elaborados, que exigiam maiores recursos de interpretação emocional e dramática, do ponto de vista vocal.¹⁵⁸

Eram compositores de canções e intérpretes, mais particularmente da cidade de Brody na Galícia, daí a denominação. Estes se trasladavam por regiões como a Galícia, a Áustria, a Romênia, e a Rússia. Cantavam e dançavam frequentemente usando trajes cômicos e interpretando peças curtas, na maioria das vezes de um único ato, como confirma Guinsburg: “punham em cena figuras características, algumas provenientes da tipologia cômica do *Purim shpil*, desenvolvendo-as a seguir, monologicamente, em esquetes ou pequenas peças”.¹⁵⁹ Erguiam palcos de pequeno porte e entretinham os frequentadores de lugares como tavernas, adegas e restaurantes.¹⁶⁰

Conhecido universal e afetuosamente pelo título de “pai do teatro ídiche moderno”, o dramaturgo e poeta Avrom Goldfadn (1840-1908), responsável pela fundação do teatro ídiche na Romênia, atuara em *Purim shpil* no seminário rabínico em Jitomir, onde estudou.

Suas peças e operetas basearam-se tanto em fontes pré-existentes, como bíblicas, históricas, operáticas, do folclore profano, e litúrgicas judaicas, quanto em criações da sua própria imaginação. Seus espetáculos eram encenados por suas próprias trupes, mas igualmente por outras que incluíam seus rivais e imitadores, não apenas na Romênia, como

¹⁵⁶ O primeiro registro escrito sobre *bróder zinguer* trata de comentários de judeus de passagem por Brody, que era um destacado centro comercial de uma importante rota de viagem na região que se situa no sudeste da Polônia e noroeste da Ucrânia, ponto de parada dos mercadores judeus russos em caminho de ida-volta para a feira em Leipzig na Alemanha. O termo *bróder zinguer*, relativo originalmente a Brody, foi posteriormente utilizado para designar artistas que não necessariamente tinham qualquer conexão com a cidade.

¹⁵⁷ GUINSBURG, J. **Aventuras de uma língua errante**: ensaios de literatura e teatro ídiche. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.129.

¹⁵⁸ Ibid., p.129.

¹⁵⁹ Ibid., p.129.

¹⁶⁰ Berl Margulies, conhecido como Berl Broder, juntamente com Moyshe Prizament e seu filho Shloyme Prizament, figuram entre os mais famosos *bróder zinguer*. Ber Margulies, neto de Berl Broder, juntamente com o pai, continuou a tradição da composição de cantos ídiches profanos. Publicado em 1957 em Nova York, o livro de Ber Margulies, *DrayDoyres. lider fun Berl Broder (Margulies), felitonen fun Yom Hatsyoni (Yitshak Margulies), poemen un lider fun Ber Margulies*, contém peças originais suas, juntamente com outras de seu pai e de seu avô.

também em cidades da Europa do Leste.¹⁶¹ Várias de suas canções foram adaptadas dos folclores eslavo e judaico, ou até mesmo de compositores em voga, tais como Giuseppe Verdi.

Muitas das melodias que o povo cantarolava no dia a dia eram oriundas das operetas. Figuram entre as mais conhecidas de suas operetas: *Shulámis* (Shulamith), *Bar Kochba* (Bar Kochba) e *Akêides Itzhok* (O sacrifício de Isaac). De tão bem sucedidas e difundidas, suas adaptações passaram a ser consideradas como música tradicional judaica. A canção popular “Rojinkes mit mandlen” (Passas com amêndoas), uma das mais famosas e tradicionais do cancionário ídiche, é de sua autoria e integra a opereta *Shulámis*.¹⁶²

Goldfadn transferiu-se para os Estados Unidos, criando o teatro ídiche americano, que persistiu durante várias décadas. Suas peças influenciaram todo o desenvolvimento do teatro ídiche dramático (“teatro de arte”) ou musical, nos dois lados do Atlântico.

O teatro musical ídiche na América desenvolveu-se na Segunda Avenida em Manhattan, a partir de finais do século XIX.¹⁶³ As canções da categoria “teatro-musical” do circuito eram escritas expressamente para o teatro, ou incluídas em produções longas baseadas em peças, roteiros dramáticos, ou colagens, anunciados em uma variedade de gêneros, às vezes, pretensiosamente, como operetas.¹⁶⁴

Nenhuma canção memorável veio desse primeiro período da Segunda Avenida, com exceção de “Eili, Eili” (Meu Deus, meu Deus)¹⁶⁵, cuja repercussão ainda atinge apreciadores de ídiche internacionalmente. Contudo, a partir dos anos 1920, numa etapa posterior com diferente maturidade no gênero, algumas produções já apresentavam maior sinergia entre a música e a ação. As canções começaram a nascer do enredo e refletiam os personagens e as suas características, contribuindo na fluência da cena, ao invés de perturbar a ação como

¹⁶¹ LEVIN, N. W. Great songs of the American Yiddish stage: Yiddish theater, vaudeville, radio, and film (introduction to volume 13): **Milken archive of Jewish Music**. Disponível em: <<http://www.milkenarchive.org/articles/view/introduction-to-volume-13>>. Acesso em: 19 jan. 2012.

¹⁶² É incerto se a melodia é de Goldfadn ou se foi recolhida do folclore. GITELMAN, A. A Canção ídiche: um olhar retrospectivo. **Boletim informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, n° 44, junho 2011, p.25 a 30.

¹⁶³ Para além do domínio genérico da Segunda Avenida, houve o “Teatro de Arte ídiche”, introduzido pelo famoso ator e diretor Maurice Schwartz (1888-1960).

¹⁶⁴ Poucas poderiam realmente ser qualificadas dentro do gênero opereta. Podiam ser anunciadas também como melodramas musicais, comédias musicais, musicais românticos, shows musicais, e, eventualmente, nos moldes dos musicais da Broadway, simplesmente como “musicais”. LEVIN, N. W., op. cit.

¹⁶⁵ De Jacob Koppel Sandler. O estudo da história verídica ou perpassada de informações sem comprovação de uma música apenas, como é o caso de “Eili, Eili”, cuja autoria foi contestada em tribunais norte-americanos, pode ilustrar a grande amplitude da história da música ídiche.

número musical não relacionado a ela. Nesse contexto, passaram a se destacar vários compositores de canções ídiches de sucesso permanente, vertidas para a categoria do folclore.

Alguns desses compositores, como o regente e empresário Joseph Rumshinsky (1881-1956) possuíam sólida formação musical.¹⁶⁶ É de sua autoria a célebre canção “Shein vi di levone” (Linda como a Lua)¹⁶⁷. Sholom Secunda (1894-1974), que foi também regente, é autor de “Bai mir bistu shein” (Para mim você é linda)¹⁶⁸, sucesso nas rádios americanas e de outros países.

Certos atores e intérpretes de vertentes diversas também compuseram canções transformadas em ícones da canção ídiche. Entre eles figuram Alexander Olshanetzky (1892--1944) com “Belz” (Belz), Aaron Lebedeff (1873-1960) com “Rumenie, Rumenie” (Romênia, Romênia), Jack Yellen (1892-1991) e Lew Pollack (1895-1946) com “A ídiche mame” (Mãe judia), Benzion Witler (1907-1961) com “Vu nemt men a bissele mazl” (Onde buscar um pouco de sorte), bem como o exitoso, também no ramo operístico, Sidor Belarsky (1898-1975).

Como consequência do desenvolvimento internacional da indústria cinematográfica, a arte cênica ídiche passou também a vivenciar a tela de cinema. O filme ídiche consistiu basicamente de teatro popular ídiche representado e projetado para as telas, com considerável presença musical, às vezes precedido com produções ao vivo dos mesmos shows. A duração do cinema ídiche sonoro foi curta (1929-1940), com filmes realizados na Polônia e Estados Unidos. Abraham Ellstein (1907-1963) foi um dos compositores que se destacou nesses filmes, como *Idl mitn fidl* (Idl com seu violino), *Mamele* (Mãezinha), *A brivale der mamen* (Uma cartinha para a mamãe), todos apresentando canções que se tornaram emblemáticas no cancionário ídiche. Os dois primeiros foram estrelados pela, hoje mitológica, atriz e cantora americana Molly Picon (1902-1992), oriunda dos palcos, considerada a “Primeira Dama” do teatro ídiche da Segunda Avenida de Manhattan. O filme *Mir kumen on* (Estamos chegando), de 1935, retrata a participação ativa das crianças na música, cuja canção-tema

¹⁶⁶ Mesmo que muitos compositores não possuíssem conhecimentos musicais sólidos, era comum que tivessem participado, pelo menos em algum momento de suas vidas, de corais de sinagogas, onde se imbuíram na música litúrgica e eram constantemente incondicionais admiradores de algum *chazan* famoso, quando não o eram eles próprios. GITELMAN, A. A Canção ídiche: um olhar retrospectivo. **Boletim informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, n° 44, junho 2011, p.25 a 30.

¹⁶⁷ Letra de Chaim Tauber (1901-1972).

¹⁶⁸ “Bai mir bistu shein” e “Belz” possuem letra de Jacob Jacobs (1892-1972).

referente ao Sanatório Medem na Polônia, recebe o mesmo título do filme.¹⁶⁹ Filmes como *Der dibek* (O díbuk) (1937), de produção polonesa, ou o soviético *Idiche glikn* (Sortes judaicas, 1925) retratam a vida musical que outrora fervilhou na “terra do ídiche”.¹⁷⁰

3.6.5 As canções ídiches do Holocausto

O sofrimento dos judeus sob o regime nazista refletiu-se na música e na vida musical judaico-europeia. Durante o Holocausto a música ofereceu para os judeus uma via de expressão dentro das condições inumanas, favorecendo o escape da dura realidade, dando voz à súplica pela liberdade, e trazendo algum alento e esperança.¹⁷¹ A música simbolizava para as vítimas um meio de preservação e de manutenção da sua humanidade e identidade, dentro do espectro complexo da dura experiência.

Ao mencionar a função da música no combate pela dignidade dos prisioneiros nazistas, Gustavo Fernandez Walker expõe a ideia que o musicólogo Diego Fischerman chamou de “efeito Beethoven”:

La idea de que, a partir de la figura del compositor alemán, la música occidental forjó una imagen de sí misma -o, al menos, de la música de tradición escrita, esa a la que el Mercado llama "clásica"- según la cual ella sería la portadora del fuego sagrado de la humanidad, una visión romántica que reserva a la música la capacidad de situarse en las regiones más elevadas del espíritu. Desde esta óptica, las actividades musicales de los prisioneros judíos habrían consistido en un combate por la dignidad, un intento de conservar alguna cuota de la humanidad de la que los nazis buscaban despojarlos mediante su programado dispositivo de exterminio.¹⁷²

Fez-se música em muitos guetos, campos de concentração e postos partisans da Europa sob o controle nazista. Orquestras, grupos de câmara, coros, teatros e cabarés fizeram parte da vida cotidiana nesses lugares. Além de difundirem canções populares de antes da Guerra, deu-se vazão ao surgimento de um novo repertório impregnado pela atmosfera reinante de medo, incerteza, violência, doença, fome e morte. O novo conjunto de obras

¹⁶⁹ SLOBIN, M. An overview. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <[http://www.vivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/An Overview](http://www.vivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/An%20Overview)>. Acesso em: 24 jan. 2012.

¹⁷⁰ Ibid. Disponível em: <[http://www.vivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/An Overview](http://www.vivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/An%20Overview)>. Acesso em: 24 jan. 2012.

¹⁷¹ FLAM, G. Music and the Holocaust. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <[http://www.vivoencyclopedia.org/article.aspx/Holocaust/Music and the Holocaust](http://www.vivoencyclopedia.org/article.aspx/Holocaust/Music%20and%20the%20Holocaust)>. Acesso em: 21 jan. 2012.

¹⁷² Tradução: “A ideia de que a partir da figura do compositor alemão, a música ocidental forjou uma imagem de si mesma - ou, ao menos, da música de tradição escrita a qual o mercado chama de ‘clássica’ - segundo a qual ela seria portadora do fogo sagrado da humanidade, uma visão romântica que reserva à música a capacidade de se situar nas regiões mais elevadas do espírito. Por essa ótica, as atividades musicais dos prisioneiros judeus teriam consistido num combate pela dignidade, uma tentativa de conservar alguma cota de humanidade da qual os nazistas procuravam despojarlos diante do seu programado dispositivo de exterminio”. WALKER, G. F. Los sonidos de una resistencia espiritual. **Revista de Cultura** N. Disponível em: <<http://www.revistaen.clarin.com/notas/2010/08/15/02207357.htm>>. Acesso em: 4 fev. 2012.

musicais incluiu centenas de canções. Umhas eram baseadas em notícias que circulavam, outras eram de pura expressão pessoal, relacionadas geralmente à perda da família e do lar, juntamente a manifestações de esperança e desesperança. No conjunto das canções, muitas foram readaptadas do folclore e de canções populares, e melodias foram utilizadas como contrafactas.

Também foram produzidas, nesse ínterim, novas composições de música clássica, ou apresentou-se repertório musical pré-existente, dentre obras instrumentais, canções artísticas e ópera. É sabido que os prisioneiros do gueto de Terezín e do campo transitório na Tchecoslováquia tiveram intensa atividade musical, com predominância de composição e execução de peças de câmara, entre outras. Houve também desenvolvimento musical em alguns outros campos, como em Auschwitz,¹⁷³ e guetos, como os de Lodz, Varsóvia, Vilno, Cracóvia e Kovno.

Em alguns dos guetos, a música era apresentada publicamente, ademais das ocasiões privadas nas quais judeus tocavam, cantavam e até mesmo dançavam. Nessas comunidades, muitas canções foram cantadas, algumas antigas (provavelmente com novo texto) e outras novas. Foram criados também alguns tangos, seguindo a influência que o estilo exercera internacionalmente.¹⁷⁴

Cantores de rua se apresentavam cantando textos sobre as suas vidas no gueto, alguns dos quais, como dito, adaptados a melodias pré-existentes.

As autoridades censuravam e controlavam a atuação musical profissional, embora tal controle não lograsse interditar totalmente a liberdade de cantar nem compor. Assim, a música tornou-se um símbolo de liberdade. Em Varsóvia, Adam Furmanski (1883-1943) organizou pequenas orquestras em cafés e cozinhas de desvalidos. Uma orquestra sinfônica funcionou no gueto, até ser fechada pelas autoridades nazistas em abril de 1942.¹⁷⁵ Em Lodz, o chefe do Conselho Judaico, Chaim Rumkowski, supervisionava as atividades musicais. Ali, o centro comunitário era especialmente adaptado para apresentações musicais e teatrais, contando com um teatro de revista, uma orquestra sinfônica e a sociedade Coral Zamir. No gueto de

¹⁷³ Na maior parte dos campos e centros de extermínio, os alemães formaram orquestras dentre os prisioneiros que eram forçados a tocar quando judeus chegavam, marchavam para o trabalho e eram conduzidos para as câmaras de gás. As orquestras também tocavam para o deleite dos oficiais alemães do campo.

¹⁷⁴ A popularidade do tango fez com que o gênero também fosse emprestado para um número de canções ídiches não relacionadas ao Holocausto compostas na Europa e Argentina das primeiras décadas do século XX. CZACKIS, L. *Yiddish tango during the Holocaust. Music and the Holocaust*. Disponível em: <<http://holocaustmusic.ort.org/music/yiddish-tango>>. Acesso em: 24 jan. 2012.

¹⁷⁵ Os registros contam que o fechamento ocorrera devido a performance de obras de compositores alemães.

Cracóvia, apresentava-se música de câmara e seleções de repertório litúrgico. No gueto de Vilno houve um extenso programa de atividades musicais, com uma orquestra sinfônica, vários coros e um conservatório com 100 alunos. Um teatro de revista apresentou muitas canções populares sobre a vida no gueto.¹⁷⁶

O repertório composto pelos judeus sob domínio nazista serve também como documento histórico. São trabalhos musicais cujos flashes sonoros narram os eventos e as emoções vivenciadas pelos seus criadores e pelos seus ouvintes originais. Os arquivos do repertório ligado ao Holocausto compõem-se de obras compostas ou apresentadas por músicos exilados, prisioneiros ou assassinados. Esse universo musical inclui canções dos guetos, dos campos de concentração e dos partisanos; músicas suprimidas pelo regime nazista; a música de Terezín; canções antinazistas; e obras compostas ou apresentadas por sobreviventes do Holocausto.¹⁷⁷

Entre as canções mais conhecidas compostas e apresentadas durante o Holocausto, há quatro do gueto de Vilno:

- “Zog nit keinmol” (Não diga jamais) que, após a Guerra, passou a ser chamada de Hino dos Partisanos¹⁷⁸;
- “Shtiler, shtiler” (Silêncio, silêncio), com letra de Kaczerginski,¹⁷⁹ música de Aleksander Volkoviski-Tamir (1931-) que a compôs aos 11 anos;
- “Friling” (Primavera), letra de Kaczerginski, música de Abraham Brodno (falecido por volta de 1943 ou 1944);
- “Yisrolik” (Pequeno Israel), sobre uma criança no gueto, letra de Leyb Rozental (1916-1945), música de Misha Veksler (1907-1943).

Canções do gueto de Vilno tornaram-se muito populares em vários idiomas. O autor israelense Yehoshua Sobol as incluiu em sua peça *Gueto*, de 1984. Muitas canções do teatro do gueto de Vilno tornaram-se cantos de lembrança, e até a atualidade são executados em

¹⁷⁶ FLAM, G. Music and the Holocaust. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <[http://www.vivoencyclopedia.org/article.aspx/Holocaust/Music and the Holocaust](http://www.vivoencyclopedia.org/article.aspx/Holocaust/Music%20and%20the%20Holocaust)>. Acesso em: 21 jan. 2012.

¹⁷⁷ Compositores e poetas que emigraram para Israel, Estados Unidos, e outras partes, compuseram novas canções sobre o Holocausto, a exemplo da coleção de Henekh Kon, *Kedoishim* (Sagrados/Mártires), de 1947, na qual ele adapta à música os poemas de poetas ídiches assassinados. Deve-se lembrar também das obras musicais de grande envergadura compostas a respeito do Holocausto, tais como *Ein Überlebender aus Warschau* (Um sobrevivente de Varsóvia), 1947, de Arnold Schoenberg, *Dies irae* (Dias de ira), de Krzysztof Penderecki, a 13ª Sinfonia de Dmitri Shostakovich (Babi Yar), e *I Never Saw Another Butterfly*, de Charles Davidson.

¹⁷⁸ Escrita por Hirsh Glik (1922-1944) sobre uma melodia do compositor russo Dmitri Pokrass.

¹⁷⁹ Poeta, professor e partisano Shmerke Kaczerginski (1908-1954), nascido em Vilno. Publicou em 1948 uma importante antologia de canções recolhidas no Holocausto.

cerimônias comemorativas do Holocausto, em geral traduzidas, principalmente para o hebraico e o inglês.¹⁸⁰

Alguns partisanos que escaparam dos guetos e campos compuseram canções em vários idiomas, valorizando o canto coletivo. Alguns grupos de partisanos utilizavam instrumentos musicais para o acompanhamento das canções. Graças à coleta de Kaczerginski, as canções mais conhecidas são as de Vilno. A canção “Es brent” (ou S’Brent - Arde), do poeta popular Mordche Guebirtig (1877-1942), de Cracóvia, foi escrita em 1938 sob o impacto do pogrom de Przytyk em 1936 e tornou-se famosa durante e após o Holocausto. Passou a ser vista quase como uma profecia da chegada do Holocausto.¹⁸¹

Canções eram também apresentadas e compostas nos campos de concentração. Embora canções geralmente não circulassem entre os guetos, os campos eram locais onde as canções de diferentes guetos eram partilhadas; após a guerra, canções foram transmitidas e repassadas entre os sobreviventes em campos de deslocados de guerra.¹⁸²

Primo Levi conta sobre as canções partilhadas no campo, entoadas por seu companheiro Elias e desconhecidas até então para seus ouvidos e de outros: “[Elias] sabe trabalhar de alfaiate, de marceneiro, sapateiro, barbeiro; cospe a distâncias incríveis; canta, com razoável voz de baixo, canções polonesas e ídiches que nunca ouvimos antes”.¹⁸³

Em cerimônias de comemoração aos sobreviventes, “Zog nit keinmol” tornou-se um hino do Holocausto. Nessas celebrações, é comum que novas canções sobre o próprio tema e sobre derivações (como sobrevivência, liberdade, fé e esperança) dele sejam acrescentadas. Contudo, muitas outras canções do gueto nunca foram apresentadas após a Guerra. Com a ampliação recente nas pesquisas sobre a música do Holocausto e o renascer do interesse no ídiche, mais canções foram gravadas, especialmente por músicos norte-americanos, e apresentadas para plateias em vários países.¹⁸⁴

¹⁸⁰ FLAM, G. Music and the Holocaust. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <[http://www.vivoencyclopedia.org/article.aspx/Holocaust/Music and the Holocaust](http://www.vivoencyclopedia.org/article.aspx/Holocaust/Music%20and%20the%20Holocaust)>. Acesso em: 21 jan. 2012.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ LEVI, P. **É isto um homem?** Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p.97.

¹⁸⁴ Ibid., p.97.

Após a Guerra, continuaram a ser lançadas antologias de canções ídiches, estudos e pesquisas realizadas e publicadas, e foram feitas gravações de terreno.¹⁸⁵

3.6.6 Os *klezmerim* e a música *klezmer*

A relevância da prática musical instrumental entre o povo judaico remonta aos tempos bíblicos. Na Idade Média a profissão de instrumentista se tornou comum entre os judeus tanto do Oriente quanto do Ocidente. Quase todas as cidades tinham os seus músicos instrumentistas, alguns dos quais se tornaram famosos e trabalharam em cortes e até para o Papado. Em alguns lugares serviriam como principais recursos para suprir as necessidades musicais locais, até mesmo em cerimônias cristãs.¹⁸⁶ Dentro dessa tradição de entretenimento musical, que vigorou nos circuitos ashkenazitas de toda a Europa, está a figura marcante do *klezmer*.¹⁸⁷

No século XV, havia bandas judaicas pela Europa, inclusive com participação feminina. Viajavam e se apresentavam em festividades judaicas e cristãs, obtendo preferência devido à sua arte, modéstia e sobriedade. A situação culminava em preconceito e restrições de datas, de número de músicos permitidos para cada ocasião, com taxas altas e necessidade de permissão das autoridades governamentais no século XVI.¹⁸⁸

Apesar das barreiras, vindas inclusive das próprias autoridades comunitárias judaicas que consideraram a alegria promovida pela música como ofensa às calamidades e destruições sofridas pelo povo, a música *klezmer* continuou a florescer.

Até finais do século XIX, a quase totalidade da música tocada por esses instrumentistas, em geral profissionalmente, foi fruto de tradição oral pura, sendo primordialmente memorizada e/ou improvisada. Frequentemente o ofício era uma herança passada de geração em geração. A música ídiche era geralmente tocada em situações informais, o que não significa que os músicos não tivessem requinte e refinamento musical. Pelo contrário, muitos músicos possuíam exímia qualidade artística, admirada pelos maiores

¹⁸⁵ MLOTEK, C.E. Yiddish Folk Songs. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Folk_Songs>. Acesso em: 5 fev. 2012.

¹⁸⁶ Por exemplo, Constantinopla, no século IX, que contava com cerca de 500 músicos judeus. IDELSOHN, A. Z. **Jewish music: its historical development**. N.Y./Canadá: Dover, 1992, p.455.

¹⁸⁷ Segundo os estudiosos, as referências mais antigas datam aproximadamente do século XVI, sabe-se mais a respeito do mundo musical no qual atuavam do que sobre a música propriamente dita. SAPOZNIK, H. **The complete klezmer**. N.Y.: Tara Publications, 1987, p.5.

¹⁸⁸ IDELSOHN, A., op. cit., p.456.

virtuosos da época. O músico inglês Charles Burney, em seu diário de viagem pela Europa no século XVIII, relata como o famoso violinista tcheco Franz Benda fora positivamente influenciado pela qualidade musical de um *klezmer*, a quem se refere pelo nome Lobel.¹⁸⁹

Embora pertencessem a uma esfera social com status relativamente baixo, era comum que recebessem lugar de destaque nas funções religiosas, embora contassem com menor prestígio que o atingido pelos *chazanim* (chantres).

Os conjuntos *klezmer* característicos (desde fins do Renascimento) costumavam atuar em formação de 3, 4 ou 5 músicos, semelhantes às de seus conterrâneos não judeus, com quem também interagiam profissionalmente, contribuindo mutuamente na absorção de elementos musicais. O conjunto contava com formações variadas, a princípio entre violino primeiro e segundo (*sekund*), címbalo¹⁹⁰, contrabaixo ou violoncelo, ocasionalmente a flauta, ou outros instrumentos vigentes no local. Com as metamorfoses organológicas que se encaminharam para o século XIX, o clarinete passaria a representar um instrumento principal alternativo em certas regiões como na Moldávia, na Ucrânia e na Lituânia. Nesse período já existia a possibilidade de um maior número de participantes no *ensemble*, entre 10 e 15 músicos.

Acompanhando os processos da história “das músicas modernas” os conjuntos gradativamente passaram a incluir metais junto às cordas, em algumas regiões, tais como nas cidades da Região de Assentamento (locais em que lhes era permitido viver na Rússia czarista), na Bessarábia e nos Estados Unidos, que em finais do século XIX estava em meio à acolhida de considerável leva migratória judaica do leste europeu. Na América, os elementos musicais e as melodias regionais trazidos do Velho Mundo se amalgamaram aos elementos locais, tais como o jazz, abrindo horizontes diferentes para a recriação do gênero *klezmer*.

Apesar do declínio em popularidade ocorrido com a música *klezmer* em meados do século XX, os anos 1970 promoveram um renascimento do gênero. A música *klezmer* tem sido apreciada não apenas em âmbito judaico e floresce internacionalmente em mesclas alternativas inerentes ao intercâmbio dos novos redutos de criação, exercendo funções tanto celebrativas em comemorações, como para espetáculos. Os praticantes de *klezmer* da

¹⁸⁹ BURNEY, C. **The present state of music in Germany, Netherlands, and the United Provinces**. London, 1775, vol 2, p.135. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=O1EUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbsgesummary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 1 mar. 2012.

¹⁹⁰ Apesar das divergências causadas pela multiplicidade de variações inerentes à terminologia organológica, címbalo aqui se refere a um instrumento musical de cordas, similar ao saltério.

atualidade procuram encontrar um equilíbrio entre a inovação e a preservação do repertório folclórico.¹⁹¹

3.7 A COLETA DAS CANÇÕES TRADICIONAIS ÍDICHE E AS PESQUISAS: DO SÉCULO XIX ATÉ A SEGUNDA GUERRA

O registro da poesia folclórica e das canções de tradição oral ídiche começou tardiamente, por volta de finais do século XIX. Surgiu uma necessidade intrínseca de promover a coleta deste “patrimônio” cultural de tradição oral. A ideia de estudar a expressão musical dos judeus da Europa do Leste não emergiu senão no século XX. A partir de então um trabalho consistente se iniciou simultaneamente em frentes distintas, com abordagens e ideologias variadas, às vezes polêmicas.¹⁹² Os projetos frutificaram através de folcloristas judeus poloneses, ativistas musicais judeus russos, judeus que haviam imigrado e do grande levantamento de dados feito por Avraham Zvi Idelsohn. Foi um período em que fervilhava a questão do significado do ídiche e seu folclore, fenômeno surpreendente para o circuito intelectual da música, que, no caso, fixou a atenção no repertório de conteúdo folclórico.^{193 194}

Na Rússia, em 1861, o etnógrafo M. Berlin sugeriu que os cantos sinagogais seriam, até então, os únicos cantos “conhecidos” pelos judeus;¹⁹⁵ quase que concomitantemente, o historiador judeu russo, Eliahu Orshanski, forneceu um dos primeiros testemunhos escritos da canção folclórica ídiche.¹⁹⁶ Ao discutir sobre a lacuna de informações impressas ou estatísticas referente à imigração judaica para os Estados Unidos, escreveu que a evidência de tal

¹⁹¹ O trompetista Frank London, do grupo Klezmatics, menciona em visita ao Brasil: “o que acontece agora com o *klezmer* é similar à música nordestina recuperada, estudada, pesquisada, aprendida a tocar à moda antiga e reformada. Como, o *mangue beat*, no Recife, que respeita a tradição, mas faz uma coisa nova”. TARANDACH, T. P. A opção judaica pelo “paz e amor”, **A Hebraica**, 2010, n. 585, p.29.

¹⁹² SLOBIN, M., Study of Jewish Music. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/Study_of_Jewish_Music>. Acesso em: 20 jan. 2012.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Em 1860 na Rússia, Modest Mussorgskv copiou algumas canções em várias de suas composições, a mais conhecida é o quadro de judeus discutindo em “Quadros de uma exposição”. Em 1864, Stepan Karpenko copiou algumas danças. Em 1887, G.E.Golomb copiou algumas canções e danças. RUBIN, E.; BARON, J. H. **Music in Jewish history and culture**. Michigan: Harmonie Park Press, 2008, p.180.

¹⁹⁵ MLOTEK, E.G. **Mir trogn a gezang!**. New York: Waldon Press, 1977, p.V (5).

¹⁹⁶ ORSHANSKI, I. G. Folk Songs of the Russian Jews, **Ha-karmel**, suplemento russo n.ºs. 31, 32 (1867). Apud LUKIN, M. “Akh, vi umgliklekh s’iz a ganef af der velt : traditional patterns in Yiddish lyric folksong. In: WORLD CONGRESS OF JEWISH STUDIES, Jerusalém, 15., 2009. Disponível em: <<http://www.docstoc.com/docs/45362939/Akh-vi-umgliklekh-s-iz-a-ganef-af--tonic>>, p.2. Acesso em: 6 mar. 2012. LUKIN, B. An-ski Ethnographic Expedition and Museum. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Tradução do russo por I. Michael Aronson. Disponível em: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/An-ski_Ethnographic_Expedition_and_Museum>. Acesso em: 6 mar. 2012.

fenômeno sociológico advinha da canção folclórica ídiche. Na sua investigação, Orshanski menciona canções de uma vasta gama de tópicos e tipos representativos, que ele considerou ricas e únicas.

Iniciaram-se então diversos trabalhos de coleta de canções. Os historiadores Peissach Marek e Saul Moisevich Guinsberg (1866-1940) principiaram sua tarefa em 1898, o que resultou em uma publicação em São Petersburgo, em 1901.¹⁹⁷ A seleção incluía apenas os textos das canções. Aproximadamente na mesma época, em Varsóvia, o célebre autor ídiche I. L. Péretz e o folclorista Y. L. Cahan¹⁹⁸ estavam colecionando cantos folclóricos. Em Hamburgo, Max Grunwald dava início à publicação em alemão intitulada *Mitteilungen zur jüdischen Volkskunde* (Comunicações sobre o folclore judaico/1898-1929), com participação de Alfred Landau e outros folcloristas eminentes. O historiador e linguista Leo Wiener também publicou alguns cantos folclóricos ídiches nos Estados Unidos.¹⁹⁹

Esses trabalhos iniciais são caracterizados pela omissão da notação musical. A notável antologia de Y. L. Cahan, de 1912-1914, constituiu uma exceção a isto, embora o próprio não tenha gravado ou diretamente transcrito a melodia dos informantes.

Os interesses nessa atividade também foram estimulados pelo ímpeto da Sociedade para Música Folclórica Judaica de São Petersburgo,²⁰⁰ fundada em 1908. Entre os membros que procuraram, sempre que possível, trabalhar a música folclórica judaica e trazê-la para as

¹⁹⁷ Tratava-se da edição e compilação de cantos ídiches culminando na antologia *Evreiskii narodnyia piesni v Rossii* de 1901, os textos das canções versavam sobre eventos históricos e correntes. MOSS, K. B. Guinsburg Sha'ul. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**, 2010. Disponível em: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Ginsburg_Shaul>. Acesso em: 1 fev. 2012.

¹⁹⁸ Yehuda Leib Cahan (1881-1937). A partir de entrevistas com outros imigrantes nos Estados Unidos, recolheu canções passadas intergerações. Sua primeira coleção de canções foi publicada em 1912 e reeditada em 1920. Voltou para Vilno com a criação do YIVO - *Yidisher Visnshaftlecher Institut* (Instituto de Pesquisa Judaica), assumindo a direção das pesquisas de folclore, e retornou aos Estados Unidos após alguns anos. Seus discípulos, instruídos por ele, deveriam continuar as pesquisas nas cidadezinhas mais remotas, com chance de ainda encontrar material inédito. Sua morte prematura e o Holocausto não permitiram a edição dos seis volumes planejados por ele. Parte considerável do material coletado foi perdida. Nos anos 50, o YIVO publicou dois livros com sua obra: *Shtudies vegn idishn folks-shafung* (Estudos sobre a criação popular judaica), de 1952, e *Idishe folkslider mit melodies* (Canções populares ídiches com melodias), de 1957 (com 550 canções, muitas delas reproduzidas das primeiras coletâneas). O idichista Max Weinreich (1894-1969) encarregou-se da editoração, consagrando o esforço da vida de Cahan.

¹⁹⁹ MLOTEK, C.E. Yiddish Folk Songs. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Folk_Songs>. Acesso em: 5 fev. 2012.

²⁰⁰ O movimento nacionalista na música, personificado na Rússia por compositores e intelectuais como Nikolai Rimsky Korsakov (1844-1908) e Vladimir Vasilevitch Stasov (1824-1906) entre outros, encorajou um grupo de músicos judeus russos, quase todos ligados ao Conservatório de São Petersburgo à pesquisa e à valorização do cancionário e da música instrumental ídiche. Criou-se assim, em 1908, a Sociedade de Música Popular Judaica em S. Petersburgo. NEISTEIN, J. Uma viagem de inverno ídiche: elegia para um mundo desaparecido, revista **Viva Música**, atualização em 2011. Disponível em: <<http://www.vivamusica.com.br/especiais/especiais-vivamusica/uma-viagem-de-inverno-iiidiche>>. Acesso em: 6 mar. 2012. Também em HESKES, I. **Passport to Jewish music: its history, traditions, and culture**. USA: Greenwood publishing group, 1994, p.146 e 147.

salas de concerto, figuraram os compositores Joel Engel (1868-1927), Joseph Achron (1886-1943), Salomon Rosowsky (1878-1962) e Moses Milner (1886-1953).

A primeira Expedição Etnográfica Judaica foi realizada em 1912,²⁰¹ impulsionada pela Sociedade de Música Folclórica Judaica de São Petersburgo, patrocinada por Horace Guintsburg e liderada por Shloime Zainvl Rapoport, mais conhecido pelo seu nome literário S. Ansky. Da mesma participaram, entre outros, Zusman Kiselgof (Sussmann Kisselhof) e Joel Engel. A expedição contribuiu amplamente na preservação do folclore ídiche e de suas canções.

Os coletores de canções percorriam as cidadezinhas com densa população judaica e comunidades diversas, solicitando às pessoas que cantassem as músicas de seu conhecimento, para efetuar o registro.

Após a Primeira Guerra Mundial, a coleta de cantos folclóricos ídiches foi aprofundada em Kiev e em Minsk, assim como em Vilno, pelo YIVO, que posteriormente transferiu-se para Nova York, sob a direção do idichista Dr. Max Weinreich (1894-1969). Em Vilno, coletas e publicações afluíram da Sociedade Histórica Etnográfica Judaica da Lituânia, fundada por S. Ansky. O objetivo principal era gravar relíquias orais e musicais.

Em estudos recentes sobre a música ídiche, o pesquisador Benyamin Lukin conta que Ansky enfatizava que: “a coleção de folclore para nós não é somente um estudo acadêmico, mas também uma missão nacional e do nosso tempo. Para educar nossas crianças no espírito nacional judaico é necessário fornecer-lhes contos folclóricos e canções”.²⁰² Ansky convocou escritores, músicos e artistas que foram inspirados pelo projeto.

Menachem Kipnis (1878-1942), conceituado jornalista e estudioso da música e da cultura, e sua esposa Zmira Zeligfeld eram cantores que realizaram buscas visando ampliar seu repertório. Suas pesquisas foram publicadas em Varsóvia em dois volumes: *60 Idische folks-lider* (60 canções populares ídiches), em 1918, e *80 folks-lider* (80 canções populares), em 1925. Kipnis faleceu no Gueto de Varsóvia, e Zmira preservou seus manuscritos com o

²⁰¹ Expedições para a Região de Assentamento, territórios do Império Russo nos quais era permitido o estabelecimento de judeus.

²⁰² No original: The collection of folklore for us is not only a scholarly, but also a national and timely mission. In order to educate our children in a national Jewish spirit it is necessary to give them folktales and songs. (tradução nossa) LUKIN, B. An-ski Ethnographic Expedition and Museum. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Tradução do russo por I. Michael Aronson. Disponível em: <http://www.vivoencyclopedia.org/article.aspx/An-ski_Ethnographic_Expedition_and_Museum>. Acesso em: 6 mar. 2012.

material coletado durante os quinze últimos anos de suas vidas, e que não chegou a ser publicado.²⁰³ O editor Mark Turkow posteriormente compilou estes dois livros em *Hundert folks-lider* (Cem canções populares). As canções são classificadas tematicamente no livro da seguinte maneira: 28 lírico-românticas (*lírish-romântische un libes-lider*); 10, sobre dificuldades econômicas cotidianas (*folkstimleche lider*); 7, sobre outros aspectos do dia a dia (*lider fun lebn*); 7, entre religiosas, chassídicas, misnágdicas²⁰⁴ e filosóficas (*reliquiese, chassídiche, misnagdishe un filosofische lider*); 27, de sentimento e humor judaico (*humorístiche lider*); 8, para cantar e brindar à mesa (*tish un trink lider*); 11 judaico-cristãs (*ídich-góishe lider*); 5, sobre a marginalidade (*gass un ganovim lider*).²⁰⁵

As investidas das primeiras décadas do século XX proliferaram tanto na Polônia quanto na União Soviética pré-Segunda Guerra. Coletores de Varsóvia e Vilno prosseguiram seus trabalhos mesmo nos guetos sob a ocupação alemã. Contudo, muitos frutos do momento pré-Holocausto não vingaram, já que os trabalhos de campo se perderam junto com a destruição da cultura judaica local.

Em Kiev, Moisei (Moshe) Beregovski continuou no campo folclórico da década de 1920 até a de 1940. Dos cinco volumes que havia projetado, publicou apenas dois, devido à censura e à intervenção da Segunda Guerra. Seus registros em disco, cilindros fonográficos de cera, sobreviveram arquivados em Kiev. A pesquisa da música judaica instituída pelo governo soviético acompanhou as mudanças de linhas de desenvolvimento de culturas musicais “nacionais”, tais como foram estabelecidas pelo Partido Comunista. Posteriormente, nos Estados Unidos, Slobin empenhou-se em divulgar o trabalho de Beregovski, editando e traduzindo sua obra com publicação em 1982.

Idelsohn dedicou-se a revelar a riqueza musical de várias vertentes de judaísmo.²⁰⁶ Os seus trabalhos explorando os vários âmbitos do repertório do leste europeu foram principalmente extraídos de arquivos e de memória, ao invés do trabalho de campo, como menciona Slobin. Seu livro *Jewish Music: its Historical Development* (1929) permaneceu como a fonte mais popularmente acessível sobre o assunto durante décadas, embora Slobin

²⁰³ Tais manuscritos se perderam quando Zmira foi enviada para o campo de concentração em Treblinka, ainda em 1942.

²⁰⁴ *Misnagdím* (Do hebraico *mitnagdím*, opositores). Eram os opositores ao Chassidismo no século XVIII.

²⁰⁵ De acordo com edição de 1949 - Buenos Aires. KIPNIS M., **Hundert Folks-Lider**, Buenos Aires: Tall. Gráficos Julio Kaufman. Editada por Mark Turkow, 1949.

²⁰⁶ O relevante trabalho sobre música judaica oriental, intitulado *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz (Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*, - Tesouro das melodias hebraicas orientais, em 10 vols.; 1914-1932) é de sua autoria.

atualmente questione algumas de suas considerações.²⁰⁷ Tal fator é absolutamente compreensível. A obra de Idelsohn foi escrita em um contexto social e histórico de várias décadas atrás, e seu importante olhar revela dentre a música judaica parte da visão de sua época sobre a música ídiche.²⁰⁸

3.8 A CONTINUIDADE DA COLETA E DAS PESQUISAS DA MÚSICA ÍDICHE: DA SEGUNDA GUERRA À ATUALIDADE.

A documentação e a publicação da música do Holocausto começaram logo após o fim da Segunda Guerra. Existem conjuntos de gravações deste tema, realizadas logo após a guerra em campos de pessoas deslocadas na Europa. As gravações captam as vozes dos sobreviventes cantando suas experiências.²⁰⁹ Além da obra de Kaczerginski,²¹⁰ novas antologias de canções dos guetos e campos foram compiladas por Yehuda Eisman (Bucareste, 1944) e Sami Feder (Bergen-Belsen, 1946). Há ainda o material dos arquivos do sobrevivente Aleksander Kulisiewicz²¹¹.

Nos Estados Unidos, a preocupação em preservar a cultura oral ídiche esteve relegada a um segundo plano durante algumas décadas. Foram os esforços de Ruth Rubin e Ben Stonehill que deram continuidade aos trabalhos de Cahan na coleta de canções ídiches, recolhendo as canções folclóricas remanescentes ao final da Segunda Guerra. Rubin realizou gravações e publicou livros sobre o assunto. O material sonoro captado por ambos idichistas se encontra no YIVO.

Também nos Estados Unidos, os idichistas Chana e Joseph Mlotek recolheram canções ídiches e escreveram a respeito, utilizando os leitores do jornal *Forverts*, falantes de

²⁰⁷ SLOBIN, M. Study of Jewish Music. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/Study_of_Jewish_Music>. Acesso em: 20 jan. 2012.

²⁰⁸ Na análise cuidadosa das considerações de Idelsohn, podemos obter dados relevantes sobre o seu olhar e a sua percepção do momento de sua pesquisa, o que nos fornece ainda mais elementos para estudo. Tais como, em um pequeno detalhe, referir-se à diáspora utilizando o termo hebraico *galut* à maneira ídiche, *gólus*, mesmo se considerado de tendência sionista.

²⁰⁹ Algumas das gravações estão conservadas no Instituto Yad Vashem de Jerusalém ou em outros museus relacionados ao Holocausto.

²¹⁰ Kaczerginski publicou, em 1948, uma das primeiras antologias de canções coletadas intitulada *Lider fun di guetos un laguern* (Canções dos guetos e campos). A coletânea contém 236 textos e 100 melodias. Muitas outras canções se perderam por não terem sido coletadas.

²¹¹ Aleksander Kulisiewicz (1918-1982), escritor e músico polonês que passou mais de cinco anos no campo de concentração Sachsenhausen. Dedicou boa parte da sua vida documentando as criações expressivas de seus colegas prisioneiros, acumulando um número significativo de gravações de terreno de canções típicas de mais de 30 campos nazistas, inclusive em polonês. Não conseguiu ter sua obra publicada em vida.

ídiche.²¹² As suas investigações pela preservação da música ídiche obtiveram alcance e repercussão.

Nos anos 1970, o interesse pela música ídiche ressurgiu em processo ativo de jovens pesquisadores e músicos nos Estados Unidos e gradativamente em outros países. Entre os pioneiros do movimento de renascimento estão: Michael Alpert, Walter Zev Feldman, Hankus Netsky, Henry Sapoznik e Andy Statman. Novos estudos foram impulsionados também com a chegada de imigrantes do leste europeu nos Estados Unidos dos anos 1980 e 1990.

Há linhas de pensamento que divergem com relação às perspectivas do renascimento do repertório ídiche. Michael Lukin chama a atenção para a atualidade, de aproximadamente 150 anos após os esforços de Orshanski e seus contemporâneos, alegando que somos testemunhas dos últimos estágios do declínio dessa tradição.²¹³

Por outro lado, Mark Slobin, e outros pesquisadores e musicistas como o mencionado Netsky, Joel Rubin e Robert A. Rothstein, entre outros, têm se dedicado a estudar a música ídiche e as transformações ocorridas na música judaica do leste europeu quando recém trazida pelos imigrantes aos Estados Unidos. As pesquisas e a exploração do repertório ídiche vêm inspirando profissionais em outros países como Israel,²¹⁴ Alemanha, França, Inglaterra, Rússia, Argentina, e mais recentemente o Brasil.

3.9 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONTINUIDADE DA MÚSICA ÍDICHE

Ao considerar a possibilidade desse repertório ser um meio de vida futura da cultura ashkenazita e de sua história, me refiro a ele como um veículo, no sentido de transmissor. Um instrumento de ligação, uma ferramenta em movimento, algo que será intermediário entre o passado e o futuro, como um elo para o porvir, atualmente intrigante e inquietante para os que se questionam sobre essa identidade.

²¹² SLOBIN, M. Study of Jewish Music. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/Study_of_Jewish_Music>. Acesso em: 20 jan. 2012.

²¹³ LUKIN, M. Akh, vi umgliklekh s'iz a ganef af der velt : traditional patterns in Yiddish lyric folksong. In: WORLD CONGRESS OF JEWISH STUDIES, Jerusalém, 15., 2009. Disponível em: <<http://www.docstoc.com/docs/45362939/Akh-vi-umgliklekh-s-iz-a-ganef-af-tonic>>, p.2. Acesso em: 6 mar. 2012.

²¹⁴ Sobre a música ídiche em Israel na atualidade, segundo confirmação do catálogo Abbi Wood ao citar os autores Flam e Silber, observa-se que em Israel há poucas gravações americanas de ídiche disponíveis, e que alguns músicos israelenses, ultra-ortodoxos ou não, consideram o ídiche relevante na vida cotidiana. É fato que desde os anos 1980 vem ocorrendo no país uma retomada de aspectos vinculados à cultura ídiche, além do florescimento crescente dos estudos sobre o cancionário ídiche. Disponível em: <http://www.klezmershack.com/articles/wood_yiddish_a2z_biblio.html>. Acesso em: 2 mar. 2012.

Em que termos seria possível manter viva uma cultura? O que seria morrer em termos culturais? A memória é viva, mas memória é uma evocação de algo que fisicamente já não é palpável, e coletivamente é algo herdado, não material, que se torna um patrimônio da humanidade. Hoje em dia, o patrimônio musical ídiche ainda é palpável, enquanto existe a preservação do idioma falado, mesmo com o seu mundo original contextual ausente.

A mudança territorial é uma constante na história judaica. Segundo Guinsburg “poucos idiomas e culturas poderiam comparar-se ao ídiche enquanto à capacidade de resistir às mais diversas condições e florescer nos mais estranhos habitats”. A resistência do ídiche fica provada pela história ashkenazita do século XX que é uma “crônica cruel de perseguições, emigração, matança física e sufocação intelectual. Ainda assim ele (o idioma) tem conseguido subsistir”.²¹⁵ E a música ídiche, sendo a música “em ídiche” (mesmo que instrumental), é o reflexo disso. Mas, mesmo assim, a memória é uma forma de reviver. Valores não morrem, haverá sempre ressurreição. Seria um retorno aos símbolos confortadores do passado tão recente, que ainda é um pouco presente.

O ídiche é hoje língua aprendida e não falada, a não ser por alguns judeus nascidos no leste europeu e alguns de seus descendentes, e pelos judeus ashkenazitas de prática religiosa ortodoxa, que resguardam a *leshon hakôdesh* para as orações e que provavelmente não compactuem com as temáticas das canções profanas e nem com o papel que a mulher possa desempenhar em público na música ídiche nos tempos mais modernos.

A música ídiche é um valor. Segundo Agnes Heller, valor é “tudo aquilo que faz parte do ser genérico do homem e contribui, direta ou mediatamente, para a explicação desse ser genérico”²¹⁶ e “valor é tudo aquilo que produz diretamente a explicitação da essência humana, ou é condição de tal explicitação”.²¹⁷ A música é expressão e manifestação antropológica. A arte age como redenção ou como o *religare*. A música é um sinal de transcendência. Tem o dom de circular mesmo em situações extremas da humanidade, é o que fica provado na obra musical composta em cativeiro como uma forma de “resistência espiritual” durante o Holocausto.

O poder de resistência do ídiche e sua música sustentam-se graças a uma defesa heroica de seus falantes, apaixonados e cultivadores. O esforço para preservar esse valor,

²¹⁵ GUINSBURG, J. **Aventuras de uma língua errante**: ensaios de literatura e teatro ídiche. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.472.

²¹⁶ HELLER, A. **O cotidiano e a história**. Tradução de C. N. Coutinho e L. Konder. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p.15.

²¹⁷ *Ibid.*, p.20.

mesmo que adaptado a novas realidades, não deixa de ser uma forma de resistência espiritual, de busca de identidade face à globalização e face à tentativa de aniquilação dessa pulsão de vida. Mesmo que fragmentada, a continuidade é possível.

A linguagem artística perdura. Podemos representar Shakespeare, ou cantar e tocar a música de Léonin, Monteverdi, Bach, Haydn, Beethoven, Berlioz, Verdi, buscando uma interpretação historicamente orientada por tratados, cartas, relatos em diários, livros, iconografia, organologia, arquitetura, mas nunca saberemos exatamente como era, sendo sempre uma tentativa de reconstrução. Não temos registro sonoro de época anterior ao século XX, e mesmo quando começaram a surgir, com as primeiras gravações em torno dos 1900, os registros apresentam um resultado sonoro ruidoso e distorcido que corresponde às condições tecnológicas da época e não representam com legitimidade o som executado à maneira acústica no determinado instante de gravação.

Nesse sentido, além das gravações, o papel da notação musical é primordial, por mais limitada que seja em termos de precisão rítmica, melódica, bem como de caráter, fraseado e nuances. Contudo, é uma fonte preciosa que serve como guia e ganha vida quando é transformada em som, especialmente se o musicista possuir conhecimento incorporado sobre dado estilo.

Desaparecendo o idioma ídiche, como língua falada nos moldes culturais da vida ashkenazita de antes da Segunda Guerra em seu território que hoje é evocativo e simbólico, o cancionário ídiche “original” talvez venha a se transformar em repertório erudito, de interesse histórico. Talvez não seja mais transmitido como folclore no calor que ainda preserva hoje. Mas a sua continuidade, em termos de criação, poderá florescer na provável miscigenação de elementos culturais dos novos entornos e contextos das comunidades ashkenazitas atuais e futuras no mundo. E é o que tem ocorrido em diversos países.

A música é uma arte que não pode ser absolutamente transmitida, recebida, percebida e vivida sem a expressão do intérprete, cujo próprio nome revela alguém que transforma o virtual em som através do filtro do seu olhar e de sua percepção do mundo, que depende da sua individualidade, história, memória e do momento e contexto sociais em que vive. O intérprete é quem, em som, dá e dará luz à trajetória da música ídiche rumo ao futuro.

4. DESTINOS DA CULTURA ÍDICHE: REFLEXÕES SOBRE SUA CHEGADA E SEU DESENVOLVIMENTO NO BRASIL

É impossível falar da memória da canção ídiche no Brasil sem mirar a chegada dos judeus ashkenazitas, dentre os quais a grande maioria carregou consigo a cultura ídiche. Vale lembrar que nem todos ashkenazitas já no início do século XX falavam ídiche como idioma principal e, portanto, muitos deles, entre alemães, húngaros, alguns poloneses, romenos e russos, não cultivaram laços diretos com as canções ídiches.

A história de um povo de imigrantes, como os judeus, esteve sempre a mercê do surgimento sucessivo de novos asilos. A cada migração, os judeus levaram consigo a cultura absorvida nos seus países, ou região de origem. Após a chegada, o imigrante judeu procura se adaptar ao novo cenário aprendendo a interagir com o novo ambiente, e assim a cultura trazida vai se amalgamando à cultura local de diversas maneiras e com intensidades e velocidades ímpares. Por isto, para traçar a memória da canção ídiche no Brasil, é imprescindível refletir sobre a chegada da cultura ídiche no território brasileiro.

4.1 ENRAIZAMENTO JUDAICO NO BRASIL: PANORAMA HISTÓRICO

O Brasil ocupa hoje um lugar de destaque no mapa-mundi da migração judaica, com uma comunidade de aproximadamente 90 mil judeus²¹⁸. Informações dos censos demográficos brasileiros mais recentes indicam que, em virtude da reflexão individual sobre aspectos sociais, religiosos, étnicos, culturais ou históricos, tem havido um declínio no número de indivíduos autodefinidos como judeus.

Como se sabe, a chegada dos primeiros judeus no Brasil remonta à época do Descobrimento, sob a identidade de cristãos-novos. Desde então, a vinda de judeus ocorreu de maneira não contínua e irregular, de acordo com as diferentes condições de cada momento histórico dos países de origem, assim como do Brasil.

²¹⁸ Os dados do IBGE do censo demográfico de 2000 revelaram 86.825 judeus residentes no Brasil.

A vinda da Família Real ao Brasil em 1808, a Abertura dos Portos, o Tratado de Amizade e Paz entre Portugal e a Inglaterra,²¹⁹ de 1810, e a Constituição de 1824, que instituiu formalmente a liberdade religiosa no país, propiciaram um ambiente favorável para iniciar uma vida judaica, de maneira a poder-se falar em comunidade organizada. Conseqüentemente, ao longo do século XIX se desenvolveram diferentes migrações judaicas para terras brasileiras. Ainda na segunda metade do século XIX, as restrições às liberdades pessoais e opressões na Rússia Czarista impulsionaram muitos judeus a refugiarem-se em países do Novo Mundo, em busca de melhores oportunidades. Nessa época, foram principalmente atraídos pelos Estados Unidos e, em segundo lugar, para a Argentina. Posteriormente, quando a imigração para a América do Norte tornou-se inviável pelas leis restritivas locais, os judeus do leste europeu encontraram caminho para o Brasil.

As últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX representam o marco das volumosas correntes migratórias judaicas para o continente americano na busca por uma vida melhor, em decorrência das dificuldades econômicas vividas na Europa, e das perseguições religiosas, sociais e econômicas sofridas em seus países de origem.

Durante os primeiros anos do século XX, foram estabelecidas colônias agrícolas de judeus russos, com traços culturais ídiches, no Rio Grande do Sul. Predominou a imigração de judeus ashkenazitas, que representavam maioria da população judaica mundial.

Nas primeiras levas dos anos 20, figuravam artesãos, alfaiates, marceneiros, sapateiros, chapeleiros, peleteiros, bem como pessoas sem profissão definida. Com exceção dos que vinham de cidades mais modernizadas como Cracóvia, São Petersburgo, Moscou, Bucareste, Vilna, Varsóvia, Lodz (Lodj), e Bialystok, onde o padrão de trabalho já não era mais só o artesanal e onde os judeus de fala ídiche estavam mais assimilados, em muitos casos já se utilizando dos idiomas locais como primeira língua, porém sem perder os vínculos com o idioma e traços da cultura ídiche, os demais usavam o ídiche como sua via de comunicação e cultura.

No início da década de 1930 já haveria em São Paulo entre 15 a 20 mil judeus. Após 1933, quando Hitler assumiu o poder na Alemanha, sucede mais um capítulo da imigração judaica para o Brasil. Chegaram os judeus da Alemanha e da Áustria, entre eles muitos

²¹⁹ Permitiu o estabelecimento de não católicos no Brasil, incentivando a vinda dos primeiros imigrantes judeus com destino ao Rio de Janeiro.

intelectuais e profissionais liberais, simultaneamente aos judeus da Itália²²⁰; com a Segunda Guerra Mundial, chegaram poucos refugiados e, posteriormente, vieram as vítimas de guerra e os sobreviventes dos campos de concentração que haviam perdido praticamente tudo.

A par de diversos outros grupos, a imigração judaica ashkenazita para o Brasil abrange ainda um grande contingente de argentinos ashkenazitas, principalmente a partir de movimentos políticos ligados ao regime ditatorial daquele país, além de uruguaios e bolivianos da mesma vertente judaica.

4.2 O AFLORAR DAS COMUNIDADES ASHKENAZITAS: PRINCIPAIS CIDADES DO BRASIL

Os imigrantes judeus se dirigiram e fixaram residência especialmente em São Paulo, Porto Alegre, Recife, Salvador, Curitiba e no Rio de Janeiro, capital e centro portuário e comercial, que foi o maior núcleo judaico do Brasil até os anos 50. Em decorrência do processo de industrialização, São Paulo posteriormente assumiu o papel de maior centro judaico brasileiro. Aflorou nessas capitais, já nas primeiras décadas do século XX, uma intensa e rica vida comunitária.

Na cidade de São Paulo, os judeus imigrantes ashkenazitas fixaram-se a contar dos anos 20 principalmente no bairro do Bom Retiro, seguido de outras regiões paulistanas tais como o Brás, a Penha, a Vila Mariana, Pinheiros, a Lapa, o Ipiranga e o Centro. Houve comunidades maiores igualmente em outras cidades do estado como Santos, Campinas, Franca, Sorocaba. Muitos judeus que haviam se radicado em cidades menores, com o passar dos anos deslocaram-se atraídos para as grandes cidades na busca de oportunidades de trabalho advindas do processo de urbanização e industrialização, em busca de estudos de melhor padrão para seus filhos e melhores condições para manutenção das tradições e da cultura judaicas.

²²⁰ A vertente destes últimos não é geralmente ashkenazita.

4.3 IDENTIDADES DOS GRUPOS: HETEROGENEIDADE DAS COMUNIDADES JUDAICAS BRASILEIRAS

Seria simplista imaginar que processos migratórios consistem apenas no deslocamento de indivíduos entre territórios. Trata-se de um fenômeno muito mais abrangente, pois é o movimento de porções de uma sociedade à outra, especialmente no sentido da expressão cultural. O imigrante vivencia uma transformação contínua, desde a sua chegada, quando se depara com os distintos costumes e padrões do universo contextual, que são típicos tanto da sociedade nativa, assim como dela própria permeada de outras sociedades imigrantes, e principalmente da mescla gradual e das possíveis formas de integração entre todas elas. Este foi o processo ocorrido com a imigração judaica no Brasil.

No Brasil, indivíduos de diversas origens judaicas de natureza distintas, seja pela língua ou por traços culturais mais amplos, organizaram-se em grupos comunitários constituindo identidades judaicas diversas. Cada conjunto desenvolveu sociedades beneficentes e instituições, fundou sinagogas, cemitérios e criou grupos para acolhida de novos imigrantes, agrupando pessoas que se identificavam entre si tanto pela origem como pelas convicções ideológicas.

Uma consistente abordagem deste assunto e seus consequentes questionamentos sobre identidade judaica são realizados pela antropóloga Joana Bahia²²¹, que explica:

Não apenas temos fronteiras lingüísticas (idischistas X hebraístas), nacionais (poloneses, russos, alemães etc...), mas fronteiras políticas (críticos ao sionismo X sionistas). Relembrar o papel de suas atividades, programações, fatos históricos e personagens da comunidade são modos de construção de uma identidade, especialmente atribuindo a eventos históricos um grau de complexidade que vai além do evento histórico em si mesmo e o redimensiona com novos significados. Estes mostram não apenas a construção da identidade judaica em relação aos não judeus, mas especialmente marcando a existência de um grupo diferenciado internamente, isto é a expressão de uma comunidade extremamente complexa e altamente diversificada.²²²

A este raciocínio é possível acrescentar ainda os diferentes graus de religiosidade.

Ao observarmos o caleidoscópio da comunidade judaica brasileira, verificamos que a aparente uniformidade do grupo se resume a um elemento: o sentimento individual de pertinência ao coletivo judeu. Hoje talvez tenhamos mais consciência e aceitação

²²¹ Antropóloga com pesquisas em estudos migratórios.

²²² BAHIA, J. Como os Ethnic Brokers fabricam seus demarcadores históricos e identitários. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007. Associação Nacional de História: ANPUH.

das diferentes formas de expressão do judaísmo do que se tinha no início do século XX, tanto em termos de tradições originárias das várias regiões, o que com o tempo tendeu a uma maior homogeneização no que tange o Brasil atual, quanto em termos de graus de religiosidade e sua prática.

4.4 MAMELOSHN E OS PRINCIPAIS MEIOS DE PROPAGAÇÃO DA CULTURA ÍDICHE NO BRASIL

O que se pode afiançar sobre a presença do *mameloshn* no Brasil de forma mais categórica é que o idioma começou a desembarcar nesse território, mais palpavelmente, em fins do século XIX e início do século XX.²²³

Os imigrantes ashkenazitas do século XX eram na sua grande maioria falantes da língua ídiche. O estabelecimento local das novas comunidades e de suas respectivas instituições sociais, culturais e religiosas calçou-se, portanto, em grande medida, no emprego do ídiche. O idioma serviu como instrumento de comunicação intragrupal, como meio de expressão da individualidade dentro do coletivo e como uma forma de promoção desta identidade. Fervilhou como língua falada nos núcleos familiares; nos núcleos interfamiliares; nas conversas corriqueiras entre as mulheres que cuidavam de suas famílias; nos encontros casuais e reuniões informais ou formais de membros da comunidade; nas conversas de rua, dos bares e restaurantes, das esquinas e das lojas; através dos espectadores dos espetáculos ídiches; nas leituras e redações das cartas em voz alta para os entes ídiches na Europa e em outros centros de acolhida; e nos círculos profissionais dos grupos que assumiram as ocupações de mascates, alfaiates, comerciantes, artífices, operários e mesmo agricultores.

O ídiche foi durante certo tempo o meio de comunicação interno dessa comunidade no Brasil, mas sem longevidade. No início, esses imigrantes e seus filhos, mesmo que naturais do Brasil, mantiveram os elos com as suas origens, principalmente mediante o uso parcial do idioma que havia sido a sua língua materna, bem como das formas de cultura mais diretamente ligadas a ela, como a literatura, a música, a imprensa, o rádio, o teatro, além das tradições culinárias e religiosas. Nesse âmbito, deram origem a associações, sinagogas, escolas, grupos partidários, bibliotecas, espaços teatrais e para eventos, apesar do contraponto

²²³ GUINSBURG, J. O ídiche no Brasil. *Boletim informativo Arquivo Histórico Judaico Brasileiro*, Ano VII, n° 30. 1° Quadrimestre de 2004, p.18 e 19.

exercido pelos processos inevitáveis de aculturação e de absorção dos elementos do universo contextual da sociedade ampla brasileira.

Desde fins da década de 1930 até aproximadamente a década de 1950, a engrenagem da difusão da cultura ídiche pareceu se avolumar, porém, na realidade, a semente não vingou além disto. A densidade populacional da comunidade de falantes do idioma era baixa e, assim, a continuidade do *mameloshn* no Brasil contava com raízes locais muito frágeis e estava fadada a diluir-se. Guinsburg comenta que:

(...) nem mesmo o ingresso das novas gerações, mesmo quando saídas das escolas comunitárias, veio reforçá-lo. Ao invés, a língua (à exceção de palavrões e expressões idiomáticas) e a cultura imigradas bem depressa tornaram-se passivas.²²⁴

Boa parte desses jovens ainda podia compreender o ídiche e, em alguns casos, até falava no idioma com os pais. O ídiche gradativamente deixou de ocupar o papel de veículo principal de comunicação e de expressão cultural da sua comunidade no Brasil, com exceção de certos grupos de judeus ortodoxos que ainda mantêm o idioma na fala cotidiana, muito embora não desenvolvam outras manifestações culturais ligadas ao idioma, e reservam o hebraico para o contexto religioso.

4.5 A DIFUSÃO DA CULTURA

Os imigrantes, e não somente os de religião judaica, tentam construir um território com o qual possam se identificar como fruto de seu trabalho, com seus traços culturais, símbolos, com lugares que atendam as necessidades do cotidiano, incluindo desde práticas religiosas até lojas de artefatos tradicionais.²²⁵

Assim, as comunidades judaicas diaspóricas do século XX habitualmente procuraram estabelecer organizações e instituições formais com objetivos que variam e se entrelaçam de maneira irregular. No Brasil, os judeus fundaram inicialmente associações de ajuda, sinagogas, escolas e cemitérios judaicos, que se ampliaram à medida que as condições econômicas o permitiram. As dificuldades iniciais dos imigrantes judeus foram amenizadas

²²⁴ GUINSBURG, J. O ídiche no Brasil. **Boletim informativo Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, Ano VII, n° 30. 1° Quadrimestre de 2004, p.18 e 19.

²²⁵ PESSO, S. K. **A territorialização da cultura judaica no bairro do Bom Retiro (SP)**, 2004. 50 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Geografia) - Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

devido a um marcante espírito comunitário que contribuiu para que os judeus se apoiassem mutuamente apesar dos corriqueiros estranhamentos causados por ímpares origens, costumes e pendores políticos entre os grupos e vertentes.

Os elos com a atmosfera da “terra do ídiche” foram mantidos com intensidade durante poucas décadas. Desde as primeiras instituições judaicas criadas no Brasil desde 1915 até por volta dos anos 1950,²²⁶ e sem nenhum teor aparentemente cultural, o elemento linguístico predominante era o ídiche. Muitas dessas instituições funcionaram como elementos aglutinadores ou meios divulgadores da cultura, em escalas variadas. Essas entidades possuíam as mais diversas prioridades, entre culturais, sociais, religiosas, políticas, econômicas, filantrópicas e esportivas. Mesmo naquelas cuja prioridade inicial aparente não era a cultura, considerando que o idioma de comunicação e o *modus operandis* são pilares culturais, ficaria incompleto retratá-las sem atribuir-lhes o devido vínculo com a cultura, sempre presente, ora mais ativa ora mais passivamente.

Algumas entidades promoviam atividades culturais, muitas de caráter beneficente. Há incontáveis exemplos de promoção da cultura numa mesma instituição, de ambas as maneiras (ativa e passiva). Cytrynowicz, analisando o judaísmo brasileiro no Estado-Novo, fornece um exemplo disso ao afirmar que, inclusive durante o “controle nacionalista” da era Vargas, a Sociedade Benficiente dos Israelitas Poloneses de São Paulo solicitou alvarás de licença para espetáculos públicos e jogos (xadrez, damas, dominó etc) e manteve suas atas em ídiche.²²⁷

Concomitantemente, houve organizações de conterrâneos. Os imigrantes judeus de mesma origem territorial e histórica tenderam a uma aproximação. Assim organizaram-se associações de cunho social; dentre as mais conhecidas de São Paulo, existiram a associação dos judeus poloneses, (Poilisher Farband), a associação dos judeus da Bessarábia (Bessaraber Farband.) e associação dos judeus lituanos (Litvisher Farband). As associações congregadoras das diversas origens ashkenazitas representavam até mesmo grupos originários de cidades

²²⁶ Algumas dessas instituições são, por exemplo: Entidades de assistência: Sociedade Benficiente das Damas Israelitas Froien Farain, Rio de Janeiro, existente desde 1915; EZRA, que já existia em 1916 e era a Sociedade Israelita Amiga dos Pobres, proporcionando assistência ao imigrante, em São Paulo; Policlínica Linath Hadzedek de 1929; Lar da Criança Israelita criado em São Paulo em 1937; Sociedade religiosa e benficiente israelita Lar dos Velhos desde 1937, em São Paulo; OFIDAS, a partir da fusão da Sociedade das Damas Israelitas, Lar da Criança das Damas e Gota de Leite, em São Paulo, desde 1940. Associações sócio-culturais e recreativas: Macabi, fundado em São Paulo em 1927, foi antecedido pelo Sport Club; A Hebraica (posteriormente, também esportiva) de São Paulo, fundada em 1953 e inaugurada em 1957; A Hebraica do Rio de Janeiro, fundada em 1952; Círculo Israelita em São Paulo (que se fundiu com o Macabi em 1970).

²²⁷ CYTRYNOWICZ, R. Além do Estado e da ideologia: imigração judaica, Estado-Novo e Segunda Guerra Mundial. **Revista Brasileira de História**, vol.22 n° 44. São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882002000200007>>. Acesso em: 15 out. 2011.

distintas, como Lutzker Farband, Hotiner Farband e Stashover Landslait Farain. Essas entidades promoviam atividades culturais e confraternizações para os frequentadores.

Em 1953, é fundada a associação A Hebraica de São Paulo,²²⁸ da qual as estatísticas feitas com os sócios em levantamento de 1958 revelam que: dentre os interesses especiais por cultura judaica, o número de sócios que se interessavam por literatura ídiche é praticamente equivalente (ligeiramente inferior) ao número dos que se interessavam por literatura hebraica. A faixa etária dos filhos dos associados é predominantemente inferior a 18 anos, o que indica que os votantes deveriam ser, na sua grande maioria, imigrantes.²²⁹

O núcleo de atividade cultural denominado de Universidade Popular em Língua Ídiche (*Folks Universitet*) foi criado na Hebraica em 1968 e tornou-se conhecido como Universidade Popular de Cultura Judaica, que em 1975 contava com 500 frequentadores ativos. Nos seus primeiros anos especialmente, representou um marcante espaço de cultura judaica e ídiche, incluindo atividades, apresentações artísticas e conferências faladas em ídiche.

Todas essas entidades de falantes ou promotoras de ídiche trabalharam (poucas ainda têm trabalhado) em esferas coletivas durante algumas décadas, impulsionando a difusão da cultura ídiche no Brasil. Exceto a fala cotidiana e o setor pedagógico (incluindo palestras), as instituições promoveram o ídiche, de modo geral, por meio dos seguintes canais: a mídia ídiche (imprensa, rádio e TV),²³⁰ a expressão artística (literatura, teatro e música) e as manifestações culturais espontâneas (tradições culinárias e tradições religiosas). Obviamente, tratando de fenômenos antropológicos e culturais, os tópicos compartilham de uma intersecção.

- **Imprensa ídiche**

A criação da imprensa ídiche no Brasil remonta a 1915.²³¹ Além de dar continuidade à vinculação à ampla imprensa judaica que existia na Europa, indispensável fonte de ligação com o universo judaico e geral, e sem a qual seria impensável a existência de uma

²²⁸ O clube visava à modernidade e buscava agregar todos os “tipos” de judeus da comunidade paulistana.

²²⁹ Cópia da lista com resultado da pesquisa de interesse por esportes, cultura e temas judaicos entre sócios da Hebraica em 1958. CYTRYNOWICZ, R. (Coord.). *Associação Brasileira A Hebraica de São Paulo 50 anos de história: 1953-2003*. São Paulo: Narrativa Um, 2003, p.73.

²³⁰ Os canais da mídia eram independentes, não eram ligados a instituições; eram empreendimentos comerciais. Apesar disso, inclui nessa nomenclatura considerando instituições como estabelecimentos, entidades, algo para as quais várias pessoas se mobilizam juntas ou das quais recebem algo coletivamente com intuito comunitário. Assim, funcionavam também como fonte de manutenção da identidade judaica.

²³¹ *Di Mentsh 'hait* (A Humanidade), em Porto Alegre, foi o primeiro jornal ídiche do Brasil.

comunidade moderna, a imprensa ídiche no Brasil foi insuflada pelo interesse dos imigrantes em obter informações do que ocorria com seus familiares e conhecidos durante o período no continente europeu, principalmente no entre guerras. O objetivo da produção jornalística era atingir os leitores que utilizavam o ídiche como idioma coletivo e veicular a informação, no intuito de conscientizar a população judaica: para sua autoproteção, para a sua integração na vida brasileira e para instigar a reflexão sobre as transformações de foro nacional e internacional. A periodicidade variava de acordo com o jornal, e nem todos tiveram longa vida. O conteúdo das publicações abrangia inclusive os anúncios dos mais diversos produtos e origem, também redigidos em ídiche. A partir dos anos 1950 ocorre o início do declínio das publicações em ídiche.

- **Rádio e TV ídiche**

Surgiu em São Paulo no ano de 1940, produzido pelo judeu alemão Siegfried Gotthilf, o programa diário de rádio “Hora Israelita”, posteriormente chamado Mosaico devido à maior universalidade do nome que evitaria problemas durante o Estado-Novo. Ouvir o programa, popularmente conhecido como “*ídiche shu*” (hora judaica), tornou-se um ritual diário para muitas famílias possuidoras de rádio, aparelho de comunicação que se tornara muito popular e acessível, e que propiciava o contato quase imediato com o universo judaico local e internacional.

Transmitia diariamente notícias, entrevistas, músicas, notas sociais e informações para a comunidade judaica. Fornecia notícias dos refugiados. A música tradicional ídiche constituía a parte do programa que comovia os ouvintes. A princípio, tocavam-se discos de música em ídiche emprestados dos imigrantes. Quando a circulação de discos começou a acontecer no Brasil, os discos passaram a ser adquiridos e muitas vezes doados. Em 1942, devido às restrições do governo Vargas contra apologias ao Eixo, e pela confusão causada aos desavisados devido à semelhança entre as línguas alemã e ídiche, por temor à censura, tocar repertório em *mameloshn* na rádio poderia ser atitude desaconselhável. As músicas ídiches então deixaram de ser o centro da programação musical da rádio. Passaram a ser colocadas músicas de caráter internacional judaico, muitas vezes, instrumentais. O repertório litúrgico hebraico passou a assumir a liderança, pois as autoridades não manifestaram suspeitas em relação à língua hebraica.

Na década de 1960, o ídiche já estava em processo de decadência desenfreada no Brasil. Em 1961, acompanhando o desenvolvimento dos meios de comunicação (a era da TV),

o programa Mosaico de rádio deu origem ao programa Mosaico na TV, todo em português, dirigido por Francisco Gotthilf (filho de Siegfried), conhecido como Senhor Mosaico, sucessor do criador do programa de rádio. A estrutura inicial continha notícias da comunidade judaica geral, de São Paulo e internacional, e dentre os quadros do programa, havia sempre um entrevistado e um momento ao vivo onde cantores, instrumentistas, corais e dançarinos se apresentavam. Música ídiche e outros elementos desta cultura preenchiavam um espaço constante neste programa.

- **Literatura ídiche**

A matéria prima que serviu de via de comunicação nas letras dos imigrantes judeus da Europa Oriental foi inicialmente o ídiche, que exercia um papel fundamental de elo entre esses imigrantes, chegados no Brasil a partir de fins do séc. XIX. Nessas levadas imigratórias também aportaram artistas, escritores e intelectuais (alguns vindos inclusive da Argentina). A expressão da cultura ídiche no Brasil também foi promovida através da literatura.

O imigrante judeu do leste europeu recém chegado, assim como imigrantes em geral, “teve muito a dizer”. Para tanto, os escritores ídiches traduziram em palavras a grandiosa experiência humana da “transferência” de vida, interlocalidades e culturas. Tão logo a semente da vida comunitária ídiche foi estabelecida em diversas cidades do Brasil, iniciou-se uma criação literária em ídiche, já que os leitores eram falantes do idioma.

A vida literária ídiche dos judeus no Brasil foi intensa. Constituiu-se de publicações em jornais e livros em língua ídiche, formando um conjunto respeitável com mais de 30 autores que marcaram a sua presença nesse setor artístico.²³² Desde o início, os novos imigrantes organizavam reuniões lítero-musicais e conferências, além dos espetáculos teatrais, dentro da nova vida cultural ídiche local que começava a desenvolver-se. Nesse ambiente efervescente, os primeiros escritores-imigrantes falantes de ídiche começaram ou deram continuidade à sua criação literária. Os escritores, artistas e intelectuais judeus de expressão ídiche na quase totalidade eram jovens, mas demasiado velhos para adotar o português como língua de criação literária na nova terra. Houve alguns que conseguiam se expressar bem, tanto em ídiche como em português, e alguns inclusive em hebraico.²³³

Em 1915, com o mencionado surgimento do primeiro jornal de língua ídiche do Brasil *Di Mentsh'hait*, em Porto Alegre, as primeiras criações literárias dos jovens escritores foram

²³² GUINSBURG, J. *Aventuras de uma língua errante*: ensaios de literatura e teatro ídiche. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.439.

²³³ KUCINSKI, M. *Imigrantes, Mascates e Doutores*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p.15.

publicadas no país. Colaboraram com o jornal pessoas vindas da Argentina assim como alguns que viviam nas colônias agrícolas da JCA daquele estado. A vida desse jornal foi breve; a ele sucederam-se órgãos de imprensa dos anos 1920 aos 1950.²³⁴ Nas páginas jornalísticas da comunidade, em conjunto com as demais matérias de interesse de seus leitores, a produção literária ídiche no Brasil foi estampada numa escala nada desprezível ou, segundo Guinsburg, pelo menos bem superior à conjecturada até pouco tempo, devido ao número reduzido de pesquisas sistemáticas na área.²³⁵ Além das colaborações literárias publicadas nos setores da imprensa ídiche, uma parcela da criação literária ídiche-brasileira foi publicada em livros.

Entre os escritores dessas produções artísticas (alguns já anteriormente conhecidos na Europa) figuram nomes representativos de várias cidades do Brasil e inclusive da Argentina, os quais se tornaram conhecidos do público.

Quanto à temática, era parcialmente nova para o público leitor, nas formas de expressão e na visão do novo mundo, com marcantes diferenças da literatura ídiche de tempos passados na Europa. Essa “nova” literatura judaico-brasileira em língua ídiche tinha veia dupla que retratava: a origem e ligação com a literatura ídiche feita na Europa anteriormente, apresentando elementos organicamente ligados e nutridos pelas fontes culturais originais da “terra do ídiche”; e a diferença de vida principalmente à influência que recebeu das novas formas e modelos da literatura universal e brasileira.

O temário expressava uma literatura claramente reveladora da realidade de imigrantes, ao mesmo tempo imbuída de sensibilidade judaica. Trazia à tona as dificuldades, os conflitos, a luta, o esforço e os ideais dos judeus recém-estabelecidos no Brasil, deslumbrados e apreensivos, vivendo a esperança de reconstruir suas vidas no novo país. Os textos falavam do próprio imigrante judeu-brasileiro, da terra do Brasil, bem como do homem brasileiro. Contavam sobre a metamorfose do imigrante, a identidade móvel, a sensação de estar sempre em busca. Por vezes denotavam uma abordagem sociológica de ressonâncias

²³⁴ Dentre as mencionadas publicações de imprensa onde eram impressas as criações literárias da nova literatura ídiche no Brasil encontram-se, por exemplo: o semanário israelita do Rio de Janeiro *Vokhnblat*, criado em 1923, fundado por Aron Kaufman e que circulou durante vários anos por todo o Brasil onde houvesse falantes de ídiche; e a revista lítero-cultural *Velt Shpiguel* (Espelho do Mundo), que começou a ser publicada em 1939, na qual colaboraram muitos escritores e intelectuais judeus da época.

²³⁵ Segundo Guinsburg, “os trabalhos pioneiros de Nachman Falbel sobre Jacob Náchbin e Leib Malakh, bem como seus estudos (individuais e no quadro do Arquivo Histórico Judaico de São Paulo) e de outros pesquisadores universitários, na Capital Paulista, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Recife, têm proporcionado novos subsídios e vêm ampliando a visão do porte em que se deu a presença do ídiche como idioma da cultura, da literatura e das artes geradas pelo imigrante, sobretudo em sua primeira fase de radicação, quando subsistia a sua condição de usuário do *mameloschn* (conforme grafia) na comunicação em casa e em parte substancial de seu viver associativo e cultural”.

marxistas detectáveis e retratavam, segundo palavras de Guinsburg, referindo-se ao autor Meir Kucinski, a “fantástica aventura da imigração e da ascensão econômica e social do imigrante”. Segundo Guinsburg, Meir Kucinski (Kutshinski), o mais destacado dos autores no Brasil, encarnou com incomparável inteireza a figura e os padrões (do entre-guerras) dos intelectuais e escritores ídiches modernos, originários do leste europeu.

Os textos revelavam, em poesia e em prosa, os reflexos do mundo novo que, aos olhos dos imigrantes ídiches, parecia encantado em comparação com o seu lugar de origem. O encontro dos imigrantes com a terra brasileira foi descrito através do deslumbramento típico de recém-chegados, incluindo o enaltecimento da beleza da natureza tropical e da mulher brasileira, a surpresa da cidade grande, a constatação e a convivência com uma multiplicidade de tipos humanos, até a sensualidade da mulata.

Além da observação do novo, os textos também revelavam os conflitos oriundos do processo de aculturação a uma sociedade nova: as rupturas dos padrões tradicionais somadas à incorporação de novos elementos, o sentimento de solidão e o desarraigamento, os esforços incomensuráveis para superar a crise decorrente da saudade da “terra do ídiche” e dos familiares que lá permaneceram ou emigraram para outros países, além das dificuldades na luta cotidiana pela sobrevivência na estranheza do novo país.

Nesse aspecto da sobrevivência em terra estranha, os textos descreveram os percalços da profissão que grande parte desses imigrantes exerceu inicialmente: a *klientele* (mascataria). Vale observar que, apesar de tratar-se de literatura de ficção, estes registros artísticos não deixam de servir como fonte histórica na investigação de certos aspectos da vida desses imigrantes ídiches na nova sociedade judaico-brasileira que se organizava. Guinsburg (1996) menciona que na página 11 da antologia *Braziliánisch*, tal processo é descrito como sendo “vir-a-ser, ser e deixar-de-ser”.²³⁶ Através da literatura, concretizou-se o desejo de alguns escritores, como Kucinski, de que a sociedade brasileira soubesse como viveram e o que sentiam os judeus que aqui aportaram para reconstruir suas vidas.²³⁷ Moacyr Scliar comenta que as obras literárias ídiches passeiam entre fantasia, humor, lirismo, ternura e comprometimento social.²³⁸

²³⁶ GUINSBURG, J. *Aventuras de uma língua errante*: ensaios de literatura e teatro ídiche. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 441.

²³⁷ KUCINSKI, M. *Imigrantes, Mascates e Doutores*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p.15.

²³⁸ Homenagem de Scliar no livro que a família Sendacz produziu em memória ao poeta José Aron Sendacz. SENDACZ, J.A. *Um homem do mundo*: José Aron Sendacz. Família Sendacz (Org.), São Paulo: Ed. do Autor, 2005, p.19.

- **Teatro ídiche**

O movimento artístico entre os imigrantes ídiche imprimiu à vida cultural da comunidade no Brasil uma dinâmica propulsora do assentamento da memória coletiva do grupo. O processo estava atrelado à necessidade da comunidade, no novo habitat, de acionar pontos de referência que favorecessem a coesão interna dos núcleos coletivos e preservar certos valores comuns vividos ou lembrados do antigo universo judaico. Através do teatro, reviviam toda a cultura tradicional ídiche, mesmo que na nova pátria vivessem simultaneamente um processo de atualização do seu judaísmo.

Textos teatrais reproduzem os fatos e vivências mais profundas do ser humano, da tragédia à comédia. Assim, através do teatro, os artistas ídiches reviviam episódios dos quais teriam sido supostamente os “protagonistas”. Mesmo em textos da dramaturgia clássica traduzida para o ídiche, o teor humano universal era exalado em ídiche.

Quando textos da dramaturgia ídiche eram montados, era como se a cena transportasse os atores à realidade vivida por eles muito recentemente, e movesse os afetos da plateia, ávida por uma reaproximação com o mundo que deixaram na Europa. Portanto, os temas em geral guardavam um significado profundo para quem representava, e para toda a comunidade que participava do circuito teatral, propiciando um balizamento da própria existência através da encenação. A sustentação de parte do judaísmo e da memória da “terra do ídiche” através da via de expressão teatral ocorreu em diversas regiões do país.

A partir de meados da década de 1910, começaram a se formar grupos de teatro amador nas diversas instituições judaicas dos principais centros urbanos brasileiros. Em meados da década, um grupo de amadores do teatro constituiu o Círculo “Philo-Dramático”, vinculado à Biblioteca Israelita em São Paulo, com espetáculos de ordem beneficente para organizações de ajuda, como a Ezra. Além disso, aproximadamente na mesma época, companhias de teatro ídiche começaram a apresentar-se no Brasil. Eram originárias da Europa, dos Estados Unidos e da Argentina e tinham como base o teatro musical, devido a seu caráter popular.

Vários imigrantes se destacaram nessa atividade no Brasil, amadora ou profissional. Sucederam-se diversos grupos de teatro ídiche amador do Brasil, que atuavam com níveis comparáveis a profissionais, como foi o caso, vários anos depois, do grupo teatral em ídiche

Dramkraiz (Círculo Dramático) do Iuguend Club de São Paulo, segundo testemunho do intelectual idichista José Aron Sendacz.²³⁹

Artistas de destaque fizeram a história do Dramkraiz, como os atores Pola Reinstein e Mendel Steinhaus, dentre muitos outros artistas de talento. Havia também apresentações em saraus artísticos (*klein kunst ovnt*), que contavam com declamações de atores, em diversos espaços, tais como o Salão Luso²⁴⁰ Brasileiro que, segundo o ator Boris Cipkus, tinha um bom palco, camarins, bar, plateia com cadeiras removíveis, camarotes em toda a volta, e galeria a preços populares.²⁴¹ Diversos outros palcos paulistas receberam espetáculos ídiches. Figuram, dentre eles, o Teatro Municipal de São Paulo e os extintos Cine Odeon (Sala Azul e Sala Vermelha), teatro Boa Vista, teatro Santana, Cassino Antártica, Clube Alemão.

Desde o início das atividades teatrais do Dramkraiz, a entidade Iuguend Club contou com o grupo, que posteriormente passou a ser considerado como o grupo dos adultos, já que um novo grupo teatral em português, o dos jovens, se formou no então Centro Cultura e Progresso, prolongando suas atividades até os tempos em que a entidade já era ICIB, nos anos 1970. Este grupo teatral da juventude formou atores renomados na cena brasileira como Elias Gleizer e vários outros que acabaram por fazer carreira no teatro, cinema e televisão brasileiros.

A par das turnês das companhias profissionais ídiches que vinham de fora do país, existiram também excelentes profissionais do ramo teatral na comunidade judaica que se fixaram no Brasil e interagiram com as companhias profissionais. Por exemplo, os Cipkus, que imigraram para São Paulo na década de 1920, e já mantinham anteriormente sua trupe conhecida na Europa. Milli Cipkus, membro dessa família tradicional de atores, teve participação ativa no teatro-ídiche brasileiro. Atuou profissionalmente inclusive com companhias teatrais ídiches estrangeiras, e viajou em turnê por várias cidades do Brasil.

O movimento teatral das comunidades judaicas menos numerosas, como na de Recife, repercutiu nas comunidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, atraindo os artistas judeus.²⁴² Outro exemplo disso é representado pelas irmãs Bela Ajs e Berta Ajs (depois, Berta Loran),

²³⁹ FALBEL, N. O teatro ídiche em São Paulo: os círculos dramáticos de amadores. **Boletim informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, ano VII, 1º quadrimestre 2004, p.10.

²⁴⁰ Grafado em parte dos documentos antigos na forma Luzo.

²⁴¹ CIPKUS, B. A trupe dos Cipkus: lembranças do teatro ídiche. **Boletim informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, nº 30, ano VII, 1º quadrimestre 2004, p.10.

²⁴² KAUFMAN, T. N. O teatro ídiche: âncora e plataforma da identidade judaica. In: **Judaísmo memória e identidade**, Helena Lewin (Org.), Diane Kuperman (Colab.), Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997. Vol. I, p.229 a 247.

que representaram profissionalmente em grupos brasileiros e junto aos grupos estrangeiros em turnê, atuando em temporadas no Brasil e exterior, como na Argentina. A irmã Dora Ajs também participava do meio teatral amador.

O coro Schaeffer e o coro Hazamir participaram das atividades teatrais, na performance de operetas, sob regência de primorosos maestros judeus e não judeus do cenário brasileiro. O gênero opereta obteve bastante audiência e popularidade na comunidade judaica local. Operetas de Avrom (Avraham) Goldfadn como *Shulámis* e *Bar Kochba* alcançaram êxito na comunidade paulistana. E, dentre os renomados diretores de teatro judaico, Jacob Rotbaum, procedente da Polônia, esteve presente no Brasil em diversas ocasiões e dirigiu, no gênero opereta, *O sonho de Goldfadn*.

Diversos outros nomes brilharam na atividade teatral local, como o de Max Jagle, talentoso ator a quem as entidades solicitavam com frequência que se apresentasse, o do diretor Zygmund Turkow²⁴³, que assinou a concepção de vários espetáculos, e o do ator Simão Buchalski, que posteriormente narrou suas lembranças profissionais no livro de sua autoria *Memórias da minha juventude e do teatro ídiche no Brasil*. Da mesma maneira, múltiplas instituições comunitárias e escolas das principais cidades brasileiras foram bem sucedidas na formação de grupos dramáticos ídiches adultos ou infanto-juvenis.

Vale lembrar também a figura do livreiro Jankiel Weltman, da livraria Weltman, que se engajou na atividade teatral de São Paulo, já com certa experiência dramática da Polônia. Na sua livraria, ponto de encontro dos amantes e interessados pelo teatro ídiche, eram vendidos ingressos para os espetáculos teatrais do circuito ídiche. No mesmo bairro do Bom Retiro, onde se concentrava parte considerável da comunidade judaica, o Bar Jacob também auxiliava nas vendas e funcionava como ponto de encontro dos atores das companhias estrangeiras. O empresário Isaac Lubeltschik, que anunciava os espetáculos em ídiche pelo rádio, foi um dos grandes responsáveis pela concretização dessa atividade teatral no Brasil.

O público abrangia adultos de todas as condições financeiras, vertentes e origens ídiches, muitos dos quais levavam seus filhos para assistir aos espetáculos.

Em etapa posterior, o mês de inauguração do Teatro Taib (em 1953) do Instituto Cultural Israelita Brasileiro contou com diversos espetáculos abrangendo apresentação do

²⁴³ Nasceu na Polônia e viveu no Brasil de 1940 a 1952, tendo tido papel de destaque também no desenvolvimento do teatro brasileiro.

Dramkraiz em ídiche, apresentação do grupo teatral da juventude, e apresentação do grupo de Coral Falado da entidade com poemas regidos por seu diretor Rafael Golombek.²⁴⁴

No entanto, nesse período a cena ídiche brasileira já apontava para um decesso. A esse respeito, em seus escritos sobre a memória do teatro ídiche em São Paulo, Berta Waldman comenta: “Passados cerca de 45 anos da data de chegada a São Paulo, os atores, envelhecidos, foram deixando de representar. Ao mesmo tempo, os falantes do ídiche diminuíram de número, e não surgiu uma nova geração interessada em prosseguir o trabalho dos mais velhos”.²⁴⁵

Ao considerar que a interrupção do teatro ídiche no Brasil e o declínio do idioma no local tiveram relação com a integração dos judeus à sociedade ampla brasileira, Waldman ainda observa que o momento final coincidiu com o período do golpe militar de 1964 desferido pela direita brasileira, que limitara os ambientes progressistas judaicos, ligados ao comunismo, onde a manifestação teatral ídiche mantinha maior vigor.

Os anos 1960 testemunharam o declínio brasileiro do teatro ídiche, embora posteriormente ainda fossem promovidas encenações esporádicas que, gradativamente e, se ocorressem, substituiriam o ídiche pelo português.

- **Tradições culinárias ídiches**

A propagação da cultura de um povo pode ser interpretada através da sua gastronomia, relativamente transmitida entre gerações. Os hábitos alimentares sofrem mudanças adaptativas à região onde habitam e ao uso de ingredientes locais.

A cozinha dos judeus de origem ídiche sofreu drásticas mudanças desde a sua chegada ao Brasil. As recomendações de *kashrut*²⁴⁶ seguidas por boa parte da população ídiche na Europa, para muitos, no Brasil não lograram ser seguidas à risca de acordo com a tradição, adaptando-se ao cenário culinário brasileiro.

²⁴⁴ Membro integrante da história do ICIB. Artista que contribuiu com as artes cênicas do clube e da sociedade ampla brasileira. Fez em 1953, na TV Tupi a 1ª versão do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, novela com adaptação de Tatiana Belinky e direção de Júlio Gouveia.

²⁴⁵ WALDMAN, B. **O teatro ídiche em São Paulo**: memória. São Paulo: Annablume, 2010, p.59.

²⁴⁶ Conjunto de leis de alimentação judaica, com supervisão rabínica. O adjetivo correspondente é *kasher* (ou *kosher*, na pronúncia ashkenazita literária, e, *kusher*, na pronúncia de outras regiões como a Polónia).

4.6 OCUPAÇÕES

Os adultos imigrantes, no intuito de garantir o bem estar da família e a indispensável educação dos filhos, se ocuparam em vários ramos do comércio e nas confecções e fabricações, principalmente têxteis e de móveis. Dentre as principais atividades comerciais exercidas destacou-se a de mascate; quem praticava este ofício era conhecido como *klienteltshik* ou *klaper*²⁴⁷.

Houve pouca inserção operária; os judeus aproveitaram os espaços e lacunas laborais, onde puderam se infiltrar e ter maiores oportunidades.²⁴⁸ Seria conveniente utilizar a ideia estereótipo do judeu com *know-how* comercial desde as limitações impostas a eles na Idade Média, relativo à posse ou trabalho de terra e que, portanto, assim que chegaram ao Brasil, puderam colocar em prática esse seu tino. Mas, na realidade, os judeus que mantiveram o seu punho em atividades comerciais na Europa figuravam dentre aqueles que já habitavam as grandes cidades, tais como os judeus alemães, que tinham experiência em vendas. Os demais judeus da Europa Oriental ocupavam-se, em geral, em atividades artesanais ou incipiente comércio nas suas moradas.

Ao chegar ao Brasil nesse período, os judeus se depararam com essa sociedade em mutação e encontraram um meio de sobrevivência trabalhando naquilo que se fazia necessário. O comércio engatinhava e a sociedade esboçava desejo de ampliar suas aquisições materiais. Os judeus prestamistas, ou *klienteltshikes* aprimoraram-se em suprir a sociedade na venda ambulante de produtos básicos, entre vestimentas e objetos da casa.

Ingressavam no Brasil sem nenhuma noção do português. Com exceção dos pioneiros, chegaram portando algum contato de referência da comunidade ídiche local, quando vindos da Europa Oriental, e logo eram introduzidos no campo dos negócios. No comércio, comunicavam-se em ídiche entre os lojistas e os mascates colegas de trabalho. Com os clientes, que não eram judeus, falavam da maneira com a qual podiam fazer-se compreender, aprendendo aos poucos o idioma local.

A primeira geração de imigrantes não poupou esforços para o trabalho. Conforme mencionado, a meta era lutar pela sobrevivência e pelo bem estar da família, e garantir a

²⁴⁷ Ídiche. Lit: quem batia (palmas nas portas das casas que ficavam no fundo).

²⁴⁸ Exceto nas colônias agrícolas do Rio Grande do Sul, os judeus não ingressaram no filão da lavoura, suprido por outros braços imigrantes.

educação dos filhos. Tamanha perseverança, aliada à habilidade judaica adquirida ao longo da história para a vida em condições mais urbanas do que rurais, certamente foi um dos fatores que contribuiu para o processo de integração da comunidade judaica na sociedade ampla brasileira.

4.7 EDUCAÇÃO JUDAICA NO BRASIL E O ÍDICHE

Apesar da vida atribulada e das condições financeiras difíceis, os pais israelitas não mediram empenho para que os filhos ingressassem nas escolas e universidades no Brasil. Desde o início, criaram-se escolas judaicas, algumas mais voltadas para o ídiche e outras mais para o hebraico, em muitas das quais, durante várias décadas, foram ensinadas as duas línguas, em especial durante a primeira metade do século XX. Ademais, algumas crianças cursando escolas brasileiras tiveram a possibilidade de receber instrução de ídiche e/ou hebraico com professores particulares.

Mesmo entre os falantes de ídiche, o movimento sionista internacional e no Brasil já se fazia presente nas primeiras décadas do século XX. Assim, as escolas judaicas brasileiras, desde a de Phillipson, ensinavam tanto hebraico como ídiche. Apesar dos colonos provenientes da Rússia falarem o ídiche, os professores contratados ensinaram também o hebraico e se esforçaram para utilizá-lo na comunicação em sala de aula. Na sede dessa colônia, adultos também estudavam, e, assim como seus filhos, já aprendiam também o português.

Outras escolas judaicas foram fundadas desde os primórdios do mesmo século, inclusive na colônia de Quatro Irmãos a partir de 1912.

Em 1922 ocorreu a fundação da escola Renascença em São Paulo. Seu próprio nome hebraico, *Hatchia*, significa renascimento, em sentido simbólico de renascimento do povo e da língua hebraica. Mas simultaneamente o ídiche e sua cultura estiveram também presentes nessa escola durante suas primeiras décadas, no currículo e como língua de comunicação.

Lembrando o seu tempo de curso primário nos primeiros anos do *Hatchia*, Boris Epstein conta sobre o uso do ídiche: “O ídiche era uma língua que todos os meninos mais ou

menos arrastavam ou falavam. Falavam romeno ou falavam russo ou falavam ídiche. O ídiche era a nossa língua de comunicação”.²⁴⁹

O ex-aluno do *Hatchia*, Jaime Bobrow, comenta:

Nós falávamos ídiche com os professores e usávamos o ídiche em casa. O hebraico até hoje eu sei ler perfeitamente. Mas o ídiche era a nossa língua oficial, a escola dava toda condição de você conhecer muito bem a história judaica, o ídiche para a nossa comunicação e o hebraico para poder rezar.²⁵⁰

Na década de 1920 o sentimento sionista se enraizara com afinco no Brasil, com os reflexos nítidos na educação judaica. Assim, no mesmo ano da fundação da escola *Hatchia*, surgira a Federação Sionista no Brasil, entidade que visava a congregar os diversos núcleos de tendência sionista nos vários estados brasileiros. Apesar da vinculação óbvia e obrigatória com a cultura hebraica, protocolos do primeiro Congresso Sionista brasileiro, a partir do qual surgiu a Federação Sionista, estão redigidos em ídiche, já que a reunião conduziu-se em ídiche, língua de comunicação dos integrantes.

Parte do temário do Congresso foi dedicada à educação judaica no país e ressaltou variantes que expressaram diversos pontos de vista e propostas, pautando o ensino da religião, o do ídiche e o do hebraico.

O esquerdismo se identificava com o ídiche e assumia uma postura ideológica radical em oposição ao hebraico; assim, as turbulências (hebraico versus ídiche) dos anos 20 e 30 na rede escolar de todo o país demonstraram que a união comunitária se mostrava ameaçada por divisões internas.

O que tange a relevância do Estado-Novo e a sua contribuição para o distanciamento do ídiche no ensino é questionável. Durante o respectivo período (1937-1945), mesmo sob a vigilância inerente ao ideal de construção do "novo homem brasileiro", as escolas continuaram a ensinar judaísmo, hebraico e ídiche aos filhos dos imigrantes, com algumas ressalvas esporádicas de exigências, tais como definição do horário e sua devida carga, ou prioridade de alfabetização em português. Fica difícil afirmar se o processo de assimilação/aculturação foi acelerado frente tal controle. Mas mesmo com aculturação, o hebraico prosperou na educação judaica, e o ídiche não. Ainda assim, havia resistência espiritual do ídiche, com certo esforço para permanecer em pé.

²⁴⁹ CYTRYNOWICZ, R. (Coord.). **Renascença 75 anos**: 1922-1997. São Paulo: Sociedade Hebraico-Brasileira Renascença, 1997, p.87

²⁵⁰ *Ibid.*, p.46.

Em 1945, passou a funcionar nas dependências da escola Renascença o Seminário Hebraico de Professores por iniciativa do diretor Moisés Wainer, em que a língua e a cultura ídiche também tiveram espaço.

Na década de 1940, dentre as principais instituições de ensino cujas ideias se vinculavam à preservação do ídiche e de sua cultura de maneira arduamente ativa, consta a Escola Scholem Aleichem de São Paulo.²⁵¹ Representava a ala da esquerda judaica brasileira, que apoiava o ídiche e estimulava ativamente a sua manutenção. Foi uma escola judaica que exibiu marcante uso da pedagogia moderna no Brasil, simultaneamente com enfoque específico idichista.²⁵² Era dirigida à população judaica que não se identificasse com uma existência religiosa, e incorporou vários alunos não judeus. A abordagem da educação judaica era laica e priorizou o ídiche ao hebraico, ao contrário das escolas de linha sionista que eram a maioria, e que priorizavam o hebraico, mesmo que, conforme mencionado, em muitos casos também utilizassem o ídiche.

Na escola Scholem Aleichem em São Paulo, o esforço para restaurar a vitalidade da língua ídiche se deu através de expressões artísticas (teatro, literatura e música). O empenho na manifestação artística ídiche estava associado à destruição da vida ídiche na Europa que não só aniquilou vidas como pôs em risco o *ídichkait*, o “modo ídiche” de pensar, vivenciar e representar o mundo.²⁵³ O currículo escolar enfatizava a literatura ídiche, a história do povo judeu e o estudo do idioma ídiche. Houve períodos em que o hebraico também foi ensinado, mas posteriormente ele foi excluído e o ídiche, mantido.

Até meados do século XX, mesmo nas escolas com fundo ideológico sionista e com valorização do aprendizado em hebraico, ora o ídiche, ora o hebraico funcionariam como a língua de comunicação entre professor e alunos. A presença do ídiche, como umas das línguas de comunicação didática judaica (não ortodoxa), foi gradativamente se diluindo. A tendência apontou para uma variação, entre o hebraico e o português, e aos poucos somente para o português, variando em graus que dependeriam do estilo de cada escola ou professor.

²⁵¹ Houve na década de 1930, outra escola Scholem Aleichem no Bom Retiro, em São Paulo, dirigida por Abram Ajzengart, fundada entre os anos de 1934 e 1935. Seguiu o modelo da Cyscho (Central da rede escolar idichista na Europa Oriental), cujo corpo docente era recrutado dentre os sócios do Ein'heit Club. Teve existência provisória de dois anos, mesmo com grande popularidade e com 250 alunos, devido a desavenças e disputas ideológicas. Não deve ser confundida com a referida escola com o mesmo nome, fundada em 1949, sediada a partir de 1953 no ICIB, e que manteve suas portas abertas até o início da década de 1980.

²⁵² A escola Scholem Aleichem de São Paulo foi considerada durante muitos anos como avançada, e serviu de modelo às escolas de aplicação e experimentais implantadas posteriormente na rede de ensino público no Brasil.

²⁵³ SCHUBSKY, C. (Ed.). **Vanguarda Pedagógica: o legado do Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem**. São Paulo: Lettera.doc, 2008, p.11.

Nas escolas de São Paulo, todas de linha sionista, com exceção da escola Scholem Aleichem, o enfoque básico foi sempre claramente no hebraico, e o interesse pelo ídiche foi se evanescendo. A cultura hebraica sempre foi prioritária, com o hebraico definido como língua nacional judaica, representativa inclusive dos judeus da diáspora. A criação do Estado de Israel foi fator preponderante para o crescimento do papel do hebraico e sua cultura. A redução do ensino do ídiche decorreu de vários fatores, incluindo o fato de a língua ter sido definitivamente abandonada à medida que a segunda geração se expressou na língua do país.

4.8 RAMOS POLÍTICOS NO ÂMBITO DOS IMIGRANTES ÍDICHES E O SEU PAPEL NA PERPETUAÇÃO CULTURAL

Os judeus de primeira e, em menor escala, de segunda geração no Brasil pertenciam a várias categorias sociais, econômicas e religiosas e vivenciavam diversas convicções e tendências ideológicas. Em consequência, desenvolveu-se nas gerações iniciais um efervescente e significativo mosaico na até então pouco numerosa e integrada comunidade judaica local, que repentinamente cresceu em número e enriqueceu em colorido decorrente das distintas tradições e ideologias.

No que se refere à esfera política dos ashkenazitas ocorrera que, ao imigrar para o Brasil, parte desses judeus leste/centro-europeus importou consigo, além da esperança, as posturas políticas formadas de acordo com os tipos de posicionamentos ante a busca pela solução do “problema judaico” na Europa, nos moldes com os quais eles antes se identificavam no Velho Continente de fins do século XIX e início do XX.²⁵⁴ Segundo estudos de Marcos Avritzer sobre conflitos ideológicos na vida comunitária judaica do Brasil da primeira metade do século XX, tais ideologias políticas se resumiriam, grosso modo, em três posições principais: o Bund, o Comunismo e o Sionismo,²⁵⁵ sendo que cada uma dessas tendências englobava matizes internos substanciais, ou apenas sutilezas ideológicas, suficientes para caracterizar subgrupos partidários, ou até mesmo versões mais individualizadas sobre um mesmo aspecto.

²⁵⁴ FALBEL, N. **Judeus no Brasil**: estudos e notas. São Paulo: EDUSP e Associação Universitária Humanitas, 2008, p.115.

²⁵⁵ AVRITZER, M. Conflitos ideológicos dentro do judaísmo e seu reflexo na vida comunitária belorizantina. In: ENCONTRO NACIONAL DO AHJB, 3. **Anais**. Belo Horizonte: Instituto Histórico Israelita Mineiro, Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, 2004, p.77.

- **Os *roite*²⁵⁶ - a esquerda judaica e a cultura:**

A difusão das ideias socialistas na Rússia desde meados do século XIX estimulou o surgimento de linhas de pensamento judaico de esquerda nos países da Europa Oriental. Ademais, muitos judeus tiveram sensível participação ativa nos partidos da esquerda geral não judaica da região.

A questão cultural exerceu um papel fundamental para a esquerda judaica, posto que o instrumento indispensável para a orientação de uma prática transformadora e aprimoradora da realidade humana era a cultura. Anteriormente à indústria cultural, eram os círculos comunistas e socialistas os grandes difusores da cultura nas classes populares. E o ídiche e seus prolongamentos culturais formavam a via de comunicação popular da maior massa judaica regional. Esse fenômeno dinâmico entre os, nesse caso, indissolúveis polos políticos e culturais, repercutiram no ideário progressista²⁵⁷ judaico dos imigrantes recém-chegados ao Brasil. Estes trouxeram consigo uma bagagem ideológica, mesmo que anteriormente nem todos fossem tão engajados politicamente. Muitos de seus filhos absorveram a ideologia dos pais, mas muitos outros não se apegaram a ela. O observador externo tenderia a supor que os progressistas foram absolutamente unidos e coerentes nas formas de abordar os ideais de esquerda, mas, assim como entre os não judeus, a esquerda judaica se dividiu e subdividiu.²⁵⁸

As ligações de ordem política e ideológica acarretaram igualmente a aproximação e a criação de instituições de cunho sócio-político e cultural. No Brasil, as vertentes mais significativas dos *roite*, a esquerda judaica não sionista, eram o Bund e o Comunismo com seus diferentes setores, e participaram ativamente dos meios culturais de promoção do legado ídiche e mantinham as suas reuniões no idioma.

Na análise do processo ocorrido no Brasil com o ídiche, um dado que não deve ser desconsiderado, embora não seja o fator que determinou a falta de germinação do ídiche no Brasil, é que desde a Lei Celerada e durante o Estado Novo, as reuniões, as manifestações grupais e a imprensa em língua estrangeira passaram a ser controladas pela polícia política

²⁵⁶ Ídiche. lit: vermelhos. Nome que se dava em geral aos judeus de esquerda.

²⁵⁷ O termo progressista, nesse contexto, denota os judeus socialistas e comunistas, que se apegaram mais aos aspectos culturais do judaísmo do que à devoção religiosa.

²⁵⁸ FEBROT, L. I. Cisões e dissidências entre os judeus progressistas de São Paulo. **Boletim informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, n.º 30. 1.º Quadrimestre de 2004, p.25.

brasileira, constando sempre um informante falante de ídiche que fiscalizava as reuniões no idioma.²⁵⁹

- **O Bund**

O Bund, ou bundismo, foi um partido/movimento judaico socialista, de caráter não religioso, fundado no Império Russo em finais do século XIX. Era a Liga Geral dos trabalhadores judeus da Lituânia, Polônia e Rússia.²⁶⁰ Serviu como um componente importante do movimento social democrata no Império Russo.

Os bundistas defendiam a ideia de que os judeus não deveriam emigrar da Europa Oriental, onde deveriam poder gozar de sua liberdade cultural ligada ao judaísmo-ídiche. Primando pela cultura e pela intelectualidade, a promoção do uso do ídiche como a língua nacional judaica pelo Bund se opunha ao projeto sionista ao qual vinha acoplada a ideia de revitalização do hebraico. Portanto, nas diversas comunidades de vários países na 1ª metade do século XX nos quais se manifestou, inclusive no Brasil, contribuiu no apoio à difusão do ídiche. Seus partidários “brasileiros” frequentaram e participaram dos círculos de leitura, do teatro ídiche amador, da editoria de textos literários e escolares em ídiche. Associações bundistas foram criadas no Brasil, incluindo uma biblioteca em São Paulo.

Os partidários participavam também das atividades do Iuguend Club (comunista), e da comunidade em geral, teatro, locais diversos de encontro. Contudo, dentro da interação com indivíduos de diferentes visões, mantinham a sua biblioteca, seus modos de pensar, suas ideologias. Representavam uma esquerda mais moderada que o comunismo, mas não havia conflitos latentes entre ambos. Houve inclusive migração de alguns bundistas para o setor comunista. Ou seja, estiveram conectados de perto aos ambientes culturais de ordem comunista, frequentando, por exemplo, as atividades do Iuguend Club.

- **O Comunismo**

Segundo Avritzer, a presença do comunismo na massa judaica geral não é altamente relevante em termos numéricos.²⁶¹ No entanto, em termos qualitativos, estampa uma

²⁵⁹ Na linha repressiva, os impedimentos dos anos em que a Ditadura militar após 1964 fora mais acirrada, qualquer manifestação cultural do Instituto Cultural Israelita Brasileiro (comunista) foi controlada, mesmo que não houvesse perseguição linguística. A essa altura todas as manifestações culturais eram em português. Alguns de seus membros que lidavam no Partido Comunista foram presos.

²⁶⁰ Em ídiche: *Algemeiner ídicher arbaiter bund in Lite, Poiln un Russland*.

²⁶¹ AVRITZER, M. Conflitos ideológicos dentro do judaísmo e seu reflexo na vida comunitária belorizontina. In: ENCONTRO NACIONAL DO AHJB, 3. *Anais*. Belo Horizonte: Instituto Histórico Israelita Mineiro, Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, 2004, p.77.

sensível marca na história do comunismo. Em termos culturais, em matéria de promoção da cultura ídiche, bem como em aspectos sociais, a sua atuação no judaísmo brasileiro foi altamente relevante.

Os judeus comunistas no Brasil fundaram grupos de teatro, escolas e construíram sedes. Certamente as relações sociais e políticas se davam também fora da comunidade, mas os comunistas judeus, ao criarem a própria instituição, buscavam garantir ambas as identidades: a judaica-ídiche e a ideológica.

- **Instituições idichistas da esquerda judaica no Brasil**

Em São Paulo, a valorização da cultura ídiche foi um aspecto marcante e considerado fundamental pelos frequentadores do Iuguent Club, fundado em 1925, cuja primeira sede ficava no Clube Ginástico de São Paulo, transferindo-se depois para outros locais do bairro do Bom Retiro. Apesar de não se enquadrar no título de movimento juvenil, nomenclatura geral utilizada pelos diversos grupos de tendência sionista, era um espaço destinado aos jovens judeus de esquerda. Era um clube sócio-político-cultural e inclusive esportivo que mantinha a tendência comunista.

A atividade cultural do Iuguent Club foi muito intensa, contando com teatro ídiche amador, o Dramkraiz, cujo teor artístico era de nível elevado. Desde os primórdios, a entidade também contava com um coral de qualidade, o Coro Schaeffer, que iniciou suas atividades por volta de 1934, perdurando até os anos 1970. Desde o Coro Schaeffer, a atividade coral sempre foi marcante no histórico da instituição (agora ICIB), contando no presente com o Coral Tradição, fundado em 1988. O coro é atualmente regido pela maestrina Hugueta Sendacz, que trabalha o repertório ídiche exclusivamente. Ao longo da história, o clube manteve a sua veia esquerdista, filiada até hoje ao ICUF²⁶², e foi se readaptando a novos contextos brasileiros, mais tarde adotando o nome de Centro Cultura e Progresso e desde 1953 intitula-se oficialmente Instituto Cultural Israelita Brasileiro (ICIB), também conhecido como Casa do Povo (*Folks hoiz*).

O Ein'heit Club foi uma cisão do Iuguent Club nos anos 1930, no qual se concentraram membros do Bund, do Linke Poalei Zion e outros elementos da esquerda,²⁶³

²⁶² Ver adiante na página 101 e 102.

²⁶³ (Associação trabalhista) Operários de Sion de esquerda. Ver adiante na página 103.

adeptos de um programa de educação e cultura ídiche. O Ein'heit Club possuía biblioteca de 1500 volumes e um círculo dramático. Dissolveu-se em 1944 e boa parte dos seus sócios ingressou em outros agrupamentos partidários.

Pela menor distância geográfica e pelos relacionamentos mais próximos, convém mencionar a situação no Rio de Janeiro. Ali uma entidade de relevo no campo progressista e idichista é a ASA, Associação Scholem Aleichem de Cultura e Recreação, fundada em 1964. Originou-se a partir da Biblioteca Scholem Aleichem (BIBSA), criada em 1915 por judeus imigrantes da Europa Oriental, e que originalmente teve sua sede na Praça Onze, que foi o grande centro dos imigrantes judeus no Rio de Janeiro durante as primeiras décadas do século XX. É considerada por alguns como sendo a precursora das instituições judaico-progressistas do Brasil, exercendo atividades próprias de uma biblioteca, com expressivo acervo de livros e periódicos em ídiche. Além disso, tornou-se um importante reduto cultural, organizando palestras, debates, cursos, seminários e criando um grupo teatral de destaque no Rio de Janeiro.

- **O ICUF brasileiro e o ídiche**

Nos anos 30, judeus de todo o mundo, particularmente os ligados a segmentos da esquerda judaica, ingressaram em organizações antifascistas e passaram a ser filiados ao ICUF ²⁶⁴, um órgão promotor e incentivador da perpetuação da cultura ídiche, que foi fundado em 1937 em congresso internacional ídiche em Paris.²⁶⁵ As resoluções do Congresso ditavam que em cada comunidade ídiche do mundo deveriam constar ao menos uma escola, um jornal, um teatro, um coro e uma biblioteca que difundissem o ídiche e sua cultura. O congresso contou com representantes das comunidades ídiche de alguns países; a comunidade judaica progressista do Brasil foi representada por Menachem Kopelman vindo do Iuguent Club, de tendência comunista, de São Paulo.

O ICUF brasileiro havia emergido pouco depois do surgimento do YKUF em 1937. Expressou uma sensível participação na política nacional do país exercendo seu incentivo ao ídiche a nível nacional. A esse respeito os autores Joana Bahia e Sydenham Lourenço Neto comentam:

²⁶⁴ A versão original da sigla é YKUF, Yidisher Kultur Farband (Associação cultural ídiche). Foi uma associação cultural, inicialmente de veia comunista, formada para preservar e desenvolver a cultura ídiche nas comunidades dessa origem em diversos países, através das manifestações culturais e artísticas, além de publicações em língua ídiche.

²⁶⁵ O encontro foi o primeiro a acontecer após a conferência Czernowitz de 1908 sobre a língua ídiche.

O ICUF brasileiro chegou a ter representantes nos Estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Paraná, Bahia e São Paulo, e acabou se tornando a mais importante organização da esquerda judaica nacional. Muitos dos seus membros eram diretamente ligados ao PCB e sua oposição aos sionistas começava pela própria defesa da língua e da cultura Idish (conforme grafia), considerada pelos judeus sionistas como uma cultura menor, “de gueto”, que deveria dar lugar ao Hebraico, inclusive pela característica unificadora do Hebraico, enquanto o Idish era quase sempre desconhecido pelos judeus Sefaradis.²⁶⁶

Nas décadas de 1940 e 50, várias entidades da comunidade judaica progressista brasileira, especialmente da ala comunista, se filiaram ao ICUF. Entre elas despontam: a antiga Biblioteca Scholem Aleichem (a BIBSA) que posteriormente se tornou a Associação Scholem Aleichem (ASA) no Rio de Janeiro; o Iguend Club (do qual descendeu o atual ICIB) em São Paulo; as Escolas Scholem Aleichem de São Paulo e do Rio de Janeiro; a Biblioteca David Frishman no Rio de Janeiro, além de, entre outros, o Clube Cabiras no Rio de Janeiro e a Colônia Kinderland do Rio de Janeiro. O contato e o intercâmbio de ideias eram corriqueiros entre estas instituições. Por exemplo, a Biblioteca Scholem Aleichem e o Iguend Club mantinham laços estreitos interurbanos, como mantêm até hoje as respectivas entidades sucessoras, a ASA e o ICIB. De forma semelhante, as escolas Scholem Aleichem do Rio de Janeiro e de São Paulo, embora instituições distintas, funcionavam como entidades irmãs.

- **O Sionismo no Brasil e o ídiche**

Na concepção sionista, a nação judaica deveria ter base territorial na Palestina para onde os judeus de todo o mundo deveriam deslocar-se. A ideia de pertencer a uma nação judaica promove a proteção dos judeus por seu Estado próprio com a finalidade de não mais estarem suscetíveis ao antissemitismo da diáspora. Tal movimento político fracionou-se em diversos outros, com matizes distintos, apesar do objetivo final comum a todos os segmentos sionistas.

Na década de 40, alavancados pelo impacto da Segunda Guerra, surgiram em São Paulo, a exemplo do resto do Brasil, clubes (Macabi, Círculo Israelita) entidades e movimentos juvenis sionistas, com ideias e modos de atuação importados da Europa. Os clubes e entidades promoviam o despertar da intelectualidade e a cultura, alguns sem proposta política alguma, outros vinculados a significados ideológicos políticos. Os movimentos juvenis refletiam os variados tipos de posições políticas ligadas ao sionismo. Englobavam desde o Betar, com uma visão sionista revisionista de direita, até o Dror Habonim e o

²⁶⁶ BAHIA, J.; NETO, S. L. Cultura e Política: suas conexões na construção da identidade entre os judeus progressistas. Disponível em: <<http://www.fiocruz.br/ehosudeste/templates/htm/viiiencontro/textosIntegra/SydenhamLourencoNeto+co-autor.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2011.

Hashomer Hatzair no espectro sionista de esquerda. A vertente esquerdista do sionismo incluiu também o movimento denominado Poalei Zion fundado na virada para o século XX e que combinava as ideologias marxista e sionista.

Vale, portanto, ressaltar que ser sionista não era necessariamente antagônico a participar e apreciar a cultura ídiche e seu círculo. Segundo o relato de Guinsburg: “O sionista quando ouvia a canção “A ídiche mame” ficava tão comovido quanto o comunista”.²⁶⁷ Parte da imprensa sionista brasileira dos primórdios foi escrita em ídiche, pois os leitores compreenderiam ídiche melhor do que hebraico, apesar de alfabetizados em hebraico, principalmente no caso dos homens, que desde pequenos estudavam a Torá. O idioma ídiche representava com mais proximidade o etos da sua vida cotidiana e familiar da Europa e que os imigrantes inconscientemente num primeiro momento trouxeram incorporado consigo.

4.9 IDEOLOGIAS DOS ÍDICHE FALANTES

É imprescindível ressaltar a dificuldade de chegar a definições concretas nesse âmbito, pois as nuances são inúmeras. Cada indivíduo reage de uma maneira particular às ideias do coletivo, sejam conscientes ou não. Assim como na atualidade existem laços de amizade e de convívio entre cidadãos cujas ideologias políticas não convergem, ocorria semelhante fator entre os falantes de ídiche no Brasil. Até o seu declínio gradativo, mais visível a partir dos anos 1950, o ídiche apresentou esse fenômeno: a comunicação entre indivíduos com tendências políticas distintas e graus de religiosidade variáveis se mantinha em grande escala através do idioma materno ídiche, pela razão de que a programação linguística de tais indivíduos havia sido concebida dentro do etos ídiche, ou por ser a língua comum entre eles.

Narrativas pessoais expressam o pesar dos amantes do ídiche pela decadência do idioma, e atribuem parte desse fenômeno à criação do Estado de Israel que trouxe consigo o hebraico como língua estandarte e uma cultura imposta aos judeus do *Galut*²⁶⁸. Mas é importante relativizar os fatos. O que fica visível a olho nu não representa uma realidade única e absoluta. Ao elencar o principal exterminador do ídiche, procede atribuir esse título ao Holocausto e às condições limitadas do judaísmo russo com Stalin. Entretanto, é verdade que

²⁶⁷ Em entrevista para o presente trabalho.

²⁶⁸ Termo hebraico que significa diáspora judaica com relação à região de Israel.

o processo de decadência do ídiche já havia sido iniciado com as emigrações da Europa Oriental e com a assimilação de parte de seus judeus sedentos pela sensação de pertencimento na sociedade ampla que vinha anexada à natural busca pelos benefícios da modernidade.²⁶⁹ Ainda assim, um terceiro elemento inegavelmente influente no processo de decadência do ídiche foi a escolha do hebraico como língua nacional judaica do Estado de Israel. A decisão causou grande dissabor a muitos falantes de ídiche, que cultivavam considerável estima pelo idioma, inclusive devido a seu significado emocional individual e coletivo. A destruição da “terra do ídiche” cambiou o valor do ídiche que, de língua corriqueira, passou a língua simbólica de resistência espiritual ao utilizar o termo língua, sendo que me refiro aos valores culturais agregados ao idioma. Diferentemente, outra visão, em geral mais hebraísta, passou a vincular o ídiche ao sofrimento implícito no massacre ao qual foi submetido pelo Holocausto, ao lado de muitas vidas ceifadas.

Sobre a sobrevivência do ídiche após o Holocausto, em elaboração baseada no pensamento de Dina Lida Kinoshita²⁷⁰, verifica-se que os progressistas, assim como outros aficionados do ídiche, objetivaram preservar o idioma em memória a uma cultura criada em ídiche e trucidada pelo Holocausto, em memória aos combatentes e heróis da resistência, e esperando um renascer sócio-cultural das comunidades judaicas nos países democráticos; por outro ângulo, é verdade que houve ashkenazitas de tendência sionista que passaram a considerar o ídiche, como mencionado anteriormente, a língua dos judeus massacrados passivamente pelos nazistas.

No cenário ídiche brasileiro ressoaram os fenômenos transformadores ocorridos no judaísmo na esfera internacional durante todo o século XX. Isso inclui, também, a desilusão de indivíduos da esquerda judaica com Stalin e os crimes cometidos contra os judeus, mesmo depois do Holocausto. Para compreender o contexto do ídiche, não se pode negligenciar também outro aspecto importante: o apoio soviético nos primórdios do Estado de Israel, o que atraiu a simpatia de judeus comunistas ante um olhar mais sionista. O idioma e a cultura ídiche estiveram inseridos nesse dinâmico contexto e espelhavam todos esses acontecimentos nas suas mais múltiplas sutilezas. Assim, o período imediatamente posterior ao Holocausto conduziu a uma reavaliação das estruturas de pensamento sobre condutas políticas perante o judaísmo pelos próprios judeus. Refletindo os trágicos eventos no mundo judaico, em um

²⁶⁹ Também nos Estados Unidos a partir de finais do século XIX houve um enraizamento e florescimento do universo cultural ídiche, que entrou em declínio a partir da segunda metade do século XX.

²⁷⁰ KINOSHITA, D. L. O ICUF como uma rede de intelectuais. **Revista Universum**, Universidad de Talca, n. 15, p. 389, 2000.

primeiro momento, chocados com o genocídio de indivíduos e culturas, todos os setores tenderam a uma maior coesão.

No entanto, passado o primeiro momento de passivo enraizamento, o ídiche, enquanto idioma, não frutificou nas novas gerações nascidas no Brasil, que herdaram apenas aspectos culturais, readaptados, como alguns vocábulos, provérbios, culinária, e algumas canções. Alguns elementos do sotaque ashkenazita na liturgia hebraica são ainda visíveis na atualidade brasileira, nos círculos ortodoxos ashkenazitas e em alguns poucos ambientes também sacros, embora menos ortodoxos.

Com a criação do Estado de Israel, o hebraico e a cultura emergente israelense passaram a ter mais ênfase para boa parte dos sionistas e comprometeram a cultura ídiche, que embora fosse cultura representante do maior contingente de judeus, não era bandeira de outros segmentos judaicos. É um tema vasto para investigação, mas nesse período, apesar do apoio ao sionismo e dos poucos esforços dos sionistas com relação à sobrevivência do ídiche, houve, da parte dos mesmos, particularidades com diferentes graus de apego ao idioma e à cultura ídiche, bem como diferentes níveis de consciência sobre a possibilidade de dissolução futura dessa cultura.

Na disputa entre idichistas e hebraístas, quando mais acirrada, houve ainda indivíduos apoiando apenas o enaltecimento do aprendizado do hebraico em status de representante da língua judaica das coletividades da diáspora, além da língua local. Isso ocorreu mesmo dentre alguns que a princípio utilizavam o ídiche como via de comunicação no Brasil, e que aprenderam com presteza o português.

Com todos esses ingredientes, o único fato matemático é que a partir de 1948 a decisão pelo hebraico como língua nacional judaica foi irrevogável e o ídiche, já em franco declínio devido aos fatores já mencionados, estava fadado a um gradativo desaparecer enquanto cultura profana, tendo sido mantido, grupalmente, apenas como idioma falado no circuito cotidiano judaico-ortodoxo. Em nível individual ou em círculos mais estreitos de amizade ou familiares, foi igualmente mantido durante poucas décadas pelas primeiras gerações de imigrantes e, como segundo idioma, por alguns de seus descendentes.

O tema das tendências políticas e do desapego ou apego individual de seus membros ao ídiche é uma questão delicada e passível de confusões históricas. Há uma enorme gama de variantes implícitas no assunto, não sendo verossímil simplificar com definições restritivas. Portanto, seria falso generalizar ao imaginar que todos os sionistas execravam o ídiche e que

todos os progressistas eram contra o Estado de Israel, mesmo desde os primórdios do século XX já no Brasil. E após a Segunda Guerra, houve também muitos sionistas ashkenazitas, cuja cultura original era o ídiche, e que, apesar do apoio ao hebraico vinculado ao Estado de Israel, e do desejo latente de exorcizarem o triste passado dos judeus e da desagregação do mundo ídiche, não se desapegaram das suas raízes culturais ídiches. Esses sionistas continuaram a falar ídiche com seus familiares e amigos da sua geração, ou em muitos casos, até mesmo com seus filhos, já nascidos no Brasil e que muitas vezes já não faziam nenhuma questão de aprender o idioma, até intimidando-se devido ao “estrangeirismo” que isso pudesse causar na sociedade ampla. Indivíduos sionistas de origem ídiche continuaram a buscar alento nos espetáculos teatrais ídiches e concertos de música ídiche. Seguiram expressando-se em ídiche nas ruas com seus conterrâneos, no *plétzale*, no Bar Jacob e continuaram a deliciar-se com as canções tradicionais ídiche, apesar de, em graus variados, apreciarem de forma igual ou maior as melodias hebraicas e os novos cantores israelenses.

A conclusão a que se chega é que na esfera coletiva, em termos de associações de cunho cultural e político dos polos direita e esquerda, a grande promotora das atividades ídiche foi a esquerda judaica que vem lutando desde antes da criação das suas entidades brasileiras, dentro do contexto de cada época, contribuindo na preservação do patrimônio cultural ídiche. No plano individual, posso afirmar que os progressistas cultivaram a cultura ídiche, também dentro das possibilidades limitadas pela sua aculturação ao Brasil. Posso afirmar também que muitos sionistas, individualmente e em lembranças e ambientes familiares, continuaram a manter seus laços afetivos com a cultura ídiche, mesmo apreciando o hebraico. Alguns idichistas de esquerda, mesmo revelando certa mágoa perante o destronar do ídiche pelo hebraico como língua nacional judaica, apreciam Israel e muitos de seus filhos e netos possuem vínculo com o hebraico. Alguns procedimentos individuais foram mais ativos, outros mais passivos. Alguns tinham consciência do perigo de desaparecimento da cultura ídiche, outros preferiram não pensar a respeito, outros se conformaram. É complexo.

5. ENTREVISTAS: A VOZ DA MEMÓRIA

As entrevistas objetivaram registrar, tanto quanto possível, os detalhes das lembranças sobre o cancionero ídiche, construir um registro e refletir sobre a sua difusão no Brasil. Na posição de entrevistadora, procurei priorizar o indivíduo que contava suas memórias.

Seria uma ingenuidade ter expectativas de que falamos do passado como ele realmente foi e, ao mesmo tempo, seria um perigo as narrativas caírem num pejorativo “presentismo”, numa tendência a acreditar que podemos afirmar com precisão, através dos parâmetros da atualidade, fatos passados em outras épocas distintas; como se o presente fosse um estágio elevado com relação ao passado, visando até o posicionamento politicamente correto do que se pode ou não relatar, e em qual formato. Afinal, não podemos transpor o nosso tempo para o passado.

A memória é algo muito fluido, nem sempre tem o mesmo semblante e muito menos as mesmas interpretações a seu próprio respeito. E a cada minuto, as nossas memórias se reestruturam de acordo com o que vivemos e sentimos. Portanto, a veracidade do discurso de cada um não é duvidosa quando lidamos com memória. Cada um tem a sua verdade que flutua no tempo, espaço, entre os acontecimentos vivenciados e saboreados dura ou agradavelmente.

Para iniciar as entrevistas primeiramente defini a minha comunidade de destino, que não deveria ser engessada num grupo fechado. A minha comunidade de destino foi a comunidade ashkenazita ídiche brasileira, e mais especificamente, a paulistana e a carioca.

Partindo das sugestões de nomes feitas pela minha orientadora Profa Dra Nancy Rozenchan, o próprio grupo entrevistado foi indicando o caminho perceptivo das redes de oradores a serem tecidas. Quando precisei calcular aproximativamente o tamanho da “amostra” que seria investigada, tive a relativa impressão de que as testemunhas seriam em número escasso. Mas não foi o ocorrido.

Comecei por alguns nomes sugeridos em 2007, pela minha orientadora e por dados de uma conversa telefônica com o Prof. Jacó Guinsburg. Ambos consistiram em “pontos-zero” para a elaboração da pesquisa. Considero que a Maestrina Hugueta Sendacz também colaborou como “ponto-zero”. Assim, obtive informações que propiciariam os primeiros

caminhos para rastrear mais possíveis colaboradores na tecelagem da rede polinervada que foi aos poucos se desenhando.²⁷¹ As pessoas entrevistadas sempre acabaram indicando outras.

O esquema da rede foi metodologicamente saudável, facilitando o trabalho e gradativamente fornecendo-me mais hipóteses e argumentos. Durante a pesquisa, os entrevistados demonstraram sentirem-se estimulados, felizes em compartilhar suas histórias, e em alguns casos até mesmo lisonjeados e exaltados. Reações de aceitação, recusa, esquivança ou empecilhos foram registrados, mas foram muito raros e sutis.

No decorrer do processo das entrevistas, se tornou fundamental esboçar algumas poucas perguntas que permeassem todas as entrevistas. O esboço delas veio organicamente, de acordo com o fluir livre das conversas, e impulsionado pelos meus desejos de descobrir aspectos da memória em questão. Mas, apesar de tais perguntas não poderem deixar de ser feitas, sempre foi preciso encontrar durante a entrevista os momentos que parecessem mais adequados a elas, para evitar que o fluxo do discurso se perdesse. Mesmo em pesquisas temáticas, é importante que o contador sintam-se à vontade para falar da sua própria vida sem medo de “fugir do tema”.

Ainda que ventiladas, as perguntas básicas foram, por exemplo: Qual a relação do entrevistado com o idioma e a cultura ídiche?; Qual o vínculo do entrevistado com a música ídiche?; Quais canções conhece?; Através de qual meio as conheceu, quando e em qual contexto?; Quem as cantava?; Dentre elas, quais são suas preferências e por quê?; O que as canções ídiches representam na sua vida?; Como se sente com relação à atualidade da cultura ídiche?

Mesmo com as questões chave, as entrevistas foram “quase” abertas, com poucas perguntas pré-estabelecidas. A finalidade era não quebrar a narrativa e a linha de pensamento do contador. Apesar da busca pela objetividade e da dificuldade em lidar com a ansiedade a cada vez, dentre as inúmeras vezes em que houve desvio das perguntas, percebi que os “desvios” geravam uma diversidade de afluentes espontâneos e procurei respeitá-los.

Evitei trabalhar com números e estatísticas, buscando outros tipos de explicações. Objetivei conhecer e interpretar a “realidade”, por meio da observação, descrição, classificação e interpretação de fenômenos, e tentei interferir o mínimo possível, para não induzir respostas. Mas, mesmo com esforços, a intersubjetividade nunca é apagada. A própria

²⁷¹ O professor Richard Cándida Smith compara o processo de formação de redes com o que na sociologia se chamaria método de “bola de neve”, onde se conhece uma ou duas pessoas e cada uma conhece e indica outras.

relação que se estabelece faz a situação. Diferente de estar sozinho. Ambos se percebem e essa dinâmica é o que faz a entrevista. Durante as entrevistas realizadas para esta pesquisa, o objetivo parecia comum, todos querendo perpetuar um tributo ao cantar e à cultura ídiche.

As entrevistas realizadas foram exploratórias, já que eu não havia encontrado anteriormente informações científicas produzidas que atendessem às necessidades da pesquisa proposta. A história oral me ofereceu a possibilidade de refletir sobre significados éticos, orais, igualitários. E a prática me impeliu a, talvez de modo semiconsciente, reformular constantemente as estratégias das entrevistas e da pesquisa.

As crônicas reais que ouvi abarcaram três grandes manifestações distintas, apesar de interligadas: história de vida, história temática e tradição oral. Essa pesquisa tentou se valer primeiramente da história oral temática, se baseando no motivo central do trabalho. Mas, conforme dito, apesar de que as questões devessem possuir um caráter objetivo com relação ao tema, foram muito livres, pois, mesmo para as mais objetivas perguntas, não significa de forma nenhuma que as respostas corresponderam a tal objetividade. Se eu houvesse tentado buscar as respostas que eu gostaria de ouvir, estaria de certa forma desrespeitando a história do contador. Ao contrário, senti que para poder fazer história oral com profundidade, tinha que encontrar o coração da entrevista. Mesmo assim, foi totalmente possível ter uma visão geral do panorama que eu busquei entender. Foi possível verificar as formas com as quais ainda persistiram no Brasil a manifestação e a memória da canção ídiche, dentro e fora do quesito tradição oral. Na prática, ocorreu que, para falar sobre o cantar ídiche, as entrevistas se desenvolveram através de narrativas de histórias de vida que, apesar do foco do presente trabalho ser temático, não pude de forma alguma negligenciar. A música é um fenômeno das sociedades e lembrar-se dela nunca estará desvinculado de aspectos vividos pelo recordador.

6. MEMÓRIAS DO CANTAR ÍDICHE COLHIDAS NO BRASIL

Eu acho que havia uma musicalidade inerente (entre os imigrantes). Todos eles tinham certa tradição trazida inclusive da Europa. Tinham interesse por essas músicas que falavam da sua vida. Falavam não só de um passado remoto como de uma coisa que havia acontecido com eles... o *shtetl* para eles era uma idealização de uma vida que provavelmente não tiveram lá, mas é o que sobrou na memória da pessoa e, além do que, todos eles tinham parentes na Europa. Então a música era uma ligação subjetiva e objetiva dessas coisas todas, e de um modo imediato, muito mais do que outros meios. (Jacó Guinsburg, em entrevista).

A música foi um fator importante para preencher o espírito dos imigrantes judeus, saudoso e carente de ídiche. Serviu como elemento promotor de lembranças-vínculos com o mundo ídiche europeu que ficara distante. Embora a imigração de cada uma das famílias ashkenazitas fosse decorrente de fatores variantes entre miséria, desesperança, ou busca do sonho-América, em qualquer um desses casos, independentemente da razão pontual que levava à vinda de cada um desses judeus ao Brasil, a música ídiche tornou-se uma ponte emotiva entre a nova e a velha vida.

Recém-chegados, os imigrantes experimentavam um aglomerado de emoções típicas de qualquer estrangeiro desvendando seu novo universo. Em sua especificidade enquanto grupo, a maioria dos imigrantes ashkenazitas vivenciou ainda as preocupações relativas aos percalços judaicos das primeiras décadas do século XX, e ao extermínio quase total dos judeus da Europa Oriental falantes do ídiche (além de todos os demais assassinatos). Ao mesmo tempo, resistiram tentando preservar fragmentos “de um mundo construído nesse idioma cheio de energia e luz”.²⁷²

O repertório musical ídiche no sentido tanto prático como abstrato chegou, portanto, ao Brasil durante o gradual esfacelar do Velho Mundo ídiche que o século XX presenciou. Desembarcando no Brasil, passou a ser transmitido nas comunidades judaicas locais por diversas vias, puras, ou em grande parte, inter-relacionadas ou mistas. Por exemplo, canções aprendidas através de rádio, discos ou teatro poderiam ser transmitidas posteriormente na oralidade espontânea ou via concertos. A partir de uma fonte primária musical, um ouvinte ou receptor primário poderia tornar-se fonte secundária que, por sua vez, transmitiria a canção a um receptor secundário e assim por diante.

²⁷² WALDMAN, B. **O teatro ídiche em São Paulo**: memória. São Paulo: Annablume, 2010, p.15.

Desse modo formou-se um repertório que passou a habitar em terreno próximo a uma cultura ídiche considerada popular, representada por uma mescla de canções tradicionais, sem assinatura, e outras que apesar de possuírem autoria definida passariam a integrar o imaginário popular coletivo.

Segundo confirmam as lembranças dos entrevistados, os modos de aprendizado da canção ídiche por parte da segunda geração desses imigrantes constituem um colorido caleidoscópico. Se por um lado houve absorção das canções no tempo-espaço referente à vida ídiche europeia e que posteriormente foram ou não transmitidas à segunda geração dos imigrantes no Brasil, por outro lado igualmente houve no país difusão por outros meios diversos. Há muitos cruzamentos entre as nuances que permeiam as vias e circunstâncias do aprendizado das canções e da fixação das mesmas na memória dos indivíduos. E uma pequena porção desse cancioneiro guardado individualmente é composta por canções coincidentes que se tornaram um aspecto da memória coletiva grupal. Mesmo levando em consideração a existência de uma intersecção inerente, as principais formas de difusão mais remotas do cancioneiro ídiche nas comunidades judaico-brasileiras constituíram-se basicamente por:²⁷³

- 6.1. Manifestação espontânea;
- 6.2. Ensino em ambientes educacionais judaicos;
- 6.3. Canto coral;
- 6.4. Espetáculos teatrais com atores-cantores do teatro ídiche;
- 6.5. Apresentações de cantores;
- 6.6. Execuções em eventos litúrgicos;
- 6.7. Festas e comemorações da comunidade judaica;
- 6.8. Partituras e outros registros escritos;
- 6.9. Discos comercializados;
- 6.10. Rádio e TV.

Os referidos ítems que seguem abaixo estão estruturados de maneira a fornecer: i) nos tópicos 6.1. a 6.7., e 6.10. – informações a respeito de cada um deles, colhidas principalmente nas entrevistas; ii) nos tópicos 6.8. e 6.9. – informações que entremeiam dados da memória nas entrevistas, com dados recolhidos nos arquivos.

²⁷³ Algumas dessas formas de difusão, em menor escala e acompanhando os avanços tecnológicos e a reestruturação sociológica, perduram até a atualidade.

6.1 MANIFESTAÇÃO ESPONTÂNEA

O hábito de cantarolar integrou a vivência de muitas famílias judaicas do mundo leste/centro europeu e foi trazido ao Brasil por algumas delas. Assim, o ídiche foi cantado como manifestação espontânea em lares, trabalhos, ruas e festividades.

Jacó Guinsburg retrata a beleza da espontaneidade do cantar de seu pai, José Guinsburg, não detentor de formação musical alguma. Enquanto trabalhava, cortando tecidos sobre seus moldes para confeccionar roupas infantis, ele entoava canções do velho cancioneiro trazidas de memória desde a Europa: “Ele tinha uma voz afinada, não diria que era uma grande voz, mas... ele cantava e nos meus ouvidos até hoje o seu canto soa melodioso”, conta Jacó. José Guinsburg veio de uma cidadezinha da Bessarábia, mas passou pela capital, Bucareste, onde moraram antes de vir para o Brasil. Nunca contou a Jacó se em Bucareste frequentara teatros, mas foi prisioneiro de guerra durante a Primeira Guerra Mundial, e cantava essas canções inclusive no campo de prisioneiros. Jacó relata que o pai, quando jovem, esteve muitas vezes em Odessa onde viveu e provavelmente teve também algum contato com manifestações cênicas e teatrais. Embora lembrando que as mulheres também cantavam, Jacó prossegue:

No meu caso a cantora foi meu pai, não foi minha mãe. Minha mãe (Adélia Guinsburg) tinha outras virtudes, mas não esta. Ela não era uma *ídiche mame* ao pé da letra... Aliás, as *ídiche mames* não se distinguem pela cantoria e sim pela ação.

O cantor e diretor Mauro Wrona conta com ares divertidos que seu avô paterno estava “sempre cantando ‘boiboiboi’²⁷⁴. E também cantava em ídiche “La Donna e mobile”. Da letra não se recorda, exceto do trecho mais célebre que diz *main líber kavalier*, conforme canta Mauro, exemplificando: “Meu avô cantava o dia inteiro, seu modo de pensar era cantando. Trabalhando e cantando”. A família de Mauro de ambos os lados não era religiosa, mas tradicional. Ele explica: “O *ídicher tam* (o sabor judaico) se sentia em tudo. Eu inventava umas palavras”.

²⁷⁴ Fonemas diversos entoados nos *nigunim* chassídicos e incorporados ao cantar ídiche secular.

Era fator bastante comum que as mães cantassem para seus filhos, pura e simplesmente, para ninar, ou durante as atividades domésticas. Entoavam o repertório que conheciam, em geral, ídiche, mas também de seus países de origem, segundo confirma a experiência pessoal de Sylvio Band, cuja mãe cantava tanto em ídiche como em polonês. Ele conta:

Minha mãe gostava de cantar e tinha uma vozinha agradável quando ela cantava, aliás tinha uma vozinha potente! Poderosa! Magrinha assim, mas poderosa! Sempre gostou de músicas de ninar, ela me ninava com músicas polonesas e músicas ídiches.

Os acalantos são em geral associados ao contato fundamental dos primeiros anos da relação entre mãe e filho. Além de cumprirem a função da proximidade reflexa da continuidade da audição da voz materna desde o desenvolvimento fetal, no que se refere inclusive às vibrações sonoras confortadoras para o bebê, as canções de ninar ídiches também incorporam a função transmissora de bases do *ídichkait*.

Algumas canções que não foram concebidas com o propósito de ninar, também podiam exercer tal função, cantadas de mães para filhos. Ben Abraham canta “Oifn pripetshik” (Na lareira)²⁷⁵ com uma letra um pouco diferente da mais conhecida e termina cantarolando com “na-na-na”. Sua esposa Miriam Brik Necrycz canta junto.²⁷⁶ Apesar da primeira língua de Ben Abraham ser o polonês, ele ressalta: “Ouvíamos essa canção quando crianças ainda na Europa. A mãe, para me fazer dormir, cantava ‘Oifn pripetshik’”.

No quesito canções de ninar, Leja Mucinic também menciona “Oifn pripetshik” e cita a canção “Unter Ideles”, fazendo menção a “Rojnkes mit mandlen” (Passas com amêndoas), uma canção de ninar da opereta *Shulámis*, de A. Goldfadn, cujo refrão diz: *unter Ideles viguele, shteit a klor vais tsíguele, dos tsíguele iz gueforn handlen dos vet zain dain beruf rojinkes mit mandlen, shlof je Idele schlof*²⁷⁷. Mostrando uma foto de família, Leja conta o que recentemente redescobriu através do irmão mais velho Henrique: “meu pai me cantava uma musiquinha que eu lembrei, que eu sei só um trecho”. Lea canta: “*Amol iz gueven a meilech, der meilech hot guehat a malke, di malke hot guehat a vaingortn* (Era uma vez um rei, o rei tinha uma rainha, a rainha tinha um vinhedo), você lembra?”. Trata-se da canção “Amol iz gueven a maisse” (Era uma vez uma estória), cujo final não é muito feliz, como

²⁷⁵ O título original da canção é “Der alef beis” (O abecedário) e retrata a alfabetização em hebraico e encoraja a ideia de sua força sentimental na vida judaica.

²⁷⁶ A entrevista foi realizada em sua residência, em ambiente cálido e aconchegante. Miriam não queria aparecer para a câmera e ficou nos acompanhando o tempo todo sem ser filmada. As memórias das canções em ídiche estavam encobertas para ambos, mas conforme o diálogo se desenrolou elas foram aflorando.

²⁷⁷ Tradução: Sob o berço de Ídele há um cabritinho branco que viajou; esta será a sua profissão: passas e amêndoas. Ídele é um nome próprio e também designa o diminutivo de *id* (judeu, em ídiche).

ocorre em muitas canções de ninar, despontadas em momentos do cotidiano onde se emaranham a ternura pelo filho e a própria introspecção, reflexão ou desabafo do cantador. No misticismo e no silêncio da noite as estórias se revelam permeadas de símbolos, expressando aflições, realizações e sonhos para o futuro. É interessante observar como Leja explica o enredo da canção:

Depois é o final, que o *meilech* (rei) morreu. A *malke* (rainha) ...acho que ficou doida, era um casal muito unido. E o *vaingorn* (vinhedo), um jardim de videiras, *gorn* é jardim, *vain* é de vinho, então videiras, secou. Então, essas (rindo) estórias é... ídiche, sabe, são todas tristes, é! É (rindo), são poucas alegres, a maioria é triste. (tosse) E música de ninar, você vê? E que meu pai cantava para mim.

Irmãos também podiam ajudar os pais com as crianças menores. Miriam Nekricz conta em sua biografia que, quando pequena, ela e seu irmão Moniek não seriam mais o centro das atenções, pois haviam nascido dois irmãozinhos gêmeos, Herschele e David. A mãe precisava dedicar-se à loja que havia recém-aberto com o marido, mais precisamente, no inverno de 1938-1939. A pequena Miriam ficou incumbida de cuidar dos nenês e niná-los em um grande berço. Logo após o nascimento, eles foram enrolados em faixas apertadas para “as perninhas não crescerem tortas”, como era o costume na Polônia, na época. Devido à posição incômoda eles choravam muito causando pesar em Miriam, que então os embalava com canções de ninar em ídiche e polonês, “balançando o berço até adormecerem”.²⁷⁸

Contudo, nem todas as canções ídiches passadas das mães (ou de alguém que cumprisse esse papel) para suas crianças enquadram-se na situação de acalanto, já que as circunstâncias onde eram cantadas poderiam ser bem variáveis. Hugueta Sendacz também conheceu muitas canções ídiches na infância através da mãe, a atriz e cantora Pola Rajnsztajn (ou Reinstein). Conta:

Porque minha mãe era uma soprano, e ela cantava, ela tinha um repertório fabuloso, eu tenho muitas fitas cassetes que ela gravou... à *cappella*, eu não... Não tinha tempo de acompanhar (ao piano), então, ela gravava. E... E eu ouvi muitas dessas canções na infância. Ela cantava para mim quando eu era pequena.

Ainda no que se refere às memórias do cantar materno, Myriam Dahis relembra-se da felicidade que a mãe transmitia ao entoar as canções enquanto cuidava dos afazeres do lar:

Olha, minha mãe sempre foi uma pessoa muito alegre. Cantava todo tempo. Porque ela era feliz. Embora a luta fosse grande e tudo, ela era feliz. Uma dona de casa. Meu pai não queria que ela trabalhasse fora para ajudar. Ele achava que cuidar das crianças pequenas em casa já era trabalhar. Minha mãe se sentia uma dona de casa e uma mãe, uma amiga sempre alegre,

²⁷⁸ NEKRYCZ, M. B. **Relato de uma vida**: Miriam Brik Nekrycz. São Paulo: Editora B'nai B'rith, 1996, p.26.

sempre cantando. Eu nunca me lembro de ter visto minha mãe na cozinha fazendo algum alimento para a gente, preparando, sem que ela cantasse.

Mendel Abramowicz também relata que sua mãe cantava em ídiche ao cozinhar. Ela acabou despretensiosamente transmitindo as canções para Mendel, que permanecia encantado ao seu lado ouvindo. Ressalta que sempre se sentiu muito próximo do ídiche, o qual aprendeu antes do português, mesmo sendo brasileiro. O fato se deve ao desejo de seus pais, que conversavam em ídiche entre si. O pai afirmava que, como o menino havia nascido no Brasil, inevitavelmente aprenderia bem o português, e, portanto, queria garantir que Mendel conhecesse o ídiche desde pequeno.

A esposa Mere, também apaixonada pelo ídiche, se orgulha de ter sido uma das afortunadas alunas do grande idichista Meir Kucinski no Seminário Hebraico para Professores. Em um livro lançado recentemente sobre Kucinski, Mendel se surpreendeu ao deparar-se, na parte final da obra, com um poema sobre Zishe Breitbart que, segundo Mere explica, seria “uma espécie de Sansão contemporâneo... Um homem fortíssimo, um personagem”.²⁷⁹ Mendel indica a procedência do poema mencionado:

Quem fez o livro não sabia que isto era uma canção, que minha mãe cantava. Um senhor que morava perto do Luso Brasileiro ouviu ela cantar. Anotou a letra e mandou para os Estados Unidos, ganhando um prêmio com essa letra. E isso se perdeu. Eu só voltei a rever quando esse livro foi feito. Então eu avisei os autores que aquilo não era uma poesia apenas, era uma música, uma canção judaica, uma canção ídiche que eu ouvia desde pequeno. E aí houve uma reunião na casa de uma moça que já faleceu, em Higienópolis, e eu cantei essa música. A canção se chama “Di Zishe Breitbart”.

Mendel nunca encontrou nenhum outro registro dessa canção. Possui apenas a lembrança dela entoada através da voz de sua mãe.

A mãe de Bruno Kowes também cultivava muito interesse pela cultura ídiche e gostava de cantar, ele se orgulha frisando que possuía uma voz bonita. Ao contar sobre a mãe, ele lembra que em São Paulo, na década de 1930, alguns imigrantes judeus se reuniam na Sociedade Luso-Brasileira na Rua da Graça. Alugavam o espaço, e nos domingos à noite havia manifestações de cantos, nos moldes de um sarau.²⁸⁰ Bruno conta que tais reuniões versavam sobre assuntos religiosos, ou podiam ser folclóricas. Nessas últimas cantavam as canções ídiches célebres. Era reconfortante o fato de se reunirem e cantarem. Era uma forma de pertencer, de ter uma identidade, assume Bruno.

²⁷⁹ Refere-se ao artista circense de origem judaico polonesa, Siegmund Breitbart (1883-1925). Ele se tornou uma figura lendária judaica, sendo conhecido como o “homem mais forte do mundo”.

²⁸⁰ Bruno diz que no Luso Brasileiro faziam também as festividades de *Rosh Hashaná* e *Iom Kipur*. Menciona na entrevista que o local ainda existe. Felipe Honigsberg, entrevistado posteriormente, informou que a construção foi demolida.

Assim como Bruno Kowes, também vindo ainda pequeno da Polônia, mas em seu caso, para o Rio de Janeiro, Henrique Morelenbaum ao chegar ao Brasil, em 1935, vivenciou a batalha dos pais pela sobrevivência, morando no princípio em quarto sublocado. O fenômeno era típico da chegada dos imigrantes. Em 1937, atingindo uma situação mais estável, seus pais conseguiram compartilhar um apartamento com outra família. Dos oito apartamentos do prédio assobradado, seis eram ocupados por famílias judaicas que se reuniam às noites para confraternizar. Habitualmente costumavam preencher a atmosfera com cantos, poesias e piadas. Conforme Henrique:

As reuniões à noite eram na casa de um ou de outro. Televisão não tinha, rádio era uma coisa, um negócio enorme, dessa altura assim. As reuniões eram para contar as coisas de cada um, pois cada um era de outra cidade e (pausa) um sabia cantar, outro sabia recitar... Esse era o ambiente. Então eu ouvi essas canções judaicas desde pequeno nessas reuniões onde se cantavam essas canções tristes. Como funcionava, uma pessoa começava a cantar e todos acompanhavam. Era totalmente espontâneo. Não tinha a pretensão de ser uma coisa organizada. Alguém se lembrava e começava... Meu pai era muito piadista, (sorri) então ele contava uma piada, e então alguém se lembrava de alguma música que tinha a ver com aquela piada. Ou o contrário quando a pessoa cantava uma música que tinha algum enredozinho, meu pai logo contava 4, 5 piadas relativas àquilo. E meu pai tinha uma mandolina, não era um bandolim, era um instrumento como um bandolim, mas que tinha cordas iguais às do violino, mi lá ré sol, e...tinha uma sonoridade. Meu pai tocava aquilo de ouvido, era a única coisa musical da vida dele.

Sua mãe cantarolava sempre, em geral coisas mais ligadas à religião, por exemplo, todo sábado à tardezinha ela cantava “Hamavdil”, que costuma ser entoada ao final do sábado.²⁸¹ Essa melodia ficou gravada em sua mente, de modo que Henrique prometeu a si próprio que faria um arranjo para coro dessa melodia, fato que cumpriu posteriormente.

Os imigrantes judeus ansiavam por compartilhar junto a seus conterrâneos as experiências do Novo e do Velho Mundo, promovendo encontros sociais em locais frequentados pelos membros da comunidade judaica brasileira. Neles era comum que houvesse cantoria, conforme conta Sylvio Band:

Tinham os *Farbanden* (associações) onde as pessoas, amigos, se encontravam, socialmente. Se encontravam sábado à tarde ou domingo à tarde para tomar um chá com bolo e ficar contando histórias da Europa e cantando. Isso era muito comum.

As canções compartilhadas nesses ambientes comunitários laicos eram as mais variadas possíveis, abrangendo canções antigas trazidas como bagagem cultural dos imigrantes. Mas as ocasiões de encontros comunitários comportavam igualmente canções que rapidamente teriam viajado desde os Estados Unidos para o Brasil, com trajeto incerto, oriundas do teatro musical

²⁸¹ Originalmente em hebraico, mas existem também versões usando palavras ídiches.

ídiche da Segunda Avenida em Nova Iorque, tais como “Bai mir bistu schein” (Para mim você é bonita), tornando-se extremamente difundidas de forma oral.

Após o falecimento de sua mãe, há cerca de 50 anos, Mendel viveu um período no qual deixou de cantar músicas ídiches. Passado algum tempo, em função do carinho por sua sogra, voltou a adquirir esse gosto ao acompanhá-la, também com a esposa, em um grupo de pessoas de “mais idade”, denominado *Fraindshaft* (grupo da amizade). Passaram a frequentar os encontros, os quais consideram inesquecíveis, e que perduraram vários anos.

Os encontros ocorriam religiosamente em todas as tardes de sábado, precisamente entre as 14h00 e as 17h00 no anfiteatro da antiga Faculdade de Odontologia à Rua Três Rios 363,²⁸² que cedia o espaço. Mere relata que o anfiteatro possuía um piano, e todas as boas condições para a realização de um sarau musical. Lá também foi um espaço no qual o ídiche era conscientemente preservado, as pessoas alternavam-se cantando, declamando poesias, contando piadas em ídiche.

No que diz respeito às canções mais marcantes da infância, Lea Szuster selecionou para gravação de seu CD prioritariamente canções ídiches vividas por ela quando criança com intuito de registrar o cantar que permaneceu ressoando em sua memória:

“Rojinkes mit mandlen” - meu pai cantava para mim, eu resgatei de memória a canção inteira, às vezes pode ser que uma ou outra palavra eu não lembrava, mas aí lembrei perfeitamente, “Rêizale” (Rosinha)²⁸³ - música que minha avó sempre mencionava ainda ter escutado desde lá atrás, na Europa, “Oifn veg shteit a boim” (No caminho há uma árvore)²⁸⁴ - que para mim traz muita lembrança dos meus tios, de quando eu era pequena.

Ao mencionar “Oifn veg shteit a boim”, Lea se emociona: “Não consigo nem falar, quanto mais cantar”. Conta que seus avós só falavam ídiche. Acabou aprendendo o idioma, fala fluentemente, escreve e lê ídiche.

Diferentemente da música sinagoga, muitas das canções domésticas eram entoadas por mulheres. Miriam Zalzman também se lembra de suas tias cantando em sua casa na Polônia a canção mencionada acima. Cantarola “*oifn veg shteit a boim shteit er aingueboign*”²⁸⁵. Conta que seus avós também “sempre cantavam bonitas canções ídiches” na sua infância. Dessa

²⁸² Atualmente onde se localizam as oficinas culturais Oswald de Andrade.

²⁸³ Canção com várias estrofes que versam sobre a paixão de Duvidl pela sua amada Rêizele.

²⁸⁴ Canção que fala, simbolicamente, dos pássaros que saíram voando e deixaram a árvore. E os filhos se vão para longe da mãe. Algumas interpretações sugerem que a dispersão dos pássaros seja a diáspora judaica.

²⁸⁵ Tradução: No caminho há uma árvore que está encurvada...

época ela esclarece que, além da música litúrgica tradicional, somente com vozes masculinas, que ouvia na sinagoga para onde ela era levada pelos avós, os “jovens cantavam sempre canções para crianças” que ela diz ouvir até hoje.

Malka Rosenfeld também conta que algumas das canções ídiches que lembra, foram seus pais, vindos da Polônia, que lhe ensinaram no tempo de sua infância e juventude em Recife. Ela lembra bem das canções “Zol zain” (Que seja), “Un vu bistu gueveizn” (Onde você esteve?) e “Hemerl” (Martelinho) considerando, em suas palavras, que estas “são antigas de 100 anos atrás... e quem ensinou foram meus pais que trouxeram (essas músicas) da Polônia”. Assume que seus pais as teriam aprendido com os seus respectivos pais e diz que as canções ídiches mostravam a vida difícil dos judeus lá na Europa sem dinheiro e sem possibilidades de sobrevivência.

Os pais de Malka eram separados. Assim, todas as tardes ela se encontrava com o pai, Itz’hok, que cantarolava durante seu passeio diário de mãos dadas com a filha no *pléztl* do Recife, na Praça Marcel Pinheiro. Ela garante que a intenção do pai não era cantar para ensinar a ela, e sim cantar por sentir uma necessidade grande do cantar em ídiche, para refazer o espírito. Ela intui: “Meu pai cantava porque doía para ele, pois ele deixou os pais, deixou a terra dele. Isso é o que eu acho”.

Ainda no âmbito familiar de canções transmitidas de pais para filhos e que atingem fortemente o emocional, Lia Camenetsky Engelender, após entoar a canção que sempre cantou para seu filho chamado Yankale, conta:

Yankale é o nome do meu filho que possui inteligência superdotada, mas quando pequeno apresentou sérias dificuldades musculares; ele começou a ter ataques, pois começava a chorar e ficava sem fôlego. É tetraplégico. Então, eu cantava para ele a canção “Yankale” que diz *shluf main Yankale main sheiner* (durma meu Yankale meu lindo). Yankale é o nome dele, Yan, Yankale. E ele se acalmava. Uma coisa incrível. Hoje ele tem 49 anos. Muitas vezes ele pede que eu cante, já é um homem.

Sobre “Yankele” e enfatizando a dicotomia sentimental de graus de tristeza e alegria por vezes confundidos nos textos e melodias, Cilly Litwak pontua:

Lembro das tradicionais todas, da mãe colocando o filho para dormir, e já o imaginando um grande *talmid chacham*, ou um grande profissional. “Yankele”, por exemplo. (canta) *Shluf je mir shoin Yankele main sheiner*, então a mãe já está imaginando (o futuro do filho), mas enquanto isso ela fala: “você ainda está molhando a cama!” O tipo ainda é bebezinho, e ela já está vendo ele como um homem. É uma canção de ninar muito linda. Essa é do folclore judaico, todo mundo conhece. Todas as melodias ídiche têm um pouco de... a linha melódica

parece toda russa. Se você ouvir músicas russas populares, elas têm aquele choro, mesmo as alegres.

Era prática comum e acolhedora que as famílias se reunissem na casa de um parente e que nessas ocasiões brotasse uma cantoria. Sobre esse aspecto, Lea Szuster recorda da época de seu pai tocando violão. Ele cantava e sempre apreciara muito a música ídiche e a música russa. Sobre as cálidas ocasiões de cantoria familiar e de convívio, Lea rememora:

Então imagina aquele domingo, no Bom Retiro, a gente se reunia cada domingo na casa de um irmão do meu pai (eram 9 irmãos). Eu era criança, e cabia todo mundo naquela salinha de jantar que tinha 30 ou 20 m², crianças e adultos. Isso acontecia às tardes, tocavam violino e bandolim e cantávamos, era uma família musical. Lembro também que a minha avó reunia todas as amiguinhas dela sábado à tarde para o lanche, para um chá. E elas conversavam e às vezes a gente cantava, e interessante, eu lembro, isso, que a gente cantava alguma coisinha, agora você me aflorou.

Em algumas famílias cantava-se muito. Na memória do *chazan* Gerson Herszkowicz, seu pai e seu tio cantarolavam em casa em qualquer ocasião do cotidiano, “no *Shabat*, em *Pessach*”. Nas reuniões de família, sua mãe Sofia tocava bandolim, seu pai Jacob cantava, seu tio Luiz “trazia um outro bandolim e o pessoal cantava”. O bandolim da mãe possivelmente ainda esteja guardado.

Aarão Perlov também menciona que ouvira em sua juventude as canções em ídiche em contexto familiar, além de através da “rádio ídiche”. Conta que na sua juventude, em São Paulo, frequentou reuniões de família nas quais havia uma moça que costumava cantar músicas ídiches. Lembra que tais confraternizações ocorriam aos domingos à tarde na casa de uma prima da sua avó.

Igualmente a infância de Genha Migdal foi imbuída de cantoria familiar. Cantavam em casa nas reuniões de família, lembra-se do pai e o tio cantando e liderando. Considera que, por serem descendentes da tribo dos Levitas, cantores nos antigos Templos sagrados de Jerusalém, seu pai valorizava o cantar para manter uma tradição milenar.²⁸⁶ Ela rememora:

Meu pai tinha uma voz boa e realmente gostava de cantar, então eu lembro de uma canção da minha infância ensinada por ele e que fala sobre a chegada do inverno, e que talvez representasse pessoas cantarolando em um quarto frio. “Der vinter iz guekumen” (O inverno chegou). Outra música em ídiche que ele me ensinou fala a respeito do nariz “Di noz” (O nariz); acredito que lembro inteira, posso cantarolar? (canta) *Vu ich zol guein, vu ich zol*

²⁸⁶ Os levitas, ou *levi'im* em hebraico, ajudavam os sacerdotes do Templo, os *cohanim*, na oficialização dos rituais. Os auxiliavam naquilo que se fizesse necessário, inclusive fisicamente, e cantavam durante as cerimônias.

*shtein, derlangt men mir biz dem letztn bein, men lacht fun mir, ich freg farvos, s 'gufelt zei nit main noz toiznt nemen...*²⁸⁷

Toda a família reunida, e como eu era menina, o meu pai pedia para eu cantar a música. E eu cantava bonitinho e as pessoas davam risada. É uma lembrança que eu tenho bastante forte. Eu adorava esses aniversários, não era esses aniversários só com comidas, a gente comia, mas também cantava...A família inteira ficava cantando. Era muito bom.

As crianças registraram em suas memórias, de maneiras muito pessoais e distintas, as canções ídiches vivenciadas em ambientes diversos e por vozes diversas. Genha lembra-se do pai cantando para todas as filhas, mas como a memória individual seleciona fragmentos de maneira muito pessoal, as irmãs de Genha não se recordam das tais canções, nem da melodia e tampouco de como foram aprendidas, com a mesma clareza e intensidade com a qual ela relembra.

O fator sociabilidade é determinante no costume de cantar, em várias famílias. O pai de Genha Migdal, sendo muito sociável e cultivando o cantar, possivelmente trouxe esse gosto desde a Europa, já que as muitas fotografias trazidas do Velho Continente documentam as brincadeiras e encontros entre amigos, inclusive para cantar e divertir-se, conforme Genha atesta.

Pais e mães poderiam ou não cantar. Em geral um ou outro costumava expressar-se bem através do canto, contudo não há regra. Na família de Genha, quem se sobressaía no canto eram o pai e o tio. A mãe acompanhava a cantoria, mas não tinha a boa voz e a afinação do pai. Apesar disso, ficava levemente cantarolando ao cozinhar ou a trabalhar. Sempre em ídiche.

As músicas que marcaram a infância de Syma Zimberg estão vinculadas ao seu relacionamento com a mãe. Ela conta:

Muitas, muitas me marcaram. Todas essas músicas me enchem de emoção até hoje. Portanto, algo fica dentro do coração de nossos filhos, do nosso *ídichkait*. Esse *ídichkait* que eu tenho a alegria de conservar, desde a minha infância, firmada pelo convívio com a minha mãe. Eu tinha paixão pela minha mãe. Uma pessoa maravilhosa. A gente ouvia os discos juntas e tudo. Sempre foi muito emocionante essa prática para mim. Muito, muito, muito. Eu não sei se pelas letras, se pela melodia, ou se pela lembrança que ficou dentro de mim (sorri emocionada).

Contudo, apesar de ser um fator bastante comum, não é regra que todas as famílias judaicas do leste europeu cultivaram o cantar em suas casas, tanto lá como no Brasil. Zwi

²⁸⁷ Tradução: Onde quer que eu vá, onde quer que eu fique, alcançam-me, riem de mim; pergunto: por que? Não lhes agrada o meu nariz...

Terner, por exemplo, tem uma lembrança nebulosa sobre a música ídiche de sua infância. Apesar de recordar-se da existência das canções ídiches no seu passado na Europa antes da Segunda Guerra, não se lembra de momentos específicos de cantoria em família. O comunicativo Zwi conta que a vida era muito voltada à busca imediata de recursos para o sustento, e que se trabalhava muito na cidade onde nasceu na região da Transilvânia: “Não lembro mais, muitos anos... tantas músicas tinham. Tinha muita música lá, mas eu não lembro”.

Golde Bisker é representante de uma fatia da comunidade onde o hábito do cantar em família não fora desenvolvido. Ressaltando que ela era “muito sapeca”, conta que não guardou melodias da sua infância, e salienta que seus pais nunca cantavam músicas de espécie alguma para os filhos, nem mesmo canções em ídiche. No entanto, uma ligação com a música se faz visível, na medida em que seu pai tocava violino por aprendizado autodidata. A irmã de Golde também se aventurou no aprendizado do instrumento.

É fato que no Brasil muitos imigrantes judeus incentivaram seus filhos aos estudos musicais, além da medicina, conforme relata Jacó Guinsburg: “uma das grandes glórias de um pai judeu imigrante era ter os filhos estudando medicina, piano e violino”.²⁸⁸

Em um prisma mais atual, porém dentro da nostalgia do mundo ídiche simbólico, Rachel Gotthilf comenta sobre a participação do líder comunitário Leon Feffer ao violino em um sarau com canções ídiches ocorrido na casa de Klara Kielmanowicz:

²⁸⁸ Jacó Guinsburg comenta que muitas moças judias aprenderam piano devido aos pais acharem que seria, entre outras prendas, o modo de formar uma mulher educada e de se obter um bom casamento. Ademais, na Europa, estudar música era algo inacessível para muitos, assim, um dos sonhos de ascensão dos imigrantes ashkenazitas no Brasil era representado por poder estudar música. Desde as primeiras ondas de imigração ashkenazita, desembarcaram no Brasil músicos de formação na Europa. Sobre a manifestação da veia musical judaica no mundo profissional brasileiro da música, é pertinente considerar o ponderável número de músicos notáveis que são de origem judaica, e se manifestaram no cenário musical brasileiro tornando-se renomados, como o professor José Kliass, que formou uma geração de grandes pianistas: Anna Stela Schic e Yara Bernette, por exemplo. Alguns dos que já haviam estudado na Europa garantiam emprego imediato ao chegar tornando-se professores de música. Henrique Morelenbaum conta sobre os irmãos Niremburg que já atuavam na área musical. Jacques Niremburg, seu professor de violino, foi professor de um violinista que Henrique Morelenbaum escutou encantado no navio, durante o trajeto para o Brasil. O irmão de Jacques, Henrique Niremburg, veio como violinista pronto, sendo original de Lodz, mas tendo estudado em Varsóvia. Outros dos músicos que imigraram ao Brasil procuravam uma maneira alternativa para garantir o seu sustento, partindo para outros ramos que fossem profissões consideradas práticas, e deixando a música como atividade secundária. Este quase foi o caso do maestro Isaac Karabtchevsky, se houvesse escutado a indicação dos pais, mesmo que estes possuíssem vínculos muito profundos com a música. Nascido em São Paulo, relata que a sua relação com a música começou com uma formação clássica em casa, pois sua mãe, por exemplo, antes de imigrar para o Brasil era cantora profissional em Kiev. O pai era comerciante, mas apreciava a arte musical. Karabtchevsky considera que seus pais incutiram nele e em seus dois irmãos o gosto pela música erudita. Assim, começou desde cedo a tocar oboé. Mas quando decidiu fazer da música a sua profissão, os pais resistiram a princípio recomendando que ele seguisse uma carreira mais “prática”. (KLEIN, P. A música e outras memórias. **Revista Shalom**, n° 301, ano 29, São Paulo, 1994, p.6-13). Outra parcela dos músicos ashkenazitas brasileiros de primeira geração foi daqueles que chegaram ainda crianças ao Brasil, e começaram a estudar música na nova terra, desenvolvendo carreiras de destaque, como é o caso do maestro Henrique Morelenbaum. Vale ressaltar o que o maestro constata sobre a ligação dos judeus com a música e com a arte: “por que tem tanto judeu artista? Por que na arte não adianta pistolão. Não adianta proteção. Ou é ou não. E o menino judeu, a criança judaica, ele aprendeu desde cedo que para ele vencer só podia ser onde não houvesse interferências de artificialismos, de tapeações”.

Eu lembro de um encontro de falantes ou admiradores de ídiche, onde a Sra Kielmanowicz voltou de um congresso e recebeu os convidados em sua casa. Fez uma noite ídiche, estava presente também a Nancy Rozenchan, que eu me lembre e algumas pessoas que falavam ídiche. Houve música nessa noite, o Sr. Leon Feffer veio com o violino entre outras apresentações que não me lembro bem, e tocou, e tocou muito bem. Foi a primeira e única vez que nós o ouvimos tocar.

O Ídiche Kraiz (Círculo ídiche) liderado por Klara Kielmanowicz era o grupo apoiado pela Organização (cultural beneficente feminina) das Pioneiras que organizava esses tipos de encontros, alguns na própria residência de D. Klara, conforme citado acima.

Em 1971, incentivada por Rosa Zaguer, a então presidente nacional e diretora do departamento cultural e de ídiche da Naamat Pioneiras, Klara Kielmanowicz passara a liderar o departamento cultural de ídiche da organização. Ela conta os fatos decorrentes:

Como eu aceitei o departamento cultural de ídiche, fui no primeiro congresso da língua e cultura ídiche em Jerusalém em 1976. Inclusive eu tirei retratos e trago para você ver... Quem assistia o congresso era Golda Meir, naquele tempo. Eu voltei do congresso e queria fazer alguma coisa em prol do ídiche. Em 1978, Isaac Bashevis Singer ganhou o prêmio Nobel da literatura ídiche. Então, em 1979, eu fundei na minha casa o Ídiche Kraiz. O círculo do ídiche. Foi na minha casa, não era só para as Pioneiras, era para toda a comunidade. E foi para homenagear o Isaac Bashevis Singer. Então lá, depois você vai ver, lá tem em cima e aqui (embaixo) eu ponho cadeiras. Parece um teatro, sabe? Lá tem assim, uma elevação. Lá fica o palco e aqui tinha gente, até nos corredores. Foi um grande sucesso.

O pai de Felícia Spitzcovsky, Jaime Koifmann, era dono de excelente voz e sua cantoria era sempre requisitada nas reuniões familiares e entre amigos, principalmente no que diz respeito à canção “Iente”, que ele adorava. Por iniciativa própria, gravou a canção; Felícia lembra que havia um disco dessa gravação, mas desconhece seu paradeiro. A gravadora onde realizou o disco era um estabelecimento em que qualquer indivíduo poderia gravar mediante pagamento, conta Felícia. “Não era uma gravadora famosa. Naquele tempo você queria gravar um disco, entrava e gravava, entende? No centro da cidade. Essas coisas eram todas no centro”. Seu marido, Abrahão Spitzcovsky, concorda e lembra que ali no Centro, na Praça da Sé, “tinha encontro de músicos desempregados. Se quisesse contratar qualquer tipo de músico era só procurar lá, assim como os garçons no Largo do Paissandu”.

A família ouviu o disco inúmeras vezes e o pai de Felícia ficou orgulhoso com a gravação de faixa única. “Só essa faixa! Só “Iente”; era a música dele. Cantor de um sucesso só!”, brinca Felícia. O intuito era apenas registrar-se e ter uma lembrança. Com ternura Felícia complementa sobre a atitude singela do pai: “Acho que nem tinha acompanhamento era só ele cantando”.

Cantava-se muito na família de Felícia que, enquanto menina, gostava de se sobressair e de se apresentar, sendo muito incentivada pela mãe. Tinha a tia Augusta que também sempre cantava em ídiche nas confraternizações.

O ambiente familiar de seu marido Abraão Spitzcovsky na infância também abrange músicas ídiches que marcaram a sua memória, em especial “Vu nemt men a bissale mazl”²⁸⁹ (Quem consegue um pouquinho de sorte?) que sua mãe cantava sempre. O relato de Abraão sugere que a emotividade da mãe ao cantar em ídiche tinha ligação com a saudade dos familiares que haviam permanecido na Europa. Felícia acredita que a sogra sentia uma grande culpa por ter “se salvado” enquanto a família toda foi assassinada no Holocausto. Abraão conta:

Estava sempre cantando “Vu nemt men a bissale mazl” e se emocionando. Eu lembro de minha mãe, eu tinha uns dez anos... Sei lá. Durante a guerra...Naquela época ainda chegava correspondência, depois parou. Eu lembro que chegava correspondência, ela abria o envelope e ia lá pra dentro de casa, eu a ouvia chorando... Vinham aqueles relatos terríveis... Mas... Tudo já passou.

O afastamento de alguns indivíduos do cantar durante a idade adulta pode ser reversível na terceira idade. Falando sobre seu pai, ator de teatro ídiche, desde a Europa, e alfaiate, Dora Braun lembra que, antes do envelhecimento do pai, não era comum ele cantar em casa, embora o fizesse no mundo teatral ídiche. Mas na idade avançada adquiriu o hábito do cantarolar doméstico. Ela conta:

Embora ele gostasse de cantar e cantasse direitinho, foi só na velhice que ele deu para cantar em casa. Quando deixou de trabalhar ele vivia em casa sentado e gostava de ficar cantando. Entoava canções ídiches, não era hebraico, porque isso ele não conhecia de jeito nenhum. Ficava cantarolando em casa. Depois que minha mãe faleceu, ele começou a viver com uma outra mulher, e ele ficava dentro de casa, quando você abria a porta e entrava ele estava lá sentado, ou cantarolando, ou lendo jornal ídiche. Eram as duas coisas que ele mais fazia.

Mania Solon vincula o canto à alegria e indaga: “quando a gente está triste pode cantar?”. Ela se recorda de algumas canções ídiches ao ouvi-las. Mania não consegue mais tecer uma conversa fluente, mas demonstra ficar muito feliz ao lembrar dessas músicas: “Essa é a língua da mãe, das nossas mães. A mãe falava em ídiche, *mameloshn*”.

²⁸⁹ Canção atribuída a Ben Zion Witle (1907-1961), popularizada por Mike Burstein. Trata-se de uma das valsas mais difundidas da música ídiche. O texto retrata que aquele que tem sorte possui o mundo. A indagação esperançosa é: como fazemos para conseguir um pouquinho de sorte e um pouquinho de alegria?

O ato de cantar espontaneamente pode aliviar o peso da existência ou propiciar uma catarse auxiliar na assimilação de conflitos emocionais e angústias. Sylvio Band conta uma passagem relacionada a esse aspecto do canto como expressão da identidade mais profunda de uma pessoa que perdeu a lucidez:

Lembro de, quando pequeno, uma certa velhinha ídiche que havia entrado em estado de demência, absolutamente fora desse mundo, sabe o que ela fazia? Magrinha, magrinha, pele e osso! Ela pegava uma cadeira, botava na calçada e ficava o tempo todo cantando músicas ídiches, atrapalhando a passagem, porque calçada de vila é mais estreita. Mas nem se importava! Eu me impressionei muito. Ai, a velha Zilberlicht (sic).²⁹⁰ Cantava bem, se vê que é uma pessoa que gostava de cantar na juventude, conhecia aquelas músicas todas que não era comum em famílias religiosas, tinha que suplantar a religião para cantar.²⁹¹ E ela cantava feliz, mas absolutamente fora de sintonia, não reconhecia ninguém. Ficava horas cantando um repertório grande que se repetia. Canções de ninar. Alguns zombavam dela e um ou outro gostava. Minha mãe gostava de ouvi-la e tinha respeito por ela, e me ensinou a respeitá-la. Agora eu me lembro, a velhinha cantava músicas de ninar em ídiche. Se minha mãe dizia que ela cantava bem é porque devia cantar bem.

No caso de Sara Waldman, ela começou a cantar em casa a partir dos seus aproximados 90 anos, ao entrar em um estado senil decorrente da idade avançada. Durante nossa entrevista cantou músicas em seu idioma materno, o ídiche, e em hebraico. Tais canções as filhas nunca a tinham ouvido entoar durante toda a vida. De repente tinham ressurgido na sua memória e, desde então, passara a cantar algumas canções em que se fixou, repetindo sempre as eleitas por sua memória. Segundo as filhas, Sara começou a cantar quando perdeu completamente a possibilidade de contato, de acompanhar uma conversa. O cantar acontecia por um fenômeno de senilidade. Conforme a filha Berta conta, podia presenciar pessoas conversando sobre qualquer assunto, mas ficava apartada. A senilidade começou a isolá-la muito. Berta relata:

De repente ela vinha com um pacote da memória remota... A pessoa conversando, vinha visitar, de repente ela entrava com a música, sempre em ídiche, sempre uma música surpreendente que nós, as filhas, não conhecíamos... não eram aquelas do repertório comum, era alguma coisa que ela trazia lá do fundo do baú.

Sara ficara muito isolada devido à sua dificuldade de comunicação, pois sua audição já não funcionava bem e ficara ao mesmo tempo com menos possibilidade de entendimento e de absorção. Cantar talvez fosse para ela “uma maneira de criar visibilidade, uma forma de dizer: eu existo”, conforme ressalta Berta, que tem a impressão que as músicas cantadas eram blocos que vinham da memória mais antiga.

²⁹⁰ Sylvio diz não ter certeza do referido nome.

²⁹¹ Conforme Sylvio Band, o marido dela era religioso e fora apelidado de “barbicha”.

Como Sara não conseguia articular uma conversa, as canções surgiam como um conjunto pronto em diferentes circunstâncias e para ouvintes diversos, como Berta descreve:

Ela era levada no cabeleireiro, e de repente começava a cantar em ídiche, com qualquer um, passeando na rua... Qualquer um era interlocutor para as músicas em ídiche. Nunca em sua vida chegou a nos mencionar nada relacionado a essas músicas que cantava recentemente.

Encontrei Sara em duas ocasiões em sua casa. Em uma das vezes Berta estava presente, e, na outra, a filha Ada. Ambas me ajudam na conversa e no incentivo para que Sara cante, com frases do tipo “Agora a Sra. canta, bem bonito! Quer cantar o que? Madua?”. Ao que Sara responde em uma das vezes, convocando-me a cantar: “Canta!” E após um rápido encorajamento, com muito gosto ela própria decide cantar. Começa por um canto hebraico que fazia parte do grupo de canções que Sara vinha entoando recentemente, *madua haolam afuch kol kach, eliyonim lemala vetachtonim lemata*.²⁹² Em seguida, praticamente sem corte, emenda uma canção ídiche *farvus iz di velt...azoi fardrait* (Por que o mundo é...tão distorcido). Em alguns momentos, entre uma cantoria e outra às quais sempre aplaudíamos efusivamente, permanecia em silêncio nos observando com olhinhos vívidos, parecendo satisfeita com a visita.

Cantou também parte de uma canção juntamente com a filha Berta que pincelava algumas frases dando apoio *ver zugt.....hei dja, ei dja... hei Djankoie, Djan, djan, djan* (quem diz... *hei dja...hei Djankoie, djan...*)²⁹³

Ao final da canção parece um pouco cansada: “Quer mais?”, pergunta. Enquanto respondo que voltarei em outra ocasião, ela recomeça a cantar, dizendo em seguida: “Eu conheço muitas, muitas”. Iniciamos juntas “Oifn pripetshik” e ela termina cantando sozinha. No decorrer, apresentou trechos do texto com palavras distintas da versão usual que eu conhecia, como *zitst der rebeniu lernt kinderelech dem alef beis* (o professor sentado ensina às crianças o abecedário) e *lernt kindelech lernt kol zman...* (aprendam todo tempo crianças...).

Cantei algumas músicas que ela reconheceu, tais como a canção “A brivele der mamen”²⁹⁴ (Uma cartinha para a mãe), e cantarolou junto algumas partes, mas o mesmo

²⁹² Porque o mundo está tão revirado, os superiores por cima e os inferiores em baixo...

²⁹³ Djankoie foi um assentamento judaico na Crimeia nos anos 1930, destruído durante a Segunda Guerra.

²⁹⁴ “A brivele der mamen” foi uma das canções mais apreciadas do período das grandes imigrações, de ambos os lados do Atlântico. Retrata a mãe a solicitar que o filho que foi para a América lhe escreva ao menos uma cartinha. O texto e a melodia de foram compostos por S. Shmulewitz (1868-1943).

não ocorreu com “Papirosn”²⁹⁵ (Cigarros). Berta menciona que Sara lembra apenas das canções de sua infância, mas que das mais recentes conhece também “Shein vi di levone” (Linda como a lua).

Na Rússia, na infância de Lea Baran não era conveniente mostrar diferença entre o apreço ao ídiche e ao russo, ela conta. Sua primeira língua é o russo, mas posteriormente tornou-se professora e tradutora de ídiche. Sempre teve contato com canções ídiches, desde a infância. Entre outras desse tempo, Lea canta “Djankoie”, a mesma que Sara Waldman havia entoado.

Sabe-se que a região, idealmente destinada aos judeus na Rússia, Birobidjan, também tinha músicas, conta Lea. Uma falecida amiga sua morou no Birobidjan. Lea não conheceu a região, mas escutou como era a vida lá. Aqui é testemunha da testemunha. Sua amiga contou que “sempre que se reuniam as pessoas... ou tinha uma festinha” cantava-se música, inclusive ídiche.

No pós-Segunda Guerra, Lea dirigiu-se para a Polônia, onde permaneceu por pouco tempo devido ao pogrom em Kielce em julho de 1946, ela conta. Apesar de não apresentar total precisão com relação aos fatos históricos dos anos consecutivos, o que não interfere na absoluta lucidez de sua narrativa, Lea lembra-se que, após esse episódio, presenciou cantorias espontâneas ídiches entre os grupos que foram então resgatados da Polônia e levados para a Alemanha, por intermédio de organização de jovens judeus vindos da Palestina. Nessa ocasião, lembra-se, cantaram inclusive “L’International” comunista.

Durante a Segunda Guerra, a comunidade judaica do Brasil sofria à distância pela desestruturação do mundo ídiche europeu e pelos entes queridos que permaneceram no Velho Mundo. Ideais de solidariedade se manifestavam na expressão cultural de certas comunidades judaicas brasileiras. Em todas as reuniões ocorridas na Biblioteca Scholem Aleichem no Rio de Janeiro, por exemplo, o chamado hino dos partisanos “Zog nit keinmol” (Não diga jamais)²⁹⁶ era entoado, segundo memória da frequentadora, ainda criança, Lia Camenetsky

²⁹⁵ Canção do teatro ídiche de autoria de Herman Yablokoff (1902 ou 1903-1981), que se tornou muito célebre no circuito de transmissão oral. A melodia é provavelmente uma adaptação de uma melodia folclórica europeia.

²⁹⁶ A canção “Zog nisht (nit) keinmol” serviu como hino da organização clandestina judaica dos partisanos foi composta no gueto de Vilno em 1943 por Hirsh Glick adaptando uma melodia pré-existente. Tratava-se de uma obra composta em 1937 pelos irmãos Dimitri e Daniel Fukars para um texto do poeta russo Aleksei Sorakov, escrito em 1935 para o filme “Filhos do povo trabalhador”. A melodia foi composta com base na canção “Oifn pripetshik” que os irmãos Fukars tinham ouvido na infância. Disponível em: <<http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=162>>. Acesso em: 1 out.2012.

Engelender. Ela conta a forma coletiva com que conheceu e incorporou essa canção tão logo chegada da Europa, e conforme conta, sendo já difundida no Brasil:

Foi aqui na época da Guerra, eu cantava, nós cantávamos muito, em todas as reuniões que havia na Biblioteca se cantava ele e se terminava a Noite Literária com ela. O judeu não se deixa abater. Fico arrepiada de lembrar a mensagem positiva de não se influenciar e não desistir de lutar como muitos, e não aceitar como muitos nos campos de concentração. Alguns dos poucos que se revoltaram, conseguiram se salvar e sair.

Parte da comunidade judaica imigrou ao Brasil após a Segunda Guerra Mundial. Com seu passado permeado por episódios impregnados à psique, desagradavelmente inesquecíveis, sobreviveram aos percalços da Europa nazista. Alguns dos sobreviventes possuem memórias de canções, que hoje podem exercer em suas mentes um efeito tanto de bálsamo como o de trazer à tona certas memórias difíceis relacionadas às experiências dos anos de Guerra.

Nesse contexto, Rachel Gotthilf, para quem as canções ídiches têm grande significado positivo por remeterem às vozes de sua mãe, familiares e amigos, também se recorda de uma canção da época da guerra e que ouvira uma única vez, ficando gravada na sua corporeidade e na sua memória até hoje. Rachel é capaz de cantar a música toda. Faz questão de traduzir a canção. Ela conta:

Foi uma amiga que me deu. Não me lembro mais em que ocasião, me disse que uma amiga dela havia escrito no caminho para, ou já em Treblinka. Ela descreve Treblinka, quer dizer, acho que ela já estava em Treblinka. Essa carta saiu de lá e foi jogada em algum lugar. Depois alguém fez cópias e essa minha amiga de colégio, que também não sobreviveu, me entregou esse papelzinho, e por... não sei como explicar ele ficou comigo. Hoje em dia não tenho mais o original, porém eu me lembro. (fala o texto da canção) Treblinka, lá é um lugar para cada judeu, ele chega lá, já fica lá e não volta mais, o coração dói da gente se lembrar e recordar que as crianças judias estão sendo envenenadas lá. A polícia judaica mandou andar depressa, vocês não vão sofrer fome lá, vocês vão ganhar dois quilos de pão. O coração dói quando a gente só se lembra que as crianças judias estão sendo envenenadas lá. Eu tenho imagem dela na minha frente, mas nem lembro o nome, nós éramos crianças de 10 anos, era uma amiguinha de infância. Uma vez, ela cantou uma vez e ficou na minha cabeça. É que na hora eu fiquei muito impressionada e gravei a música. É impressionante, mas é verdade. Nunca mais ouvi de alguém pela segunda vez. E também não encontrei ninguém que tivesse esse texto. Não coincidiu de eu encontrar em lugar algum. A minha amiguinha, eu a procurei e não encontrei em lugar nenhum. Sei que ela não sobreviveu.

A versão conforme Rachel apresenta o texto da canção “Treblinka” é a seguinte:

Treblinka dort iz far iedn id an ort / er kumt ahin un blaibt shoin dort / un kumt nisht vider / dus harts tit vei az men tut ich nor dermonen az ídiche kinder tut men dort farssamen, / di ídiche politzai, /zi hot guehaisn shneler guein, / ich vel nisht shlafn dort kain oif, /ich bakim tsvai kilo broit, / dus harts tit vei az men tut ich nor dermonen, / az ídiche kinder tut men dort farssamen .²⁹⁷

²⁹⁷ Tradução: Treblinka é para cada judeu um lugar, aonde ele chega para permanecer, e não regressa, o coração dói diante da lembrança de crianças envenenadas, a polícia judaica, apressava a ida; eu não dormirei lá, receberei dois quilos de pão; o coração dói apenas de lembrar, que crianças judias foram lá envenenadas.

Há alguns anos Rachel resolveu reescrever em um papel a letra que permanecera na sua memória:

Ah! Isso eu escrevi simplesmente para não esquecer. Não faz muito tempo, mas provavelmente quando eu estava me preparando mentalmente para a gravação da entrevista do Spielberg... Af de repente isso voltou à tona. Foi nessa ocasião.

Não é uma melodia que fica impregnada constantemente na cabeça de Rachel. Em geral ela se esquece dessa canção, mas conta que somente lembra quando vê o texto, o qual desencadeia um processo que ativa sua memória. Este é um exemplo de memorização da curva melódica através do vínculo com as palavras. Ou seja, lembrar-se do texto faz com que a melodia retorne à superfície da memória.

A canção “Treblinka” foi composta quando o destino daqueles que estavam sendo deportados durante o verão de 1942 foi descoberto pelos moradores do Gueto de Varsóvia. No seu conteúdo faz-se visível o conhecimento detalhado dos fatos, bem como ideias relacionadas à escolha de como interpretar tais experiências. A origem exata da canção é desconhecida, mas a pesquisadora Shirli Gilbert, em seus estudos sobre a música no Holocausto, esclarece que há evidências de que a canção tenha viajado de Varsóvia a outros guetos e arredores, alcançando inclusive um kibutz na Romênia. A autora salienta o caráter testemunhal e divulgador da gravidade dos eventos que estavam ocorrendo.²⁹⁸

Hana Jurica Rosenthal também passou a Segunda Guerra na Europa. Foi morar com a família no gueto de Lodz em 1939.²⁹⁹ Conta que ali trabalhavam por uma sopa diária e que os pais como idosos não recebiam a sopa por que não trabalhavam. Assim, ela e a irmã se alternavam, e cada dia uma delas cedia sua sopa para os pais. Hana lembra que, dentro de todo esse contexto de escuridão, houve ocasiões espontâneas em que os jovens cantavam. Uma cena dos jovens moradores do gueto cantando “Arum dem faier”³⁰⁰ (Ao redor da fogueira) marcou a sua memória:

²⁹⁸ GILBERT, S. **Music in the holocaust**: confronting life in the nazi Ghettos and Camps. Oxford: Clarendon Press, 2006, p. 51-53. A autora apresenta, com mais estrofes, um amálgama entre versões relatadas por sobreviventes e registradas por Kaczerginski e Leivick. Este trecho entoado por Rachel reproduz de forma muito similar alguns dos versos apresentados no referido livro de Shirli Gilbert.

²⁹⁹ *Ghetto Litzmannstadt*, em alemão.

³⁰⁰ “Arum dem faier” é uma canção folclórica, bastante difundida na Polônia nos anos 1930. Está entre as mais conhecidas canções do repertório ídiche, e é encontrada em variantes de texto, possivelmente pelo seu forte teor de cantoria grupal presente em todas as versões. A letra nas várias versões retrata a noite especial e agradável com cantorias e danças ao redor de uma fogueira, remetendo ao prazer do encontro musical secularmente ritualístico ilustrado e estimulado pela canção.

Nós assim, a juventude, nós éramos muito unidos. Porque nós morávamos lá. A semana toda a gente trabalhava. Tínhamos um dia de folga, então nós nos encontrávamos. E também, a juventude sempre tem saúde, vida... Lembro de um momento em que nos ajuntamos, e lá, ao ar-livre, perto da... cerca, e ali fizemos um buraco no chão. Um buraco. E nós sentamos lá, e nós cantamos essas coisas, cantamos “Arum dem faier”... dançamos em roda, *horas* (gênero musical), essas coisas...por que nós ainda éramos saudáveis. Isso se não chovesse. Se chovesse, a gente (o grupo) se reunia lá numa casa, que já era perto da cerca de arame farpado, lá tinham duas meninas também jovens, e lá a gente cantava e dançava... tinha um da nossa turma que sapateava sem nunca ter estudado! E sapateava muito bem. Então a gente explorava nossos dons... cada um de nós tinha um talento, e nos reuníamos assim. Era muito feliz até! Com fome... com frio... com tudo isso, mas a juventude sobrevive com tudo. Fazíamos isso uma vez por semana. E cantávamos sempre em ídiche, mas também em polonês, “Maly bialy domek” (“A pequena casa branca”), que eu nunca esqueci. É assim, cada um tinha uma coisa que alguém se punha a fazer, esse sapateava, tinha gente que dançava tango, *slow fox*, valsa, como a juventude normal. E em casa os pais morriam. Minha mãe e meu pai morreram de fome lá no gueto, eu perdi muita gente no gueto. É, (entristece a voz) gente idosa e criança não sobrevivia. A juventude ainda estava forte. Por que nós trabalhávamos, eu trabalhei 4 anos no *Hutoptailung*, quer dizer uma oficina de chapéus... até hoje eu sei fazer chapéu tudo... para os alemães... e eles em troca mandavam mantimentos para a gente, para a sopa.

Após os primeiros anos desde sua chegada ao Brasil, Hana viveu, durante longo tempo, afastada da cultura judaica, por receio de sofrer antissemitismo. Recentemente passou a integrar o Coral da Unibes onde se emocionou ao resgatar “Arum dem faier” e a cada vez que cantam faz questão de ressaltar, em um misto de orgulho e tristeza, que cantava essa música no gueto.³⁰¹

Também residente do Gueto de Lodz, Ben Abraham lembra-se de ter aprendido “Ich hob dich tsufile lib” (Gosto demais de você)³⁰² antes do Holocausto, ainda quando era menino, no entanto lembra também de muitas canções ídiches que ouvira no gueto durante a Segunda Guerra Mundial.

Havia no Gueto de Lodz um dirigente judaico de origem polonesa, escolhido pelos nazistas para o cargo de líder do Conselho Judaico do gueto, Mordechai Chaim Rumkowski (1877-1944). Era uma figura controvertida, afirma Ben Abraham, confirmando aquilo que Hana Jurica já me havia participado com relação a desprezar o inescrupuloso comandante.

Recordando-se com nitidez da existência de uma canção que falava a respeito de Rumkowski,³⁰³ Ben Abraham canta com entrega de forma aproximativa os seguintes versos:

*Rumkowski Chaim vus guet indz klaien./ vus guet indz gropn vuz guet indz man./ Guemacht a gueto mit a dieto./ lalalalala./ Vais ich idn nit zaisse fridn./ tse noch kimen a guite tzait./ vait noch essen di gueto./zemelech mit pite...*³⁰⁴

³⁰¹ Informação obtida através do maestro Mário Rogério Sevlíio de Oliveira

³⁰² É uma canção de lamento amoroso, com texto de Chaim Tauber (1901-1972) e música de Alexander Olshanetsky (1892-1946), parte da peça *Di katerinke* (O realejo), 1934.

³⁰³ Composta por Yankele Herszkowicz (1910-1972), admirado cantor das ruas do Gueto de Lodz.

³⁰⁴ Tradução: Você nos dá o trigo e os grãos e o maná. Fez um gueto com uma dieta, lalalala, sabem judeus fiquem contentes ainda virá um bom tempo em que comerão pãezinhos com manteiga...

Há uma versão da canção entoada por Alter Pisarek, também sobrevivente. Disponível em:

<<http://www.museumoffamilyhistory.com/lodz-rumkowski-chaim-song.wav>>. Acesso em: 15 set. 2012.

Trata-se de um escárnio muito popular que circulava em várias versões no Gueto, contra o mal visto Rumkowski que, cheio de promessas, acreditava ser um líder eficaz a cumprir as ordens nazistas com diplomacia alegando que assim um maior número de judeus se salvaria.

Além dessa, Ben Abraham inclui “Arum dem faier” na sua lembrança, apenas da época anterior à sua vida no Gueto, diferentemente dos episódios que ficaram gravados na memória da vivência de Hana Jurica. Ele ressalta que “essa canção era de antes do Gueto. No Gueto não se cantava. Se tinha tanta fome... Só no primeiro ano, quando não tinha ainda fome, tinha cantores da rua que cantavam estas canções...”. Apesar do caráter humanizador implícito nas artes, Ben Abraham, que viveu a tragédia, parece acreditar que nesse contexto a música deva ser um elemento muito supérfluo.

Apesar dos testemunhos e dos estudos recentes que confirmem a existência de música em certos campos de concentração, não é surpreendente que tanto Hana, como Ben Abraham, que foram também prisioneiros em Auschwitz, tenham certeza de que ali não haveria nada ligado à música, já que esta representa algo tão sublimador do espírito. Ben Abraham diz que “no campo de concentração ninguém cantaria nada. A fome era tão grande que a gente só pensava em sobreviver mais uma hora, mais uma hora, mais um dia. Não se usava música”.

Durante a entrevista, Ben Abraham perguntou à sua esposa, Miriam Brik Nekrycz, também sobrevivente, como “é essa canção” e começa a cantarolar “Arum dem faier”, ao que ela respondeu docemente que não podia responder, pois naquele momento estava entretida esforçando-se para lembrar da “sua” canção. Ben Abraham relata sobre sua ligação com o ídiche e sobre as canções ouvidas nos guetos, além daquelas que aprendeu antes da Segunda Guerra pela voz de sua mãe:

Sou de uma família chassídica, dos avós de ambos os lados, mas meus pais eram assimilados e já falavam mais polonês do que ídiche. Como criança minha mãe cantava para mim canções ídiches e algumas polonesas também, mas em casa falava-se polonês. E meu pai não sabia cantar. O ídiche que eu aprendi mesmo foi para falar, foi no Gueto de Lodz onde estive. Pensar em música ídiche me faz lembrar duas coisas: as canções que a minha mãe cantava quando éramos crianças bem pequenas, para dormir, ou as canções que foram cantadas no Gueto. Lá no Gueto eram cantadas por mendigos, cantores não profissionais que cantavam em troca de uns trocadinhos que a gente jogava para eles. Eram cantores da rua. Tinha alguns, não muitos. Eles cantavam músicas em ídiche mais relacionadas com o Gueto. Às vezes alguém tinha uma viola, bandolim, pode ser acordeão, violino. Isso foi na primeira época do Gueto, ainda não era tão rígido. Depois a gente sofria demais e não deu.

Comecei a cantar algumas canções do repertório mais corriqueiro dentre as canções para constatar de quais ele lembraria. Em “Papirosn”, apesar da temática em torno de um órfão faminto e humilhado implorando para que comprem seus cigarros, percebo seu olhar feliz por reconhecer a canção que ouvira na sua infância. A lembrança dessa canção desencadeia outros afluentes. Ele, pensando referir-se a outra canção, mas na realidade tratando da mesma, manifesta em recitativo: *koift je koift je papirosn, trikene fin reign nisht fergósn...hot oif mir rachmunes...ratevet a iússeml fin toit*. “Essa também me lembro agora...”, conclui.³⁰⁵

Dentro do encadeamento das canções despertadas das entranhas de sua memória, sem titubear cantarola em lálálá comigo “Rojinkes mit mandlen”. “Também lembro dessa. Tudo da Europa, nada daqui”. Ele começa a cantar sozinho...*kinder iurn zisse kinder iurn* (dias de infância, doces dias de infância), e se esforça tentando lembrar a letra, terminando por cantarolar a melodia. Diz que é também uma linda canção. Canto *shlof je mir shoin Yankele*, e ele, sorrindo, acompanha emitindo algumas palavras que lembra. Comenta sobre uma frase: “A criança que tem já todos os dentinhos...”. De forma muito satisfatória para mim, me assegurando que fazer falar, assim como encontrar o fio da meada de cantos do passado, é valioso, Ben Abraham comenta alegre: “Essas canções que você cantou eu não me lembrava, mas na hora que você cantou eu me lembrei”.

Miriam acompanhou toda a conversa e, muitas vezes, cantou junto. Conta que se recorda de mais uma canção que julga “muito bonita”, também da época da Guerra. Canta “Iugnt himn”³⁰⁶, sem mencionar o título: *Undzer lid iz ful mit troier, /dreist iz undzer munter gang, /hot das tsoine vald baim toier, /shturemt iuguend mit guezang, vail iung is ieder ieder ieder ver es vil nor, /iorn hobn kain badait... (alte kenen, kenen, kenen oich) zain kinder fun a naier fraier tsait*. Ben Abraham acompanha com um suporte de lálálá.³⁰⁷

O casal fica muito empolgado ao tentar lembrar as canções que estavam totalmente adormecidas em suas memórias. Ele subitamente começa a cantar “Es brent” (Arde), uma das mais célebres canções de Mordche Guebirtig.³⁰⁸

³⁰⁵ Tradução: comprem, comprem cigarros secos não molhados pela chuva, tenham pena de mim... Salvem um órfãozinho da morte A última frase do referido trecho exibe uma pequena variante da versão mais conhecida nesse momento que diz: *ratevet fun hunguer mich atsind* (salvem-me da fome agora).

³⁰⁶ Shmerke Kaczerginski escreveu o poema para o clube da juventude do Gueto de Vilno, musicado por Bassia Rubin.

³⁰⁷ A canção se diz cheia de tristeza apesar de que o caminhar é audaz e animado mesmo com o inimigo à espreita no portão. A juventude canta e jovem é todo aquele que o quiser ser.

³⁰⁸ A canção data de 1938. O compositor e poeta Mordche Guebirtig (1877-1942) a escreveu em função do pogrom da cidade de Przytyk ocorrido em 1936. Foi cantada em guetos sob a ocupação nazista, e adotada como um hino da resistência judaica no Gueto de Cracóvia, onde Guebirtig foi assassinado. Retrata o *shtetl* ardendo em chamas com dizeres como: irmãos, nossa cidadezinha coitada está queimando.

Explicando que essa música também era do Gueto, Ben Abraham demonstra o seu empenho e prazer em fazer as canções emergirem do subconsciente e acrescenta: “Se você não estivesse aqui, estaria tudo adormecido dentro de nós...”.

A Guerra acabou no dia em que Ben Abraham foi libertado. O mundo cantava e os judeus sobreviventes, não. Ele declara:

Depois da Guerra, todos os povos cantavam. E nós, judeus, não jubilávamos, não cantávamos, nós chorávamos lembrando dos nossos entes queridos que não tiveram a sorte de sobreviver à Guerra como nós. Nós chorávamos. Passamos pelas seleções. Estávamos transformados em animais irracionais pelos alemães.

Roza Brener, nascida na Moldávia, em meados da década de 20, canta no Coral da Unibes e adora mostrar seus dotes vocais. Colaborou de forma absoluta estando disponível para as entrevistas e, antes mesmo que eu estivesse pronta para filmar, ela começa a cantar. Encontramo-nos sempre nas instalações do clube A Hebraica, em São Paulo e todas as vezes, sem o menor constrangimento, cantava em alta voz e gestos amplos em qualquer lugar do clube, de forma muito espontânea, adorando que as pessoas passassem e vissem que estava sendo entrevistada e cantando.

Sobre sua vida, Roza é bastante discreta na entrevista, não quer contar quase nada, diferentemente de seu procedimento habitual. Creio que receia expor seu difícil passado na Europa, onde chegou a ser maquinista de locomotiva na Sibéria durante a Segunda Guerra. Conhece várias músicas ídiches que aprendeu com seu pai, e canta músicas em russo também. Lembra letras inteiras de músicas longas com várias estrofes que conheceu desde 80 anos atrás, inclusive uma canção de *Purim shpil*. Quando pergunto se foi seu pai quem lhe ensinou a cantar, ela alega que não está disposta a falar mais. Parece cansar-se durante a entrevista, e esboça várias vezes um encerramento da mesma, mas o desejo de compartilhar as canções prevalece e continua a falar e cantar.

Coincidentemente e de outra geração, Estela Gontow Goussinsky lembra-se de sua mãe, a polonesa Eva Gontow, a quem chamávamos de *Babe* (vovó), cantando uma das canções entoadas por Roza, mas em uma versão textual um pouco distinta, e em marcação rítmica binária contrastando com a ternária utilizada por Roza. Durante a entrevista de Roza eu já havia reconhecido a canção que eu ouvira desde pequena.

O teor dramático da letra chama atenção de Estela ao lembrar-se que gostava de ouvir a estória na infância entoada pela mãe, mesmo que fosse triste. O contexto fala de uma mãe chorando à cama do seu filho morrendo; o menino delira de febre contando à mãe seu doce sonho com anjos brancos no paraíso iluminado, onde vê a avozinha que o acalanta com estorinhas e cantigas, além do irmãozinho. Estela lembra-se de trechos da letra, de forma que considera “aproximativa”:

Bai dem krankn ingls betl / veint di mame shtil. / Un er redt fun hits dus ingl: Mame shtarb ich fil, /Mame, mame broigzs ment ir, /Rik je zich tsi tsu mir, /ich vel dartseiln fun dem tairn un zisn chulem dir. / Ich hob guezein maluchem vaisse, / vi der himel clus, / un a lichtiken Gan Eiden zingn zei a chulm; / ich hob guezein main brider Shaminhu, / dortn iz fridn du iz laidn, du tsap men mentlich blut, /ietst a shu di heim farloshn alte babinhu, /maisseles fleigt zi mir dartseiln un zinguen lu lu lu...

Nunca ouviu a canção exceto através da mãe e sempre que o assunto vem à tona, no seu cotidiano, pergunta se alguém a conhece.

A música ídiche predileta da mãe era “Chassene valtz” (Valsa de casamento, uma versão ídiche da original romena “Ondas do Danúbio”), conta Estela. Eva cantava também um canto com refrão que dizia *ich fur aheim* (Volto para casa), a canção “A brivale der mamen” e gostava de entoar uma música que Estela e a gêmea Sara conhecem por “Koift je beigalech” (Comprem “pãezinhos”). Existem versões mais extensas da mesma canção, por vezes conhecida como “Bublitshki” (Beiguelech, em russo). Retrata a dura vida de uma jovem vendedora ambulante de “pãezinhos”. A memória de Estela expressa a canção da seguinte forma:

Koift je beigalech di heisse beigalech, maine eigalech zainen farbrent, maine clientales, guib a pur centales, in duz iz ales vus ich hob guemeint...Nishtu kain mame, gueshtorbn der tate un fir kinder zenen zei gueblibn alein, Oi oi der balabus (...) fardrus (...) in duz iz ales vus ich hob guemeint...

Seu pai, Eugênio Gontow, era *klienteltshik* e fabricante de bonés, cantava em russo também e gostava de dançar tango. Orgulhosa, Estela ressalta que “ele era um galã” e bom dançarino. Sobre a canção “Oifn pripetshik”, Estela a aprendeu no primeiro ano primário da escola ídiche brasileira em Belo Horizonte, por intermédio de seu gentil *lérer* (professor), que se esforçava em ser severo dizendo em mescla de ídiche e português: *Étale Gontow hot nisht kain note, gueit arain in sala de recreio, ou in fintser tsimer.*³⁰⁹ Tal castigo era adorado por ela. O *lérer* conseguia conquistar o afeto das crianças, conta Estela.

³⁰⁹ Tradução: Estela Gontow não tem nota, vá para fora na sala de recreio, ou, no quarto escuro.

6.2. ENSINO EM AMBIENTES EDUCACIONAIS JUDAICOS

A transmissão educacional de conceitos das culturas e, no caso específico, da cultura judaica nas esferas sacra e laica se faz também através de canções, complementando a estrutura pedagógica oferecida pelas instituições de ensino. Além dessa funcionalidade incorporada ao cantar nas escolas ou movimentos juvenis, também é possível considerar que o canto é uma forma de ensinar civilidade, de proporcionar bem-estar, de divertir, de sociabilizar, de acalmar e de desenvolver experiências que induzem a um estímulo nas faculdades cerebrais ligadas ao aprimoramento do raciocínio e da motricidade.

Mas não é comum que se tenha consciência de todos esses benefícios do cantar, embora tal benfeitoria em geral seja intuída. Com o início das escolas judaicas brasileiras em princípios do século XX, o ídiche falado pelas crianças significava muitas vezes a forma de expressar a cultura e a tradição do judaísmo da Europa Oriental. Isso independentemente da tendência assumida pela instituição no que diz respeito à questão relativa aos idiomas e às disciplinas gerais da grade curricular. Assim, a canção também teve sua participação nesses meios.

Em algumas escolas, as canções eram ensinadas esporadicamente de acordo com o calendário anual, às vezes alusivas a festas judaicas e outras vezes preparadas para encenações em eventos e comemorações especiais da instituição ou comunidade, no caso da visita de alguma celebridade do mundo judaico.³¹⁰

No quesito canções ídiches das festas judaicas na escola Renascença, Cilka Thalenberg lembra-se de seu tempo de curso primário. Houve ocasiões de festas realizadas ao ar livre no Macabi, por exemplo, festas de *Bicurim*³¹¹, e na própria sede da escola, como em *Simchat Torá*³¹². As canções, que estavam muito ligadas às festas judaicas, nessas primeiras décadas do século XX eram mais ocorrentes em ídiche do que em hebraico, segundo sua lembrança. Em *Simchat Torá*, por exemplo, cantava-se “Kinder mir hobn Simches Toire”

³¹⁰ Genha comenta que o ano anterior à sua saída do Cambuci foi 1948, que coincide com a fundação do Estado de Israel, os ânimos da comunidade judaica estavam muito vibrantes com relação à causa. Então era um acontecimento marcante quando vinha algum líder de Israel.

³¹¹ (Hebraic.) primícias. Festividade relativa ao início da colheita, cujos primeiros frutos eram oferecidos no templo de Jerusalém. Em São Paulo, em uma antiga sede do Clube Macabi situada à Rua da Coroa, alunos de várias escolas judaicas desfilavam com flores na cabeça e carregando frutos. Nessas ocasiões, provavelmente havia canções, mas nenhum relato confirmou categoricamente esta hipótese.

³¹² (Hebraic.) alegria da Torá. Festividade do oitavo dia após *Sucót*, marcando o final e recomeço da leitura anual da Torá. É costume celebrar a festa cantando-se e dançando-se alegremente com as *Torot* (plural de Torá) nos braços.

(Crianças temos *Simchat Torá*), e em *Lag Baomer*, festejado também na própria sede do Renascença, cantava-se “Arum dem Faier”³¹³.

Apesar do teor para-litúrgico de certas canções executadas, houve também alguns espetáculos com canto não relacionados às festas judaicas. Em ambos os casos, Cilka lembra de intercâmbios entre os alunos do Renascença e os do Cambuci, que faziam realizações artísticas conjuntamente. Relembra:

Mar (senhor, em hebraico) Freid nos dava aula de ídiche, ensinava também algumas músicas, sempre em ídiche. Lembro que numa ocasião em *Sucot*, juntaram as crianças do Renascença com as do Cambuci. Havia um aluno do Cambuci, Moises Kandelman que cantou “A sukele a kleine” (A pequena cabaninha)³¹⁴. Ele cantava muito bem e tocava piano. Isso deve ter se passado por volta dos anos 1943 a 1945. Lembro também de uma apresentação teatral que foi um marco na comunidade judaica paulistana, foi um espetáculo de alunos, em um teatro no Brás, talvez Politeama, abrigou umas 1000 pessoas.³¹⁵ Incluía música, dança e cantoria. Fiz três participações e tenho amigas que brincam comigo até hoje enaltecendo a minha atuação. Dentre os três papéis fiz um anjo, acho que também uma dança, e finalmente uma bruxa. Lembro até da gargalhada da bruxa. A peça foi em ídiche. Eu cantava, lembro trechos da música, uma estrofe tinha *in di hoiche himlen* (nos altos céus)... Eu acho que eu cantava isso e tinha um coral atrás, era uma festa de muitas crianças, pelo menos as do Renascença e as do Cambuci, talvez até mais escolas.

No tocante a Escola Israelita do Cambuci, as canções eram em geral ensinadas pelos próprios professores das demais disciplinas, que embora muito cultos, não eram especializados em música, mas os alunos apreciavam, conforme Genha Migdal, que estudou na escola de 1944 até 1949 expõe:

Quem ensinava era o próprio professor. Não era uma escola especializada onde havia um professor específico para cada matéria. Lembro de um professor europeu que veio com toda a bagagem cultural que ele tinha na Europa, professor Avraham Tzveigorn, que preparava encenações, pecinhas de teatro que tinham música. Nós tínhamos festa de encerramento e o professor caprichava para apresentar algo para os pais, mas eu nunca forcei a memória para me lembrar do que exatamente nós cantávamos. Ou para a vinda de alguma pessoa convidada, aí os professores punham os alunos para cantar. Quem ajudava muito era a Raquel Krassilchik.³¹⁶ Ela ajudava esporadicamente quando tinha uma apresentação. Depois da Guerra veio uma professora sobrevivente, Sara Dingott, que foi minha professora de ídiche, para nós ela dava só ídiche, eu tinha adoração por ela, mas não me lembro de ensinar canções.³¹⁷

Ainda com relação à escola do Cambuci, Nancy Rozenchan menciona haver cantado a música ídiche “Oifn veg shteit a boim” em hebraico, e “Zog nit keinmol” em hebraico e em

³¹³ A música, conforme mencionado, refere-se a uma fogueira, que faz parte da celebração.

³¹⁴ Cilka lembra-se da ocorrência da festa de *Sucot* no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo na Av. São João, com todas as escolas judaicas. Em email de 23 de julho de 2012, indica que o fato talvez deva haver ocorrido por volta de 1952.

³¹⁵ Festa de encerramento do ano letivo do Renascença no Teatro Braz Politeama no Largo da Concórdia, com apresentação de uma peça em ídiche com várias canções incluídas.

³¹⁶ Raquel Krassilchik Levy era esposa de um músico que acompanhava casamentos. Genha lembra-se precisamente dele tocar durante a entrada da noiva.

³¹⁷ Nancy Rozenchan e Genha Migdal são unânimes em elogiar o carisma e a excelência do ensino desses professores que eram muito queridos pelos alunos e empenhavam-se muito na dedicação ao trabalho e aos alunos.

ídiche. Tem a impressão de terem provavelmente sido ensinadas por Sara Dingott no contexto da escola do Cambuci durante a década de 1950. Também se recorda da musicista Raquel Krassilchik que contribuíra em capítulos da atividade musical escolar da comunidade judaica paulistana, chegando a trabalhar um repertório musical ídiche com os alunos no Cambuci, no período em que Nancy ali estudou.

Colônias de férias também exerceram um papel importante na educação musical ídiche. O Professor Henrique Rattner (1923-2011), que trabalhou em escolas judaicas nos primeiros anos após a sua chegada ao Brasil, em depoimento oferecido para publicação sobre os 75 anos da escola Renascença, contou sobre a atmosfera de canto e de alegria reinantes nas colônias de férias ocorridas em Poços de Caldas na década de 1950, e salienta que ali eram ensinadas canções ídiches para as crianças que, cantando e brincando, atraíam com carisma a atenção dos demais hóspedes do hotel. Essas colônias de Poços de Caldas eram abertas a alunos de todas as escolas judaicas, e sediadas no hotel Brasil e no hotel Glória.³¹⁸

Na mesma década, no Rio de Janeiro, precisamente entre os meses de janeiro e fevereiro de 1954, a esposa de Henrique Morelenbaum, Sara Morelenbaum, grávida, esperava o primeiro filho, Jacques. Os jovens, recém-casados, não possuíam recursos financeiros para desfrutar as férias. Assim, Henrique aceitou o convite para coordenar a colônia de férias Kinderland que contava com meninos e meninas das comunidades judaicas de São Paulo e Rio de Janeiro. Aproveitando a grande musicalidade de boa parte dos colonistas, formou-se então um entusiástico coro com as crianças no Kinderland, usando o auxílio de um piano quebrado que, segundo Henrique, “dava para o gasto”. Ele próprio fazia os arranjos em uníssono ou a duas ou três vozes. Henrique rememora cheio de entusiasmo:

Jacques estava na barriga e nós não tínhamos dinheiro, estávamos começando a vida, não tínhamos recursos para passar férias em algum lugar e aí surgiu a oportunidade de coordenar uma colônia de férias para a qual vinha a garotada de São Paulo e do Rio. Tem muita gente de São Paulo que tem recordações dessa colônia de férias, Kinderland. Então nós fomos e lá eu percebi, quer dizer, eu já sabia, mas eu vi que precisava ter música, entre tantas outras atividades como recreação, teatro, poesia, enfim. Como músico, eu não me separava do violino, trazia meu violino para onde eu ia. Porque eu não podia imaginar ficar um dia sem tocar, sem praticar. Como todo mundo ali era muito musical, então nós começamos a brincar de coro, eu compus o hino da colônia: (cantarolando) Kinder kinderland, oê oá/ Entre as Colônias a maior, oê oá/ Igual não há, não há./ Reina aqui o eterno dia, da paz e da alegria. Reina aqui fraternidade, base mestra da humanidade... Kinder kinderland... (volta a contar) E aí começava outra vez com uma segunda voz. O pessoal ficou entusiasmado e tal, depois eu fiz uma segunda voz. E aí começamos cantar outras músicas em ídiche e, é lógico, também em português, evidentemente... xenofobismo não casava com socialismo que era a ideologia minha na época.

³¹⁸ CYTRYNOWICZ, R. (Coord.). **Renascença 75 anos**: 1922-1997. São Paulo: Sociedade Hebraico-Brasileira Renascença, 1997, p. 81 e 82.

A escola Israelita Brasileira Scholem Aleichem de São Paulo, nascida em 1949, foi a única escola da cidade a assumir claramente a defesa do ensino do ídiche e da sua cultura popular laica, fazendo questão também que canções ídiches fizessem parte do aprendizado musical vigente. Com inteira noção de que as artes humanizam, essa escola exemplar que enfatizava o ideal de desenvolvimento integral dos alunos, valorizou intensamente a prática artística.

Professoras de excelência no meio musical paulistano trabalharam nessa instituição lecionando musicalização e canções, inclusive em ídiche, dentre elas a professora Ilina Ortega³¹⁹ e posterior e concomitantemente a professora Valdilice de Carvalho. Felipe Honigsberg, filho do maestro Ernesto Honigsberg, cursou o pré-primário e o primário inteiro na escola Scholem Aleichem, de 1959 a 1963. Lembra-se de haver aprendido canções ídiches durante as próprias aulas de ídiche ministradas pela professora Cecília Althausen, e se recorda de algumas canções e detalhes que marcaram essas aulas:

Se cantava ídiche na escola Scholem Aleichem, as músicas eram ensinadas durante as aulas. Eu me lembro de uma professora de ídiche, a *morá* (professora em hebraico) Cecília Althausen,³²⁰ ou a *lérerin* Tzipe (professora, em ídiche, Cecília). Hoje, me lembro de termos aprendido a cantar “Oifn pripetshok”, “Rojinkes mit mandlen”, “Yankale mein kleiner” e do hino dos combatentes do gueto “Zog nisht keinmol”. Cantávamos nas comemorações do Levante do Gueto de Varsóvia, nos encerramentos de ano letivo, quando também representávamos pequenas peças teatrais, em ídiche, é claro. A cada ano tínhamos duas professoras diferentes, uma de português e outra de ídiche. Eu tinha a lembrança de que na “bandinha” cantávamos músicas do folclore brasileiro, mas do ano passado para cá participei de dois encontros com meus colegas de meio século atrás, e descobri que existe até um disquinho gravado, do qual não me lembrava nem mesmo da existência, quanto mais da minha participação. Instrumentos, só a tal “bandinha”: prato, triângulo, reco-reco, etc., mais acompanhamento de piano.

Ilina Ortega, apesar de não falar ídiche, fazia parceria na programação de ídiche da professora Cecília Althausen que ensinava canções no idioma. Diverte-se contando que cantava junto com os alunos e os acompanhava em tais canções ídiches, de modo que aprendia junto com eles. Vivenciavam também as canções fazendo dramatização, e, conforme relata Ilina, “dentro dessas pecinhas entrava música naturalmente”.

Na sua programação didática, que inclusive se inspirava nos anseios dos alunos, Ilina tecia uma parceria com o conteúdo programático das demais disciplinas. Nas atividades

³¹⁹ Ilina faleceu em 2012 aos 92 anos no interior de São Paulo. Foi professora de piano da maestrina Hugueta Sendacz e pianista e cofundadora do Coral Tradição. Informações obtidas em entrevista realizada pelo Grupo Memória Scholem em 2006 e por dados mencionados por Hugueta e Marina Sendacz. O depoimento de Ilina está registrado no DVD encartado ao final do livro: SCHUBSKY, C. (Ed.). **Vanguarda pedagógica: o legado do Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem**, São Paulo: Lettera.doc, 2008.

³²⁰ Cecília Althausen era cunhada do maestro Althausen, que regeu coros e operetas ídiches no Brasil.

cantadas, além do ídiche, valorizava igualmente a cultura musical popular brasileira. A música funcionava como um benefício ao trabalho de todos os envolvidos na escola.

Conforme seu depoimento, foi após o êxito de uma apresentação pelo encerramento de ano que D. Ilina passara a ministrar aulas de música em período integral, diariamente na escola, onde trabalhou por quinze anos. Nesse ínterim, na década de 1960, foram gravados dois discos com cantos ídiches e brasileiros executados pelas crianças do Scholem Aleichem, sob a direção musical e acompanhamento ao piano da própria professora Ilina.

Unanimemente querida e inesquecível por seus alunos, Ilina Ortega é considerada a grande responsável pela área musical da escola Scholem Aleichem. As suas aulas, as quais ela fazia questão que fossem muito lúdicas, sempre contavam com um momento necessário de relaxamento, enquanto Ilina dedilhava “Pour Elise” ao piano em afetuosa homenagem à diretora, Elisa (Elisa Kauffman Abramovich).

Em fevereiro de 1972, a professora Valdilice de Carvalho começou a trabalhar na escola, juntamente com Ilina que permanecera lecionando para os alunos maiores, enquanto Valdilice assumira as aulas do pré-primário.

Os alunos eram talentosos. Por exemplo, Sérgio Weintraub, hoje cantor lírico e *chazan*, chamava a atenção pelo seu talento musical, conta Valdilice: “Achei que ele era talentoso, chamei a mãe e indiquei que ele deveria se inscrever em um curso de iniciação musical, para desenvolver ainda mais seu dom”.

Valdilice recentemente encontrou duas partituras em casa de canções judaicas que ensinou no Scholem, uma em ídiche, para celebrar a época de *Pessach* e outra, em hebraico, relativa aos festejos de *Rosh Hashaná*. A única canção ídiche que ensinou a suas turmas foi essa de *Pessach*. Lembra-se ainda de uma terceira partitura em hebraico, crê que nesse período as canções judaicas que a coordenação escolhia eram tanto em ídiche como em hebraico. Sobre a mencionada canção de *Pessach*, recorda-se que talvez a orientadora pedagógica tivesse lhe fornecido a linha melódica e a letra transliterada que se iniciava com as seguintes palavras: *Pessach guekumen iz, Pessach a iom tov gor shein* (*Pessach* chegou, *Pessach* uma festividade muito bonita). Valdilice desconhece a autoria da canção. Hoje, ainda lembra texto e melodia integralmente de cor.³²¹

³²¹ Justifica que não teve dificuldade em aprender a letra e a pronúncia, por ser tão parecido com alemão, idioma que ela fala.

Retornando um pouco no tempo, no campo idichista do Rio de Janeiro das escolas judaicas de meados da década de 1940, Pessach Tabak, venerado professor, encabeçou um *ídich-curs* aos domingos de manhã dirigido às crianças judias que cursavam o ginásio em escolas não judaicas. O curso continha história judaica e de ídiche, língua ídiche e cantoria. Lia Camenetsky Engelder, filha de uma grande ativista e apoiadora da continuidade ídiche, Ida Camenetsky, foi uma das alunas frequentadoras:

Eu era obrigada, minha mãe não deixava que eu faltasse, tinha que ir, eu ia do Flamengo até Vila Isabel. Tinha um único ônibus que ia para lá, o 102, que a gente tomava no Largo do Machado. Eu saía da rua onde eu morava, perto da Oswaldo Cruz, pegava o bonde, ia até o Largo do Machado, tomava o ônibus e ia todo domingo de manhã às 8h00 da manhã para chegar lá às 9h00 e ficava até o meio-dia, estudando ídiche e ídiche *gueshichte* (história). Cantavam também. A gente teve um professor lá, como é que era o nome dele? Um senhor assim... parecia um maestro assim meio maluco, eles eram de Petrópolis, acho que era Schneider, não me lembro...,³²² era professor de música, ensinou para a gente, montou um corinho onde a gente cantava música ídiche. Porque com a música... facilita o aprendizado do vocabulário da letra através da canção. E ele fazia isso, ele fazia a gente cantar numa das horas. Uma hora era de ídiche *gueshichte*, outra hora era de idioma e a outra hora era da música com a letra em ídiche, para a gente gravar bem. Era muito interessante. Isso durou. Eu estudei dos 12 acho que até os 16. Quatro anos, todo mundo indo para praia e eu não podia, minha mãe não deixava, tinha que estudar ídiche. Ela era fanática, e já era uma dama do teatro ídiche do Rio.

Henrique Morelenbaum começou a estudar na escola Scholem Aleichem do Rio de Janeiro graças à solidariedade expressada pela mãe de Lia Camenetsky, uma das líderes comunitárias, pois seu pai alegara não ter recursos, ao que ela respondeu: “mas o senhor paga quanto puder e quando não puder não paga”. Henrique considera que teve muita sorte e conta sobre sua admiração pelo mencionado Pessach Tabak, que na época era o diretor da escola:

O que foi feito foi plantado, mas infelizmente não teve continuidade. Ele se chamava Pessach Tabak. Impregnou toda a escola com o ídiche... A literatura judaica, todos os grandes escritores, a gente viveu aquilo, mas viveu mesmo, porque esse Tabak era um artista, tinha uma alma, era um intelectual fantástico, um artista e um pedagogo ímpar!

Sobre música na escola Scholem Aleichem do Rio, Henrique Morelenbaum prossegue lembrando:

Na minha formatura de primário eu toquei violino, foi na parte esportiva, tinha um campo de basquete lá atrás da escola, botaram as cadeiras, a sorte é que não choveu. Então toquei violino. A minha futura mulher, Sara, nós não tínhamos ainda começado a namorar, naquela época ela recitava muito. Eu ainda não sonhava em namorar ela por que no primario eu tinha 11 para 12 anos, e ela 10 para 11 anos.³²³ Também lá nessa escola tinha um professor Fleischman que começou a fazer a experiência de coro. Isso já foi para mim um prelúdio.

³²² Henrique Morelenbaum acredita que o referido professor de música chamava-se Fleishman.

³²³ Henrique conta com ternura e humor: “Quando nós começamos a namorar, eu tinha 15 anos ela tinha 14. Não éramos da mesma turma, eu era um ano mais velho que ela e continuo... Ela tocava piano, mais tarde começou a tocar comigo, eu violino, ela piano”.

No tocante à música ídiche na educação judaica em Recife, Malka Rosenfeld conta sua experiência de finais dos anos 1940 e início dos anos 1950. Estudou na Escola Israelita do Estado de Pernambuco dos 6 ou 7 anos até os 12. Lá o *lérer* (professor em ídiche) Isac Halpern, de origem lituana, falava em ídiche, ensinando o idioma para todos.³²⁴ Considera que o ídiche que ela aprendera foi com seus pais, principalmente o pai, e com o *lérer*. Malka lembra de uma canção ídiche, que considera simples, e que aprendeu com o *lérer*, a qual dizia: *Malke malke, dreitzik un...*(Rainha rainha, trinta e...).

O *lérer* não tocava nenhum instrumento. Malka relata que para ensinar a mencionada canção, o fazia apenas através da voz. Mostra com gestos que se fazia uma roda com os alunos no recreio a cantar e dançar, possivelmente com canções ídiches, conta ela.

No âmbito do Seminário Hebraico para Professores de São Paulo também houve cantoria, embora não houvesse na instituição uma rotina de canto, nem orfeônico. Havia canções ensaiadas por formações esporádicas de corais e os números solos também eram bem vindos. Havia uma aluna que se destacava cantando, Rosa Sternlicht, conforme lembra carinhosamente Genha Migdal, sua colega de classe que admirava a voz da moça e esforçara-se para aprender alguns dos solos cantados por ela, em ídiche e em hebraico.

As eventuais ocasiões corais do Seminário ocorriam em geral quando alguma figura ilustre vinha de Israel. Os professores traziam então esses convidados para conhecer os alunos, ou levavam os alunos para participarem das homenagens prestadas. Quando havia alguma celebração ou comemoração, os alunos também costumavam cantar. Para essas ocasiões, o maestro Feiguelman chegou a ensaiar o coro do Seminário. Genha Migdal traz à tona a lembrança da “Marcha fúnebre” de Chopin cantada em ídiche, regida pelo maestro Feiguelman, onde funcionava a escola, supostamente no salão maior no Seminário na Rua Prates, em uma homenagem prestada pelo Seminário a uma pessoa que falecera. Sobre a vaga lembrança, porém convicta, Genha comenta:

Mas já não lembro direito a letra não. E engraçado como a gente lembra das coisas que se interessa. Eu falei com uma colega que falou: acho que você está delirando! Aí eu comecei a tentar um pouquinho mais reativar a sua memória e ela também começou a se lembrar.³²⁵

³²⁴ Malka conta que o *lérer* Isac Halpern permaneceu muitos anos no Brasil e aprendera o português, de modo que então falava com as crianças em ídiche, mas também em português.

³²⁵ A letra ídiche inserida na Marcha Fúnebre é uma homenagem com o coração pesado pela perda da pessoa. Passada a sua entrevista, Genha escreveu a letra e enviou-a por email: *Fintzter un shtil, in hartz izpust un kil/ Oif eibik tzu fri bistu fun undz avek/ Troier un shmertz iz gueblbn on an ek/ Es vert in undz guefroirn, mir hobn dich farloirn/ Oif eibik tzu fri bistu fun undz avek/Dain vort vet oifeibik blaibn.*

Sobre o contato hierárquico com o professor/maestro Feiguelman, Genha conta que, no que concerne a sua turma, não chegaram a ter muito contato com ele, mas lembra-se que apreciavam a atividade e o respeitavam:

Eu gostava muito de cantar eu ficava quietinha. Aliás, todos ficavam. Era agradável. Ninguém ousava enfrentar professor, fazer gracinha. Naquele tempo não havia isso não. (ri). Todo mundo respeitava o professor.

Os pais de Tanya Hofman vieram de uma família pobre da Polônia; eram primos entre si, filhos de duas irmãs; conheceram-se depois de adultos, ela conta. Chegaram ao Brasil em 1933, com o filho de 2 anos de idade. Tanya por sua vez nasceu no Brasil, mas em casa se dirigiam a ela somente em ídiche, sendo que ela respondia em português, o que causava fúria em seu pai. Estudou na escola Chaim Nachman Bialik, ídiche e hebraico, e descreve bem humorada que a simplicidade era tamanha que “era quase um *chêder*” (uma escola europeia judaica de alfabetização) atrás da sinagoga de Pinheiros, em uma saleta. O professor Eliezer Karolinsky era uma figura muito carismática e lecionava tanto ídiche quanto hebraico. Lá aprendiam muitas músicas, mas não lembra quais canções. Tanya assegura que as canções ídiches que aprendeu na infância foram todas da escola, já que em sua casa não se ouvia e nem se cantava. Depois de adulta passou a frequentar sociedades e grupos corais judaicos, voltando a cantar e se alegrando ao deparar-se com canções ídiches.

Nascido em Pinsk, o pai de Abraão Spitzcovsky, Shloime, imigrou para o Rio Grande do Sul e posteriormente transferiu-se para São Paulo. Muitos de seus parentes residiam na região do ABC (Grande São Paulo), onde Abraão estudou em uma escola judaica feita em algumas salas de uma sinagoga que existe até hoje; ele conta. “Ninguém conhece a escola porque era em São Caetano do Sul. Havia uma colônia bem grande lá. Eu morava na Vila Prudente, em São Paulo, mas não era longe de São Caetano”, explica Abraão.

Escutando sua esposa, Felícia, a sugerir que “o ídiche se aprende falando”, Abraão comenta sobre seu aprendizado na escola:

Mas eu gostava de estudar gramática, conjugação verbal. Se não me engano (as aulas de ídiche) eram três vezes por semana, três horas na parte da manhã, mais ou menos isso. A gente estudava e tinha também a parte artística. Eu lembro que uma vez levei um senhor lá, o nome era Abrão, mas o sobrenome eu não me lembro. Ele era uma espécie de produtor musical e o pessoal lá de São Caetano o contratou para dirigir uma peça para nós, que íamos representar, os alunos. Me lembro que era uma estória, uma espécie de opereta. Eu narrava um casamento de uma moça ídiche, e era tudo cantado. Eu tinha um papel, mas só lembro de um pequeno trecho que era assim: A noiva estava chorando e então com meu vozeirão (com ar brincalhão) cantava.

Abrahão lembra-se da canção desde os seus aproximados treze anos. Ainda durante a entrevista, quando Felícia cantarola a divertida tradicional “Machateneste maine” (Consogra minha), muito popular em sua família, Abrahão imediatamente reconhece a canção como tendo sido parte também da referida opereta. No que diz respeito ao teor cômico da canção, Felícia comenta: “É gozado como esse parentesco de *machatumim* (consogras) é muito forte entre os judeus”. Abrahão conclui: “Parentesco de compromisso!”.

Nelson Rozenchan menciona ter ouvido uma fita cassete de cantigas infantis brasileiras, como “Ciranda cirandinha”, “Escravos de Jó” e “Atirei o pau no gato”, vertidas ao ídiche. Acredita que o registro possivelmente teria sido realizado, segundo sua memória, pela Escola Israelita Oswaldo Aranha, de Santo André (sic) em torno dos anos 1975. Lembra-se que não atingiram enorme sucesso e que outras canções brasileiras conhecidas teriam sido gravadas em versões em Hebraico. A intenção era estimular o gosto das crianças pelos idiomas judaicos, explica Nelson.

Ao ouvir o relato de Nelson, recordei-me que em 1980, enquanto aluna da escola Bialik, participei da gravação de um LP “B'nai B'rith Hava Naguila” de cantigas brasileiras em ídiche e hebraico, que envolveu crianças de várias escolas judaicas de São Paulo. Lembro-me de ter cantado com alegria “O cravo e a rosa” e “Meu limão, meu limoeiro” em versão hebraica. Constatei recentemente que o lado B do LP possuía versões em ídiche, realizadas por Salomão Zylbersztajn. Além das cantigas acima mencionadas, o repertório “ídiche” inclui: “Eu fui no Itororó”, “Nesta rua tem um bosque”, “Atirei o pau no gato”, “Ciranda, cirandinha”, “Marcha soldado”, “A.E.I.O.U.” e “Eu sou rico, rico rico”.³²⁶

Nessa mesma década lampejaram outras esparsas inquietações na educação judaica brasileira com relação ao futuro da cultura ídiche, e foi criada uma comissão Pró-Yiddish com professores das escolas judaicas da cidade, incentivada pela visita de Itzhak Korn³²⁷ ao Rio de Janeiro em maio de 1984. O intuito era fortalecer a língua e a cultura ídiche no currículo das matérias judaicas. Como consequência, em dezembro do mesmo ano foi confeccionada uma apostila com partituras de canções ídiches

³²⁶ O repertório vertido ao hebraico contém exatamente as mesmas nove canções, além de “Canção de aniversário”, “Entre na roda” e “Quem parte leva saudades”. As versões hebraicas são de Paulina Spiewak Miszputen. O disco foi produzido pela empresa Zylbersom, com o auxílio de colaboradores.

³²⁷ Presidente do Conselho Mundial de Cultura Ídiche e Judaica.

para celebrações judaicas visando disponibilizar o cancionário ao corpo docente das escolas israelitas em âmbito nacional.³²⁸ Apesar dos esforços, a iniciativa não alcançou grande repercussão.

Retornando algumas décadas. No pós-Segunda Guerra foram fundadas escolas judaicas na Europa para as crianças sobreviventes do Holocausto. Miriam Brik Nekrycz, esposa de Ben Abraham, menciona a prática do cantar em uma dessas instituições que se formou em Lodz. Ali, após a Guerra estudou e conheceu valores judaicos dos quais esteve completamente afastada durante os anos de guerra. Ela era criança e havia passado por católica para sobreviver. Tinha esquecido a prática de toda e qualquer judeidade. Sua família da Europa havia sido integralmente exterminada e, em fins da Guerra, fora acolhida por sobreviventes judeus. Tendo desaprendido o ídiche materno, havia passado a expressar-se somente em polonês, até que, incentivada pelos adultos da “nova família”, gradativamente recuperou a memória do idioma que esteve bloqueado em sua mente. Nessa escola “os sobreviventes falavam todas as línguas possíveis, polonês, alemão, russo, ucraniano, lituano. Como ninguém se entendia, então resolvemos falar só ídiche. Ídiche todos sabiam”, conta Miriam. Nesse ambiente didático e de revitalização, as crianças aprenderam também canções. Ela conta algumas de suas lembranças a esse respeito:

Logo depois da guerra, eu cantava muito bonito. Era uma menina que cantava bonito. Então eu fazia umas festinhas assim, tanto para as crianças quanto para as pessoas adultas, parecia que era um milagre que crianças judias ainda estavam vivas. Então eu cantava umas músicas. Cantava “Macht tsu di eigalach” (Feche os olhinhos), cantava “Zog nisht keinmol”. (...) Cantava-se mais em hebraico. Eles achavam que era um milagre, principalmente... O escritor Itzhak Katzenelson tinha sido professor, diretor da escola dele.³²⁹ Era um poeta. No gueto, antes de morrer ele escreveu “A Canção do Povo Aniquilado” (Dos lid funem oigeharguetn ídichn folk). E nessa canção ele diz que nunca mais se verá crianças judias na Europa na Polônia. Crianças judias nunca mais vão cantar, nunca mais vão brincar. Então quando nós cantamos na primeira escola judaica na Europa depois da Guerra, e nós fazíamos ainda aquelas festinhas e cantávamos, os mais velhos vinham e choravam, choravam, choravam de emoção. Depois de cantar. E eu era sempre a cantora. Mas agora...(ri).

Ao falar sobre a canção “Macht tsu di eigalach”, Miriam enfatiza que a composição é da época do Holocausto e que não a teria escutado em sua infância de antes da guerra. Ela anseia por ouvir essa canção divulgada. Após cantá-la na entrevista, Miriam conseguiu lembrar-se da letra integralmente e a entregou escrita para mim. Foi um momento de comoção na entrevista. Miriam escreveu a seguinte letra:

³²⁸ A comissão foi coordenada por Henrique Rzezinski e contou com representantes das escolas Scholem Aleichem, A. Liessin e Eliezer Steinberg.

³²⁹ Miriam provavelmente se refere à escola onde Ben Abraham teria estudado já que, antes da Primeira Guerra, Katzenelson encabeçou uma rede de escolas hebraicas em Lodz, que funcionaram até 1939.

*Macht tzu di eigalach/ ot kumen feigalach/ un kraizn du arum/ tzu kopns fun dain vig/ di velt hot got farmacht,/ un umetum iz nacht,/ zi vacht oif undz,/ mit shoider un mit shrek/ mir shteien beide du /in shverer shverer sho/ un veissn nit vohin/ es firt der veg.*³³⁰

Pergunta se eu entendo e me explica a tradução:

Feche os olhinhos, aí vêm passarinhos e ficam rondando sua caminha, Deus fechou o mundo... *got...* em todos os lugares é escuridão que nos aguarda com *shaider*, com horror, com medo, nós, *mir shteien beide* do...nós estamos aqui parados numa hora muito, muito difícil e não sabemos para onde o caminho nos leva.

Miriam enfatiza em seu livro a satisfação em proclamar que ela e as demais crianças sobreviventes puderam mostrar ao mundo que “(...) crianças saídas das cinzas, com seus coraçõezinhos dilacerados, ainda eram capazes de cantar e declamar novamente”.³³¹

Algumas lembranças de músicas na escola remontam à época anterior à Segunda Guerra na Europa. Atualmente moradora do Residencial Albert Einstein, Raisa (Risha ou Roza) Rojter, chegou ao Brasil quando tinha aproximadamente 40 anos, por volta do início da década de 1950. Nasceu na cidade de Neswizh na Polônia, a 25 km da fronteira russa, menciona. Tratava-se de um *shtetl* com cerca de dez mil habitantes entre russos, poloneses, bielorrussos e judeus, conta Raisa.

Os seus pais eram bundistas e conheciam bem o russo, no entanto ela não falava o idioma em casa, aprendeu estudando. Em casa falavam ídiche e nunca o polonês, apesar de que quando criança estudava na escola polonesa e era excelente aluna. Alguns dos pais das crianças judias da cidade se empenharam na criação de uma escola ídiche local, além de contar com a escola hebraica Tarbut, da rede de escolas sionistas com este nome. Assim, “fizeram com muito esforço uma escola linda: *a ídiche folkschule* (uma escola judaica), você não sabe o que é: escola ídiche”, explica Raisa. Relata enfaticamente que estes indivíduos “trabalharam muito, juntaram dinheiro compraram um terreno grande, fizeram até com quintal, móveis e professores”.

Nessa instituição, a cada sexta-feira havia alguma peça em ídiche com tudo o que se fizesse necessário para o sucesso da representação, inclusive música, lembra Raisa. Tais espetáculos tinham caráter beneficente objetivando angariar fundos para a própria escola, mas

³³⁰ Inseridos entre esses há ainda mais dois versos que constam na versão de Kaczerginski: *dos pekl in der hant dos hoiz in ash um brand/mir lozn zich, main kind, zuehn glik*. Tradução: O fardo na mão, a casa ardendo, vamos, minha criança, buscar felicidade.

³³¹ NEKRYCZ, M. B. **Relato de uma vida**. São Paulo: Editora B'nai Brith, 1996, p.100. Miriam mencionou também que as crianças cantavam em ídiche, russo e polonês em um campo de recuperação perto de Munique, onde esteve após a Segunda Guerra.

o dinheiro arrecadado não era suficiente. Portanto, ela e outras moças ou “meninas”, conforme menciona, trabalharam como voluntárias auxiliando nas atividades da escola como “cantar, fazer ginástica, *shpatsirn*, passear, comida na escola. As crianças receberam de nós tudo o que não tinham em casa, tinha gente muito pobre. Tudo só em ídiche”. Ao relatar tal passagem, imediatamente começa a cantar e logo desiste: “Pena que você não entende”. Insisto. Ela então prossegue cantando e explica parte do texto e do teor da canção, bem como circunstância na qual a entoavam:

Eins und tsvei und drai un fir vus mir zainen, zainen mir, hotsh mir zainen iung un klein, vi di heldn darfn guein, somos novos e pequenos, mas precisamos andar como heróis. *Marsh marsh, marsh guegangen, mit di poikn, un mit guesangen, mir darfn keinem keinem nisht fregn, mir veissn ale alein di vegn. Fir funf (sic) zeks un zibn acht, nisht gueveint un nisht guelacht nisht gueshtanen un nisht guein nisht guelofn guein un guein.*³³² Isso rima, era uma canção com crianças, eles ficavam felizes. Eu não tinha direito de ser professora, mas cantar, passear, nós, muitas meninas, podíamos.

Canta jubilosa gesticulando, regendo e graciosamente exhibe-se: “Eu sei de cor”. Algumas das canções que guarda na lembrança foram aprendidas através de sua mãe, mas enfatiza sobre o que acaba de cantar: “essa aqui já é próprio para crianças, não é das antigas”. Considera “mais modernas” as canções que cantava como auxiliar na escola ídiche de Neswizh. Contudo, Raisa ocasionalmente fica aflita ao não distinguir muito bem como aprendeu cada canção, na sua memória elas estão todas juntas:

Como nós aprendemos? Em Varsóvia tinha o *Folks Tzaitung* (Jornal do povo), um jornal ídiche, não sei se você lembra disso, e tinha uma organização, o Bund. Nós éramos bundistas, queríamos ajudar os pobres e não queríamos deixar ninguém ser explorado. Nós líamos jornais... Não sei de onde aprendíamos. Pode ser que os professores que trabalhavam que ensinaram essa canção para as crianças.

Feliz, e continuando a cantar, Raisa prossegue ora traduzindo, ora retratando o contexto geral do teor da cantoria:

Guegangen iz a ínguele in feld tsvishn zanguen, andou um menino onde cresce (em um campo de espigas) *un hot a klein feigale a shvelbele guefainguen*, e ele apanhou um pequeno passarinho (andorinha), e o passarinho ficou infeliz... O menino fala que vai cuidar bem dele, *milch un chale essen* (comer leite e chalá³³³). *Bafrai mir liber sheiner ínguele, un los mir los mir flien*, me solta, me dá liberdade, menino bonito (me deixe voar), *In feldele in feldele tsum nestsele, der nestsele oi tsien*, onde eles moram, como chama? Ninho. Tralala. Minha mãe vai chorar enquanto eu me atrasar para voltar para casa (diz o passarinho). A mãe do passarinho vai chorar... Então o menino tem *rachmanut* (pena, em hebraico), você sabe o que é *rachmanut* em hebraico? *Der ínguele* (o menino) responde *rachmones for der ínguele hot rachmones oif trem fun a mame*, menino tem pena das lágrimas da mamãe, e fala vai passarinho, vai com todo o mundo...

³³² Tradução: Um dois três quatro o que somos, somos, somos, mesmo que jovens e pequenos como heróis devemos ir. Marchar, marchar, marchar, com os tambores e com melodias, não precisamos consultar ninguém, conhecemos todos os caminhos, quatro, cinco, seis e sete oito, sem chorar e sem rir, não parar e não andar, não correr, andar e andar.

³³³ Pão judaico típico do *Shabat*.

Desde aquela época nunca mais ouviu alguém cantar essa música na Europa e tampouco no Brasil.³³⁴

Na casa de Raisa em Neswizh cantava-se *lider fun alte, alte, alte* (canções dos antigos, antigos, antigos), conta. Raisa repete em ídiche a primeira canção mencionada (*eins un tsvei un drain un fir..*) e vai alternando explicações em português:

Você não entende? Aquilo que somos, somos. Apesar de que somos jovens e pequenos, como heróis precisamos andar, depois, não precisamos perguntar a ninguém, nós sabemos sozinhos *di vegn* (o caminho). *Di vegn iz* caminho.

Lea Baran relaciona seu afeto pelo ídiche à falta de liberdade religiosa que vivenciou, em suas primeiras décadas de vida, na Rússia. Conta que frequentou o jardim de infância ídiche, e ainda consegue visualizar seu nome russo, Lilia, ali escrito em ídiche no armário em que costumavam guardar seus pertences. “Ali ensinavam músicas ídiche, as historinhas eram contadas em ídiche, mas nada de religioso”. Não teve a chance de prosseguir em escola ídiche a partir dos seus oito anos, quando ingressaria no primário, conta Lea: “As escolas ídiches foram fechadas, por isso esse meu amor ao ídiche, porque no ano que devia começar a escola, que eu estava matriculada na escola ídiche da minha cidade, é... Fecharam os jardins (de infância) e a única escola que era ídiche”.

As músicas que se lembra do jardim de infância incluíam uma canção ídiche em louvor a Stalin e outras de “uso diário”. Ademais, Lea lembra-se de canções de amor, que aprendera nesse contexto escolar.

Parte das canções ídiches tradicionais seculares sobre temas de amor e casamento perpassam os costumes e lidam com as relações familiares e com a elegibilidade da moça e do rapaz em questão, reforçando as responsabilidades econômicas frente o matrimônio. Ela conta a sua memória sobre algumas dessas canções:

Há um campo, de aveia... não, é outro cereal, *greshka* (sic). Aí um casal de namorados...ela perdeu o avental passando nesse campo e ele achou o avental e entregou para ela. Aí eles ficaram noivos e casaram. E a amiga da Rochl não tinha noivo, estava muito triste. A amiga da Rochl era a Dvoire ou Dvoirale...Então tinha essa música.

Este canto, Lea lembra-se de haver aprendido com discos na escolinha. Ao cantá-lo com uso de gestos, percebe que mesclara duas histórias. Em seguida explica que a personagem

³³⁴ Nesse ínterim menciona com carinho uma amiga-irmã originária de Neswizh, Anita Kuperman (sic). Em Neswizh moravam muito perto, e Anita vinha cozinhar em sua casa, conta Raisa. A amiga imigrou ao Brasil também, passando a residir em São Paulo. Todos os anos encontravam-se, e aparentemente cantavam juntas. Atualmente Raisa diz receber muitos cuidados da família da amiga “somos mais que parentes”.

feminina (Rifke) está se olhando no espelho e penteando os cabelos. Prosseguindo a cantoria, Lea explica: “*Kerblach* quer dizer rublos. Ele (Yankl) jogou dinheiro nela, que ficou muito feliz porque isso significava que ela ficou noiva”. Lea prossegue contando: “Aí a outra amiga, que não tem ninguém e não pode pensar no futuro, fica muito triste e etcetera... (risos)”.

Eis a canção conforme Lea lembra:

*Hober un korn, hober un korn, /Rivke hot dem fartlech farlorn, / Yankl hot guefunen, / Yankl hot guefunen, / Voltn zey zich beide guenumen. / Rifke zitst un kukt in shpigl, / Un kemt zich fanander di herelach. /Iz tsuguekumen tsu ir Yankl, / Un hot zi bavorfn mit kerblach.*³³⁵

Também residente do Residencial Albert Einstein, a adorável Mila Sternzys, vinda ao Brasil em 1947, procura sempre me agradar e diz que gostaria de poder ajudar mais com suas lembranças, lastimando que se recorda muito pouco. Não foi o que constatei. A radiante Mila lembra-se ainda da letra de uma canção infantil de contexto escolar que diz ter ouvido na voz de sua mãe.

*Oifn grinen gruz, / shtaien oifn barg, oifn grinen gruz, / shtain a pur daitshn, / mit di langue baitshn. / hoiche manen zenen zai, / kortse klaiden gaien zai, / uvine mailach, / es hartz iz. ” mar frailach, frailach veln mar zain, trinken veln mar vain, vain mar a trinken, creplach veln mar essn, hi shemes vus veln mar kainmol nisht farguessen.*³³⁶

Apesar de Mila lembrar-se da canção sendo entoada pela mãe, é fato que se trata de um típico exemplo de gêneros de cantos ensinados no *chêder*, no limiar do sacro e do profano. Estes textos constantemente refletiam as opiniões dos adultos sobre religião e assuntos em pauta, contendo, por vezes, alusões aos costumes e crenças religiosas e em alguns casos, zombarias contra os não crentes (*apikoier*) ou livres pensadores seguidores da *haskalá* (iluminismo), os *maskilim*.³³⁷

³³⁵ Tradução: Aveia e milho, aveia e milho, Rebeca perdeu seu avental, Jacozinho o encontrou, Agora eles irão casar-se. Rebeca senta e olha-se no espelho, penteando os cabelos. Jacozinho veio e jogou-lhe rublos. Há outra versão em que o noivo joga sementes (kerelech), indicando um rito de fertilidade, conforme sugere Ruth Rubin. Apud RUBIN, R. **Voices of a people: the story of Yiddish folksong**, 2000, p.109.

³³⁶ Tradução: Na grama verde, está na montanha, na grama verde, está uma dupla de alemães com chicotes longos. São homens altos, vão com roupas curtas. Nosso Pai, Nosso Rei, alegre o meu coração. Comeremos crepezinhos, beberemos vinho, vinho vamos tomar. Ficaremos contentes, nunca esqueceremos. Tal canção é apresentada com ligeira variante de texto em RUBIN, R., op. cit., p.56. A palavra *mar* na pronúncia provavelmente regional de Mila Sternzys equivale a *mir*.

³³⁷ Ibid., p.56. A autora Ruth Rubin sugere que a referência aos alemães em roupas curtas possivelmente revele o conflito entre a tradicional ortodoxia e a tendência progressista dos *maskilim* e seu líder, o alemão Moses Mendelssohn. Apesar da forte adesão aos estudos religiosos, poderia ocorrer em certas ocasiões que alguns jovens se desviassem do Talmud cedendo secretamente aos estudos seculares das ciências ou de certos textos em hebraico considerados “proibidos”. Considerava-se assim que estes estariam capturados pela “armadilha” dos *maskilim*, que pregavam tanto o aprendizado religioso quanto o conhecimento geral, barbeavam-se e vestiam-se em trajes curtos contrastantes aos longos casacos dos judeus ortodoxos.

Em uma versão coletada por Iechiel Shtern, ele menciona a lenda em que alemães são equiparados a Gog e Magog e que o Messias libertará os judeus. Apud <http://www.hebrewbooks.org/pagefeed/hebrewbooks.org_43636_77.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2012.

Como não havia escola ídiche em Zolkiew, *shtetl* onde passou a infância, Mila complementou seus estudos no *chêder*, com a parte judaica. Agradece ao fato de seus pais aceitarem bem o polonês em casa, pois falar bem o idioma foi a sua salvação na Segunda Guerra, onde perdeu toda a família. “Se eu não soubesse polonês não ia viver, filha! Assim mesmo me reconheceram, mas não sabiam direito”. Sobre a sua memória da canção ídiche, ela analisa: “Tem momentos que eu lembro, mas tem momentos que eu não lembro. Alguma coisa eu lembro”.

Na Polônia se aprendiam canções também em movimentos juvenis, como o Dror e o Betar, segundo Mila Sternzys, que explica:

Tinha lá grupo ídiche (de jovens) que se juntavam de noite ou depois do almoço, *shabes* (*Shabat*), *zintig* (domingo). Então cantavam. E a gente lembra. Isso se chama *guezelschaft* (sociedade). Primeiro eles cantavam em roda, ou sentavam e cada um fazia piadas, como aqui, do mesmo jeito. Mas como eu tinha até menos de 13 anos, então eu só podia olhar pela janela o que eles estavam dançando. Era a *bawegung* (um movimento). Podia entrar com 15 anos. Meu irmão já fazia.

Da mesma forma, Sara Waldman quando pequena frequentou o Hashomer Hatzair na Polônia e que se lembrou de alguma canção ídiche provavelmente dessa época. Era comum que jovens ashkenazitas pertencessem a movimentos juvenis judaicos na Europa de antes da Segunda Guerra. Ali cantavam, ora em ídiche, ora em hebraico, dependendo do contexto, da vertente ideológica e da época. Nessas canções, melodias eslavas conhecidas poderiam ser cantadas com letra em hebraico, ou ídiche, uma prática de contrafacta recorrente entre várias culturas e épocas. Dependendo do pendor ideológico, os grupos tenderiam a cantar mais canções hebraicas do que ídiches ou vice-versa, em escalas variáveis que podiam incluir o cantar em somente uma dos dois idiomas. Grupos juvenis do Bund, por exemplo, só cantariam em ídiche. Isso, sem esquecer que o idioma local também poderia ser cantado, como ocorreu posteriormente nos movimentos juvenis do Brasil.

Bernardo Mejlachowicz integrava em Rovno o movimento juvenil Betar, de tendência sionista de direita, onde segundo sua memória, cantava-se tanto em ídiche como em hebraico. Contudo, com referência a este período, lembra-se com mais clareza somente da canção hebraica “Hava naguila”. Relata que ali “todo mundo cantava”. Saudoso, ele considera aquele cantar coletivo quase como se fosse “um coral completo”. Conta sobre uma ocasião que não

se tratava de uma apresentação, sendo simplesmente uma manifestação musical espontânea no âmbito dos encontros do Betar. Bernardo descreve detalhes:

A gente ia, por exemplo, fazer piquenique, saíamos com 200, 250, 300 pessoas, o grupo todo, meninos e meninas daquela idade. Inclusive tinha um grupo de casados também. A gente cantava cada música. Essa menina tinha também uma voz! Não recordo bem de seu nome, talvez....Denise Chaïke ou Chaie (mostra um quadro na parede onde ela aparece ao seu lado e de seu amigo Izik). A gente sentava, eu em um canto e ela no outro canto, já sabendo o que íamos cantar. Então, conforme eu começava ou ela começava, o outro prosseguia, e todas as pessoas permaneciam quietas ouvindo. Nós começávamos e o resto das pessoas entravam cantando no meio da música, em seguida paravam para que continuasse o nosso solo.

Retomando o foco ao Brasil. Surgiram no país alguns núcleos de encontro de jovens da comunidade judaica. O *snif* (sucursal) na Vila Mariana era um desses “pré-clubinhos”, conforme relata Aarão Perlov, que não se lembra de haver manifestações de cantoria ídiche nesses ambientes. Ele conta:

Sabe, porque a colônia era dispersa completamente. Só se encontravam nas Grandes Festas ou em um evento tal. Então a juventude da época resolveu, cada bairro, principalmente Vila Mariana, se encontrar na Rua Domingos de Moraes, eu tenho até o número... Entre o Cine Fênix, na mesma calçada, e a Farmácia Indiana, perto do Péretz. Ali tinha aos sábados conferências, debates, nada de político, não tinha nenhuma conotação política, a não ser a subsistência de judaísmo. A gente se reunia nem sabia porquê! Mas era a juventude, 20, 30 moças e rapazes. Não sei quem é que alugava, se era de algum *griner*³³⁸ que cedia o espaço. A gente conversava 2, 3 horas e tal. E a gente fazia também os nossos bailinhos em casa.

Embora mais rarefeitas, ainda havia manifestações cantadas em ídiche em alguns movimentos juvenis no Brasil. Nos anos 1950, Malka Rosenfeld frequentou o movimento juvenil Hashomer Hatzair de Recife onde aprendera a canção ídiche “Dort vi amol gueveizn” (Lá como foi uma vez), que se refere a Israel. Malka descreve o teor da canção: “canta que antigamente tinha pedras, *shteiner*, pedras, e ossos, e que agora é nossa pátria”.

Os grupos juvenis de emulação sionista começaram a ser criados no Brasil, com ênfase especialmente após o entusiasmo da criação do Estado de Israel em 1948. Mendel Lustig foi militante e sanfoneiro das manifestações musicais do movimento juvenil Dror Habonim, grupo sionista de tendência esquerdista, em São Paulo, na Rua Prates entre os anos 1950 e 1960; lembra que aos sábados se reuniam e que tocava nas festas e com os grupos de danças israelenses do núcleo.³³⁹

³³⁸ Lit.: “verde”. Vocábulo ídiche para designar um imigrante chegado há pouco ao país.

³³⁹ Mendel Lustig tocava um repertório eclético, inclusive Luiz Gonzaga que estava em voga. Diverte-se ao contar que foi apelidado de Mëndale Gonzaga.

Mendel Lustig menciona que junto a ele na sanfona, alguém, cujo nome não lembra, tocava percussão, segundo consegue recordar-se, talvez bumbo, tambor ou pandeiro. Conforme a sua lembrança, havia ainda outro que tocava um instrumento ao qual ele se refere como *halil*³⁴⁰, e que esse “escrevia uma pequena música para uma orquestrinha formada no próprio Dror. Assim, na hora rapidamente escrevia a partitura. O nome dele era Zinho, de Isaac. Tratava-se de Isaac Karabtchevsky”.

Isaac Karabtchevsky frequentou o grupo de jovens da Vila Mariana, que havia se iniciado como apolítico e com o tempo tornou-se orientado, ali chegando a ser *madrich* (monitor, em hebraico). Nessa função, foi enviado a Belo Horizonte em 1956, aos seus 22 anos. Sob o pretexto de consolidar o movimento Dror, naquela cidade, entrou em contato com um grupo de cantores que deram origem ao Madrigal Renascentista de Belo Horizonte.³⁴¹

Mendel Lustig relata ainda que no Dror de São Paulo houve também um coro, talvez regido pelo próprio jovem Isaac Karabitchevsky. Entretanto, dessa época Mendel não se lembra de canções ídiches, somente de músicas vinculadas a Israel, provavelmente em hebraico.

O Dror de São Paulo também foi frequentado por Aarão Perlov, que ressalta o jogo ídiche-hebraico ocorrente na prática musical vigente dos movimentos juvenis:

No Dror eu comecei a ver música, cantar. Era mais hebraico do que ídiche. Porque eles queriam impor lá, veio de Israel, que acabou o ídiche. Não se falava mais em ídiche. Ninguém falava ídiche ali, já era tudo filho de imigrante.

³⁴⁰ “Flauta”, em hebraico. Possivelmente Mendel esteja se referindo ao oboé, que era o instrumento musical de Karabtchevsky.

³⁴¹ Em depoimento, Karabtchevsky conta que os grupos de jovens da comunidade judaica de São Paulo expressavam várias tendências dentro da militância judaica, às vezes de manifestação até apolítica. Conferencistas eram convidados e falavam sobre os movimentos juvenis. O movimento juvenil Dror Habonim, segundo o maestro confirma, exigia uma militância absoluta e radical, apregoando que a verdadeira militância socialista era exercida através de uma profissão técnica. KLEIN, P. A música e outras memórias. **Revista Shalom**, n° 301, ano 29, São Paulo, 1994, p. 10,11.

6.3 CANTO CORAL

Outra importante base de difusão das canções ídiches esteve vinculada aos coros dos clubes que, em geral, apresentavam certas marcas ideológicas. Jacó Guinsburg salienta que “tanto as organizações sionistas, como as organizações socialistas ou comunistas tinham corais que eram uma forma de atividade cultural e atividade política” (informação verbal)³⁴². Era uma forma de aglutinação. O Clube Progresso (nos velhos tempos Iuguent Club e, mais tarde, Casa do Povo) sempre teve um coro: o primeiro foi o Coro Schaeffer.³⁴³ Golde Bisker diz lembrar vagamente de um coral, possivelmente o Coro Schaeffer, mas alega recordar-se bem vagamente, pois não frequentava a Casa do Povo, já que seu marido era de tendência sionista e ressalta que, naquela época, o segmento era antagônico aos comunistas.

Os coros eram em geral dirigidos por pessoas com formação musical, seguindo a tradição trazida da Europa de coros em clubes culturais ou organizações sindicais e políticas. Na lembrança de Jacó Guinsburg, o coro Schaeffer apresentava canções ídiches e canções políticas com repertório,³⁴⁴ segundo ele, “de melhor qualidade”, e incluía também canções brasileiras.

Felipe Honigsberg guarda uma gravação do Coro Schaeffer, sob a regência de seu pai, Ernesto Honigsberg.³⁴⁵ De acordo com a lembrança de Felipe, o único coro grande que seu pai, o maestro Honigsberg, regeu, foi o coro Schaeffer da Casa do Povo. Quando pequeno, Felipe assistiu a alguns ensaios, apresentações, mas não consegue lembrar com clareza. Conta: “Era um coro grande. Eu era bem pequeno, tinha entre cinco e sete anos, mas me lembro que tinha um astral bom, me dá a impressão que as pessoas tinham genuíno prazer em estar lá, não via ninguém estressado”.

³⁴² Informação fornecida na entrevista que realizamos para o presente trabalho, em 2009.

³⁴³ Atualmente existe o Coral Tradição, do Instituto Cultural Israelita Brasileiro (ICIB, continuidade da Casa do Povo), regido por Hugueta Sendacz, e que no seu repertório interpreta exclusivamente canções em ídiche.

³⁴⁴ Jacó menciona pós-entrevista que a canção conhecida como o Hino dos Partisanos “Zog nit keinmol” (Não diga jamais) foi apresentada em português com tradução do advogado e líder comunitário Benno Milnitsky, figura política judaica de amplo destaque no cenário judaico brasileiro.

³⁴⁵ O repertório do disco inclui as seguintes canções ídiches: “Di nachtvechter” (Os sentinelas da noite), “Bim bam” (fonemas chassídicos), “Kinder” (Crianças), “Aroiskumen zolstu main meidl” (Apareça minha garota), “Ich lib di arbet” (Amo o trabalho), “Dos pastechl” (O pastorzinho), “Einiker alein” (Solitário) e “Guei ich mir shpatzirn” (Vou passear). Outras três canções compõem o disco, três em hebraico e uma em português: “Shnei chaverim” (Dois amigos), “Hora nircoda” (Dancemos a hora), “Eretz haneguev” (Terra do Neguev) e “Pescador da barca bela”.

A memória de Jacó Guinsburg coincide com a de Felipe com relação ao tamanho do Coro Schaeffer. Jacó acredita que havia em torno de 30 a 50 integrantes e ressalta que em geral os cantores tinham boas vozes, e alguns deles, “muito boas e de grande qualidade”.

Sobre o profissionalismo de Honigsberg, Felipe prossegue contando:

Meu pai tinha grande satisfação de estar trabalhando no coro, sem dúvida, ainda mais com música ídiche e música judaica em geral, mas ele não tinha grande amor pela ideologia da Casa do Povo. Mas precisava ganhar a vida e tinha o lado da satisfação musical.

Não somente o pai, mas, igualmente a mãe de Felipe, Rosa, tinha talentos musicais desenvolvidos como cantora. Na Europa, cantava em um coral e, assim como Ernesto Honigsberg, também estava em turnê na União Soviética quando a Guerra eclodiu e, portanto, não pôde voltar para a Polônia. Felipe conta que tal “coral não era judaico, era polonês, russo, comunista”. Apesar de Rosa ter trabalhado como coralista na Europa, em São Paulo não quis cantar no Schaeffer, pois “trabalhava na confecção da família até as 10 horas da noite”, conta Felipe.

Havia coros em grandes centros do Brasil, dentre os quais São Paulo e Rio de Janeiro. Com recursos do próprio clube, ou da instituição à qual o coro pertencesse, tais grupos participavam de montagens de operetas. Jacó Guinsburg ressalta que algumas dessas montagens apresentavam tendência ideológica, e que tinham muito êxito, às vezes apresentando várias récitas. Nas operetas os coros eram acompanhados por orquestras.

O histórico do Coral Schaeffer, pertencente primeiramente ao Iuguend Club (que sequencialmente se transformou em Centro Cultura e Progresso e posteriormente Instituto Cultural Israelita Brasileiro (ICIB) / Casa do Povo (*Folks hoiz*), desde seus primórdios em 1935, está documentado em algumas pastas volumosas nas quais Hugueta Sendacz arquivou o material cuidadosamente e com muita organização. A música está presente na sua vida desde muito cedo. É filha da soprano Pola Rajnsztajn que cantou nos corais da instituição e foi uma atriz-cantora chave no teatro ídiche de São Paulo. Hugueta possui gravações em fita cassete com a mãe cantando em ídiche, e filmagens da mãe solando com o coral. A soprano Pola Rajnsztajn cultivava laços de amizade com o maestro Honigsberg, sendo mais próxima dele que os demais coralistas, conta Felipe.

A cantora Dina Marx lembra-se de ter assistido “à mãe da Hugueta”, Pola Rajnsztajn, cantando no Coral Tradição, que deu continuidade às atividades corais da antiga Casa do Povo:

Eu a ouvi cantar dentro do conjunto, então não ouvi a voz dela especificamente. Mas, às vezes tinha um solo. Seriam diálogos. Ela cantava algo e o outro respondia. Era dinâmico. Ela era uma atriz, usava gestos, era muito expressiva. Era algo muito engraçadinho. Muito interessante. Realmente uma cultura muito rica que tentava se manter aqui no Brasil. No coral Tradição, tenho a impressão que costumavam explicar em português o texto da canção que seria realizada.³⁴⁶

Pola Rajnsztajn sempre cantou nos corais da Instituição, desde o primeiro coro formado em 1935. Ela veio jovem para o Brasil, com seus 20 ou 21 anos de idade, e já cantava na Polônia. Quanto à sua formação musical, a filha Hugueta conta que “era auditiva, já que nunca estudou, apesar de fazer recitais solo”. Atuava também em duplas interpretando duetos, sempre em ídiche, como, por exemplo, ao lado do galã Mendel Steinhaus, dono de uma linda voz de barítono que marcou a memória de Hugueta. A sobrinha de Mendel, Adélia Waldman Dimantas também se recorda das “reuniões de família em casa onde o tio Mendel cantava várias músicas em ídiche, poucas vezes em hebraico”. Lembra-se que nessas reuniões havia declamação em ídiche onde participavam adultos e crianças. “Eu, como filha mais velha tenho na memória esses encontros que eram muito queridos para mim”, conta Adélia.

Outra sobrinha de Mendel, Laura Rumchinsky, também comenta sobre sua vaga lembrança da participação do tio no teatro ídiche de São Paulo. “Eu sei que ele tinha uma voz belíssima, um baixo lindo e era um bom ator também. Era o galã, era muito bonito, ele era um homem muito bonito”.

Leikale Steinhaus, irmã de Sara Waldman e esposa de Mendel, também integrava o coral Schaeffer. Hugueta Sendacz elogia a sua bela voz de contralto e sua facilidade no aprendizado da linha vocal desse naipe, que em geral não é evidente, pois, na maioria dos arranjos, não realiza a melodia principal mais familiar aos ouvidos.

Descrevendo as características musicais do coro Schaeffer, Hugueta afirma que o repertório escolhido era muito eclético, com canções em vários idiomas, e conforme ressalta, é “claro que cantavam em ídiche também, e em hebraico”. As peças apresentavam sofisticado nível artístico e abrangiam canções de períodos diversos da história da música. Eram sempre realizadas a quatro vozes, em geral com acompanhamento de piano, embora eventualmente alguma canção *a cappella* também fosse incluída. Havia solistas gabaritados em cada naipe, e Hugueta explica sobre a beleza das vozes:

Sempre tinham solistas porque havia vozes muito lindas, tanto nas sopranos, como entre contraltos, tenores e baixos. Tínhamos baixos maravilhosos. Muito bons. Então, escolhiam sempre umas músicas que davam sempre uma oportunidade para os solistas também. Tinha teste para entrar nesse coral.

³⁴⁶ Assim como realizam até hoje, conforme explica Hugueta. Ela é convicta da importância do entendimento da letra das canções pelo público.

Hugueta fala da substancial bagagem cultural dos membros, todos do setor da esquerda, que frequentavam as atividades do Iuguend Club:

Engraçado que a maioria daquele pessoal era de imigrantes. Depois tinha gente mais jovem, filhos de imigrantes. Não quando eu entrei. Eu entrei bem depois, mas antes disso já tinha também. Eles, a maioria das pessoas era do Iuguend Club, que depois virou Centro de Cultura e Progresso, para depois virar ICIB, mas isso foi muito depois. A maioria dessas pessoas vinha lá da Europa com uma bagagem cultural fantástica, eles eram gente muito simples, no sentido de serem alfaiates, costureiras, sapateiros, mas eles frequentavam entidades que já tinham grupos de teatro e corais, então eles já vinham com essa bagagem de lá. Uma bagagem muito grande, uma tradição já trazida da Europa. Eu não sei o pessoal de direita como era porque, nós, sempre fomos da esquerda. E o pessoal de esquerda tinha esses grupos, essas sociedades, que além da parte cultural tinha a parte política também.

Sobre os arranjos corais dos grupos, Jacó Guinsburg sugere que, em geral, muitos vinham da Europa, mas que outros eram feitos no Brasil, já que alguns dirigentes dos coros desses clubes e instituições tinham formação musical. O seu preciso nível de formação, Jacó diz não saber.

Devido à exímia experiência e formação profissional em música, oriundo de uma família de músicos, o maestro Honigsberg, por exemplo, garantia seus próprios arranjos para as vozes do coral, assim como para todos os instrumentos quando contassem com acompanhamento orquestral. Jacó comenta que certamente os coros utilizavam também maestros não judeus.

Na verdade, desde sua fundação em 1935, o Coral Schaeffer esteve a cargo de muitos maestros sucessivos, judeus e não judeus, tais como Ítalo Izzo, Ernesto Honigsberg, Abrão Althausen, Hornblas (não foi possível obter confirmação do seu primeiro nome), Jonas Christensen. Em algumas circunstâncias teve o seu nome mudado e ficou suspenso dos anos 70 até a recriação por Hugueta em 1988 como Coral Tradição. Os corais do ICIB até a década de 70 não executavam somente o repertório ídiche, mesmo que todos os integrantes fossem judeus no início. Apesar da maioria judaica entre os integrantes, conforme esse coral “dos primórdios” foi crescendo, passou a incorporar também integrantes não judeus.

Hugueta conta sobre a sua iniciativa em 1988 para reativar o canto coral no ICIB, antigo *Folks hoiz*.

A primeira apresentação do novo coral foi no ICIB em 1988. Os ensaios tinham começado no mesmo ano na minha casa, com 4 ou 5 pessoas. Quando resolvemos formar esse coral nós convidamos a professora Ilina Ortega para o acompanhamento ao piano. ... Depois o coral começou a crescer, por que muitas pessoas que tinham sido de um coral anterior que existiu no ICIB, o coro Schaeffer, foram convidados e vieram, voltaram, para esse coral, o coral Tradição. Na época chegamos a ter mais de 40 pessoas. Então nós passamos a ensaiar no ICIB, que ganhara um piano e era mais espaçoso.

O coral Tradição ensaia na Rua Três Rios, em São Paulo, e tem mais de 20 anos de atividades ininterruptas e canta somente em ídiche, exercendo um trabalho de preservação e divulgação da música ídiche no idioma:

O repertório desde o início em 1988 é só em ídiche, porque nós resolvemos o seguinte, e eu acho que isso que é importante frisar: nós achamos que a preservação da música ídiche era muito importante e poucos corais tinham o repertório só de ídiche. As pessoas cantam “Rêizale”, cantam “Oifn pripetshik”, cantam uma coisa assim, “Rebe Elimeilach”, as mais comuns. Os corais judaicos cantam uma só música ídiche quando se apresentam. Cantam uma música ou duas, e pronto. Por que não têm acesso a muito repertório. Então nós achamos que a nossa função, no caso, de criar mais um coral, não era para ter mais um coral, era para ter um coral que se dedicasse exclusivamente à música ídiche. É uma riqueza imensurável que existe na música ídiche. E a música judaica vem desde muitos séculos, não necessariamente era em ídiche. Mas a música ídiche trata de temas tão variados, temas sociais, temas educacionais, e cenas da vida cotidiana de todas as gerações que viveram na Europa Oriental, principalmente Polônia, Rússia, Bessarábia... é uma imensidão, uma imensidão de músicas maravilhosas.

Ao longo de muitas gerações foram criadas obras primas da música e da literatura ídiche, e Hugueta vem lutando para que tal patrimônio não se perca. Assim, seu Coral tem um repertório ensaiado de mais de 100 músicas em ídiche. Ela considera uma emoção inesquecível reger um coral somente em ídiche. Esta foi uma proposta que assumiu consigo mesma para ajudar a preservar a canção ídiche.

A dicção do ídiche no Coral Tradição é minuciosamente trabalhada, e a maestrina adota a pronúncia literária lituana. Apesar de adotar a pronúncia literária de Vilno, Hugueta ressalta que nada deve ser muito drástico e radical, o intérprete tem o direito de fazer uso de uma “licença poética”, com bom senso para adaptar a pronúncia às rimas da poesia. Mas acha que é importante explicar que foi uma opção consciente e artística.

Apesar da escolha pela pronúncia literária, Hugueta ressalta que nada deve ser muito drástico e radical, e que o intérprete tem o direito de fazer uso de uma “licença poética”, com bom senso para adaptar a pronúncia às rimas da poesia, por exemplo, diminuindo o valor de certas notas que coincidam com terminações em “gl” e “gn”, ou usar outro tipo de pronúncia para caracterizar intencionalmente um regionalismo. Mas acha que é importante explicar que foi uma opção consciente e artística. Só insiste que aquilo que ela chama de “*gain /shtain*” (ir /pedra ou parar) seja evitado.³⁴⁷

São integrantes amadores que cantam arranjos a três vozes: sopranos, contraltos e homens (para os quais Hugueta escreve uma linha de barítono nos arranjos, pois não lhe convém que sejam divididos entre tenores e baixos, já que têm a voz intermediária em

³⁴⁷ *Gain/shtain* é uma forma jocosa que Hugueta utiliza para designar o sotaque polonês, com pronúncia “ai” onde a norma culta utiliza “ei”.

extensão). No CD do grupo gravado em 1999,³⁴⁸ assim como em qualquer circunstância, a escolha do repertório é feita de maneira cautelosa mesclando canções conhecidas do público a outras menos conhecidas para serem divulgadas. Hugueta explica os critérios:

Após verificar o texto, analiso se (a melodia) não é linear demais, almejando que também seja uma música, bem escrita, bem composta, e acho que, sem exagero, 95% a gente tem a partitura só da melodia, dificilmente que tenha já com vozes. Então a gente faz um arranjo, a gente coloca as outras vozes, e é assim que a gente escolhe o repertório. Mas, tem alguma coisa, algum material que já é para três, para quatro vozes.

Em 1991, o Coral Tradição foi convidado pela Secretaria da Educação para cantar em algumas escolas de primeiro grau da periferia. A princípio estranhou-se o convite, e Hugueta se sentiu na obrigação de explicar que cantavam somente em ídiche. A organização do evento insistiu convincentemente alegando que outros corais cantam em inglês, então não haveria razão para não se apresentarem em ídiche. O desafio foi aceito e o resultado, conforme a entusiasta Hugueta relata, “(...) foi fantástico, houve muita receptividade das crianças e dos pais durante dois finais de semana em duas escolas diferentes. As crianças ficaram embasbacadas e alegres”.

Desde 2007 o Coral Tradição tem se apresentado na igreja Nossa Senhora das Mercês em São Paulo, “onde o público chorou e o padre solicitou as partituras”. Para a ocasião, Hugueta escolheu um repertório bem melodioso e acessível ao público, como costuma fazer sempre, e explicou o texto antes de cada canção. Opta por esse procedimento, pois alega que o público, incluindo muitos dos filhos e netos de ídiche-falantes, não entende o idioma e isso os distancia do repertório.

O Coral Tradição conta com integrantes não judeus que se interessam por ídiche, pois “a música é universal”, atesta Hugueta. A mensagem é latente no seu discurso: “A música deve ter o poder de transmitir uma mensagem social e educativa, transmitir sentimentos, ter algum significado”. No tocante às nossas entrevistas, Hugueta expressa sua alegria: “Tudo o que fizemos é muito importante. O que cada um contribui é importante para o todo”. Fica satisfeita ao ver o trabalho realizado para a preservação da música ídiche. Percebe que também para mim, tudo isso tem um sentido de continuidade, de não fugir das raízes, de saber que “não caímos nesse mundo de pára-quadras”.

³⁴⁸ As 18 faixas gravadas são (conforme transcrição grafada do CD): “Nein, nein, nein” (Não, não, não), “Yam lider” (Canções do mar), “Lapjes” (Chinelas), “Zing shtil” (Cante suavemente), “A idishe chassene” (Um casamento judaico), “Dos lid fun goldenem land” (A canção da pátria dourada), “Dos kelbl” (O cabritinho), “Dire gelt” (Aluguel), “Ch'bin dich mekane feigele” (Te invejo, passarinho), “Ó erdele” (Ó, minha terrinha), “Yosl ber” (Yosl Urso), “Dos zegl shifl” (Barquinho à vela), “Tshiribim” (Tshiribim), “Di nacht vechter” (Os sentinelas da noite), “Yugnt himn” (Hino da juventude), “Ale brider” (Somos todos irmãos), além de uma faixa com “seleção de músicas judaicas”.

Diante de provações e perdas da vida, ao surgir o desânimo, é comum que momentaneamente o interesse pelo cantar se esvaia. Leja Mucinic participou do coral Tradição sob a regência de Hugueta e perdeu o contato com o mesmo desde o falecimento do seu marido Israel Mucinic, que também frequentava o coral. Explica com tristeza e desconforto: “quando meu marido faleceu, eu perdi contato com o coral, porque íamos de carro. Era no Bom Retiro, sabe? Não perto. E então eu... sobre o que é que nós estamos falando mesmo? (ri)”. A quebra na narrativa de Leja e seu desligamento súbito do teor da conversa sugerem que falar sobre o assunto pode lhe ser dolorido.

Várias lendas se formam a respeito do repertório tradicional. Por exemplo, Leja havia escutado rumores sobre “Arum dem faier” ter sido composta no Kibutz de brasileiros Bror Chail em Israel. Ela se delicia ao lembrar-se do cabedal de canções que conhece, boa parte aprendida em corais. A cada vez que se lembrou de uma dessas canções durante a entrevista, fez questão de, com carinho e entusiasmo, explicar o significado da letra, traduzindo, pois se ressentia que as novas gerações não entendam o ídiche. Por exemplo, Leja fala a respeito da canção “Huliet kinderlech”:

Huliet huliet kinderlech col zman ir zait noch iung vail fun friling bis tsum vinter iz a katsn shprung, você entendeu? Então, a gente tem que cantar, temos que nos divertir, huliet, divirtam-se crianças, kinder. Vail fun friling, da primavera até o inverno é um pulo de gato, katsns shprung, gato, katsn é gato, pulo do gato, então é breve, é rápido.

Leja sempre apreciou participar de corais desde a adolescência, quando ingressou no coro Hazamir sob a regência do maestro Althausen. Crê que ali não chegaram a executar a música acima mencionada, tendo escutado esta canção pela primeira vez provavelmente com a maestrina Hugueta na programação do coral Tradição.

Agora com a Hugueta eu aprendi uma outra. É uma outra musiquinha de ninar. Não sei se ela é tão antiga quanto é essas outras, “Oifn pripetshik” e “Unter Idales” (canta) *Id...iz main pitzale kind...*(explica) Entendeu a letra? Meu *pitzale kind*, meu nenezinho. *Pitzale* é pequenininho, significa diminutivo. É...*darf er*, ele precisa de descanso, *Ruh. Ich leig es in bet*, eu ponho no bercinho, *un vig es tsu*, aquele berço que balança. *Liuliuliuliuliuu*. Para ele acordar amanhã. *Darf es morgn oifshtein fri*, ele tem que acordar cedo, *guezunt*, sadio, forte, *shtark, um ruh*. (canta) *Darf es morgn oifshtein fri, guezunt un shtark un fain*, (fala) e bonito (fica na dúvida e se certifica) Ah...tem outra palavra.. Tem nada, e bonito.

Leja menciona haver cantado com o coral Tradição o poema da 9ª Sinfonia de Beethoven em versão ídiche do poeta Peretz, por quem, juntamente a outros grandes poetas ídiches, ela cultivava admiração. (Canta) “*Shvartse vaisse broinen guele ale mentshn zainen brider. Fun ein mamen fun ein taten fun ein foterland di velt*”. Ela explica:

Shvartse, vaisse: Preto, branco. *Broine*: Marrom. Os índios, *guelen*: os amarelos. *Ale mentshn zainen brider*, todos nós somos irmãos. Ele era comunista. (ri). Ele viveu numa época que era o começo do comunismo. A ideia surgiu no fim do século XIX com Engels e Karl Marx, que era judeu. E essa turma toda viveu nessa época, então adquiriram essa filosofia comunista. Então... De uma mãe e pai, e do mundo. (canta e explica) *Foterland* é pátria, é a terra do pai, da pátria. *Di velt*, o mundo. Então, você vê? Era uma literatura incrível, era culta, era muita cultura!

Algumas canções ídiches se tornaram “hinos” familiares a quase todos os judeus ashkenazitas do Brasil, inclusive até para os netos da imigração. Como “Tumbalalaika” e “Vu nemt men a bissale mazel”, segundo conta Leja, sem saber ao certo o porquê, talvez por serem simples, ou “fáceis”, sugere. Em geral, “Tumbalalaika” não é cantada inteira, salienta Leja. As canções são estróficas e a letra de muitas delas é bastante extensa. Leja explica o significado da letra, que considera simples e, portanto, mais fácil de decorar: “Um rapaz que está a noite inteira pensando o que fazer... Pergunta para uma moça, o que cresce sem chuva: *on regn*, e aquilo tudo”. Leja inclui também “Arum dem faier” no grupo das mais célebres e emblemáticas do ídiche no Brasil. Ela conheceu todas essas canções através dos anos e acredita que muitas delas eram cantadas já na época em que ela, com 15 ou 16 anos, integrou o coral Hazamir.

Apesar de já existir um intenso agito cultural no clube “A Hebraica” de São Paulo desde os anos 1950, com a construção do teatro, em 1963, o clube inseriu-se também no circuito cultural paulistano promovendo atividades artísticas de cunho amador e profissional nas áreas de teatro, dança e música na esfera municipal. Em meados da década de 1960, a associação contava com o maestro Bernardo Federowski regendo o coral local e dispendo-se a montar uma orquestra do clube.

Gerson Herszkowicz lembra-se de haver assistido a algumas apresentações do coral dirigido pelo maestro Bernardo Federowski, um coral imponente, “gigante e muito bom que marcou época na Hebraica”. Tem a impressão que o coral do Federowski cantava música ídiche também além da música erudita, não tem certeza. Acredita que tenha assistido ao “Aleluia” de Handel, talvez executado em ídiche por esse coral.

Além do coral de “A Hebraica”, o maestro Bernardo Federowski regia um coro na Casa de Cultura Hebraica, o Machon Letarbut Ivrit, precursora do Centro de Cultura Judaica, à Rua Barão de Limeira, conforme menciona Cilka Thalenberg. Ela lembra que realizaram com esse coral “o show Israel Canta e Dança por volta de 1958 no Teatro Municipal lotado”. Cilka ressalta que nesse coro e no coral do Dror regido por Isaac Karabtchevsky priorizava-se

o hebraico do que o ídiche, pois, segundo ela, “Israel era algo muito importante, principalmente naquela época”. Mesmo assim cantavam em ídiche, embora pouco, de acordo com a lembrança de Cilka.

Laura Rumchinsky, que atualmente reside no Rio de Janeiro, frequentou em São Paulo tal coro regido por Federowski. Não havia canções em ídiche nesse coral, segundo Laura. E, em sua memória, tampouco tinha conotação sionista. Lembra que ali se cantava basicamente música renascentista e música hebraica, salientando que “não era sionista, era música só”.

Fruto do trabalho do Maestro Karabtchevsky, o Madrigal Renascentista cantava em eventos importantes da coletividade, como na vinda de Golda Meir ao Brasil. Os arranjos eram do próprio maestro. Envolveu-se tanto com a música que por fim afastou-se do movimento sionista. Um LP denominado *Israel para ouvir e sonhar* foi gravado pelo madrigal posteriormente, em 1978, com versões em português de músicas ídiches e hebraicas sob a regência de Afrânio Lacerda, em homenagem ao 30º aniversário do Estado de Israel, pela Bemol Stereo em Belo Horizonte.

Rachel Cohen, Diretora Cultural da Comunidade Israelita Mineira, Samuel Burd (Porto Alegre), Henrique Gandelman (Rio de Janeiro), Henrique Morelenbaum (Rio de Janeiro), Henrique B. Veltman (São Paulo), Salomão Zylbersztajn, responsável pelas versões, e Isaac Karabtchevsky escreveram dizeres na contracapa do disco, sobre a memória da música judaica e a importância da tentativa de preservação.

Regina Feiguelman, viúva do maestro Jayme Feiguelman, mescla um pouco suas lembranças de Brasil e Polônia, mas deixa claro que sua participação em coral não ocorreu na Europa:

No Brasil que eu fui cantar no coro que meu marido (futuro) regia. Tinha uma biblioteca Bialik no Rio de Janeiro, lá havia um coro que ele dirigia. Lá a gente cantava em ídiche, em hebraico e (está um pouco confusa sobre os nomes dos lugares, mas se dá conta), que língua se falava na Polônia? Português, sim (sic). Eu cantava no coro e eu nem queria muito no princípio. Fui bibliotecária, aí me pediram para eu entrar no coro para cantar porque se eu fosse outras moças também iriam se encorajar, pois a gente ficava assim meio sem jeito, com vergonha, não sei. Me pediram para que eu entrasse e eu no começo fiquei sem jeito, mas me disseram que se eu entrasse as outras moças veriam e também iriam se sentir estimuladas a entrar, aí eu entrei no coro.

Sua filha, a maestrina Sima Halpern, sabia que sua mãe tinha frequentado o coro judaico regido por seu pai, na biblioteca Bialik no Rio de Janeiro, e se diverte ao contar que

“o maestro se encantou com a cantora e nunca mais ela cantou. Casou com ele e nunca mais cantou”.

Por outro lado, a filha Lea Vogel ficou surpresa ao escutar tal episódio pela primeira vez durante a entrevista, e se empenhou na obtenção de maiores informações. Desejava entender, assim como eu, se Feiguelman nessa época, morando em São Paulo iria para o Rio de Janeiro regularmente para ensaiar o coro da Biblioteca Bialik. O fato é que a história da família conta que Regina viera morar em São Paulo porque se casara com Feiguelman que morava em São Paulo.

Durante a entrevista, Regina retornou ao episódio de sua entrada no coro da Biblioteca Bialik, contando: “Quando eu cheguei lá na Avenida Mem de Sá (onde morava) alguém me falou que tinha um coro para mim, um coro, aí me perguntaram se eu era *linke* (esquerdistas) e eu falei que não. Porque na Polônia *linke* era comunista, falei “eu sou sionista, não sou comunista” (ri), não sei... Naquela época era um problema *di linke*. Então eles me disseram que não era nada disso, que era outra coisa...”.

Certamente, apesar de não ser regra, diversos coros estavam relacionados com movimentos de esquerda, pois o canto coral é uma atividade igualitária onde as vozes cooperam em equipe, tentando realizar um trabalho coletivo onde todos os coralistas contribuem teoricamente por igual na mesma função colaborando com o resultado sonoro do todo.

Em São Paulo, Feiguelman exerceu um papel relevante no contexto musical judaico da cidade. Ao falar do desempenho de Feiguelman na comunidade judaica paulistana, a filha Lea conta que ele era bem reconhecido no meio musical judaico, sendo que “na coletividade, em toda festa ele levava o coral para cantar. Naquela época. Sempre que tinha *Iom Haatsmaut*...qualquer festa que fosse, *Iom Hazikaron*... Ele sempre participava”.

Com essa afirmação, Lea não está se referindo a um coral específico, fala em termos gerais, pois conforme esclarece, dependendo da época, o pai regia um coral diferente: “Mas, de qualquer forma eu lembro que ele sempre estava lá com o coral que fosse, ou com as pessoas que ele arregimentava especialmente”. Lea salienta que, no final da vida, Feiguelman regia o coral litúrgico, no qual ele cantava também, e de onde ele recrutava os integrantes para cantar nas festas.

Regina diverte-se ao dizer que já nem lembra mais se ela era soprano ou contralto, mas explica que a princípio não havia divisão das vozes em naipes, e que posteriormente os

cantores foram divididos entre uma primeira e uma segunda linha vocal. Apesar das suas lembranças mostrarem-se nebulosas, consegue descrever a disposição espacial dos integrantes no coral: “tinha bastante gente no coro, alguns ficavam assim (mostra uma fila), tinha bastante gente, no começo tinha-se vergonha de entrar, mas depois que viram que o resultado ficava bonito aí se animavam a entrar”. Na sua lembrança, o coral realizava mais canções em hebraico do que em ídiche, mas o dado não é preciso, pois demonstra estar confundindo com as suas lembranças da Polônia relativas à escola Tarbut e ao movimento juvenil sionista que ela frequentou.

Perguntei se Regina se lembrava de alguma canção ídiche. Ela permanece em silêncio, e olha para a filha Lea, ri e diz “já faz tanto tempo que nem me lembro direito”. Questionei se lembrava daquelas mais conhecidas como “Oifn pripetshik”, “Shein vi di levone” (ri). Sua memória parece ter sido refrescada: “Ah, cantaram, cantaram sim, (cantando e rindo) *Shein vi di levone lichtik vi di shtern...* (Linda como a lua brilhante como as estrelas)”. E cantarola um pequeno trecho tentando relembrar a letra da canção. Fiquei na dúvida se essas canções foram cantadas no coro da Biblioteca Bialik do Rio de Janeiro. Regina conta que nesse coral cantava-se em ídiche e em português. Mas, muito provavelmente em hebraico também, devido à paixão do maestro Feiguelman por Israel.

Havia um lugar perto do Rio onde se passava férias e, aparentemente, o coro se apresentava lá. Mas Regina esqueceu o nome do local. Lea e eu tentamos ajudá-la a lembrar qual era o local sobre o qual desejava contar. Ela prossegue:

Era perto do Rio, era um lugar, esqueci o nome, primeiro íamos normalmente e depois passamos a nos apresentar quando tinha um feriado judaico. Quando pediam a gente cantava... podia às vezes vir algum orador... um discurso, um...

Regina se diverte ao lembrar que tocava mandolina, talvez desde a Polônia, mas não sabe se chegou a tocar junto ao coral e se pergunta onde está o instrumento. Nos ensaios de coral do Feiguelman na Biblioteca Bialik do Rio, Regina menciona que os coralistas escreviam as letras para conhecer bem o texto e o maestro ensinava a cantar com a melodia: “ele ensinava as músicas, dava as letras, depois ele cantava com a melodia”. Algo que parece óbvio, mas não é. Para começar a ensaiar um repertório novo, alguns maestros preferem ensinar primeiro os textos das canções, para em seguida ensinarem a melodia, como uma estratégia, mesmo quando inconsciente, de desvelar a musicalidade melódica inerente à entonação das palavras e de suas intenções enquanto fraseado.

Olhando algumas fotos, Lea acaba por se recordar que, durante a sua infância, em São Paulo, havia um coral chamado Chaviva Raik, dirigido por Feiguelman, e enfatiza que não era o coral do *shil* (sinagoga), mas não sabe à qual instituição estava vinculado.³⁴⁹ Só lembra que às vezes ensaiavam em sua casa. Feiguelman era voluntário e nenhum integrante dos seus corais era remunerado.

Lea conta que a dedicação do pai era tamanha que, possivelmente no Chaviva Raik, mesmo sendo um coral adulto, Feiguelman se comprometia a buscar alguns integrantes em suas casas para que pudessem ir ao ensaio, e depois os levava de volta. Lembra: “Buscava de carro, quando já tinha carro... aquele carrinho pequenininho, entravam três ou quatro, tudo apertadinho”. Mas lembra de Feiguelman buscando os integrantes de seus corais durante toda a sua vida. Tem a impressão também que o pai dirigiu algum coro jovem no Hashomer Hatzair e ao que lhe consta, não chegou a trabalhar com nenhum coro infantil. Sima conta que ele frequentou o Hashomer Hatzair em São Paulo, assim como seus companheiros, o irmão Noiach Feiguelman e o amigo Uron Mandel. Mas não se restringia ao Hashomer, já que encabeçava coros para vários outros movimentos juvenis, como o Ichud, por exemplo. Sima ressalta que além desses corais em movimentos juvenis, ele regia onde quer que fosse chamado, tal como ocorrera no Bialik e no Renascença.

A entrega de Feiguelman para a música demonstrava uma paixão notável. Conforme a família relata: “ele gostava, ele gostava muito de música, para ele a vida era isso. Era isso. Ele não vivia da música mas se dedicava bastante”. Lea brinca dizendo que tem a impressão que o pai se dedicava mais à música do que à loja.

A intensa atividade musical de Feiguelman foi voluntária, segundo Lea, exceto quando o maestro começou a trabalhar pela CIP no coral das Grandes Festas que se apresentava no cinema Majestic na Rua Augusta, alugado pela instituição para comportar o vasto público. Regina conta que o sustento da família não vinha da música, senão da sua loja de roupas na Praça da Sé. Vendiam também no sistema de clientela.

A filha Sima Halpern lembra que começou a atuar na música durante a sua infância, junto ao pai, na mesma época em que Feiguelman foi maestro das Grandes Festas na CIP, antes ainda de ocupar o posto de maestro do coral das Grandes Festas na Hebraica em São Paulo. Na ocasião, ele regia o coral dos pais na escola Bialik em São Paulo, que Sima

³⁴⁹ O coral era vinculado ao MAPAM (grupo político de esquerda). O movimento juvenil Hashomer Hatzair é da mesma linha.

acompanhava ao piano desde os dez anos. O repertório desse coral incluía músicas em ídiche.

Sima conta:

A gente estudou no Bialik. Só tinha o primário na época. O repertório do coro Bialik tinha músicas em hebraico, em ídiche com certeza, e músicas brasileiras também, eu agora lembrei do “Como pode um peixe vivo viver fora da água fria”. Ele fazia... Mas eu acompanhava, não sei por que eu não lembro bem.

Tal experiência trouxe muita bagagem para a desenvoltura de Sima no acompanhamento de cantores e de *chazanim* de renome na coletividade, tais como o tenor Abraham Oberman³⁵⁰ e Sidor Belarsky³⁵¹, inclusive em performances de canções ídiches:

Eu lembro que meu pai chamava às vezes o Oberman para cantar com o coral Bialik, aí apresentava música de *Shabat*, como (canta) Laililai *Gut Iontev* (bom feriado), de *chag* (festividade) ou de *Shabat*. E o Oberman solava. Em outras músicas também o Oberman solava. Foi quando eu comecei a ficar calejada. Aprendi a acompanhar *chazanim*.

Sima chegou a cantar no coro do pai, mas salienta que não se trata do coro Hazamir, pois quando este existiu, ela ainda nem havia nascido. Feiguelman regeu o coral Hazamir, que segundo a impressão de Sima, fazia música ídiche basicamente, mas hebraica também. Sobre o gosto musical do pai, relacionando à sua filosofia judaica, Sima explica:

Meu pai gostava muito da música hebraica do recém criado Estado de Israel. Ele era muito sionista. O que ele passou para a gente é sionismo e tradição judaica, essa foi a formação que ele deu para a gente. Ele não tinha preocupação que o ídiche fosse morrer, ele fazia música ídiche, pois achava importante, bonito.

Feiguelman, cuja formação musical era autodidata, fazia os seus próprios arranjos corais e conhecia música muito bem intuitivamente além de possuir uma prática considerável, apesar de não ter se aprofundado nos estudos teóricos. Sima admira o trabalho do pai e lamenta que enquanto jovem não soube reconhecer tamanho mérito. O maestro cantava em casa com a família, era afinado, mas seu prazer era fazer os outros cantarem, elemento com o qual se identifica Sima: “Meu pai, como eu, tinha uma voz pequena, a gente só sabe fazer os outros cantar. Era afinado, ele não cantava não, ele fazia as pessoas cantarem”.

Atualmente, Sima Halpern rege o Coral Zemer das Grandes Festas da Hebraica de São Paulo e dirige também o coral da Wizo, que é um coro feminino o qual mescla repertório

³⁵⁰ Nasceu em 1924 em Varsóvia e cantou desde menino em coros ao lado de *chazanim* e maestros de renome internacional, como Moshe Kussewitzky, Gershon Sirota e maestro Einsenstat. Durante a ocupação nazista foi levado para campos de concentração em Auschwitz e Bergen-Belsen. No pós-guerra dirigiu-se à Itália e posteriormente a Israel. Em 1958 ocupou o cargo de *chazan* na CIP (sinagoga Etz Chaim) a convite do rabino-mor da Instituição, Prof. Dr. Fritz Pinkuss.

³⁵¹ Ucraniano (1898-1975), seu nome original era Isidor Livshitz. Diplomou-se pelo Conservatório Estadual de Leningrado e foi baixo da Companhia de ópera da mesma cidade. Além do repertório clássico tornou-se um dos maiores expoentes da canção ídiche a título internacional, revivendo canções que eram consideradas esquecidas e que voltaram a fazer parte ativa do repertório. Sua interpretação de “Dem milners trenn” (As lágrimas do moleiro) de M. Warshawsky foi trilha do recente filme *Um homem sério* dos irmãos Coen.

hebraico, ídiche, judeu-espanhol e brasileiro. Utilizam quase que somente os arranjos da própria maestrina que os escreve em função das características do time vocal de cada coro. Sobre os seus arranjos de canções ídiches, Sima ressalta:

Tenho vários arranjos meus de música ídiche que faço com o coro da Wizo, arranjos para coro feminino. Fiz um arranjo do “Oifn pripetshik” e mandei para o maestro Leon Halegua e ele vai fazer com o coro da Hebraica. Já dei há vários anos esse arranjo para ele, agora que eu fiquei sabendo que ele pretende ensaiar. Esse “Oifn pripetshik” eu tinha feito para o Zemer, que é coro misto, é o coro que eu faço as Grandes Festas na Hebraica, e o *Pessach* no Macabi é o Zemer com o pessoal mais antigo que já saiu das Grandes Festas.

No tocante a formações corais mais singelas e espontâneas, Bernardo Mejlachowicz conta sobre um grupo de senhoras que se encontravam e regularmente cantavam em ídiche em Belo Horizonte, mas que não caracterizava um coral propriamente dito. Por outro lado, menciona que no Méier no Rio de Janeiro, havia um grupo de cantoria com rapazes e moças “de 20, 25, 30 anos, mocinhos... na época, solteiros”, e que depois de casar-se continuaram a frequentar o grupo.

Ele afirma que cada cidade tinha pelo menos um coral, inclusive na Bahia. Bernardo chegou a cantar quando solteiro em alguns desses corais em Belo Horizonte e no Méier no Rio de Janeiro onde não se lembra de haver tido regência, o que parece ter sido uma manifestação vocal coletiva organizada, talvez um coral, embora sob a forma absolutamente espontânea:

Lá nesse grupo em Belo Horizonte todo mundo sabia dirigir. Já não me lembro bem, mas acho que tinha um que dava a música e aí a gente cantava. Ele mesmo começava, porque ele tinha uma voz maravilhosa. Era mais velho do que eu. Agora, no Méier também tinha um grupo de pessoas que cantavam lá, no Méier, no Bialik, mas não tinha um dirigente próprio. Um que soubesse bem as letras e as melodias, então ele que dirigia. Mas não precisava, todo mundo era jovem, tinha voz boa, conhecia bem a música e a letra também. A gente cantava só de ouvido, partitura não.

O pai de João Engelberg era músico, fazia parte da Orquestra Filarmônica da cidade de Arad. Tocava viola orquestral e formou um quarteto de cordas especializado em interpretar o repertório padrão erudito e que ensaiava em sua casa semanalmente. Tendo cantado em coro quando menino, o pai de João resolveu montar um pequeno coral. Mesmo que não cultivassem a cultura ídiche há pelo menos duas gerações, algumas canções no idioma foram realizadas dentre o repertório devido à necessidade “de levar uma vez ou outra para apresentar” em modestas sociedades judaicas da região, presumidamente segundo solicitação. João acabou escutando as canções e lembra-se um pouco, até da letra, ainda canta “Tsen

brider” (Dez irmãos) e “Dem milners trenn” (As lágrimas do moleiro)³⁵², a última em versão húngara possivelmente de seu pai ou de algum amigo. Diz que não aprendeu muitas canções dessa maneira, “porque, eu tinha o meu programa diferente para domingo...eles ensaiavam domingo à tarde”. João canta um trecho com sua linda voz de barítono, desculpando-se por “não lembrar bem”: “*Tsen brider zenen mir gueveisn...Oi , Yosl mitn fidler, Toivie mitn bas: shpilje mir a lidl... mitn gas... nain brider... acht brider...*”.³⁵³

A canção é folclórica, estrófica, e com estrutura regressiva de modo que a cada estrofe há um irmão a menos dentre os dez irmãos introduzidos no primeiro verso da canção. No contexto histórico do século XIX e início do XX, tal conteúdo de texto não era incomum no folclore ídiche.³⁵⁴ João explica e vai traduzindo trechos:

São dez estrofes, mas eu não sei a palavra chave que precisa rimar com a de outro verso... Esse aqui não está certo... Bom, havia dez, um morreu e ficamos nove. Nove, (canta) *nain brider zenen mir gueveisn...* e continua com aquelas falhas que eu não sei. Oh, Yosel! Com o seu violino, vem cá e toque alguma coisa, nem que seja no meio da estrada! É isso aqui. Mas ainda trinta anos atrás eu sabia, tanto assim que eu pus no papel e a gente (no coral da Aliança) cantou isto em público. Aquelas palavras que me faltam dão o sabor da música, não é? Eu lamento de não poder lhe repetir direitinho.

João tem a impressão que “Tsen brider” é dos cantos mais populares que ouviu “da turma” do seu pai. Diz possuir alguma gravação dessa canção pelo coral, o qual regeu, da empresa paulistana onde trabalhou como químico: “Nós fomos à gravadora mesmo, em 1964. Era um belo brinde para os fregueses”.³⁵⁵

Ele canta outra canção ídiche da qual se lembra do conteúdo e traduz o diálogo da letra nos seguintes termos: “Quer um par de sapatos? Não, mãe, não, eu não quero um par de sapatos. Então quer o quê? Ah, ela quer um chapéu! Não, eu não quero um chapéu, eu quero um noivo. Ela quer um noivo?”.

³⁵² Samuel Belk esclarece que “Dem milners trenn” retrata a lembrança de um ato despótico ocorrido em 1892 na Rússia, no qual os judeus artífices foram expulsos de Moscou e seus arredores. A tradução de Belk é a seguinte: Oh! Quantos anos se passaram desde que sou moleiro aqui, as rodas giram, os anos passam, estou velho e grisalho. Há dias em que eu quero me lembrar se tive alguma alegria. As rodas giram, os anos passam, não há nenhuma resposta. BELK, S. **A memória e a história do “shhteitl” na canção popular judaica**. 2003. 212 f. Dissertação (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

³⁵³ Tradução: Éramos dez irmãos... Oh, Yosl com violino, Toivie com o baixo: toque-me uma canção...no meio da rua...nove irmãos...oito irmãos...

³⁵⁴ JACOBSON, J. R., Tsen brider: a Jewish requiem, **IRIS Northeastern University Music Faculty Publications**, jan.2000, p.4. Disponível em:

<<http://iris.lib.neu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=musicfacpubs&seiredir=1&referer=http%3A%2F%2Fwww.google.com.br%2Furl%3Fsa%3Dt%26rct%3Di%26a%3Diossel%2520mit%2520der%2520fiedel%26source%3Dweb%26cd%3D2%26sai%3D2%26ved%3D0CCgQFiAB%26url%3Dhttp%253A%252F%252Firis.lib.neu.edu%252Fcgi%252Fviewcontent.cgi%253Farticle%253D1006%2526context%253Dmusicfacpubs%26ei%3DhQaTUITIFoGg8gTo0oHgDw%26usq%3DAFQjCNFRi7hUffYK1GpEMacagR9T09fsg#search=%22jossel%20mit%20der%20fiedel%22>>. Acesso em: 1 out. 2012.

³⁵⁵ Trata-se da Fábrica Aliança de Artefatos de Metais de Max Lowenstein.

Apaixonada pelo cantar, a coralista Miriam Zalzman sempre teve muita ligação com o canto coral, inclusive na Polônia, antes de emigrar. Em pastas, preserva as letras das várias canções em ídiche, hebraico e português, que recebeu dos diversos coros que integrou. Explica o que o canto significa na sua vida:

Sempre cantei em corais porque eu gostava. Eu gostava desde pequena de cantar. Então sempre assim, eu não sou artista, então entrava para cantar no coral. Depois que o meu marido ficou doente eu larguei. Depois que ele morreu, já não entrei mais. A minha mãe cantava, acho que peguei de minha mãe. Ela (aos quase cem anos) canta agora lá na... As enfermeiras falam assim: “Ela nos faz alegres! Ela está tão boazinha, ela está tão quieta, ela canta...”.

Miriam lembra que, quando chegou ao Brasil, sentia falta do ambiente cultural ídiche e explica que ingressou, portanto, na Casa de Povo onde havia danças e coral.

Posteriormente pertenceu a alguns outros corais judaicos em São Paulo. O *Fraindshaft club* (clube da amizade) que ela frequentou na Rua Três Rios comportava algo que Miriam considera como sendo um coral, embora muito simplório, onde só cantavam em ídiche. Conta: “nós tínhamos esse clubinho onde só falava ídiche e se cantava em ídiche”. O casal Mere e Mendel Abramowicz expressou-se longamente sobre o assunto.

Segundo Miriam, tais encontros perduraram até aproximadamente quatro anos antes da nossa entrevista. Justificando o fim do grupo, relata transmitindo ao mesmo tempo pesar e a aceitação tranquila das mudanças de perspectivas na sua vida:

A nossa dirigente faleceu e o marido está com noventa e poucos anos. Eles quiseram que eu continuasse. Mas era aos sábados à tarde, e agora meus filhos aos sábados querem me levar para lá para cá, aí eu falei que não poderia ajudar.

O mencionado pseudocoral não tinha nome, era conhecido como grupo do *Fraindshaft club*, menciona Miriam. “Às vezes, vinha a Régis Karlik tocar piano para nós cantarmos. A gente... Sabe? A cada vez, pedia para alguém ajudar para cantar”. Cantavam todos em uníssono, sem *divisi* de vozes.

A dirigente chamava-se Mintse e seu marido Marcos que, segundo Miriam, vieram depois da guerra para o Chile, e posteriormente para o Brasil, onde residiram à Rua Prates, no Bom Retiro, em São Paulo.

Chegou a frequentar também um coro no Macabi, sob a direção de Paulina Spiewak, que atualmente trabalha com o coro da 3ª idade do clube A Hebraica. Miriam, porém, não se sente em condições de locomover-se para o clube no meio da semana, justificando: “Eu gosto de cantar, mas acho que já nem tenho voz”.

Miriam cantava também no coral do Centro de Convivência da Unibes, dirigido pelo maestro Mário Rogério Sevilho de Oliveira. Ela mostra suas pastas com canções: “Aí tem até também as canções do Mário em português. Isso a gente também cantou, bonita canção”. Entoa a mencionada “Ale brider” (Somos todos irmãos), que se trata de um canto bastante difundido na comunidade judaica brasileira. O cunho político é representativo da classe trabalhista. Miriam afirma tê-la conhecido e aprendido apenas mais recentemente com o maestro Mário no referido coral da UNIBES, que canta em hebraico também, salienta. Conforme segue, explica a letra de “Ale brider”:

Un mir zenen ale brider, nós somos todos irmãos. Un mir zinguen freiliche lider, cantamos canções alegres. Un mir halten sich in einem, nós seguramos todos juntos, assim não tem no mundo inteiro. Estamos juntos sempre. A gente se ama como noivo e noiva.

Ela sente falta do canto coral, até mesmo de assistir a apresentações, mas está em um momento diferente, mais pacato e caseiro, atesta Miriam. Mesmo assim demonstra esforçar-se para assistir ao que lhe convier. Ela analisa da seguinte maneira:

Eu gosto de cantar em coral. A Hugueta Sendacz sempre me chama, ela mora aí no prédio do lado, me chama sempre. Mas eu não gosto de ir de noite, eu gosto de dia. De noite eu gosto de ficar em casa. Ela me chama faz tempo, quando ela me vê... Agora, eu já não digo, mas antigamente chamava a cada vez. Quando eles fazem apresentação do coral eu vou sempre escutar.

Sobre sua experiência coral na Europa antes de imigrar para o Brasil, Miriam relembra:

Olha, eu cantava na Polônia... para onde voltei em 1946, então eu estava com 7, 8, 9 anos. Em 1950 eu fui embora. Era um coro ídiche. Ele veio dos Estados Unidos, o maestro. Acho que o nome dele é Samarov. E a esposa também veio, ela era pianista nossa.

A referida formação coral foi bastante numerosa, com vozes femininas e masculinas, conforme a foto que Miriam preservou. Ela descreve o coral como interessante e conta que, para a ocasião relatada, foram agrupados coros de três cidades diferentes para um evento de homenagem à resistência do Gueto de Varsóvia, ocorrida, segundo sua lembrança, em torno de 1948 ou 1949:

O maestro veio, e ensinou a gente de Legnitza, mas esses eram todos ou trabalhadores ou de colégios e juntou-se quem queria ficar. E tinha muitas senhoras casadas também e tinha um pouco de meninas de colégio de Legnitza. Ensaiaava em ídiche, só em ídiche. Tinha outros integrantes da cidade de Chojnow (Choinov), pois ele trabalhou lá também, porque tinha muitas fábricas e muitos judeus lá, depois de guerra. Lá juntou a gente de Chojnow. Tinha gente também de Vrotslav. De três cidades, e quando abriram o movimento lá em Varsóvia, aí juntou os três corais. Ficou um coral enorme: esse de Leignitza e mais dois.

No coro, a quatro vozes, Miriam cantava de *alto* e lembra que se fazia aquecimento e técnica vocal. Os arranjos eram do próprio maestro Samarov, de peças que ela considera tanto

conhecidas como novas. Para ensaiar o grupo todo do evento de Varsóvia, aparentemente o maestro primeiro ensaiou os grupos separados e posteriormente juntou os grupos em ensaios alternados em diferentes cidades, conforme descreve Miriam:

Uma vez a gente foi numa cidade para cantar com os que eram de lá, outra vez eles vieram para a nossa cidade. E depois fomos para Varsóvia... na abertura do movimento onde foi o Gueto de Varsóvia, acho que fizeram, a estátua de...como ele se chamava? Ele estava dirigindo Varsóvia, ele dirigia o movimento, tudo, em Varsóvia, quando estava no gueto, eu não sei de cabeça, muito importante, fizeram uma estátua dele lá em Varsóvia.

O próprio maestro ensinou as músicas ao heterogêneo grupo vocal, auxiliado pelo uso de partituras, segundo a memória de Miriam. Lembra que apresentaram “Zog nit keinmol”. Após cantar um trecho, conta:

Nessa época o coral já cantava a canção dos partisanos porque isso foi onde estava o Gueto de Varsóvia. Fomo lá ver e tudo... Até de outros países veio gente lá, onde fizeram... Eu lembro, eu era menina a gente dormia todas no colchão assim... Eu nem me lembro onde, perto do aeroporto assim, de todas as cidades vieram crianças, jovens, tudo.

Sobre o significado desse coral em sua vida, Miriam mostra os escritos contidos na imagem da foto, explicando: “Olha isso aí, *Zoln di ídiche progressive cultur*, isso é “Viver sempre a cultura judaica”.³⁵⁶ Está escrito em... (ídiche)”. Na memória de Miriam, tal evento de homenagem ao gueto de Varsóvia ocorreu em torno de 1948 / 1949. Miriam indicou na foto: “Olha eu. Estava com uma trança bem comprida”.

No que se refere aos coros em que participou no Brasil, uma das canções ídiches lembradas por Miriam é “Shvartse karshlech” (Cerejinhas pretas). A melodia, adaptada de uma música italiana, integra o repertório do Coral da Unibes. A incorporação da peça foi resultado de pesquisa e escolha do maestro Mário Rogério Sevílio de Oliveira em virtude da graciosidade inerente e da pouca divulgação atual da canção. Miriam se diverte ao explicar o teor da letra que humoristicamente trata das cerejas: “Então...a vermelha a gente come, a verde a gente deixa fora. Meninas bonitas a gente leva, e feias a gente deixa!”.

No Brasil também houve corais que cantavam em ídiche e que eram montados especialmente para uma determinada ocasião. Sobre esse aspecto, Gerson Herszkowicz relembra um episódio no qual participou quando menino: um coro arregimentado para a inauguração do primeiro ginásio de esportes do clube “A Hebraica” de São Paulo, sob a regência do maestro Honigsberg. O coro foi especialmente formado para esse evento específico, e os coralistas, que já integravam corais de sinagogas, ou eram já grandes

³⁵⁶ Tradução: Que viva a cultura progressista judaica.

chazanim, como Solon e Weichenberg, trabalharam voluntariamente sem cachê. Os ensaios se fizeram na Rua Ribeiro de Lima. Gerson parece ainda conseguir ver o maestro Honigsberg, alto e magro, e a plateia lotada. Acrescenta que era noite de *Chanuká* e que “a colônia veio em peso para essa inauguração”.

O coro foi composto por cerca de 20 vozes masculinas, e um arranjo especial da canção ídiche “Bulbes” (Batatas)³⁵⁷ para provavelmente oito linhas vocais, muito elaborado, com contracantos, cânones, foi realizado em polifonia rebuscada sobre uma base de piano acompanhante, conta Gerson. Desde o evento ele nunca mais ouviu a canção e a cantarola em *bocca chiusa*. Não se lembra das outras músicas que teriam sido apresentadas nessa ocasião.

Gerson lembra-se de seu pai e tio comentando sobre o coral Hazamir, mas não teve a oportunidade de assistir a nada desse coral por não ser “da sua época”. Posteriormente surgiram outros corais, inclusive corais femininos, como o da Wizo, há muitos anos sob a liderança da maestrina Sima Halpern. Ele menciona ainda os corais de sinagoga cujos membros participavam também de coros laicos.

Tanto o pai quanto o tio de Gerson Herszkowicz participavam dos corais de sinagoga e, depois, também do coro Hazamir, o qual Leja Mucinic integrou quando adolescente sob a regência do maestro Abrão Althausen. Ela rememora a época com satisfação, lembrando as exitosas operetas das quais o Coro participou:

Foi maravilhoso! Fiquei no Hazamir enquanto era estudante no colégio. Mas depois que entrei na odontologia, aí já não pude mais. Tenho um carinho especialíssimo por essa fase da minha vida. O Coro Hazamir foi maravilhoso! ... Mas foi uma época muito linda. Porque esse coro teve um maestro muito bom, que depois foi com a família para Curitiba. Mas ele sabia de tudo, ele era um maestro muito competente!

Quando o Maestro Althausen migrou para Curitiba, no ano de 1954, prosseguiu com as atividades de regente coral na cidade, fundando ali também um Coral Hazamir, e prosseguindo a interpretar o repertório ídiche, ademais de participar das atividades cênicas do teatro ídiche local. A filha Dora acompanhava ao piano as atividades do pai, além de contracenar nas peças teatrais.³⁵⁸

³⁵⁷ Uma canção que lida com a própria pobreza da população dos *shtetls*, atestando de forma bem humorada que todos os dias da semana come-se batatas. É um humor típico do *ídichkait*, o riso sobre si mesmo perante situações difíceis.

³⁵⁸ SCHULMAN, S. S. **O teatro na vida da coletividade judaica curitibana**: preservando a memória. Curitiba: Copygraf Gráfica e Editora, 2011, p.114.

Dos cinco irmãos de Leja, quatro integraram o Hazamir de São Paulo. Mostrando uma foto de família ela discorre sobre a participação, sua e de seus irmãos, nas atividades do Hazamir:

Meu irmão mais velho, ele está aqui na foto. Nós eramos cinco irmãos só sobrou eu, que sou essa aqui. Esse, o Henrique, era o secretário do coral, e estava muito envolvido, porque cantava bem. Nós éramos quatro irmãos que cantávamos nesse coral. O Henrique, o José, que morreu em Israel, a Raquel era a mais velha, e eu. O Simão, o mais novo, não participou. Não gostava de cantar, mas nós outros quatro, né? Todos na mesma época. Não sei, eles eu acho que continuaram. Como eu entrei na faculdade ficou mais difícil para mim, ainda mais...tinha que estudar mais...problemas assim, é... Não me deixaram, não deu tempo para cantar. Eu acho que até acabar, até que o Althausen foi embora para Curitiba... o casal e a filha única, a Dora. O coral continuou até o maestro ir embora. Até o final.

O repertório geral do grupo dependia dos compromissos assumidos pelo Coral. Leja explica que “Quando era época de ensaiar a ópera, então era ópera. Mas, à parte desses momentos, o tempo todo eram essas músicas ídiche comuns, que a gente sabe. Essa “Arum dem faier”, cantei nessa época se não me engano”. Se havia pianista, Leja não se recorda, mas lhe parece que “não é possível (que não houvesse), com tanta música!”.

Durante a entrevista Leja mencionou que no momento estava participando já havia 12 anos do coral Or Aviv da B’nei B’rith, sob a regência de Fábio Cintra e com acompanhamento de Daniel Tauzig. Leja lamenta: “mas é pouco ídiche, e só porque eu insisto, eu fico insistindo. Mas o maestro gosta, né... o engraçado é isso, ele não é judeu”.

A contralto Lia Camenetsky Engelender, integrante do Coral Israelita Brasileiro no Rio de Janeiro, sempre cantou como voluntária. Possui uma extraordinária voz, aveludada e potente, e uma personalidade de cantora que poderiam tranquilamente tê-la feito seguir a sua promissora carreira musical. Seu pai, quando criança, havia sido cantor em corais judaicos, conforme Lia se orgulha: “uma voz rara, um garoto com voz de soprano, sopranino”. Sua mãe foi uma importante ativista da comunidade judaica do Rio de Janeiro e também cantou no Coral Israelita Brasileiro desde o início em 1954. Lia desde pequena pertence ao coral onde desempenha até hoje um importante papel tanto como coralista quanto como solista. Conta sobre o histórico do grupo, como se falasse de sua própria família.

Conforme mencionado, o coral iniciou suas atividades em 1954, com grande entusiasmo, tendo como seu primeiro regente o maestro, sobrevivente do Holocausto, Issachar Fater. Sob sua regência, realizaram a gravação de uma coletânea de discos de 78 RPM, com repertório de canções em arranjos corais, na sua maioria em ídiche.

As relações entre os coralistas mais antigos realmente demonstram um sentimento de estarem em família. Lia pergunta se Abrão Zylbersztajn, também um membro chave do coro, contara algo sobre o maestro Fater. Lia conta sobre o início do coral, fundado basicamente por lituanos, embora sua mãe fosse natural de Odessa e fosse uma das iniciadoras do grupo:

Eu e uma amiga minha, a Kátia, nós somos remanescentes dos primeiros 26 membros do coral. O coral se formou em 1954, eu, meus pais, minha irmã, a família Kaczelnik com os filhos... Os Kaczelnik eram uma família muito grande, quatro irmãos, casados e que tiveram filhos, todo mundo pertencia ao coral, uma família de cantores, não cantores, pessoas que queriam cantar. Lituanos, todo mundo *litvish*. Queriam cantar porque adoravam cantar, desde a terra deles se juntavam para cantar. E a minha mãe era amicíssima de todos eles. Começamos em Maio de 1954 com 26 vozes.³⁵⁹ A iniciativa foi da minha mãe, dos Kaczelnik... Enfim, do grupo que trabalhava para o Instituto (IIBCE) onde nós ensaiamos, que é o prédio da Escola Eliezer Steinberg - Max Nordau, na Rua das Laranjeiras 405. Os ensaios sempre foram no Instituto. Lá é a escola onde meus filhos todos estudaram... Todo mundo estudou lá. Já chamava escola Eliezer Steinberg desde o início. Foi fundada pela minha mãe, família Camenetsky, família Kaczelnik, família Mitelman... Esses mesmos formaram o coral.³⁶⁰

Os pioneiros lançaram uma semente fértil na história da coletividade judaica do Rio de Janeiro. Falando dos fundadores lituanos do coro, Lia enfatiza o vínculo com o cantar que cultivavam desde a Lituânia, apesar de não exatamente especificar em quais circunstâncias cantaríamos:

Eles cantavam. Deve ser na sinagoga, escola judaica, alguma coisa, biblioteca. Eles tinham lá. Na Lituânia eles tinham vida judaica muito forte. Mais forte do que a minha mãe tinha em Odessa. Mas lá na Lituânia eles tinham uma coletividade judaica onde eles faziam teatro, faziam canto, eles conquistaram aquilo com muito trabalho, deve ser com muito medo, mas eles conseguiram as coisas. Na época, tinham os grandes poetas, Bialik, tem as canções deles, as poesias que viraram canções famosas, e eles cantavam, eles não deixaram morrer a língua. Eles já vieram aqui antes da Guerra. Esse grupo de *litvish* já estava aqui no Brasil como meu pai e minha mãe, antes da Guerra, em 1928, 1929, em 1930 que eles chegaram. Então já estava todo mundo aqui. Quando nós começamos o coral em 1954, eles todos entraram. Tinham vontade de cantar mesmo. Vontade de falar, vontade de ler.

O intuito, consciente ou não, era relembrar os tempos vividos lá na Europa e tentar preservar a cultura: “Claro, para não deixar morrer”, concorda Lia. No início da fundação do coro, um dos objetivos claros era divulgar o cancionário ídiche.

O maestro Fater, conforme lembra Henrique Morelenbaum, tinha sido convidado pelo grupo de imigrantes de Vilna para vir ao Brasil especialmente para trabalhar com o coro.³⁶¹ Morelenbaum enfatiza que Vilna já era a capital da Lituânia naquela época, porém pertencia à Polônia, “então eles eram polacos”, conclui. A cidade era a capital cultural da Polônia,

³⁵⁹ O coral estreou durante inauguração da sede do IIBCE (Instituto Israelita Brasileiro de Cultura e Educação) em 30 de Outubro de 1954. Já em 21 de Maio de 1955 o coro, ampliado, realizou um concerto no Salão Leopoldo Miguez, contando com 80 integrantes.

³⁶⁰ Entre os ativistas fundadores do Coral Israelita Brasileiro estão: Pessach Tabak, Tobias e Basie Kaczelnik, Israel Lipka, Abram e Aída Camenetsky, Pinkos Mitelman, Micha Levovitz.

³⁶¹ Sobre o início da regência de Fater, Ieta Lipka tem uma lembrança diferente da expressada por Morelenbaum. Na sua memória, o maestro Fater já residiria no Brasil quando foi convidado para reger o Coro.

conforme relata, não exclusivamente, no entanto especialmente, no segmento ídiche. O maestro prossegue contando:

O pessoal de Vilna inclusive se prosava, eles se consideravam superiores aos outros, e de certa forma eram superiores, eles tinham muita cultura. Eles criaram esse coro, porque já se reuniam, então eles ouviram falar que tinha um tal de Fater que tinha imigrado para Israel, eles escreveram para ele... e que lá na Polônia eles... eles o conheceram na Polônia como organizador de coro, eles o contrataram, ele veio para o Brasil com a mulher e o filho. Ele veio para trabalhar com o coro!

No que diz respeito ao acompanhamento instrumental do coro, a princípio era realizado ao piano, e os primeiros concertos eram acompanhados pela pianista Ieta Lipca Herszenhaut,³⁶² também pioneira no grupo, e que permaneceu durante muitos anos junto ao coral.³⁶³ Guita Rozen também foi uma pianista de destaque nos primórdios do coro, tendo, assim como Ieta, atuado em gravações de discos do grupo.

Quando ingressou no Coral, ainda menina, Ieta Lipca cantava nos sopranos. Posteriormente se formaria em seus estudos de piano. Conta:

Quando o Fater disse que haveria necessidade de ajudar ao piano, para dar o tom, por exemplo, o pessoal sabia que eu era estudante de piano naquela época, não estava formada ainda, e me convidaram para ser pianista no Coro. Enquanto eu fiquei lá, nos 21 anos, fiquei ao piano.

Ieta sempre tocou voluntariamente no coro, sem receber salário,³⁶⁴ “assim como os coristas. O espírito era de contribuição. Os coralistas se cotizando para pagar o maestro, pagar pianista”, ressalta Ieta. “Mas na minha época pianista não recebia, não, era tudo trabalho voluntário”, declara. No início, os ensaios aconteciam uma vez por semana, posteriormente passando a duas vezes. Ocorriam às segundas e quintas, e em véspera de concerto havia ensaio extra aos sábados, segundo a lembrança de Ieta.

Para ensinar as canções, “o maestro Fater cantava a melodia, o pessoal repetia e depois juntava-se”, lembra Ieta. Com o passar do tempo, foram criados os ensaiadores de vozes.

³⁶² Ieta teve uma infância com teor ídiche bem acentuado e presença musical ídiche. Conta: “Ambiente ídiche havia, meus pais diziam que quando eu comecei a falar eu falei primeiro ídiche, e depois português. Porque eles só falavam em ídiche, e eu aprendi a falar o ídiche com eles”. Ademais, conta que seu pai trabalhava no Instituto Israelita, e que tocava violino desde a Europa, antes de imigrar. Relata: “ele tocava por música e tocava porque gostava. E aqui quando ele veio para o Brasil, um rapazinho de dezoito anos, existia um círculo... Eu não sei dizer a você exatamente o nome, mas era um círculo de jovens e quando eles se reuniam, cantavam e tocavam, e meu pai era parte do grupo... Tocava violino, só nesse clube onde ficavam os rapazes. Tanto quanto eu saiba, música ídiche. Olha, eu vou lhe contar, eu acho que o clube nem existe mais porque os amigos do meu pai todos já se foram”. Clarice, ao escutar esse relato sobre o pai de Ieta e o violino, se surpreende positivamente.

³⁶³ Segundo sua lembrança, Ieta integrou o Coral Israelita Brasileiro até em torno do ano 1975.

³⁶⁴ Ieta trabalha como médica, apesar da dedicação que destinou ao piano. Ela conta: “o coro começou em 1954 e eu fiz o vestibular. Cursei o primeiro ano da faculdade. Quando eu fui para o segundo estava muito difícil, porque eu estava acabando o curso de piano e tinha todas as matérias teóricas... Eu não estava dando conta. Eu parei a faculdade, terminei o piano, isso foi em 1956, e depois eu segui a faculdade”.

Cada voz ensaiava separadamente e, portanto, os ensaios tornaram-se mais proveitosos. Logo no início, no coro regido por Issachar Fater, já se cantava a mais de uma voz, sendo que aparentemente o Coro nunca cantou peças em uníssono. Ieta explica: “porque o Fater tinha experiência de Europa. Daqueles antigos *klezmer* e tudo, então ele quis botar os conhecimentos dele”. Muitos dos arranjos utilizados por Fater eram arranjos prontos, mas outros teriam sido realizados por ele, comenta Ieta.³⁶⁵ Sobre a escolha do repertório, havia uma comissão de coordenadores, que se reuniam, e estudavam qual repertório seria mais interessante para o trabalho.

Outra notável integrante do Coral Israelita Brasileiro, a soprano Clarice Szajnbrum, ingressou no Coro em 1957. Nunca havia exercido a atividade, apesar do contato com as óperas que seu pai gostava de ouvir, enquanto ela, ainda criança, imitava a cantoria.^{366 367}

Pinkos Mitelman, um dos fundadores do Coral e primo distante de Clarice, já conhecia o talento da moça. “Ele me convidou então para entrar para o coral, e como meu marido me falou, me levava, eu fiz o teste para ver tessitura, até onde ia, no grave e no agudo e fiquei”, lembra Clarice. Era o maestro Morelenbaum quem aplicava o teste que, segundo Ieta e Clarice, servia para ver se o candidato tinha ouvido para se situar musicalmente no conjunto, com capacidade de repetir frases melódicas, “e se não era extremamente desafinado”.

Tal cuidado demonstra o teor comunitário do coro aliado ao objetivo da qualidade musical, já que é corrente que coros comunitários, devido ao caráter de sociabilidade, aceitam os coralistas sem restrições, devido ao objetivo maior estar relacionado com o convívio. Este certamente não era o caso do Coral Israelita Brasileiro.

Os primeiros contatos com música ídiche que Clarice teve foram através do coro:

Em casa meus pais falavam ídiche, mas eu não fazia muita questão, então eu entendia, mas eu não falava. Então foi no Coral Israelita Brasileiro onde eu comecei a ter mais a ligação com a música ídiche. E depois de algum tempo, como o maestro Morelenbaum começou a me incentivar, não sei que, aí comecei a estudar. Me indicou professor e eu comecei a estudar canto, a desenvolver a voz.

³⁶⁵ Provavelmente, nessas ocasiões, contava com a ajuda de alguém, como Henrique Morelenbaum, na parte da notação musical, pois carecia desse conhecimento teórico, apesar do excelente trabalho prático que realizava.

³⁶⁶ Clarice acredita que os pais, naquela época, não incentivariam os estudos em canto, e sim os de piano, preferencialmente a domicílio, como foi o seu caso. Mas a generalização não se aplica, pois Ieta, por exemplo, fez o curso de piano completo com todas as matérias teóricas na escola de música que, naquela época, era conhecida como Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.

³⁶⁷ Posteriormente Clarice Szajnbrum tornou-se uma respeitável solista, atuando em solos no Coro e em atividades profissionais como integrante do Quadro Cervantes, um dos principais e pioneiros grupos brasileiros de música medieval, renascentista e barroca. Junto ao Quadro Cervantes teve acesso ao cancionero judaico espanhol, o qual executa com singular domínio e satisfação.

Sobre o êxito do grupo, ainda nos primórdios de sua atividade, Ieta conta que as bem sucedidas apresentações aliadas à sociabilidade do grupo foram um chamariz para novos coristas:

O pessoal ouvia, se interessava e comparecia. Nem todos ficavam. Porque tinha aquela avalanche, mas depois havia uma seleção natural. Porque, até hoje, predominam leigos no coro. Têm poucas pessoas, como a Clarice, que são vozes estudadas.

Às vezes os coralistas com um pouco de dificuldade musical, vocal, ou de adaptação social ou logística, acabam desistindo da atividade, que demanda disposição, disponibilidade e entrega. Além do pequeno número de vozes trabalhadas, a maior parte dos imigrantes de primeira geração que pertenciam ao Coral, também era leiga em música.

Desde o início, Henrique Morelenbaum também colaborou musicalmente com o coro, como violinista, dobrando as linhas vocais. As vozes não eram estudadas e o piano sozinho não conseguia manter a afinação do coro. Desse modo, a sugestão era que um pequeno conjunto de cordas reforçasse as linhas melódicas dos naipes, distribuídas, como de praxe, entre violinos, uma viola, violoncelo e contrabaixo. A reduzida orquestra de cordas atuava conjuntamente ao piano.

Outro tipo de colaboração de Morelenbaum com o trabalho coral do maestro Fater está relacionado à escrita das partituras. “Fater não sabia escrever música, eu escrevia as músicas para ele”. O conhecimento musical de Issachar Fater era intuitivo, assim como a sua musicalidade inerente. “Como tantos judeus que nasceram com música na veia né, música no sangue, ele inclusive era um cara genial, ele sabia ensaiar o coro, sabia preparar o coro. E era tudo de ouvido”, conta Henrique Morelenbaum com ternura.

Em 1957, o maestro Fater emigrou para Israel, e a regência do coro passou para Henrique Morelenbaum que ampliou as metas musicais do coral, inclusive acrescentando o repertório erudito.

Sarinha, esposa de Morelenbaum, gentilmente participando da entrevista, ressalta que no momento do seu ingresso como substituto do maestro Fater, o marido já havia dado início ao chamado “corinho” decorrente da colônia Kinderland, e do qual Sarinha era a pianista. Tratava-se do Coral Pró Música do clube I.L.Péretz. O grupo se formou com adolescentes coralistas que haviam começado a cantar como crianças no coro do Kinderland, que aceitava somente crianças de 7 a 16 anos aproximadamente. Os jovens que não frequentavam mais a colônia continuaram no Coral Pró Música. Morelenbaum, ao ser chamado para assumir a

regência do Coral Israelita Brasileiro, em 1957, permaneceu por alguns anos regendo os dois grupos.

O maestro não poupou esforços para conseguir conciliar ambos os trabalhos. Rememora com bom humor a correria entre os ensaios dos dois grupos, e a dedicação dos coralistas:

O “Corinho” ensaiava das 15 às 17h00, e o “Corão” grande (Coral Israelita Brasileiro), para eu poder ensaiar com eles, passaram a ensaiar de 17h30 às 19h30. As terças a duração do ensaio do “Corão” também era de duas horas, das 9 às 11 da noite. Você imagina o sacrifício. O pessoal trabalhava. Tinha gente de todas as categorias, você tinha médicos, engenheiros, mas tinha gente que trabalhava como empregado ou costureira, ou...tinha de tudo, tudo o que você possa imaginar de profissão tinha, até profissão braçal.

Morelenbaum ainda saboreia alguns antigos programas do Coral Israelita Brasileiro e comenta: “Olha, a Guita Rozen, depois se chamou Rozen, acho que você faz alusão às duas, mas as duas são uma só, é a mesma, Rozenweig é de solteira. Ela começou a virar uma artista importante no piano então ela apocopou para o Rozen”.³⁶⁸

Ademais do acompanhamento pianístico, o coro passou a cantar também, em diversas ocasiões, junto a orquestras, inclusive renomadas no cenário erudito brasileiro, como a Sinfônica Brasileira e a do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dentre outras.

Sobre seus arranjos e o acompanhamento orquestral do Coral, Morelenbaum lembra:

Durante os quase 30 anos que eu trabalhei com o Coro Israelita e mais os 3 anos que trabalhei com o coral Pró Música dos jovens, eu devo ter feito centenas, talvez 300 ou 400 arranjos, mas eu não tinha preocupação em publicá-los (...) ³⁶⁹. Aí eu nunca pensei nisso, está tudo manuscrito lá. Eu fiz arranjos sinfônicos, Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, Orquestra Sinfônica Nacional... O coro se apresentava com orquestra sinfônica no Teatro Municipal, em geral, no concerto anual.

Ao longo da história do coro, a possibilidade que Lia Camenetsky Engelender teve de solar em diversas ocasiões tem sido motivo de orgulho. Com entusiasmo, ela relata que a escolha de grande parte do repertório ídiche do coral tinha em mente os seus solos:

Muitas das músicas que foram feitas para o coro, o nosso maestro Henrique Morelenbaum fez para o coro comigo solando. Nessa época, os arranjos eram todos feitos pelo Henrique Morelenbaum. Para coro, e para solo e orquestra. Também tinham músicas compostas por ele, pois ele também é compositor.

³⁶⁸ O marido de Guita Rozen, Samuel (sic), segundo Morelenbaum relata, “era uma pessoa que naqueles tempos nos anos 1970, 60,70, 80, já manejava bem coisas eletrônicas, então, ele filmava os concertos em V8 ou, sei lá, aquele vídeo antigo. Ela deve ter isso, muita coisa. Quem também conseguiu copiar muito foi o marido da Clarice Szajnbrum que foi um dos diretores do coro, ele cantava no coro também”.

³⁶⁹ Morelenbaum comenta: “Hoje, por exemplo, tem um rapaz, Spielman, da família Spielman. É o segundo livro que ele está publicando com arranjos de músicas, não só judaicas, mas ele também faz música judaica, impressa”.

Os numerosos arranjos de Morelenbaum para o Coro não estão autografados. Ele explica, mostrando alguns dos muitos programas que preservou durante sua carreira:

Por exemplo, aqui, “Hof un gloib”, Fé e esperança, de (Eliohu) Hirshin e Peretz, na realidade eu pegava a melodia e fazia o arranjo, só que eu não botava aqui que era arranjo meu, eu não tinha essa preocupação. “Dos lid fun schmid”, canção do ferreiro, é arranjo meu. Agora tem “Rolinha” de Waldemar Henrique, eu fiz o arranjo para coro, “Ma iafim haleilot”, que lindas noites, isso é em hebraico, mas eu fiz o arranjo, agora “Shturem”, tempestade, foi do Henrique Nirenberg, ele fez sobre um texto de Eliezer Steinberg, composição dele. Eu fiz uma “toada”, é uma composição minha. “Lacht polke”, a polka do riso, Wladimir Heifetz e Elkin, eu que fiz, o arranjo fazia sucesso! Depois eu descobri uma cantata desse tal de Wladimir Heifetz, “Ich bin a id”,³⁷⁰ eu sou judeu, mas nós demos o nome de “o judeu através dos tempos”, ele fez para coro e solistas, mas era uma...ele era um compositor digamos, *naif*, muito inspirado, genial mesmo, mas ele fez o que ele pôde fazer, eu peguei aquilo e não disse nada a ninguém, botei em termos apresentáveis e a Orquestra Sinfônica acompanhou o Coral Israelita, nós fizemos aqui no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Porto Alegre, em Belo Horizonte, o coro chegou a ter mais de 170 pessoas.

Um concerto que tem uma lembrança emocionalmente forte para ambas Clarice e Ieta foi justamente uma apresentação de “Ich bin a id” (Sou judeu). Trata-se de uma cantata com vários movimentos e que mobilizou o público, conta Ieta. “Cada uma das partes falava um pouquinho da história dos judeus. Desde a época dos faraós. E sempre cada uma das partes terminava com um brado *ich bin a id*. Essa era a marca”, explica Ieta. Clarice menciona que havia um solo de contralto, feito por Lia Camenetsky e lembra também de um solo de tenor. Ieta complementa: “Agora isso era reforçado por causa desse refrão, era o *ich bin a id*”.

A obra fazia parte do repertório do coro praticamente desde o início, quando o acompanhamento era só de piano, passando gradualmente a um grupo de músicos e posteriormente a orquestra. Morelenbaum regia no Teatro Municipal, então se perpetuava um intercâmbio, “o coro participava com a orquestra de lá e a orquestra vinha tocar com o coro, porque contratar uma orquestra significava muito dinheiro. Era uma troca de gentilezas”, conta Ieta. “Às vezes um ou outro instrumentista recebia por fora, porque talvez a orquestra não tivesse todos os naipes”, Ieta complementa relatando que a cantata foi apresentada no Teatro Municipal (R.J.), obtendo um “sucesso estrondoso naquela época”. Foi Morelenbaum quem realizou o arranjo da obra para orquestra e que a cantata foi repetida pelo coral em diversas ocasiões. “Inclusive há pouco tempo nós fizemos com o Abrãozinho (Abrahão Rumchinsky) também”, comenta Clarice.

³⁷⁰ O poema é de Itzik Fefer (1900-1952), um prolífico poeta lírico ídiche soviético que escreveu também enaltecedo Stalin que na época era creditado como uma salvação para os sofrimentos judaicos. Nesse extenso poema “Ich Bin a id”, Fefer declara a afirmação título repetidamente e proclama os heróis judaicos e o patriotismo judaico soviético. Apesar de seu apoio a Stalin, ao incentivar o Estado de Israel em 1948 foi preso, e exterminado pelo regime soviético em 1952, assim como outros intelectuais do local.

O contexto da época inspirava o brado de ser judeu *ich bin a id*; “a primeira vez que apresentamos essa cantata foi por causa do refrão. Era sempre afirmando *ich bin a id*. Isso mexia muito com o brio do pessoal”, conta Ieta. As diversas melodias expostas na obra são “muito bonitas”, Clarice complementa.

Em geral, as canções originais em ídiche que fizeram parte do repertório escolhido por Morelenbaum para o Coral eram primordialmente extraídas da sua memória. Lembrava das canções que ouvira em sua vizinhança na infância, e por intermédio de sua tradição de frequentar a sinagoga e o teatro ídiche. Conta como se constituía o processo de resgate das canções que lembrava:

Sim, aquela música que eu gostaria tanto de fazer um arranjo aí procurava, ‘como é que vou conseguir a letra’, porque não sabia a letra... podia saber até, mas eu não sabia exatamente como era, mas a melodia eu lembrava mais facilmente. Houve muitas vezes em que corriji coisas que eu sabia de um jeito e depois eu descobri que o original era diferente. E comparava edições vindas dos Estados Unidos.

O repertório ídiche e, um pouco, hebraico, de acordo com a proposta inicial do coro junto a Fater, posteriormente, com a liderança de Morelenbaum, passou a abranger também obras brasileiras e judeu-espanholas, além de composições de âmbito universal. Em múltiplos casos, estas últimas foram executadas em versões no idioma ídiche, criteriosamente preparadas por intelectuais idichistas, como Pessach Tabak e José Landa, em conjunto com o trabalho na prosódia musical a cargo de Morelenbaum, que detalha com empolgação:

Eu fazia o seguinte, por exemplo, eu queria cantar *A criação* de Haydn, o original é em alemão ou inglês...como é que nós íamos cantar dessa forma, se o nosso objetivo era a cultura judaica, o coral era judaico! Mas eu queria cantar também repertório universal, aí o Tabak e também um outro poeta chamado José Landa. O que eles faziam? Eles me traduziram do alemão para o ídiche e nós cantamos *A criação* de Haydn em ídiche.

Havia uma resistência muito grande do coro no que diz respeito a cantar obras na versão original em alemão, devido ao contexto relativo ao Holocausto. Assim, a opção pela ajuda dos dois intelectuais do ídiche, Tabak e Landa, era muito plausível. Morelenbaum comenta que ambos realizavam o trabalho com singular boa vontade. Explica sobre as adaptações prosódicas:

Inclusive eu tinha que modificar por causa de problema da prosódia, porque para música você não pode simplesmente traduzir, você tem que obedecer ao número de sílabas, tem que obedecer a acentuação tônica, você tem que fazer uma tradução muito especial. Então eles faziam a tradução e eu fazia a análise do que eles tinham feito e dizia: “olha, aqui eu preciso isso, ou aquilo”. Como eu sabia ídiche algumas coisas eu já modificava e quando eu tinha dúvida eu consultava, e lógico que a palavra final eles é que davam, porque eu acho que eles é que tinham feito, eu tinha que obedecer. Eu sou uma pessoa que sei respeitar. Eu respeitava e me dava muito bem com eles, a gente... A colaboração assim foi total, era um idealismo completo!

Na ocasião do bicentenário de Beethoven, em 1970, Morelenbaum descobriu uma pouco conhecida obra informalmente conhecida como “Cantata da paz” escrita pelo compositor para celebrar a almejada paz (ainda por acontecer) após o Congresso de Viena no início do século XIX. Sobre a história da obra, Morelenbaum explica sorrindo:

Foi uma paz que se celebrou, mas que posteriormente acabou não havendo. Mas Beethoven acreditou, ele era um crente, ele era um idealista. Então ele fez uma cantata e como acabou não acontecendo a paz, essa cantata perdeu sua função e ficou relegada. Na década de 1930, Hermann Scherchen, que foi perseguido pelos nazistas, descobriu essa “Cantata da paz” ainda antes da ascensão do nazismo e resolveu colocar uma letra diferente porque aquela “Cantata da paz” original falava dos fatos relativos ao momento histórico que não tinha mais função, foi um momento histórico que acabara não acontecendo. Então ele pediu a um poeta que fizesse, digamos, uma poesia para aquela música, e que falasse da paz, não relativa a um determinado momento histórico, e sim da paz como realização, e você sabe que na década de 1930, 40, 50, a paz era uma das bandeiras mais importantes da esquerda. Aí eu me animei, só que estava em alemão. Pedi ao Tabak e ao Landa, os dois em colaboração traduziram para o ídiche e nós fizemos em ídiche (sob o título “Di guebentshte sho” - A hora abençoada), um Beethoven em ídiche, a primeira vez que foi cantada essa peça no Brasil foi com o Coral Israelita, acho que foi a primeira e provavelmente a única, depois nunca mais ninguém fez.

Muitas obras da literatura musical erudita foram realizadas pelo Coral Israelita em versões traduzidas para o ídiche, tais como o oratório *Judas Macabeus* (G.F. Händel). Por vezes, solistas não judeus eram convidados pelo maestro Morelenbaum e cantaram algumas dessas obras em ídiche. “Por exemplo, o maior tenor da época, o Assis Pacheco, e a Aracy Bellas Campos, que era a maior soprano brasileira da época, cantaram em ídiche *A criação de Haydn*”, rememora Morelenbaum. Esses solistas conheciam a obra, pois era da literatura universal. “Fizeram em ídiche, e foi muito simpático, algo assim muito bonito”, conta o maestro.

A pronúncia e dicção dos cantores em ídiche eram ensinadas e ensaiadas por Morelenbaum, que inclusive transliterava as versões, encaixando as letras na partitura, logo abaixo das linhas melódicas, como é o procedimento. O maestro explica que atualmente existe uma forma relativamente padronizada para transliterações do ídiche, mas que na época necessitou praticamente inventar uma maneira adequada para realizar a difícil tarefa.³⁷¹ “Foi intuitivo da minha parte, não é minha praia, mas tinha que ser, então eu transliterei praticamente tudo, inclusive o coro cantava transliterado o ídiche porque não dava para eu escrever em ídiche porque o ídiche é da direita para a esquerda”. Reescrevia a mão todos textos em caracteres latinos. “Eu pegava o texto em ídiche, eu fazia, para o coro não gastar dinheiro, eu e Sarinha copiávamos à mão. Quantas noites ela passou em claro aqui copiando música...”, atesta Morelenbaum.

³⁷¹ Na questão da grafia, Morelenbaum explica que é possível transliterar mais facilmente já visualizando a melodia: “Nós temos muitas sílabas mudas e nelas basta botar uma linha horizontal e aquele “nnn” final em *oign*, por exemplo, quer dizer olhos, será prolongado”.

Apesar da participação de alguns solistas e membros efetivos não judeus, a maioria dos integrantes do coral era composta por judeus. Os integrantes não judeus interessavam-se principalmente pela seriedade do trabalho do grupo e pela cultura judaica. Envolviam-se de forma bastante contundente e emotiva com a atividade e com o repertório executado. Morelenbaum relata:

A maior parte era de judeus, mas não era proibido que não judeus cantassem, tinha muita gente de igreja evangélica, e que era apaixonada pela música judaica, que cantava com emoção! Eu me lembro que nós cantamos em Porto Alegre, tinha uma música que...sei que um dos coralistas ficou tão emocionado na hora do concerto que desmaiou de emoção! Começou a chorar e desmaiou, o pessoal segurou (ri). Ele não era judeu, Marco Rocha. Ele ficou tão emocionado, depois ele me pediu desculpa: “Henrique eu...estava chorando, fiquei emocionado e não aguentei”. Então, quer dizer...

Sobre a pronúncia ídiche adotada pelo Coro, se houve alguma disputa entre os coralistas palpitando pelas escolhas da pronúncia literária próxima da *litvish*, estas não foram marcantes, já que o maestro Morelenbaum sempre atuou com reconhecida liderança e respeito. Lia Camenetsky considera que “foi uma época muito bonita mesmo”.

Henrique Nirenberg e Isaac Karabtchevsky também foram maestros do coro em determinados períodos. Além deles, outros maestros colaboraram na história do coral, dentre os quais o saudoso Eleazar de Carvalho e Leon Halegua que hoje rege corais na Hebraica em São Paulo.

Desde 1990, o coro conta com a regência de Abrahão Rumchinsky, um antigo coralista do naipe dos tenores, e bastante empenhado na atual função de maestro. Lia conta sobre momentos de transição que o coro viveu em virtude de dificuldades econômicas e enaltece a dedicação do maestro e amigo Abrahão Rumchinsky, cuja principal atuação profissional foi como professor de matemática, até sua recente aposentadoria. Porém, segundo Lia, Abrahão exerceu as duas tarefas ao mesmo tempo durante 21 anos. Ao tornar-se o maestro do coro, resolveu estudar regência. “Uma coisa incrível! Uma força de vontade inacreditável!”, comenta Lia.

Membros de duas das três famílias tradicionais do coral, que estiverem sempre muito conectadas entre si - os Mitelman, os Kaczelnik e os Cameniestky - Kátia e Lia são “as únicas sobreviventes” dos pioneiros do coral, brinca Lia. Na sua continuidade, o coro passou a incorporar a terceira geração, com alguns netos dos imigrantes fundadores.

6.4 ESPETÁCULOS TEATRAIS COM ATORES-CANTORES NO TEATRO ÍDICHE

Com a chegada dos imigrantes, desde as primeiras décadas do século XX, apresentaram-se no Brasil companhias de teatro ídiche originárias da Europa, Estados Unidos e da Argentina. A base dessas companhias era o teatro musical, devido ao seu caráter muito popular, com canções e cantores de níveis muito variados. Sobre a longeva ligação do teatro ídiche às canções, Jacó Guinsburg comenta:

O próprio teatro ídiche nasceu cantando, ele nasceu nas tabernas... Eles cantavam, dançavam e diziam monólogos, e daí começou o teatro ídiche. Os primeiros atores judeus eram ou cançonetistas ou cantores de sinagoga.³⁷²

Golde Bisker lembra com gosto do teatro ídiche a que assistira em São Paulo. Todos os imigrantes compareciam, relata. Os artistas dançavam, cantavam e alegravam o povo. Lembra-se das comédias e das operetas, às quais prefere ao drama. Não consegue a princípio lembrar os nomes dos artistas, mas quando menciona alguns nomes ela se empolga ao reconhecer em sua memória Maurice Schwartz (1889-1960) e Benzion Witler (1907-1961). “Olha, todos os judeus, acho que não escapava ninguém. A gente ia ao teatro quando passava comédia. Vinham de Buenos Aires os artistas”, conta Golde, expressando sua predileção por Benzion Witler e por toda cultura ídiche que ele transmitia e revitalizava em seus espetáculos: “Ah, era maravilhoso. Dele eu nem sei, eu só sei das canções, das danças... alegravam demais, no dia seguinte todo mundo ficava com aquelas músicas na cabeça, comentando”.

As músicas eram incorporadas pela plateia e passavam a ser difundidas oralmente entre a população judaica local. O repertório das operetas era estruturalmente simples, pelo seu caráter extremamente popular e de fácil absorção pelo público. Golde acrescenta: “Todos cantavam depois, é claro. Aquelas músicas que gostaram mais, que eram mais acessíveis. Cantavam”. Golde Bisker frequentou espetáculos em ídiche no Teatro Municipal de São Paulo, mais do que no Luso Brasileiro. Em sua opinião, os artistas estrangeiros encenavam no Municipal como uma boa opção que comportasse um grande público, pois a procura era imensa. “Era para caber mais gente”, conclui.

³⁷² Jacó menciona a dissertação de mestrado Esther Prizskulnik O teatro ídiche em São Paulo, orientada por ele na Universidade de São Paulo, contendo listagem de vários espetáculos teatrais ídiche ocorridos em São Paulo: PRISZKULNIK, E. **O teatro ídiche em São Paulo**, 1997. Dissertação (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

Nelson Rozenchan lembra-se do casal de artistas Henri Gerro (Guerro) e Rosita Londner,³⁷³ quando vindos da Argentina e de outros artistas:

Eu não cheguei a assistir não... mas cheguei a ouvir várias vezes... Então existem as histórias que eles contam... não valia muito, são as histórias da pequena cidade, do casamenteiro, do casamento, da noiva, do sujeito que era muito gordo, muito alto, muito baixo, do rico, do pobre... Não existiam grandes questões filosóficas nas composições deles, era para divertir muito. E as músicas tinham que ter, e tinham rimas. E eles faziam isso muito bem. Existia um outro argentino que também fez LPs de peças de teatro, monólogos, cujo nome era Griminger. Ele fazia muito bem. Existem aqueles dois que moravam nos Estados Unidos, que me fuge o nome agora, Dzigan e Schumacher, depois ficou somente o Dzigan, quando o Schumacher já não estava mais...eles gravaram, inclusive com músicas, e já tem alguma coisa deles passadas para CD. No começo era apenas em ídiche, até que no final já tinha muitas palavras em hebraico. Esse Griminger talvez tenha cantado paródias...talvez sim...mas não me lembro dele cantando...até pode ser porque não devo ouvi-lo há mais de vinte anos...

A entrevista com Francisco e Rachel Gotthilf foi muito rica, mesmo que Francisco não estivesse mais tecendo uma conversa dinâmica e fluente. Mas a riqueza do encontro se deu inclusive por suas reações de satisfação, por seus pontuais comentários e respostas, curtas, mas essenciais, e pela atuação da esposa Rachel, que tomou frente a cada vez que sentiu que era necessário auxiliar o marido, preocupando-se ao mesmo tempo em respeitar seu espaço individual de reflexão e expressão.

Muitos dos artistas estrangeiros foram trazidos pelo empresário Isaac Lubeltschik. Ele foi um grande amigo de Francisco Gotthilf. No anseio por conhecer algo mais pessoal a respeito de Lubeltschik, perguntei sobre o empresário. Francisco monossilabicamente respondeu, confirmando que vinha dos Estados Unidos para cá, e que trazia os atores e as companhias. “É isso mesmo”, ele completa. O casal explica que Lubeltschik esporadicamente apresentava-se em dificuldades financeiras, mas que, apesar de tudo, continuava a ser um bom empresário, e realizava bem o seu trabalho. Os espetáculos eram divulgados pela rádio Mosaico, Francisco confirma.

Havia uma profunda amizade entre o Francisco e Lubeltschik, conta Rachel:

Eram muito. Havia assim uma amizade. Além de, não era coisa comercial na verdade, contato comercial. Mas tinha muita amizade porque o meu marido adorava ajudar. Vinha teatro ídiche, ele vibrava. Então vinha o Lubeltschik, meu marido fazia entrevista com ele e ele falava e pessoalmente convidava o público de São Paulo para prestigiar e para vir assistir e que têm novidades e que são ótimos os atores e assim por diante.

³⁷³ O casal de artistas se conheceu em 1951. Ela, excelente cantora e atriz polonesa que vive na Argentina. Ele, comediante, cantor e violinista. Casaram-se em 1953 e trabalharam em parceria na cena ídiche de Londres, Paris, África do Sul, Escandinávia, Israel e do continente americano. Guerro faleceu em 1980.

Rachel acredita que essas conversas se davam em português, mas que no meio do discurso “devia falar alguma frase em ídiche para caracterizar”. Ela lembra-se de uma canção desses espetáculos, da qual apenas uma frase permanece musicalmente em sua memória, cantada em espetáculo por Guita Galina ou por Max Perlman (1909-1985): “Foi durante um espetáculo que apresentava diversas músicas. Mas essa...não sei, de alguma forma gravou e eu me lembrei disso”.

Trata-se de uma canção posterior à criação do Estado de Israel, afirma Rachel. “Era mais ou menos assim o refrão: (cantarolando) *hob lib a meidele fin Tel Aviv* (Amo uma mocinha de Tel Aviv), (fala) mas mais do que isso eu não me lembro infelizmente”. O acompanhamento musical desse espetáculo, segundo a lembrança de Rachel, teria sido provavelmente ao piano. “Piano ou sanfona eventualmente, mas eu tenho a impressão que tinha pianista no palco”, comenta Rachel.

Não lembra o local exato, porém sabe que assistiu ao referido espetáculo em São Paulo “em um salão grande”. Os atores se apresentavam em “diversos lugares e teatros alugados”, explica. “Também me lembro do Teatro Municipal, mas eu não sei se foi nessa noite exatamente”, comenta Rachel.

Sobre a divulgação dos espetáculos, Francisco complementa: “Bar Jacob. Oh, o Bar Jacob era um fator importante. Era justamente no Bar Jacob que tinham os anúncios dos espetáculos”.

Além do empresário Lubeltschik, outros artistas e produtores administraram espetáculos, tais como Pinie Goldstein que era ator e também trabalhava como produtor, contratando artistas para companhias argentinas. As irmãs Ajs, Bela (ou Bina) e Berta (ou Basha), que imigraram ainda crianças da Polônia para o Brasil em 1936, trabalharam sob sua produção quando foram recrutadas para o grupo ídiche de operetas em Buenos Aires. Ali Pinie Goldstein cantava também, e fazia dupla com a esposa Anna Rappel.³⁷⁴

Aron Luizier, em São Paulo, trabalhava na produção junto a Lubeltschik em certas ocasiões, conta Bela Ajs que se lembra também de outro sujeito que se ocupou de algumas montagens e vendia ingressos, principalmente para as polacas e para os cáftens, que eram um público cativo:

Tinha um empresário lá, mas ele não durou muito, de São Paulo mesmo, o Mende...Mender... Mas ele só vendia, ele vendia muito para aqueles...Aquele gente não bem vista, mas que eram ótimos compradores! (risos) E davam grandes gorjetas, queriam os primeiros lugares!

³⁷⁴ Há um disco, *Lebedik un freilich*, com a dupla acompanhada por Ernesto Honigsberg - por exemplo, vide a canção “Es dreit zich” (Girando). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2AiAAj pLDnQ>>. Acesso em: 1 out.2012

Mas apesar da grande quantidade de público, nem todas as famílias ídiches frequentavam o circuito teatral. Por exemplo, Genha Midgal explica que sua família não tinha recursos financeiros para assistir aos espetáculos ídiches, mas ainda assim ela tinha acesso às canções, conforme relata:

Então eu não ia a teatro, nem quando vinha qualquer músico, porque nós não tínhamos condição de ir. Mas eu tinha uma prima que ia, e as canções que ela aprendia nos espetáculos, me ensinava depois. Então eu me lembro das músicas do Benzion Witler que ela me ensinava e eu adorava, cantava junto com ela. Toda vez que ela ia ao teatro, ela voltava e me ensinava as músicas. Essa é uma lembrança que eu tenho da minha juventude, da minha infância. Eu adorava aprender as músicas do Benzion Witler.

No dia seguinte aos espetáculos, “todo o Bom Retiro estava cantarolando as músicas e quem não foi ao teatro acabava aprendendo”, diverte-se Genha. Como a sua vivência não foi no Bom Retiro, ela salienta que imagina que assim ocorresse, porque, segundo conta, as pessoas se encontravam no Bom Retiro. “Eu encontrava só essa minha prima”, complementa.

Esse tipo de difusão oral fez com que as canções adquirissem um caráter próprio, como se ganhassem uma alma popular e se distanciassem do contexto teatral. Para o público que presenciava o espetáculo, o registro da canção na memória ficava vinculado ao espetáculo e às emoções vividas no momento da performance. Para aqueles que não assistiam aos espetáculos, o teor da cena ficava na imaginação, mas a memória guarda também a sensação do aprendizado e a euforia vivida na ânsia de aprender as canções.

Muitas das canções dos espetáculos de Witler foram gravadas e tal fator acarreta em outra mescla no tipo de difusão. Genha não possuía vitrola e conta que houve momentos em que sua prima, que tinha o equipamento, comprava os discos com canções dos espetáculos e ambas ouviam juntas. Assim, canções do teatro podiam também ser difundidas por intermédio de, além da “tradição oral”, discos (o que por sua vez, também poderia culminar em um processo de transmissão oral).

Do conjunto de canções dos espetáculos de Witler aprendidas através da prima, Genha tenta lembrar-se de alguma mais marcante:

Deixa ver se eu lembro de alguma... Mas deve ser comum porque ele tinha gravações. Não vai ser precioso como as que aprendi com meu pai e que eu nunca ouvi em gravação, porque não havia. Tem aquela canção “Lomir trachtn nor fun haint” (Vamos pensar só no dia de hoje), vou cantarolar um pouquinho talvez você tenha em algum disco dele.

Genha canta e complementa a respeito da sensação que se tinha ao conhecer músicas até então desconhecidas, vindas através do teatro: “Acho que havia uma satisfação muito

grande em aprender músicas novas. E depois as pessoas com as quais se aprendia eram profissionais”.

A mesma música interpretada por Benzion Witler chamou a atenção de Mendel Abramowicz. Era cantada em duo, supõe lembrando que “normalmente vinha uma dupla” representar. Ele explica o teor da canção:

Vamos pensar só no hoje... usufruir do luar... porque amanhã a gente não sabe o que vai acontecer”, é uma música linda. Por isso que eu digo, não existe música triste. Você quer que eu cante? É diferente do que eu cantei. É uma música que era cantada em teatro. Ela é mais ou menos assim, chama-se “Lomir trachtn nor fun haint”.

A esposa Mere fica encantada mais uma vez com a canção e diz: “É isso que eu sempre comento, na verdade se você quisesse estudar valores judaicos, a ideologia judaica, bastava analisar as músicas”.³⁷⁵

Não era de se estranhar que crianças acompanhassem seus pais aos espetáculos teatrais. Mendel conta sobre sua vivência como espectador infantil:

Como não existia creche, meu pai me levava junto. Então eu cheguei a conhecer pessoalmente a maioria dos artistas que vinham do exterior para cá, e se apresentavam no Municipal, para os ricos, e no Luso Brasileiro, para os pobres. E eu frequentava os dois lugares porque eu adorava o teatro ídiche de uma maneira geral. Me dizia muito.

Não havia diferença na receptividade entre a coletividade rica e a pobre, mas, segundo Mendel, “no Luso Brasileiro a coisa era mais... o pessoal cantava junto determinadas músicas...”. A esposa Mere complementa: “Mais informal”. Ele concorda, “muito mais descontraído do que no Teatro Municipal onde havia certa formalidade”.

As razões pelas quais alguns pais levavam seus filhos ao teatro ídiche abrangiam o modo de vida das famílias e o apreço por tal arte. Assim, a memória de Sima Halpern também traz à tona a música de teatro ídiche ao qual assistiu na Hebraica:

Quando aqueles cantores do teatro ídiche vinham ao Brasil meu pai me levava para assistir. No Teatro Municipal eu não cheguei a ver, mas eu me lembro de ter assistido na Hebraica. Não era opereta, eram atores-cantores que vinham se apresentar na Hebraica fazendo tipo um recital, eu assistia. Acho que uma vez até acompanhei uma atriz, ela já estava muito velhinha na época, eu não me lembro quem era. E acho que não tenho registrado em lugar nenhum. Talvez deva ter (sido) na Hebraica. Isso ocorreu há 40 ou 50 anos atrás.

³⁷⁵ Durante certo período, Mendel ministrou palestras sobre a filosofia judaica dentro da canção ídiche.

Foi nacional a profusão do teatro ídiche com as companhias estrangeiras que faziam turnês pelos principais núcleos judaicos do país. Malka Rosenfeld assistira ao teatro em Recife, mas não participava. Contudo, tal presença foi marcante em sua infância, já que seu pai participava como ator. A lembrança de Malka apresenta nitidez de detalhes do enredo de operetas e espetáculos, onde havia grande participação musical. “Tinha muitas peças. Tinha música, muita música”. Além do pai, outros membros de sua família mantiveram vínculo com a atividade. Menciona o nome de Nair (Rotman) sugerindo que ela devesse ter lembranças já que também atuou no meio teatral ídiche em sua mocidade.³⁷⁶ Ayala Band, que também passou sua infância em Recife lembra que a cidade tinha um grupo de canto e de teatro ídiche, mas não sabe dizer detalhes, a lembrança parece vaga em sua cabeça.

O marido de Ayala, Sylvio Band demonstra grande familiaridade com o meio teatral do país, do qual também participou como ator, em São Paulo. Lembra-se de Shifra (Shifrele) Léser bem jovenzinha, a última esposa de Benzion Witler. Conta que Witler morou na Argentina por muitos anos e vinha muito ao Brasil cantar. “Interpretar e cantar”.

Com afeto, Sylvio Band conta também sobre Simão Buchalski cantando. “Era uma figura o Buchalski, bem baixinho”, descreve Sylvio mostrando o livro de memórias do ator. Com domínio, Sylvio menciona lembrar-se de mais artistas ídiches que vieram ao Brasil. Aponta, “esse também um casal de cantores e atores, Mina Bern (1911-2010) e Ben Bônus (1920-1984). Eles vinham muito para o Brasil também”. No meio teatral ídiche “todo mundo era cantor na época”, ressalta.

Ao ler outra passagem do livro, que o apoiou durante a entrevista como objeto propulsor de suas lembranças adormecidas, Sylvio menciona o professor Mandel que se tornara empresário trazendo de Buenos Aires e anunciando a vinda de renomados artistas para as temporadas tais como Max Perlman (1909-1985), Guita Galina, e o cantor Michail Michailovitch. Grande prestígio igualmente envolvia os artistas da família Burstein: Peissach (Peissachke) Burstein (1896-1986), a esposa Lílian Lux (1918-2005) e o filho Mike Burstein, que vieram muitas vezes ao Brasil. Sylvio descreve o *background* da carreira dos mencionados artistas: “Peissach Burstein e Lílian Lux eram fundamentalmente cantores, também trabalhavam como atores, mas eram primeiramente cantores de música ídiche... e também atuavam”.

³⁷⁶ Malka relata: “A Nair Rotman trabalhou muito nessas peças, era uma menina uma mocinha. O sobrenome dela agora é outro, ela casou com Carlos Frydman. Ele era do teatro, não de Recife, de São Paulo e foi um grande jornalista”.

As apresentações das duplas ou das companhias eram realizadas nos principais centros urbanos com coletividades judaicas, como Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Recife, Porto Alegre. Em São Paulo e Rio de Janeiro muitas apresentações foram no Teatro Municipal, conta Sylvio. Mas vários outros palcos serviram como locais de encenação. Do ponto de vista musical, Sylvio menciona a preferência pela acústica do Teatro Santana, em São Paulo:

Quando vinha o Maurice Schwartz ou coisa assim... era o Teatro Santana, que era um teatro de uma acústica impressionante na década de 20, 30 e 40. O Teatro Santana estava caindo aos pedaços, mas os cantores de todo mundo, que se comunicam entre si, os grandes cantores, o Caruso e tal, diziam: quando você for para São Paulo não cante no Municipal, exija no contrato para ser em um teatro muito pequeno ao lado na 24 de Maio, caindo aos pedaços, mas que tem uma acústica maravilhosa. Era o teatro Santana. Depois, na década de 50, eles reformaram o Teatro Santana e transformaram em teatro de revista, e desde os últimos tempos antes de ser demolido, era teatro de revista barato. Era lá também que o pessoal ídiche se apresentava. Apresentavam-se também em um salão tradicional de teatro e shows musicais ídiche, chama-se Luso Brasileiro, salão do Clube Luso Brasileiro.

No Rio, a cantora Lia Camenetsky Engelender também participou do teatro ídiche na sua juventude. Ela menciona também a participação de sua mãe, Ida Camenetsky, que não chegou a fazer aulas de canto, mas que “cantava bonito”. O veio teatral de Ida remonta aos seus tempos de infância e adolescência na Rússia. Chegou ao Brasil com 15 anos. Integrou o grupo de teatro Dramkraiz da Biblioteca Scholem Aleichem do Rio de Janeiro, do qual Abrão Zylbersztajn, também entrevistado, fazia parte, conta Lia. Ensaivavam na Biblioteca que se localizava na Praça Onze. As atividades teatrais do Dramkraiz carioca incluíram representações em São Paulo, na Casa do Povo. O acompanhamento instrumental era realizado ao piano: “Sempre algum pianista acompanhava, e sempre tinha canção, tinha música”, Lia informa.

Este Dramkraiz contou com um grande *régisneur*^*mús* do que um diretor”, descreve Lia. Trata-se de Zygmund Turkow (1896-1970) que foi quem a introduziu no teatro, ainda garota, aos 12 ou 13 anos: “Turkow me chamou, me via cantando e ficava encantado”.

A contribuição de Turkow foi tão significativa no meio teatral ídiche do Rio de Janeiro quanto à de Jacob Rotbaum em São Paulo, que dirigiu durante certas ocasiões o Dramkraiz do Centro Cultura e Progresso, como na opereta “Goldfadns Cholem” (O sonho de Goldfadn), que ainda reverbera na memória de alguns entrevistados, conforme veremos.

Todos no meio ídiche do Rio de Janeiro conheciam Misha, cujo nome era Moische Aaron Leibovitz, o culto tio de Abrahão Rumchinsky. As memórias que Abraham tem dos

tios são muitas e muito afetuosas. Abraão viera de uma pequena cidade de Minas Gerais e junto aos tios que o acolheram no Rio de Janeiro começou a conviver e absorver a cultura ídiche.³⁷⁷

Vim para o Rio de Janeiro criança, onde morei na casa da irmã do meu pai e o marido, que me criaram, meus pais ficaram morando em Minas, e eu não tinha mínimo conhecimento nem de judaísmo, muito menos de música. Vim de cidade do interior, então eu aqui comecei conhecer um pouco mais. Meu tio fazia teatro ídiche na Biblioteca Scholem Aleichem, no grupo de teatro Dramkraiz, no Rio de Janeiro, ele era o ator principal, e eu ia aos ensaios nos fins de semana. Ele e minha tia eram pessoas cultas, não eram formadas em escola superior nem nada, mas eram pessoas muito cultas, frequentavam a teatro, cinema, concertos, e começaram a me levar, e inclusive no teatro ídiche sempre tinha alguma peça com canção, e meus tios conheciam. Fui aos poucos começando a conhecer um pouco mais a comunidade, a língua e um pouco de música também. Mas foi só mais tarde, uns dois ou três anos depois de chegar aqui que eu comecei a estudar música.

Ainda com relação ao circuito teatral ídiche do Rio de Janeiro, a profissional Bela Ajs comenta que havia um diretor musical “que ensinava a cantar” e era “o mesmo que dirigia a orquestra”. Bela lembra-se ainda de outra importante figura na música de cena: “Tínhamos também no Rio um grande diretor (musical) que era o Gomberg. Ele trabalhou com música muitos anos, até morrer”.

Na família de Bela Ajs havia vários artistas de teatro, seu pai, Idl Ajs e suas irmãs: Berta Ajs (futuramente Berta Loran) e Dora Braun, que não chegou a fazer teatro profissionalmente, desenvolvendo-se, sobretudo, como cantora fora do contexto teatral.³⁷⁸ O pai havia sido artista na Europa, “se apresentava por lá também, era alfaiate e artista” e conhecia todos os artistas ídiches que vinham do exterior ao Brasil devido à sua integração com os palcos, conta Dora.

Um conhecido da família, Maurício Moscovici, conta que seu pai, Emílio, era muito amigo de Idl Ajs. Maurício assistiu a muitos desses espetáculos e enfatiza que o teatro ídiche era divertidíssimo e com grande participação musical, inclusive nos entreatos:

Aquelas músicas agitadas, todos cantavam e faziam os outros cantar. Não era uma temporada constante. Quando vinham artistas de fora, tinha equipe de apoio local. Era divertido e agradável, e fica na memória. Tinha acompanhamento de instrumentos. Nos intervalos um artista cantava, contava piadas, na frente da cortina, entre os atos que eram geralmente três, ou na mudança de mobiliário. Os pais levavam as crianças. Aqui no Rio era no Teatro República na Gomes Freire.

³⁷⁷ Quando perguntei se Abraão entendia ídiche, ele me respondeu contando uma piada: “Não conhece aquela história das duas crianças que querem brincar de papai e mamãe? Dizem: ‘como vamos brincar de papai e mamãe?’ Eles botaram então a roupa do pai e da mãe, tal, aí um diz: ‘e o que é que a gente faz agora?’ O outro responde: ‘agora a gente vai para um quarto’. ‘O que a gente faz agora?’ ‘Agora a gente fala em ídiche para as crianças não entenderem’. É assim que funcionava”.

³⁷⁸ Posteriormente, na Bahia, seu nome artístico fictício na rádio era Doris Reis; em ídiche seu nome é Dvoire.

Os artistas de teatro frequentavam muito a casa da família Ajs. “Eles vinham, meu pai e minha mãe recebiam em casa, Max Perlman, Guita Galina, Rosita Londner, Peissachke Burstein, todos frequentavam a casa dos meus pais”, conta Dora. Nessas reuniões domésticas os artistas não costumavam cantar. “Conversavam, falavam sobre o que eles pretendiam fazer, sobre os espetáculos que eles pretendiam encenar na época”, explica Dora.

Na década de 1940, aos 13 anos de idade, Dora Braun conta que um dos maiores atores ídiches da época veio ao Rio de Janeiro, em ocasião que Benzion Witler também teria vindo. Nessa ocasião Dora representou o papel da namorada do ator residente no Brasil, Simão Buchalski, e conta que tinha também uma cena com o ator cujo nome ela não lembrou. O personagem dele era seu pai na peça, uma comédia onde dançavam e cantavam juntos. “Cantei uma cançãozinha junto com esse ator em uma cena no final, eu tinha uma voz infantil ainda, era mais intuitiva”, rememora. A canção foi acompanhada por orquestra, segundo Dora, “Sim, a orquestra tocava! Ensaíamos tudo antes. Tinha muitos ensaios para um ou dois espetáculos no máximo”.

No tocante à presença de acompanhamento orquestral nos espetáculos Dora lembra:

Sempre tinha uma orquestra na frente do palco, porque o teatro era imenso, e tinha também aqueles pontos, porque na época não se decorava as peças, pois você apresentava uma vez só cada espetáculo, então se não tivesse um ponto ninguém conseguia nem falar! Ficava naquela cabinezinha pequena na frente do palco e ele ia dizendo para cada ator o que é que tinha que dizer.

Contudo, para lembrar as letras das músicas, os atores não precisavam de ponto, “já era decorado”, acrescenta Dora.

Suas irmãs mais velhas, Bela e Berta, exerceram importante e intensa participação no circuito teatral brasileiro e internacional, contracenando com os mais renomados atores-cantores do ramo. Os Cipkus e o ator Simão Buchalski também atuaram junto às companhias itinerantes que vinham de fora do país. Bela e Berta foram contratadas, após um teste, para trabalhar na cena ídiche de Buenos Aires e lá permaneceram por alguns anos, continuando a encenar no Brasil em turnês, assim como em outros países, incluindo a África do Sul. Bela conta que a grande maioria dos espetáculos era operetas. Quando Berta e Bela migraram para atuar profissionalmente na cena ídiche de Buenos Aires, a irmã Dora Braun permaneceu no Brasil, pois ainda era pequena.

O meio teatral ídiche portenho era muito intenso, com espetáculos quase que diários com alguns teatros ídiches funcionando ao mesmo tempo. Bela conta a respeito do seu trabalho e de Berta na equipe teatral ídiche da Argentina:

Em 1947 nós fomos contratadas para uma temporada no teatro Mitre. E nessa temporada veio Max Perlmann, que era um grande comediante, grande mesmo. Veio também Guita Galina. Era meio um musical, assim, todo lugar a gente fez musicais, por exemplo, “Di rumeinishe chassene” (O casamento romeno), era todo um musical, uma opereta. Aí todo mundo cantava. Estudamos na Argentina... Aí veio Witle, Shifrele Lerer. E trabalhei também com Yablokoff. Esse que fez “Papirosn”. Ele já estava velho, já era um senhor, veio com a mulher dele, mas não tinha mais aquela voz... Mas ele fez muitas peças boas, muitas... Era bonito, quando jovem.

Na peça *Papirosn*, Bela interpretou uma personagem maravilhosa no papel de esposa do renomado ator Herman Yablokoff, o autor da canção “Papirosn”. A cena ídiche argentina traz muitas lembranças a Bela, que conta:

Na Argentina tinham muitos judeus. E cinco teatros. Uma temporada demorava seis meses. Cada peça, um mês. (Apresentadas diariamente, exceto às segundas feiras). E sábado e domingo dois espetáculos. Para as crianças. As crianças subiam no palco, cantavam junto com os atores. Era muito bonito. E depois, na mesma temporada, o astro ficava na temporada toda. Ficavam dois meses, e vinham outros astros. Aí veio a Jennie Lowitch, com as operetas dela. Maravilhosa também. Eu trabalhei com ela, foi uma loucura. Depois veio a Dina Halpern, grande atriz! Era maravilhoso, cada ator!

Inúmeros artistas como Henri Gerro e Rosita Londner atuaram com as irmãs Ajs nesse período, tanto no Brasil quanto na Argentina, inclusive com “pequenos shows”, conta Bela: “Eu sempre tomava parte. Max Perlmann e Guita Galina vieram sozinhos, porque as companhias não davam mais”. Bela explica que depois de 1965 grande parte dos artistas ídiches argentinos deixaram o país “porque lá começou também a perseguição, aí a maioria dos atores foi lá para Israel”.

A história de Carlos Slivskin é uma longa caminhada no ambiente da música que começa em sua infância na Argentina, onde frequentava inclusive representações teatrais em cujas orquestras seu pai tocava:

As lembranças me levam ao meu pai violinista, que sempre foi a minha primeira guia musical, me levando aos lugares onde ele ensaiava e se apresentava. E um dos lugares onde ele se apresentava era na orquestra do teatro que recebia as companhias de operetas ídiches de alto nível em Buenos Aires, Argentina. Eu tenho imagens ainda no meu cérebro de estar dentro do fosso dos músicos ao lado do meu pai, e os artistas se apresentando com sucesso com um público incrível, e só judaico.

Dentre as operetas realizadas na Argentina em que o pai de Slivskin esteve na orquestra da companhia, Carlos lembra-se da opereta *Bar Kochba*³⁷⁹ que deve remontar à época de 1958 ou 1959, de acordo com sua memória. Ele prossegue contando:

A orquestra não tinha nome, era uma orquestra contratada, arregimentada pelo respectivo maestro. Como as companhias traziam o material musical, então era distribuído na orquestra e eles ensaiavam e tocavam. Não era formada somente de músicos judeus, nada a ver. Porque as partituras eram bastante exigentes, então se formava os times, o grupo de cordas, o grupo de madeiras, o grupo dos metais, todos eram chamados dedo a dedo para que se conformasse um conjunto competente para poder executar essa partitura. Não sei se o maestro também vinha de fora, isso não posso te dizer porque eu não... Às vezes era de Buenos Aires o maestro. Também competente à altura do que eles tinham de fazer.

No final dos anos 1970, já residindo no Brasil, Carlos Slivskin trabalhava na Hebraica de São Paulo, onde tinha recém ingressado como maestro. Ali, ressaltando as palavras de Sima Halpern, existia um ciclo de espetáculos de teatro ídiche aos domingos, no atual teatro Arthur Rubinstein. Ele conta sob sua ótica:

Então vinham algumas companhias, não eram grandes companhias, mas às vezes um cômico com sua esposa que era cantora, e outro cômico sozinho. O famoso Henri Gerro com Rosita Londner atuaram muito, várias vezes na Hebraica, e eu acompanhava ao piano e às vezes com outros músicos. Os arranjos eram meus. Eles traziam o roteiro do espetáculo que faziam, logicamente com suas canções e com os momentos em que eu deveria tocar. Eram muito divertidos. ... E aos poucos eu acho que me tornei um pouco um incentivador da música judaica na comunidade de São Paulo. E recentemente fiz também os espetáculos na Hebraica com as histórias de Sholem Aleichem, promovidos pelo querido falecido Isafas Lerner.

Bela Ajs conta do músico Misha Straidman³⁸⁰, que faleceu jovem, e com quem foi casada:

Era maestro e veio aqui com uma companhia inteira, Misha Straidman, com quem depois acabei casando. Mas infelizmente ele morreu um ano depois com câncer, com trinta e poucos anos. Ninguém sabia, achavam que era úlcera... Era um grande músico. Fez até uma opereta que estreou enquanto estava doente, que era *Di kale vil a printz* (A noiva quer um príncipe). Era muito bonita.

Tal opereta foi apresentada na Argentina, conta Bela. “Eu tinha toda a orquestração, mas não sei onde está”, menciona. Em seguida canta “Papirosn” e uma canção “que ele (Straidman) “emprestou” para o teatro e que muita gente cantava. Muito bonita essa música. Sabia toda, mas a gente começa a não cantar e aí esquece”. E canta novamente. O acompanhamento musical nas peças profissionais na Argentina era sempre orquestrado, Bela esclarece: “Não era só piano... Isso já era profissional”.

Em geral, tanto no Brasil quanto na Argentina, quando as peças contavam com elenco pequeno, ou apenas com a tradicional dupla de atores, o acompanhamento musical realizava-se

³⁷⁹ Opereta de A. Goldfadn retrata a história do líder judaico na revolta de 132 d.C. do povo judeu contra o Império Romano.

³⁸⁰ Straidman era filho de artistas de teatro que viveram na Polônia. O pai era original de Varsóvia e a mãe era russa.

apenas ao piano, ou até, conforme ressalta Bela Ajs, com orquestra contratada para a temporada, sendo formada por músicos distintos que variavam de acordo com a cidade da turnê. Mas o diretor musical acompanhava a equipe nas viagens, conta Bela. “O pianista é que era o diretor... que dirigia a orquestra. São Paulo eu nem me lembro quem era, engraçado”.

Em São Paulo, a atuação profissional do maestro Ernesto Honigsberg foi ampla na sociedade judaica paulistana, inclusive no circuito teatral, com grande proximidade a vários artistas inclusive os que conhecera na sua juventude na Europa. As representações teatrais que contaram com sua atuação musical usufruíram de seu acompanhamento puramente pianístico ou regendo uma pequena orquestra. No primeiro caso, quando poucos atores participassem. No segundo, quando contasse com elenco maior, o maestro contratava os músicos, esclarece o filho Felipe.

Dessas ocasiões, fotos de Felipe retratam uma pequena orquestra com instrumentos de cordas contando com violoncelo e contrabaixo em uma espécie de fosso de teatro. Com a chegada de Honigsberg ao Brasil em 1957, a comunidade ídiche local foi muito beneficiada e o profissionalismo do maestro era reconhecido. “Todos os artistas ídiche que vinham para cá, de teatro, de canto, contratavam o meu pai como acompanhante, e como arranjador também”, relata Felipe.

Os eventos artísticos e culturais dos quais participava, além das festas e atividades puramente corais, eram as peças teatrais, além de apresentações musicais ou ocasiões de honra como, por exemplo, celebração em memória ao Gueto de Varsóvia. Felipe lembra-se de frequentar os espetáculos teatrais que o pai realizava: “Eu ia muito, em geral no teatro Arthur Rubinstein da Hebraica. Chegava a lotar. Uma, duas, três récitas. Ele fazia em São Paulo, Rio, às vezes Porto Alegre, raramente Curitiba”. Nessa época o maestro Althausen já vivia em Curitiba e se responsabilizava pela parte musical de muitos espetáculos teatrais.

Para os artistas que vinham de fora do país, um empresário chegava antes. Ernesto Honigsberg, bem relacionado e carismático, costumava levar os empresários aos locais de interesse para os apoios culturais. “Aqueles típicos empresários judeus com charuto, chapeuzinho”, por exemplo, Simão Nusbaum, comenta Felipe.

Nusbaum residia em Miami e quando artistas, americanos ou argentinos, desejavam atuar em turnê pelo Brasil, ele vinha antes, arrecadava verba de propaganda e mandava a passagem para recebê-los, conta Felipe. Para as despesas e cachês dos profissionais contava-

se com o dinheiro dos próprios ingressos ou com patrícios da mesma cidade dos artistas, nos *landsmanshaftn* (sociedades de conterrâneos) que se cotizavam para tal, bem como com o auxílio de associações como a dos sobreviventes da Guerra, lembra Felipe.

Na busca por apoio financeiro comercial visitava-se as “firmas do Bom Retiro” e recolhia-se “propaganda para fazer o programa”, divulgando os patrocinadores. Tais livretos de espetáculos continham o programa na página central “e mais umas vinte páginas só de propaganda de patrocinadores”, lembra Felipe. “Muitas vezes o meu pai ia junto para dar credibilidade, porque no meu pai todo mundo confiava”, conta Felipe. Honigsberg era um *gentleman*, “não muito expansivo, mas muito bem-humorado”, acrescenta o filho.

Os laços entre artistas ídiches estrangeiros e os residentes no Brasil parece ter sido forte. Amizades antigas da Europa se reencontravam, ou novas amizades surgiam. Alguns dos artistas também passaram a residir no Brasil, e outros daqui foram para a Argentina viajando em turnês com a companhia ídiche portenha, como é o caso das irmãs Ajs. Em São Paulo, hotéis de patrícios serviam como hospedagem para esses artistas estrangeiros, em preço promocional, conta Felipe.

A acolhida era grande. O casal Ernesto e Rosa Honigsberg era anfitrião, e em sua casa recebendo amigos, às vezes cantava-se, conforme lembra Felipe:

Vinham na minha casa. Meus pais faziam aquelas comidas, e minha mãe falando o tempo todo: “come mais, come, não vai experimentar, feito em casa...” Coisa de *ídiche mame*. Aí rolava conversa, cantoria. Fiquei emocionado quando vi o filme argentino *O Abraço Partido*, pois tem uma atriz que faz a avó, que canta, e ela era uma artista que vinha para São Paulo e que era amiga dos meus pais. Rosita Londner. Henri Gerro e Rosita Londner eram amigos do meu pai e sempre que vinham faziam questão que o meu pai acompanhasse. Henri Gerro morava em Buenos Aires, mas acho que eles se conheciam da Rússia. Pinie Goldstein e Anna Rappel era um casal também de comediantes que vinha pra cá da Argentina e sempre vinham em casa, eram muito amigos dos meus pais.

Tanto os estrangeiros quanto os grupos locais de teatro ídiche apresentavam-se em diversos centros urbanos do Brasil. Dentre os grupos nacionais havia os artistas amadores em geral, e alguns, conforme mencionado, com atuação profissional.

Sobre as operetas do Centro Cultura e Progresso, Hugueta comenta ter assistido a um espetáculo musical inesquecível e de sucesso no teatro ídiche local, “Sonho de Goldfadn”, ocorrido entre fins de 1947 e início de 1948 no teatro Municipal de São Paulo. As récitas sucederam em três domingos consecutivos, com casa lotada. “Foi um acontecimento muito

marcante”, conta Hugueta cheia de entusiasmo. Muito inovador, inclusive em termos cenográficos, foi um evento importante não apenas no meio teatral ídiche, mas também no circuito teatral paulista, contando com um público não somente judaico e com críticos teatrais locais, ressalta Hugueta.

O espetáculo “O sonho de Goldfadn” fora inteiramente concebido pelo diretor polonês Jacob Rotbaum (original de Vrotslav), contratado para vir ao Brasil a convite da diretoria do Centro Cultura e Progresso. Na ocasião já se havia escutado os rumores do sucesso que o régisseur obtivera em Paris e em Buenos Aires com tal espetáculo. O roteiro era uma fabulosa criação própria em função de textos em colagem de Abraham Goldfadn, explica Hugueta, com canções de vários compositores.

Para este evento, era necessário que houvesse um palco grande para os ensaios, que ocorreram, portanto, excepcionalmente no palco do Luso Brasileiro na Rua da Graça durante aproximadamente quatro meses. Além do Coral Schaeffer, participaram da montagem o Coral Hazamir e uma orquestra sinfônica, todos dirigidos pelo maestro Althausen.

Hugueta lembra-se bem das canções, como “Dos kleidl tatele” (O vestido do papaizinho) das três filhas do personagem Hotzmach (um comerciante pobre), com sua letra. Hugueta resente-se que não possui o texto inteiro da obra, já que nenhum *régisseur* costumava fornecer o roteiro aos atores. De praxe, as partituras também não eram distribuídas, já que tanto os coralistas quanto os solistas não solfejavam, mas tinham excelente ouvido musical. Apenas o regente e (os instrumentistas) trabalhavam com a partitura.

Das canções, os atores recebiam somente os textos e a organizada Pola Rajnsztajn guardou todos os que lhe eram atribuídos. “Eu ouvia a minha mãe cantando em casa as canções”, conta Hugueta. A mãe, Pola Rajnsztajn, era a *prima donna* da montagem, no papel de Mírale, uma órfã maltratada pela madrasta.

Jacó Guinsburg conta sobre outra opereta dentre as várias que o coro do “Clube Progresso” (Schaeffer) realizou em São Paulo:

*A bunt mit a statshke*³⁸¹ era uma opereta, digamos, de tendência ideológica de um compositor americano, original do leste europeu, Schaeffer, e foi levada aqui com os recursos do próprio

³⁸¹ *A bunt mit a statshke* (Uma revolta com um amendoim) de Jacob Schaeffer foi encenada em 27 de agosto de 1955 no Instituto Cultural Israelita Brasileiro pelo Grupo Teatral amador da instituição, com Felipe Wagner e elenco, na ocasião da comemoração do 2º Aniversário do ICIB, conforme anúncio em *Nossa Voz* na edição de 19 de agosto de 1955. Apud PRISZKULNIK, E. **O teatro ídiche em São Paulo**, 1997. Dissertação (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

clube. Foi levada ali, me esqueci o nome do cinema, tinha um cinema ali na esquina do largo do Arouche. Ali existia um cinema antigo, era um cinema teatro como eram os antigos cinemas, entende? Foi levado lá com muito sucesso. Cine Colyseio Paulista. Acho que houve várias (récitas). Foram várias.

Sobre a participação do Coro Hazamir nas operetas com direção musical do maestro Althausen, Leja Mucinic conta:

O maior valor é que nós representamos, eu falei para você antes, as óperas de Goldfadn...que foi, eu repito, o único compositor de óperas (operetas) e que compunha na língua ídiche, que compôs óperas faladas em ídiche, cantadas em ídiche. Todas que fizemos foram no Teatro Municipal. E me parece que lotava o Municipal, olha que o Municipal é grande, tem a platéia tem... depois vai subindo, o balcão, tem as frisas, tem... Eu frequentava lá. (rindo) Muitas vezes eu fui. E tem o anfiteatro, é muito alto o Teatro Municipal. E cada parte tem as cadeiras, então cabe muita gente. E lotava! Eu acho que vinha gente do Brasil inteiro, eu tenho impressão. Porque era muito lindo, com os trajes da época. Com um diretor, Sr. Schreiber, esqueci o primeiro nome dele, que era um diretor de teatro. E a gente, então nós... era uma ópera...cantada e representada!

No que diz respeito ao acompanhamento instrumental nas operetas Leja menciona: “Devia ter, porque não tinha aparelhos de som como agora. Não existia naquela época, então tinha músicos, devia ter”. E prossegue relatando:

Era muito lindo! Só quem lembra é quem sobreviveu como eu, daquela época, é que pode imaginar o que foi, a beleza que foi. E óperas famosas! Sobre a Rainha Esther, quer que eu cante um trequinho? Por que eu lembro um trequinho, eu lembro de pouca coisa, são muitos anos. Você vê, eu estou com 80, isso era nos anos 40, então são quantos anos? São... mais de 40, tenho a impressão, né? Quase 60. Então tem um trecho que a gente canta em homenagem à Rainha Esther. (canta) *Undzer malke zol got gleibn... io io io* (Nossa rainha, que Deus acredite) lalalalala, e assim por diante. Então, *undzer malke*, nossa rainha, era a Rainha Esther, a gente deseja muita saúde para ela. Por que ela salvou o povo judeu, na Pérsia, naquela época. Porque o Haman era que nem o Hitler. Queria aniquilar todos os judeus. E ela... como... se tornou a rainha da Pérsia, o marido era Achashveros, era um persa. Então ela conseguiu salvar, e conseguiu que o Haman é que morresse no lugar do povo judeu. Então eram óperas assim lindas.

A escolha das operetas era realizada pelo próprio maestro Althausen, conforme relembra Leja:

Sabe, como o nosso maestro era um grande..entendido de música ídiche em tudo, devia ser, eu... devia ser, eu não lembro mas.. o principal devia ser o maestro, por que ele sabia tudo. Ele era um grande maestro. E a filha dele também ajudava. Sabe que eu esqueci o nome dela? ... Abrão Althausen, agora lembrei, Abrão Althausen. E ela, se não me engano, era Dora. A filha dele. Também grande entendida em música em... em história judaica, em... enfim, músicas ídiche, todos eles sabiam.

Leja conta com entusiasmo mais detalhes sobre as operetas e lembra inclusive letras de canções. Conta sobre os solistas e sobre o papel do coro no contexto geral:

E o José (meu irmão) sabe... é tanta história, né? O José fazia às vezes participação de solista. E numa das várias óperas que representamos, em uma que tem uma personagem chamada, se não me engano, Shulamith (Shulámis), e o título da ópera é esse, meu irmão tinha uma parte de solo. O principal era outra pessoa, mas ele tinha também uma parte. Lembro o que ele

cantava, um pedacinho (canta)³⁸². Ele era um dos pretendentes dessa personagem: Shulamith. Então ele cantava *Ich heis Ioev Guidoni*, eu me chamo *Ioev Guidoni*...meu nome é bonito, *fun idiche heldn*, dos heróis judaicos, ele era *der sheinster man* (o mais bonito homem). Ele se elogiava sozinho, ele era o mais belo dos heróis judaicos (ri). E...mais algumas coisa que cantou, que (rindo) para eu lembrar, nessa altura... É só um pouquinho mesmo. Mas eu só digo uma coisa, foi lindo! É pena que naquela época não tinha...DVD, da gente poder gravar e ver o que se passou...

Eram todos amadores, mas tinha algum profissional... Sabe, na verdade tinha Raquel Krassilchik, já faleceu, ela era quase profissional, se não me engano. E ela tinha voz de soprano, sempre fazia o (rindo) papel da mocinha, da principal. Ela foi a Rainha Esther... e a Shulamith também, se não me engano foi ela, essa que todo mundo queria casar...Ela participou como a cantora principal acho que de todas as óperas. Vou ver se eu lembro de todas que participei: *Achashveros*...da Rainha Esther, *Shulamith*, *Bar Kochba*, também um herói da antiguidade. Essas três me marcaram mais, não sei se teve mais alguma. Sabe, eram óperas, devia ter dança, eu não lembro assim inteira. Só sei que o meu papel era sempre de... povão. (Rindo) Tenho a honra de ter pertencido ao povão. E a maioria era do povão, como é que a gente diz assim aqueles personagens (rindo)... inferiores? Éramos o povão, figurantes, mas a gente cantava o tempo todo!

Algumas das memórias sobre a música no teatro ídiche ainda remontam a peças assistidas na Europa nas primeiras décadas do século XX. Na Rússia, Lea Baran tinha uma amiga cujo avô tocava clarinete na orquestra em representações teatrais:

Não fez escola nenhuma de música, mas ele aprendeu, tinha um ouvido musical, e então ele me levava, e a neta dele. A gente ficava lá sentada, embaixo do palco, né, porque ele participava com as músicas acompanhando e ele nos levava as duas e a gente assistia, teatro ídiche...mas que veio de Moscou. E eu lembro que eu assisti *Di kishefmacherin* (de Goldfadn), quer dizer...que faz mágicas, Koldunia (feiticeira) em russo. Era uma trupe governamental. E estavam se apresentando no Teatro Municipal.

O cinema ídiche foi um prolongamento da arte teatral levada para a linguagem das telas. Sobre a difusão brasileira de músicas através do cinema ídiche, alguns filmes musicais, como *Idl mitn fidl* e *Mamele*, também foram transmitidos ocasionalmente em cinemas no Brasil, mas não em grande escala. “Não tinha quem importasse. Um ou outro (filme) vinha. A maioria não vinha”, explica Jayme Kuperman. Algumas canções desses musicais, que se estruturavam nos moldes semelhantes aos das operetas, porém em tela, foram aprendidas por alguns poucos membros da população local, tais como “*Idl mitn fidl*” e “*Abi guezunt*”, ambas dos respectivos filmes mencionados acima e estrelados por Molly Picon. As sessões ocorriam em apenas uma ou duas noites, conta Jayme. Em São Paulo, os principais cinemas que abrigaram as projeções, segundo Jayme, foram o Marconi, no Bom Retiro, e “outro cinema no centro da cidade, mas era muito raro”.

³⁸² *Ich heis Ioev Guidoni, ich heis Ioev Guidoni, / Der nomen mainer iz doch fain, / fun idiche helden der sheinster (ou shtarker) man*...Tradução: Eu me chamo Ioev Guidoni, o meu nome é bonito e dos heróis judeus eu sou o mais bonito (ou mais forte)...

6.5 APRESENTAÇÕES DE CANTORES

O cantar ídiche se manifestou no Brasil também na forma de recitais ou shows de cantores profissionais e/ou amadores (com boa desenvoltura interpretativa no gênero), independente do maior ou menor dote vocal propriamente dito. Apesar de algumas vezes o caráter dessas performances entrelaçar-se ao do fazer musical espontâneo, discorrerei, a seguir a respeito da manifestação vocal solista que tenha ocorrido em função de planejamento premeditado, com ou sem remuneração.

Eram habituais as tardes e noites musicais nas comunidades locais dos imigrantes, não apenas judeus. Era um momento de efervescência política, o antes, o durante e os anos que seguiram à Segunda Guerra, explica Henrique Morelenbaum. Ele relaciona a sua própria atividade musical daqueles anos a uma forma de combater as injustiças políticas que ocorriam na época da Segunda Guerra; toda a família de seus pais estava em campos de concentração. O jovem Henrique tentou se alistar no Brasil, mas não lhe foi permitido, por ser naturalizado. Decidiu combater através de sua arte. Tocava violino no reduto judaico esquerdista da época, no Rio de Janeiro, a Biblioteca Scholem Aleichem à qual estava ligado, mas, como tocava bem, era chamado para tocar também para os sionistas, “afinal a arte é universal”, enfatiza Henrique. Nesses ambientes havia também cantos ídiches, conta Henrique.

É fato que os principais núcleos judaicos metropolitanos promoviam eventos com cantores. Porém, atividades desse perfil também ocorreram em certos centros urbanos menores. Em Poços de Caldas em torno dos anos 60, por exemplo, havia apresentações de atores-cantores ídiches para o público de turistas judeus em temporadas de férias. Nessa cidade, Golde Bisker assistiu a um show da atriz-cantora Berta Loran e descreve: “Era muito boa. Atuava com o marido e tinha acompanhamento de piano, ou violão”. Golde preserva a sensação de que “todos se mobilizavam para a apresentação. Estavam descansando de férias, mas não conseguiam afastar-se do ídiche! Tinham sede”.

A primeira vez em que obtive informações sobre as atividades artísticas ídiches de Poços de Caldas deu-se na entrevista de Bruno Kowes. Enquanto falávamos sobre outro assunto, banhado em memórias, ele fez emergir o assunto “Poços de Caldas”. Com muito

prazer, Bruno conta pausadamente tentando transmitir informações precisas traduzidas da imagem que abriga em sua mente:

Foi na época de 1960, porque a colônia já estava um pouco melhor (financeiramente), na época das férias o pessoal ia muito para Poços de Caldas. E vinham os artistas... poloneses, né? E dos Estados Unidos outros, que já estavam adaptados lá nos Estados Unidos, a colônia lá era bem mais velha... E cantavam, e faziam quase todas as noites. Tinha músicas, shows, de música ídiche, polonesa. Isso eu me lembro.

Fico extremamente entusiasmada com a descoberta e quero saber quem contratava os artistas, se era a própria colônia... Bruno conta: “É. Tinha uns que viviam já disso, mais ou menos, está entendendo? Empresários, isso!”.

Vinham trupes ou artistas tanto de música quanto de teatro, e muitas vezes teatro musical ou representações simples solo ou duos com textos alternados por canções. Bruno não consegue recordar de alguma cena específica ou de algo marcante, possui uma lembrança mais geral. “Não lembro, é... Minha cabeça não dá mais. Infelizmente”. Eu tento prosseguir encorajando Bruno a lembrar. Vinham trupes de teatro, às vezes, com canto junto, teatro musical, comento... Ele conta: “É, é. Musical e tinha, está entendendo, eles falavam e depois cantavam sobre o tema que eles estavam interpretando”.

Felipe Honigsberg lembra-se que os pais, Ernesto e Rosa, também exerceram atividades musicais em Poços de Caldas:

Eu me lembro que (meu pai) passou uma temporada em Poços de Caldas onde tinha um hotel que os ídiche iam, e teve várias noites de shows com artistas que ele acompanhava, minha mãe cantava. Lá eram temporadas, lembro que você ficava uma semana e via dois ou três shows diferentes a cada dia.

A entrevista com Bernardo Mejlachowicz também foi adorável, sendo ele muito cativante e expressivo. Morou em vários lugares do Brasil e, algumas vezes, mescla lembranças dos diferentes locais de residência, incluindo Poços de Caldas durante consecutivos doze anos.³⁸³ Relata que a cidade “tinha um hotel *kusher* (hotel Glória), onde não tinha apresentação não, mas tinha reza todos os dias”. O dono do hotel não era apenas “ídiche, era inclusive *kusher*”, detalha. Além dessa, havia mais duas hospedagens “ídiches” que “não eram *kusher*”. Chamavam-se hotel Cosmos e hotel Avenida. Bernardo não se recorda de muitas apresentações ídiches em Poços de Caldas. Contudo, um episódio

³⁸³ Bernardo se diverte ao afirmar: “Como assim, judeu errante, não para em um lugar” (ri).

específico marcou sua memória dos anos durante os quais ali viveu.³⁸⁴ Narra a seguir um pitoresco evento ídiche ao qual prestou auxílio na conturbada organização e na produção:

Ele estava em Poços de Caldas fazendo estação, um cantor, esqueci o nome dele, a voz boa. Eu conhecia muito bem todo mundo lá, então entre os ídiche falaram para mim: “Bernardo, você arranja um salão para um cantor fazer um espetáculo para os ídiche?” Eu disse: “eu arranjo sim”. Eu fui lá falar com o dono de um hotel,³⁸⁵ tinha um salão enorme, muito amigo meu (o dono), um góí. Pedi para ele me alugar para uma noite de espetáculo, uma noite ou duas noites, conforme fosse... Ele disse: “não, não precisa pagar nada não. Está aqui o salão. Manda a empregada arrumar do jeito que você quiser”. Cadeiras, como teatro, tinha um palco. Aí nós chamamos a turma que tinha pedido, fizemos uma comissão para tratar do espetáculo que seria sábado à noite. Eu mandei fazer uma tipografia com um amigo meu, mandei fazer os convites, e cada um pagou um tanto para ele (para o cantor) para benefício dele. O cachê dele. Então tinha um judeu sem-vergonha do Rio, malandro, que disse assim para mim e para a turma que estava junto comigo: “eu quero a metade da renda” em benefício lá no Rio, não sei de quem, isso devia ser para ele! Nos ajuntamos e eu falei “nós não vamos te dar um tostão. Essa é malandragem sua e eu te conheço do Rio. Aqui quem manda sou eu e essa comissão que está aqui. Porque eu moro aqui, eu arranjei o salão, de graça, agora você quer pegar o dinheiro dele. Não”. Ele praguejou: “Ah é, então não vai vir ninguém”, “Tudo bem, não vai ninguém, fazemos só para as quatro paredes”, eu falei. Ele queria o dinheiro. Ele tinha alguns capangas que ajudavam, e ia dividir esse dinheiro para tomar cachaça. Eu já conhecia alguns do Rio, eu já morei lá, eu já conhecia a malandragem toda, mas eles não sabiam. Nós brigamos, discutimos. Terminou o primeiro espetáculo, que estava assim (lotado). Ele não tinha vergonha na cara. O dinheiro caiu todo na minha mão. Ah, eu não deixei ninguém pegar as entradas, nós tínhamos uma pessoa que vendia as entradas. Depois de vender as entradas, a gente fez as contas: “está aqui o dinheiro” (para o artista). Ele (o malandro) então começou a fazer contrapropaganda. Nós fizemos uma noite só porque ele atrapalhou a outra. Mas resolvemos. Fizemos um espetáculo muito bom, muito bonito, a voz maravilhosa.

Do tal cantor não conhecemos o nome, e desde a apresentação Bernardo nunca mais o viu. Sabe-se que não era brasileiro. “Não sei onde nasceu, acho que era polonês, pelo jeito que ele falava acho que era polonês. Que voz maravilhosa”, conta Bernardo, que a princípio deu a pista de que o artista moraria em São Paulo. Mas em seguida, afirmou que era do Rio de Janeiro: “Não, não. Morava no Rio, um cantor de festas ídiche”. Pergunto confusa se o cantor morava no Rio ou em São Paulo. “No Rio, eu conheci ele no Rio também, acho que ele era o cantor num *shil*, numa sinagoga, eu não me lembro bem. Eu conheci ele assim, da Praça Onze jogando bilhar”.

O repertório do referido show mesclou cantos ídiches, hebraicos e de *chazanut*, incluindo partes de rezas, como “Sholem aleichem”, “Ismechu”..., e ao final do espetáculo

³⁸⁴ Ele prossegue explicando: “Agora esse não sei se é do seu tempo ou não, você mora muito tempo aqui em São Paulo (ele ia dizer Brasil)? Ele tinha um restaurante no Bom Retiro, Gantz. Não é o dono do Cosmos, o dono do Cosmos é outro. Gantz é justamente o do hotel Glória, o dono era ele, ele que dirigia a *kasher* por causa dos rabinos, o hotel *kusher*, hotel Glória. Um hotel pequeno. Depois mudou para um outro hotel maior porque começaram a vir muitos religiosos, muitos ídiche. Exigiram ídiche, tinha rabino para matar galinhas e para ver se a carne era *kusher*. A carne vinha de São Paulo, duas vezes por semana, agora a galinha não, eles matavam lá mesmo”.

³⁸⁵ A seguir, Bernardo comenta que o evento na realidade teria sido no Jockey Club (sic), e não em um hotel, como acabava de mencionar: “Não, não, espera aí! O espetáculo foi no Jockey Club. Porque o hotel não tinha um salão grande assim não”. É possível que a menção refira-se ao Country Club.

todos ficaram satisfeitos, conta Bernardo, que já conhecia todas as músicas, alegando que eram muito bonitas.

Com relação ao acompanhamento instrumental, foi realizado ao piano, que já havia no local. Bernardo pediu a uma pianista que acompanhasse, para dar suporte harmônico e enriquecer o espetáculo. Ele conta que a musicista não era brasileira e não tinha origem judaica e afirma que “acompanhou direitinho. Ela escutou duas ou três músicas, um ou dois dias antes da apresentação e acompanhou direitinho”.

O público do espetáculo, composto das pessoas que ali “faziam estação de água”, provavelmente contou com mais de cem pessoas, acredita Bernardo. Apesar de não saber precisar, revela que o salão era muito grande. Os ingressos eram a preços acessíveis, conforme relata Bernardo: “Custava barato, eu não ia explorar, ele (o cantor) também não precisava, ele não era pobrezinho. Era mais para ajudar a pagar as diárias dele... Ele ficou muito grato, muito satisfeito”.

Sobre cantoras que ajudaram a difundir a canção ídiche no Brasil, Gerson Herszkowicz lembra-se de Cilly Litwak atuando em recitais e festas “a se acompanhar com uma harmônica, muito desinibida e alegre, com muito domínio de palco, uma verdadeira chanssonnière”, descreve.

A cantora esteve imbuída do ambiente ídiche desde a sua infância. Nasceu na Alemanha e muito nova imigrou com a família para Israel. Ali teve muito contato com sobreviventes do Holocausto com quem, junto a seus pais, convivia com bastante proximidade. Faziam reuniões em que cada um contava histórias marcantes sobre a Guerra e sobre coragem. Cilly nutriu muita ligação com a cultura ídiche de seus pais, e a música foi um elemento fundamental na sua expressividade ídiche. Aprendia canções ídiches simplesmente porque ficava encantada. “Não era para cantar para ninguém, era uma coisa minha”, conta.

Em princípio da década de 1960, já vivendo no Brasil, no Rio de Janeiro, Cilly foi passar férias de fim de ano em Teresópolis. Ela conta que tinha 14, 15 ou 16 anos, e já estudava música, piano e acordeão e “sempre levava o acordeão, carregava ele onde ia”, explica orgulhosamente. Nessa ocasião, apresentou-se pela primeira vez, tendo sido surpreendentemente convidada para tal:

Eu tinha uma turma grande de amigos que curtiam músicas hebraicas. E eu tinha um repertóriozinho de *hoiras*...³⁸⁶ E lembro que era uma tardezinha. Nos reunimos, a galera toda, e comecei a cantar. Todo mundo ficou cantando junto...músicas populares hebraicas. A porta estava aberta, e passou alguém fora do apartamento, e parou para ficar ouvindo. Terminei de cantar, e este homem perguntou se eu podia cantar na sexta-feira à noite. Ia ter uma apresentação no Belvedere, um local lá em Teresópolis. Perguntou se eu podia cantar uma musiquinha. Eu falei: “ai, mas eu nunca cantei para ninguém, só pros meus amigos...”, “não, mas você vai fingir que também são todos seus amigos...”. E a turma começou: “vai, vai, a gente vai junto!”... Quando eu cheguei lá na sexta à noite, tinha a Berta Loran fazendo o concerto, uma outra mulher que declamou poesias e eu pensando com meus botões: “eu devo ser uma porcaria mesmo porque está me deixando para o fim”. Aí, me chamaram. Eu lembro que eu sentei, coloquei o acordeão, e a perna tremia tanto que o acordeão pulava...estava lotado!! Esse senhor chegou e disse que alguém tinha contado que eu cantava em ídiche. E tinha um público melhor para ídiche até do que para hebraico. Perguntaram se eu podia cantar uma musiquinha ídiche. Bom, conclusão: cantei todas as dez em ídiche que eu sabia, fiquei cantando até acabar meu repertório.

Certa vez, determinada celebridade política de Israel, cujo nome Cilly não consegue identificar, visitou o clube judaico Monte Sinai na Tijuca. Nesse evento para mais de duas mil pessoas, apresentou-se cantando em ídiche e hebraico. Embora muito idichista, Cilly justifica que como o visitante era de Israel, então era natural encaixar algumas canções hebraicas. A partir desse evento, sua trajetória como cantora estava lançada:

O tempo foi passando, a gente vai crescendo. Aí veio para o Rio... Pioneiras, Wizo... Um dia fui convidada para vir cantar aqui em São Paulo, Iom Haatzmaut no Teatro Municipal, aí já tive um empresário. Em Iom Haatzmaut só podia, é obvio, cantar em Hebraico, mas eu nem sabia. Lembro que tinha também coral. Foi no Teatro Municipal, minha primeira apresentação em São Paulo. E eu cantei as primeiras músicas em hebraico e entrei ainda com uma música ídiche que é “Vi ahin zol ich guein” (Onde posso ir), que o Dudu Fisher até gravou..., e que diz para onde eu vou, e que Israel é nosso lar... É uma música muito linda. Enquanto o público aplaudia, eu ouvi alguns “nãos” atrás de mim nos bastidores, porque não podia cantar em ídiche. Iom Haatzmaut...e a língua mãe de Israel era hebraico! Então não podia cantar ídiche. Ninguém me avisou nada. E aquela noite eu estava sendo paga, foi minha primeira apresentação profissional.³⁸⁷

Durante sua carreira parte do público ainda clamava pela música ídiche, principalmente entre os espectadores mais idosos. As diversas apresentações de Cilly ocorreram em vários espaços. Lembra com muito carinho de suas numerosas atuações no Teatro Arthur Rubinstein: “Cantei e ensaiei muito naquele teatro. Era o meu segundo lar...Eu vi as mudanças, as poltronas, aumentar, aquele público que vinha todo o domingo. Público de música ídiche, de teatro ídiche, era briga para se conseguir um lugar...”.

Aos 45 anos de idade, Cilly resolveu deixar a profissão por volta do início dos anos 1990 e diz que preferiu “sair por cima deixando saudade em todo mundo”. Gradualmente deixou de cantar em festas, e continuou cantando em algumas apresentações, como, por

³⁸⁶ Nesse caso, Cilly se refere às típicas *hoiras* israelenses, de gênero musical alegre, festivo, ágil e ritmado, para ser dançado. Porém, o termo *hoira* pode remeter também a gêneros de danças originais específicas de regiões da Europa do Leste e Turquia, inclusive de grupos ciganos. Na música *klezmer*, o conceito de *hoira* está associado a uma dança ternária e de caráter menos ágil do que a vigorosa *hora* israelense.

³⁸⁷ “Dali eu fui para o Mosaico. Do Mosaico eu fui para a Hebraica”, complementa Cilly.

exemplo, no “Lar dos Velhos”, papel que desempenhava desde os anos 1960 aproximadamente. Delícia-se ao lembrar:

Lá eu sentava com os meus velhinhos... isso eu fazia desde os meus 13 anos de idade, uma vez por mês eu ia no Lar e ficava escutando as histórias de cada um que estava lá. Todos eles conversavam em ídiche comigo. E no final da minha carreira eu gostava de sentar e a contar o que me levou a gostar de cada música. “Vos guevein iz guevein” (O que houve, houve)³⁸⁸... então cantava aquelas músicas todas, que não têm, vamos dizer, não têm autor, e que são famosas até hoje. “Vi nemt men a bissale mazl”, se você perguntar quem fez essa música... Existem músicas que você não tem ideia de quem é. Se tornaram parte da música judaica, da música “clássica” que em toda casa alguém já ouviu cantar, mas não têm autores. E assim eu fui devagarinho largando. Aí começou uma outra etapa da minha vida, longe da música. Ainda fiquei um tempinho nas Pioneiras, formei um coralzinho no meu grupo, ensinei sefaradí a cantar ídiche. Durou uns dois anos, mas devido a outros problemas pessoais da minha mãe, que mora até hoje no Rio com o meu pai, então cada vez eu tinha que parar, viajar...Os valores começam a mudar, você vai amadurecendo. E assim eu fui parando com a minha carreira.

Conversando com Cilly Litwak, senti bastante identificação porque o diálogo foi muito profundo e envolvente e, dentro de setores abstratos da profissão de cantor, facilmente compreendido. Ela enxerga as coisas como cantora profissional. Foi muito importante observar todo o seu envolvimento profissional com a música ídiche e sua defesa, todo brilho no olhar que Cilly expressa ao falar sobre o tema. Apesar dos aproximados 20 anos de distância da profissão, sua aura de artista ainda se faz presente e é nítido que dedicou muito de sua vida ao canto e ao ídiche. Ela concorda:

Dediquei mesmo. À música ídiche. Veja bem, eu cantava também em russo e em outras línguas, mas a língua que eu me sentia bem, que é *mamelushn*, é a língua materna, era o ídiche...eu tinha que sentir. Vamos dizer, quando eu tirava a letra de uma música nova que aparecia, eu ficava sentada primeiro, ouvia bem se ela batia comigo. Ela tinha que me arrepiar. Depois, é obvio, tinha que tirar a música de ouvido, a linha melódica. Depois colocá-la no meu tom. E por fim começar a dar a minha interpretação. E se eu sentia “hum, gostei dessa música, ela me arrepiou”, eu sabia que poderia arrepiar os outros com sucesso! E assim foi...

Assim como Cilly Litwak, sobre o prazer que os idosos judeus da corrente ídiche sentem ao ouvir o repertório, Dina Marx conta que “de repente” também se tornou “a rainha da terceira idade”. Lea Szuster e Pola Zaidens igualmente desempenharam esse papel junto aos idosos. “O presidente do Clube da Terceira Idade era o José Singer e sempre queria me agendar para cantar lá na plenária”, Dina menciona. Ela conta já ter visto a Lea Szuster em apresentação, cujo repertório era interessante: “Ela cantava “Margaritkelech” (Margaridinhas) também. Quando eu ouvi, gostei e fui procurar essa música”.

³⁸⁸ Canção nostálgica e sentimental, do teatro ídiche, e de autoria de David Meyerowitz (1867-1943). Foi publicada pela primeira vez em 1926.

Gerson Herszkowicz discorre sobre a cantora Pola Zaidens. Ela costumava cantar no coral da CIP e atuava como solista e coralista em grupos da comunidade judaica paulistana, tais como a Wizo. Falante do idioma, Pola tinha um prazer muito grande de cantar em ídiche e ainda tem forte relação com a cultura, apesar de que atualmente não sente ânimo para cantar, salvo em alguns momentos. Tampouco se sentiu apta a dar seu depoimento para o presente trabalho. A colega Dina Marx atesta a qualidade de Pola como cantora. Recentemente, em 2012, Pola ainda apresentou-se solando no Dia das Mães em “A ídiche mame” durante um recital do Coral da Wizo no Residencial Albert Einstein, onde atualmente ela reside. Essa canção é uma de suas especialidades.

Durante certa época o antigo “Lar dos Velhos”, hoje Residencial Albert Einstein, convidava Dina a apresentar-se quase que semanalmente. “Ia sempre com a Tania Travassos (ao teclado), e foi muito rico pra mim”. O repertório mesclava “*ivrit* (hebraico), ídiche e ladino, nunca quis ofender ninguém”. Apesar da tentativa de agradar a todas as vertentes, Dina constata as canções mais pedidas: “Vu nemt men a bissele mazl”, “Tumbalalaika” e “A ídiche mame” (A mãe judia). Devido à emotividade inerente a “A ídiche mame”, é uma canção difícil de ser interpretada e com toda a sensibilidade Dina explica:

Com “A ídiche mame” eu já me vi numa saia justa tremenda. Era festa de *Purim* lá no Lar e tinha um senhor bem alto, homem bonito, residente, vestido de rei. Ele estava num trono e eu cantando. De repente eu olho o rei se derretendo em lágrimas. Ai meu Deus, aquilo me deu um tranco, mas eu tive que continuar. Depois eu fui cumprimentá-lo. É uma pena, porque as pessoas têm memória, têm lembrança, e a gente pode imaginar...

A canção “Mamele” (Mãezinha) retrata a mãe, e funciona por vezes como uma alternativa para o clima honroso de “A ídiche mame”. Dina conta sobre uma lembrança que possui de ouvir “Mamele” em uma viagem que fez para Israel:

Os russos estavam começando a ter liberdade de sair do país e foram no festival. Era um coral masculino e ele era o solista. Foi na *Zimriá*³⁸⁹, não lembro agora o ano. Eu nunca chorei tanto ouvindo essa música. Eu fiquei tão impressionada. Até hoje fico impressionada quando eu lembro. Ele era baixinho, forte, cantava de uma forma que parece que entrava nos meus ossos. As lágrimas brotavam assim. Me tocou fundo, a voz e a pessoa, você ver um homem retratando a mãe daquela maneira é raro. Quando cheguei no Brasil pedi a partitura pro maestro Carlos. É bonita também, fala da mãe, sempre é aquela rainha, aquela perfeição. Eu substituo, às vezes faço “Mamele” no lugar da tradicional “A ídiche mame”.

³⁸⁹ É um festival internacional de corais que ocorre esporadicamente em Israel.

A interpretação da canção “Mamele” na voz do *chazan* Abraão Burstein também chamou a atenção de Dina, que cantou muitas vezes em duo com o cantor em vários eventos, como no Clube das Vovós da CIP que costuma ter um público de 300 pessoas. “Aqui no Brasil, o Avi (Abraão Burstein) é uma boa referência para mim em ídiche”. Músicos de destaque no cenário judaico paulistano acompanharam Dina, bem como Abraão. Entre eles, Marcelo Ghelfi, Ilso Muner e a já mencionada Tania Travassos.

Outra boa referência para Dina de canto ídiche no Brasil é o *chazan* Miguel Rotenberg:

O Miguel também já vi cantar. Cheguei a assistir recitais dele na Hebraica e na CIP. Para mim tudo era muito interessante, eu ficava deslumbrada, queria sempre aprender. Ele deve ter vindo de uma escola boa da Argentina, até de teatro. Era um ator cantando, por que ele interpreta. O Villani-Côrtes acompanhava ele.

Dina menciona ter-se apresentado várias vezes para os alunos no colégio Bialik, e lembra-se com carinho da saudosa coordenadora, a *morá* romena (professora) Rina Rozenstein que sempre perseverou em sua concepção daquilo a que se referia como a “*mishpachá* Bialik” (família Bialik):

Quando tinha aquelas festas, a *morá* Rina me pedia para cantar para mostrar para as crianças como é bom a gente cantar, como é bom a gente aprender. Eu tenho uma memória muito gostosa do Bialik, era uma família. A *morá* Rina era uma figura muito especial.

Retomando o foco ao âmbito da música nos lares de idosos, no Residencial Albert Einstein, o Trio In Canto desde alguns anos vem transmitindo através da música momentos de bem estar aos residentes e tem abrilhantado suas tardes de sexta feira com canções ídiches e hebraicas. As apresentações com muito êxito fazem com que alguns residentes acabem por rememorar ou mesmo aprender as canções. O Trio foi fundado em 2004 e recebe direção musical de Beni Zekhry. Integram o conjunto Lea Gabanyi, Sonia Oppenheim e Vanessa Nunes.

O argentino Sérgio Olive é um músico de destaque atuante na comunidade judaica de Porto Alegre e, dentre outros papéis na área musical judaica e erudita, dirige o grupo vocal Lechaim que existe desde 1993.³⁹⁰ O conjunto se apresenta com certa regularidade a incluir

³⁹⁰ A formação atual do grupo tem nos vocais: Alexander Sapiro, Inês Medvedovski, Jairo Trombka, Karina Brodski, Ricardo Faertes e Simone Sizer. No clarinete, Jorge Olchik. No teclado arranjos e direção musical, o maestro Sergio Olivé, e no violão, Inês Medvedovski.

visitas, praticamente mensais, ao “Lar dos Velhos” da cidade, o lar Mauricio Seligman. Ali, a preferência é dada à música ídiche, conta Sérgio, que percebe que os idosos residentes em geral sabem ídiche e não hebraico. Ele conta:

O Lechaim se emociona também. Choram até. Tocar a música que a mulher dançou há 50 anos com o marido falecido. Isso desarma o artista...Ladino entra muito pouco no lar, a maioria é ashkenazi, não pedem por nenhuma música específica. Eles têm uma atitude de gratidão tão grande que podíamos cantar mamãe eu quero. É uma experiência muito bonita. Tentamos fazer o que achamos que vai agradá-los.

Hoje, em Porto Alegre, “é raro encontrar quem faça música ídiche além do Lechaim”, diz Sérgio, que declara que não ter conhecimento da existência de outros artistas do gênero na cidade. Sérgio, apesar de não judeu, parece triste e indignado com o decorrer dos rumos que a música judaica tem tomado internacionalmente:

A música judaica está virando balada americana. E o publico adora! Que pena, em comparação com a riqueza da música judaica mais remota... É pior ainda em Israel hoje, chega a ser triste: quando há uma levada rítmica mais oriental, costuma ser *remix*, um *groove* de sampler. Isso preocupa.

O diretor pretende levar o Lechaim para enfrentar o grande público fora da comunidade. Deseja compartilhar a música judaica com o publico em geral. Sérgio acredita que:

A música judaica não é uma instituição claramente definida. Depende das influências. Podemos estudar geografia até da música. É uma mistura. Há tantas raízes comuns com outras culturas, que é impossível que o grande público não goste. Te pega pela emoção, uma ponte já formada com outras culturas... Às vezes tem até canções de ninar parecidas.

Nas casas de repouso judaicas do Rio de Janeiro igualmente ocorrem apresentações musicais, como no “Lar dos velhos” de Jacarepaguá, de Rio Comprido e dos Sefarditas em Ipanema, dos alemães da ARI. Abram Zylbersztajn costuma realizar vários destes eventos. A sua especialidade é contar piadas ídiches alternadas por canções judaicas, muitas vezes em ídiche, sempre que possível, pois procura agradar ao gosto do público. Em geral, a linguagem musical é mais capaz de atingir o público idoso do que as piadas, conforme Abram relata: “Às vezes tiro leite de pedra quando vou para determinado asilo e verifico que ali não adianta contar muita piada. Não devido ao grau de inteligência, mas devido ao grau de aceitação. Quando isso acontece, eu canto, canto, canto”.

As músicas mais melancólicas não são benéficas nesses ambientes, explica Abram. Ele cantou “A ídiche mame” em muitas ocasiões, mas não no “Lar dos velhos” e nem no Froien

Farain, uma instituição de assistência que ampara as pessoas mais idosas.³⁹¹ Abram, apesar de fazer questão de nunca perder o bom humor mesmo em momentos difíceis, e de ter contado hilárias piadas desde o momento em que me recebeu, canta “A ídiche mame” durante a entrevista e acaba por se emocionar: “Eu fico todo arrepiado!”.

A língua materna de Abram é o ídiche, que aprendeu em sua casa no Brasil, desde seu nascimento no Rio de Janeiro, em 1929, um ou dois anos após a chegada de seus pais, já casados, e originários das cidades de Lodz e Ostroder na Polônia. Os pais eram idichistas e ativistas na sociedade judaica carioca. A sua vida comunitária ídiche começou aos 14 anos em meados da década de 1940, sendo um dos fundadores do departamento juvenil da Biblioteca Scholem Aleichem do Rio de Janeiro.

Com sua bela voz de tenor, é integrante do Coral Israelita Brasileiro, onde realizou solos em algumas ocasiões. Contudo, seu desempenho ainda mais envolvente aparece nos shows, que vem realizando há algumas décadas, nos quais intercala piadas (atualmente em português) e canções em ídiche e hebraico. A opção por entremear os cantos às piadas, desde o início de sua atividade no ramo, intencionalmente quebra a linearidade do show, dando uma dinâmica diferente ao evento. As canções abrangem a hebraica “Hava naguila” e as ídiches “Shein vi di levone”, “Dana dana” e em destaque “Belz”, que quando é inserida no show todos cantam junto, relata Abram: “Esse é o clássico que todo mundo canta. “Belz”...Canta mesmo!”. Os shows são *a cappella* ou com acompanhamento de piano ou acordeão. “Nesses 45 minutos, eu conto um bloco de piadas e canção, bloco de piadas e canção...”, explica.

Realizou shows em espaços culturais no Brasil e na Argentina, e neles costumava adequar surpreendentemente canções ídiches a algo dos contextos culturais do país. Ele conta que o público gargalhava, pois, de acordo com a adaptação da frase ao ídiche, remete a um insulto típico, que era aguardado pelo público, mas que não se concretizava. E justamente a graça estava nisso, como por exemplo, em “Besame mucho”:

O pessoal morria de rir! Ou então tinha “Besame mucho”. Começa a cantar a única frase que adaptou, dizendo que a graça desta está na condensação: *kish mir kish mir inpunim vail haint ba nacht vel ich guibn a groisse matume* (beije-me no rosto, pois hoje à noite te darei um grande presente).

³⁹¹ O Froien Farain amparou por nove anos a primeira esposa de Abram, Elizabete ou Basselibe (em ídiche), hoje falecida.

Na canção acima, o jogo com o ídiche ocorre apenas nesses primeiros versos, que são os únicos apresentados. De outro modo, uma adaptação sua de “Mãe eu quero” em ídiche utiliza a canção inteira. Ele canta:

*Oi mame mame, / oi mame mame, / oi ma ma ma ma me nyu u / Zing mir a lid zing mir a lid
zing mir a lid ai lyu lyu lyu lyu lyu lyu / Schlof main kind schlof oif main kni / Ich oich
zinguen far dir ai li li li li / Vail du bist a bucher oi a groisse kligue / Vel ich feln di kochn /A
shein portse mameligue / Ich hob a shvester / Vus zi heist Chane / Host zi baitm a kishn / Tsi
tsvey gueguibn a banane.³⁹²*

Atualmente sobre sua voz cantada Abram declara: “Eu ainda canto, mas não tenho mais a voz por causa dessa operação da carótida. Eu perdi um pouco a força como também a flexibilidade e tal, mas continuo cantando”.

Vários são os programas que Gerson Herszkowicz guarda de sua trajetória como cantor. Para a entrevista que realizamos, separara pastas repletas. Havia muito tempo que ele não revia o material. Cartazes, programas de concerto e fotos foram cuidadosamente preservados por Gerson. Costumava cantar o repertório ídiche em locais como o antigo Círculo Israelita no Trocadero e o Bessaraber Farband na Rua da Graça.

Ocasionalmente inseria algum repertório de *chazanut* e também música de câmara, inclusive brasileira. Suas apresentações ocorreram em vários espaços de São Paulo, como na Naamat Pioneiras, e em teatros, como o Municipal e o Cultura Artística, além de espaços em outras cidades, como Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre.

A receptividade do público era grande com o ídiche, comenta Gerson. Sobretudo, ele próprio se emocionava ao ver a emoção da plateia, que conhecia as canções e cantava junto. Ao piano, o acompanhamento foi na maioria das vezes da estimada colega Sima Halpern, com quem trabalha até hoje nos *Iamim Noraim* na Hebraica. Cantou também acompanhado por Carlos Slivskin em várias circunstâncias, como na Universidade Popular de Cultura Judaica, uma das apoiadoras do ídiche de São Paulo.

Em junho de 1977 Gerson deu um recital somente com canções ídiches, por sua opção,³⁹³ anunciado pelo periódico *Der Nayer Moment* (O Novo Momento) de 24 de junho

³⁹² Tradução: Ei mamãe, mamãe, ma ma ma ma mãezinha, cante-me uma canção (de ninar) ai lulululululu, Durma minha criança, durma nos meus joelhos, eu também canto para você ai lililili, porque você é um rapaz muito inteligente eu cozinharei para você uma bonita porção de polentinha, Tenho uma irmã que se chama Ana, ela trocou um beijo ou dois, e deu uma banana...

³⁹³ Mostra várias fotos com profissionais *chazanim*, cantores e musicistas como Miguel Rotenberg, Carlos Slivskin e Moshe Stern. Fez também recitais de câmara e de canções brasileiras em locais como a Fundação Maria Luiza e Oscar Americano, o auditório da Cultura Inglesa e o MASP e foi acompanhado por pianistas como Selma Asprino e Achille Picchi.

daquele ano: recital do jovem *chazan* e cantor ídiche, Herszkowicz, pelo Departamento Cultural de A Hebraica de São Paulo, com acompanhamento ao piano realizado por Stella Schwartz. Outro programa revela um recital realizado por ele em 11 de junho de 1979, com acompanhamento da Sima Feiguelman (Halpern).

A divulgação desses eventos era distribuída para os sócios, seja por correio ou por cartazes afixados na própria sede do clube. Ao mostrar outro programa de um recital que fizera na Hebraica, provavelmente em 1979, Gerson indica que os exemplares vinham também redigidos em ídiche “para o pessoal que lia ídiche facilmente”. Outro programa documenta um repertório de 12 canções em ídiche e algumas em hebraico. Esses são apenas alguns exemplos de sua documentação concernente à sua atuação.

Recortes da *Resenha Judaica* fazem Gerson recordar-se que cantara nas festividades de *Rosh Hashaná* e *Iom Kipur* em Copacabana por volta de 1975, calcula. Outros programas atestam sua participação como cantor em diversos terceiros *sedarim* de *Pessach*, inclusive no Rio Grande do Sul. A popularidade do terceiro *sêder* era grande, “costumava lotar de gente”, conta Gerson. “Sempre procurava colocar umas canções em ídiche” em seu repertório.

Nos anos 1980, as tradicionais semanas judaicas da Pousada do Rio Quente incluíam algumas apresentações de música judaica com cantos ídiches também. Ocasionalmente se inseria no contexto a comemoração em homenagem ao Gueto de Varsóvia, com a presença do jovem Ben Abraham, conforme iconografia dos arquivos de Gerson.

De acordo ainda com seus registros, Gerson Herszkowicz participou em 1982 de um recital ídiche na Hebraica do Rio de Janeiro, junto de outros cantores também residentes no Brasil, sob a direção artística do *chazan* Shmariyahu Lin, que também cantou na *soirée* intitulada “Noite Musical Ídiche”. Não consta quem foi o músico acompanhador, mas Gerson lembra-se vagamente de Henrique Skarbnik, pianista acompanhador do Rio de Janeiro, cujo nome consta no programa sem nenhuma especificação.

Fica latente nos programas guardados e no discurso de Herszkowicz que durante sua carreira vocal procurou realmente entremear as vertentes de *chazanut*, de ídiche e de câmara. Segundo analisa, sua interpretação da canção ídiche é uma união de distintas maneiras vocais. Para tanto sua expressão e interpretação em *chazanut* se mescla à sua experiência em música de câmara. Isso se atribui ao aprendizado através de seus dois grandes mestres, o *chazan* Solon e a conceituada professora de canto Magdalena Lebeis, conforme assegura Gerson.

É grande a confiança musical que Gerson Herszkowicz sempre depositou no maestro Carlos Slivskin, que foi inclusive diretor musical e arranjador do seu próprio CD de canções judaicas no ano de 1998 em benefício do colégio Bialik. O CD exhibe canções ídiches entremeadas a hebraicas e conta com a participação de Sima Halpern ao piano, Shraga Winter ao acordeão e músicos eruditos de renome. Alegrou-se ao descobrir que em um *kibutz* não religioso no Galil, na noite de *Kol Nidrei* do *Iom Kipur*, os residentes ouvem a versão da oração de “Kol Nidrei” na voz de Gerson (nesse CD), ao ar livre, durante o por do sol que marca o início do *Iom Kipur*. Gerson imagina que alguém tenha levado o CD do Brasil a Israel, mas não sabe quem. Desse CD prefere a canção ídiche “Belz” (nome de cidade Belz) porque remete à sua origem, lembrando-se de seus pais e avós, bem como dos sogros, “lembra tudo que nós brasileiros não tivemos, mas recebemos de ouvir falar”, atesta.

Na antiga sede da Faculdade de Odontologia, na Rua Três Rios em São Paulo, a Secretaria de Cultura cedia um anfiteatro com piano, em boas condições para um sarau litero-musical ídiche que acontecia semanalmente no já mencionado *Fraindshaft*. “Durou muito tempo, a gente passou a frequentar (o grupo) a convite...” Mendel explica:

A mãe da Mere (Dona Esther) me pediu um dia para eu ir cantar, e eu fui, e uma senhora justamente quando eu terminei virou para mim e disse: “Rapagão você tem uma voz ótima!” E eu já não ouvia esse termo rapagão há muito tempo. Fiquei rindo, e ela disse: “Você tem uma gargantinha de ouro”. Eu guardei isso aí e depois eu tive um conjunto com esse nome: “Goldene Guerguelech” (Gargantinhas de Ouro).

A formação dos Goldene Guerguelech data de princípio dos anos 1990, após uma apresentação de Lea Szuster cantando nesse “clubinho”, e Mendel brincando com Mere disse: “Olha, ela poderia ser minha *partnef*”. Ao que Mere respondeu: “Se você quer uma *partner* canta comigo”. Abrahão, irmão de Mendel e cuja voz se assemelha à sua, entrou na formação, bem como a “filha (do casal) que toca e canta muito bem”, e seu marido Marcelo, que toca violão.

Inicialmente se apresentavam no *Fraindshaft*. Mere lembra que era o sucesso da tarde. Certa vez, Klara Kielmanowicz assistiu e encantada disse: “Vocês vão cantar na minha casa”. “A gente se apresentou na casa dela com o então Consul Honorário de Israel, Leon Feffer, e a coisa começou a se espalhar, a gente se apresentou na Hebraica, e o grupo foi ficando conhecido”.

Mere e a filha Rozely, que tinha uma boa musicalidade, organizavam os arranjos, conta Mere. Estes eram geralmente a duas ou a três vozes, “dependendo da música”. Como a

referida oficina cultural estava vinculada à Secretaria da Cultura, havia facilidade para conseguir equipamentos, portanto, os Goldene tiveram algumas de suas apresentações gravadas em vídeo, conforme relata Mere. “A gente vivia quase que a cada semana se apresentando à convite, sempre em caráter beneficente, que era nossa marca, uma espécie de identidade do grupo”. Para um público que não fosse judaico acreditam que nunca se apresentaram.

O conjunto era bem sucedido a ponto de que, passados mais de 13 anos do término do grupo, o casal, admirado, ainda ouve pedidos para que retomem a atividade. O grupo se manteve em evidência durante cinco anos até o nascimento dos netos da família, quando Rozely e Marcelo não mais puderam acompanhar as atividades. Mere conta com satisfação sobre a intensa atividade dos Goldene Guerguelech e sobre a paixão de Mendel pela música ídiche:

Era um grupo, modéstia a parte, muito alegre, porque na verdade o Mendel não comentou, mas além de falar um ídiche classicamente perfeito, ele fez uma coisa interessante, ele registrou aproximadamente 300 letras de músicas ídiche e tem as músicas guardadas e tem ouvido as músicas. Nós temos uma coleção indescritível... talvez a maior do Estado de São Paulo.

Com a maior parte de sua coleção em CD, Mendel possui ainda LPs que pretende transcodificar. Lembra de que, com o fim dos “Goldene Guerguelech”, preocupou-se com a continuidade da cultura ídiche local. Contudo, conseguiu prosseguir colaborando, conforme relata satisfeito:

Então, dois amigos meus me convidaram para fazer parte da diretoria do que se chamava então Casa de Cultura Brasil-Israel (Casa de Cultura de Israel). Ainda não existia a sede que existe agora no Sumaré, era uma casa na Rua Minas Gerais, ali no Pacaembú.³⁹⁴ Eles me convidaram para desenvolver uma parte ligada à música judaica. Então eu passei a fazer eventos, a maioria deles se realizou no Café Piu-Piu. Para isso contamos com a boa vontade da Silvinha, muito amiga nossa e que era a dona do referido espaço.

Durante seu tempo na Diretoria, Mendel organizou no Café Piu-Piu inúmeros eventos ídiches. Foram convidados por ele artistas, cantores e bandas (que acompanhavam esses cantores) com repertório exclusivamente ídiche. O propósito claro da série era não deixar a cultura se esvaír. O evento se chamava “ídiche-café”, e consistia em um sarau musical que contou com um público de cerca de 300 pessoas por apresentação. Entre outros se apresentaram: Mauro Wrona, Abraão Burstein, Claudio Goldman, Sima Halpern, Lea Szuster, Tânia Grinberg, Pipo (Felipe) Grytz, Nicole Borger e o próprio Mendel.

³⁹⁴ Tanto Mendel como Nelson Rozenchan mencionaram que a referida rua se chamaria Minas Gerais, mas Nancy Rozenchan informa que se trata da Rua Novo Horizonte.

Os cantores mais jovens nas séries no Piu-Piu serviam de “chamariz” para que o público abrangesse espectadores de faixas etárias menos avançadas, o que significava divulgar o gosto pelo ídiche às gerações mais recentes, relata Klara Kielmanowicz, que se alegra com o fato e destaca a apresentação bem sucedida de Tânia Grinberg, bem como a de Mauro Wrona, para o qual o público de alguns jovens presentes gritava: “Mauro, Mauro!”.

Wrona conta sobre o convite de Mendel para cantar nos referidos eventos no Piu-Piu. Assim foi a *rentrée* de Wrona como cantor no Brasil, após haver vivido alguns anos na Europa. Ele conta com entusiasmo:

Foi logo depois que voltei. No Piu-Piu cantei “Ven ich bin a Rothschild” (Se eu fosse Rothschild), “Main ídiche meidale” (Minha garota judia), “Jekale shik mir a shekale” (Jekale mande-me um pequeno cheque), “Shen vi di levone” (Linda como a lua), “Rumenie” (Romênia) que depois virou um *hit* meu, e era a canção predileta do Sr Boris Kambur, que era romeno e ficava tão feliz quando eu cantava “Rumenie”, dizia que tinha vontade de pular da cadeira! Era uma delícia!

Mendel Abramowicz tem uma encorpada voz de baixo e chegou a estudar canto com Cristina Kasperowicz durante alguns anos. A professora lecionava também à saudosa Debbie Szejder, jovem cantora que exerceu intensa e reconhecida atividade na comunidade judaica paulistana desde criança no repertório judaico, inclusive ídiche. Em finais dos anos 1990, ela gravou um CD junto à Banda Klezmer Brasil, dirigida por Alexandre Travassos, interpretando canções ídiches, entremeadas a peças instrumentais do conjunto. Mere lamenta a perda: “maravilhosa a Debbie, lástima”.

A admiradora Leja Mucinic, assim como a comunidade judaica paulistana que teve a oportunidade de ouvir Debbie Szejder cantar com tanto sentimento e *ídichkait*, também se ressentiu do falecimento da cantora e lembra-se da canção “Vilne”, executada no mencionado CD. Comenta sobre os pais de Debbie, que conseguiram ensinar a ela cantar o ídiche perfeito! Elogia a cantora e discorre sobre o conteúdo de uma das canções que ela tão bem interpretava:

Eu estava ouvindo esses dias. Um ídiche perfeito. E quando ela canta “Machateneste maine” no mesmo CD (canta) *machateneste maine machateneste guetraie* (consogra minha, consogra querida). E ela interpreta aqueles trejeitos da (ri) *iachne*. Sabe o que é, né? É a fofoqueira. *Iachne* é um termo assim muito pesado, uma mulher que só vive de fofoca, de maledicência. *Iachnes* são invejosas, o mal é esse. A inveja. Não tanto a fofoca, mas a inveja. A inveja, por que em geral a fofoca vem da inveja, não sei se você sente isso. É o invejoso que é fofoqueiro! Às vezes sem querer você se torna maledicente, usa a maledicência, porque você está com raiva. Mas a *iachne* não, ela está sempre fazendo fofoca! Sempre falando mal da vida alheia. Nessa música quem canta é a mãe da noiva... e ela pede para a outra, para sogra da (ri) da filha, para não maltratar a filha, porque senão vai ter! Ela ameaça com alguma coisa, né? E pelo amor de Deus, não maltrate a minha filha (ri e cantarola). A *shviger*, sogra. A *beize*! A *beize* é zangada, é ruim! *Beize* é aquele que está sempre com cara feia.

Uma das responsáveis pelo início da paixão de Debbie pelo canto foi Dina Marx, que cantava no Coral da CIP:

A Debbie era uma criança pequena que ia na sinagoga, grandes festas da CIP, num cinema, talvez Majestic, como até hoje e ficam lotados. O coro ficava na frente e a mãe da Debbie, a Ida, disse que vieram sentar na frente perto do coro, pois a sua filha estava apaixonada por mim... Ela queria me ouvir cantar, a Ida disse que a Debbie queria ser cantora quando crescesse. Eu fiquei muito impressionada. Ela ficou atenta assistindo com os olhinhos brilhando. E realmente se tornou uma grande cantora, um orgulho para a CIP e para a comunidade.

Dina Marx era bastante solicitada pelo casal Pinkuss³⁹⁵ para apresentar-se nas tardes no Clube das Vovós na Hebraica: “O Professor Pinkuss sempre foi meu grande incentivador, dizendo que eu canto com tom de quem sabe o que está dizendo. Sempre tive muita responsabilidade para não desapontar as pessoas”, relembra a soprano.

Nesses últimos anos, no Show do Meio Dia organizado por Nicole Borger no teatro Arthur Rubinstein, Dina apresentou-se com canções judaicas e dentre as ídiches, “Mazl” (sorte) e um *potpourri*. “Por mais que você queira fugir, o povo espera algo mais conhecido também”, explica.³⁹⁶

Para os não falantes do idioma, a dificuldade com o fraseado e inflexões das palavras ídiches é marcante. Cantar em qualquer idioma estrangeiro requer trabalho para que a interpretação seja convincente. Para tal, o cantor precisa estar à vontade com a pronúncia e a tradução minuciosa do texto. Dina Marx conta que, para cantar em ídiche, estuda “palavra por palavra”. Diz ser “uma canseira”, mas que “enquanto aquilo não entrar maquinalmente, não fica orgânico”. Nas apresentações costuma “deixar um pró-memória com o texto, caso de repente esqueça uma palavra”, esclarece.

Os trabalhos específicos interpretando canções ídiches que havia realizado ao final dos anos 1990 foram idealizados por Samuel Belk, um grande incentivador da cultura ídiche na atualidade. Estes eventos propiciaram a oportunidade de Dina contatar o repertório de autores como Warshawsky, Guebirtig, incorporando suas músicas, conta ela. “Eu adoro as músicas de ocasiões festivas, de casamento, ou ‘Taiere malke’ (Querida rainha) (...) Eu gosto de todas. Mas geralmente, prefiro as mais alegres”, conta.

³⁹⁵ O Rabino Pinkuss foi Rabino-Mor da CIP. Sua esposa, Lotte, foi a organizadora e condutora, por muitos anos, do Clube das Vovós da referida comunidade.

³⁹⁶ A *chazanut* sempre foi muito apreciada por Dina, que lamenta o pouco espaço dado para as mulheres no gênero. Lembra que em certa ocasião uma cantora francesa, cujo nome não se recorda, cantou um *kadish* em recital acompanhando-se ao violão. Dina empenhou-se em conseguir a partitura e interpretou a peça, e a incluiu em seu recital realizado no Arthur Rubinstein no Show do Meio Dia.

Desde alguns anos, depois de aposentado, o engenheiro Samuel Belk tem se empenhado em pesquisar e elaborar eventos musicais com temáticas ídiches e fez ainda um mestrado na área.³⁹⁷ Nesse ínterim, divulgou uma versão ídiche de “O trem das onze” que Dina apresentou em recital. Ela relata:

Foi muito interessante. Na verdade eu não canto música brasileira, eu sou muito fiel à música judaica. Raramente tenho a oportunidade de cantar em português, canto muito o que o pessoal da comunidade me pede. “Carinhoso” eu gostava de cantar porque representa toda uma geração e Adoniran eu adorava, achava ele realmente um retratista de época, retratava as situações do povo, ninguém fez isso tão bem como ele. Esse “Trem das Onze” é maravilhoso. Então quando o Samuel Belk me apareceu com ela em ídiche, meu Deus! A gente teve que trabalhar duro para encaixar bem as palavras na melodia, porque não se pode fazer uma tradução literal, então tem que fazer aquilo casar bem. Foi uma ginástica mental. Mas adorei, já cantei depois várias vezes também. As músicas ladinas e ídiche também são um retrato de época. Retratos do dia a dia. Warshawsky conta as histórias do dia a dia, do casamento, do alfaiate que mal podia comer, mas ansiava pelo *Shabat* para poder tomar um copo de vinho. E a coitada da mulher do alfaiate passava fome, coitada, para aparecer no *Shabat* com aquele bolo e o copo de vinho, na música “Der freilecher shnaider!” (O alegre pequeno alfaiate).

A canção “Dos freilecher shnaider!” retrata a dicotomia entre a pobreza no *shtetl* aliada à alegria pela chegada do *Shabat*. O pai de uma amiga de Dina, Tereza Chenker, era alfaiate e era adorável, relata Dina, que gostava de homenageá-lo ao cantar tal música:

E quando eu ia cantar eu dizia: olha, eu vou cantar a sua música. E ele ficava lá na frente esperando eu cantar “Dos freilecher shnaider!”. Veja o que era a vida dura e difícil no gueto e no *shtetl*. Mesmo assim Warshawsky encontra um jeito poético de contar a alegria do *Shabat*. O Sr. Francisco era o alfaiate.

Sob a organização de Samuel Belk, Dina realizou apresentações em lugares diversos:

Uma vez me lembro de um aniversário... Foi uma versão que ele fez de “A Praça”. Foi umas bodas de ouro de uns amigos comuns nossos, Dina e Moshe Gelernter. A versão foi um sucesso. Pitoresco. Quem me acompanhou foi uma pessoa que estava fazendo a música ambiente nessa festa. Não lembro seu nome, não é judeu, acho que chamava Davi. Ninguém nunca me acompanhou tão bem como ele nessa música.

Em suas apresentações Dina Marx entremeia canções hebraicas, ladinas e ídiches. Dentre as ídiches busca sempre inserir alguma canção do Gueto, “das coisas tristes que aconteceram”. Ela declara: há “uma música que é muito triste, eu preciso estar num bom dia para cantar - ‘Moishe un Shloime’ (Moisés e Salomão) - que você já não ouvia mais as crianças”.

³⁹⁷ BELK, S. A memória e a história do “shteitl” na canção popular judaica. 2003. 212f. Dissertação (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

Em 1993, o premiado compositor israelense de origem russa, Nathan Yonathan, veio ao Brasil. O intuito era divulgar sua obra para professores de 2º grau. Dina Marx foi convidada na ocasião para ilustrar as canções:

Ele falou muito sobre o peso da palavra na poesia. Fui privilegiada. Responsabilidade... depois foi feito um espetáculo na Hebraica com vários cantores, cantamos na frente do autor. Ele ficou muito feliz com a minha interpretação da sua obra, pois eu tinha entendido. Me senti muito gratificada. Se você tem oportunidade de ver como a obra foi criada, você viaja junto com o poeta.

A canção “Duguit”, de Yonathan, era cantada também em ídiche, lembra Dina:

É a história de um menino que vai se afastando da costa e ele fica imaginando como o barquinho voltaria se os marinheiros também estão dormindo. Eu me lembro que nesta noite o coral da Hugueta cantou o “Duguit” em ídiche, não sei se eles traduziram para Shifele (Naviozinho).³⁹⁸

A trajetória da carioca Lia Camenetsky Engelender como solista passou pelos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, bem como da sala Cecília Meireles na mesma cidade. Igualmente, atuou cantando em diversos outros teatros cariocas como os da Hebraica, do Monte Sinai e do CIB, ademais da Hebraica de São Paulo. Sorridente conta que participou também de programas da televisão judaica em ambas as cidades. Ressente-se da época em que se apresentava durante jantares da coletividade, pois não recebia o devido reconhecimento, por se tratar de ocasiões onde a apresentação ficava prejudicada em detrimento do barulho. Ela explica:

Lugar onde tem jantar, sabe esses jantares de Froien Farain, de Kinder...não sei que,³⁹⁹ cantei durante muito tempo. Depois disse não, pois ninguém vai para lá para escutar ninguém, todo mundo vai para se mostrar, se exibir e comer, e ninguém tem tempo para nada. Eu disse nunca mais, não me chamem porque eu não vou. Se for uma tarde cultural, uma noite cultural, uma coisa assim, uma biblioteca, eu vou.

Cantou também várias vezes na Biblioteca Bialik e em grandes teatros como Carlos Gomes, João Caetano, conta, “tudo que é *vinkale* (cantinho), sabe o que é *vinkale*, a gente é obrigada às vezes a cantar e não pode dizer não. E a minha mãe e o meu pai tinham verdadeiro orgulho que eu cantasse, eu tinha que cantar”.

Outra contralto também possuidora de uma excelente voz é a cantora Dora Braun. Na sua carreira nunca cantou em coral, sempre solo. Quando residiu em Salvador começou

³⁹⁸ O nome oficial da versão é “Dos zegl shifl” (Barquinho a vela).

³⁹⁹ Possivelmente refira-se ao Kinderheim (Lar das crianças).

a aprender piano visando um auxílio para decifrar a notação nas partituras. No entanto, ao deixar a atuação profissional como cantora, passando a exercer atividade industrial, já não teve mais interesse no aprendizado teórico em música. Não considera que tenha leitura musical. Nunca tomou aulas de técnica vocal, o seu cantar sempre foi instintivo e natural, “era a voz, como se diz, que Deus me deu”, explica graciosamente. Ela discorre sobre o seu desenrolar como cantora profissional na Bahia, desde as rádios, onde trabalhou como cantora e rádio-atriz, até os eventos judaicos em que cantou na Sociedade Israelita da Bahia, a qual frequentava:

Eu só me descobri tarde, depois de casada, depois de ter filhos. Fui cantora de rádio, comecei primeiro numa emissora, fiz um teste e me contrataram imediatamente. Eu cantava em inglês, cantava baião, samba, cantava em espanhol, *pasodoble*... A primeira rádio foi a Excelsior da Bahia, que hoje é extinta também. Depois eu saí de lá fui para rádio Sociedade da Bahia que era do Assis Chateaubriand.⁴⁰⁰ Eu fazia minha própria roupa pois costurava bem e eu me apresentava todos os sábados em um programa *matiné* de auditório e era anunciada: Doris Reis, a cantora que vem com mais um vestido novo. Durante a semana nós tínhamos à noite que cantar apenas para ouvintes de rádio, que na época não tinha televisão. Eu cheguei a ser rádio-atriz de novela também, na rádio Sociedade na Bahia. E nessa mesma época cantava também nas festividades cantando em ídiche e hebraico. Como eu fazia parte da coletividade judaica, tinha que estar sempre a par de tudo e me apresentar lá na Sociedade (Israelita) em todas nossas festividades judaicas. Lá não pediam música brasileira a não ser quando eu me apresentava com a minha orquestra, aí eu ficava no palco e cantava de tudo, e eles dançavam. Tinha bailes dentro do clube Sociedade Israelita Baiana. Também era SIB, no Campo da Pólvora, o prédio ainda existe, também tinha a sinagoga no mesmo prédio, lá que se faziam casamentos, tudo era lá. A comunidade, a Sociedade (Bahia) que recebia as músicas e me entregava para eu aprender, decorar e me apresentar com essas canções nas ocasiões devidas para a festividade que deveria ser. Ídiche e hebraico sempre. Eu cantei muito “Erev shel shoshanim” (Noite das rosas, em hebraico), muitas vezes nós fazíamos as festividades com “Tsena, tsena” (Saíam Saíam, em hebraico), com diversas canções. Eram tantas que tinha que aprender! Como a canção sobre Israel muito bonita que foi muito famosa, eu na época tive que decorar, mas eu não botei no disco que gravei. Geralmente na Bahia eles mesmos pediam muitas vezes o repertório, me apresentavam canções novas, que eu tinha que decorar, que eram canções hebraicas e algumas ídiche que eu já cantava mesmo.

O ídiche utilizado na interpretação de Dora nas canções não era o *litvish* (lituano), ressalta, “como eles dizem, vos, *dos*, né?”. Confirma que quando cantava nas festividades ninguém fazia observações sobre qual pronúncia utilizava, ninguém reclamava que devesse cantar com ídiche *litvish*: “Não, não, não não. Todo mundo achava correto assim (*poilish*). A canção ídiche já estava ficando um pouco de lado”, relata, mas “eles gostavam de ouvir o ídiche, pois a maioria da coletividade entendia realmente o ídiche e não o hebraico”.

O histórico linguístico familiar de Dora sempre foi atrelado ao ídiche, seu primeiro idioma. Com o hebraico, até começar a cantar no idioma, nunca havia tido qualquer proximidade. Comenta que devido à sua responsabilidade artística, quando cantava o repertório hebraico, sentia-se “obrigada a decorar e saber a tradução, para poder interpretar

⁴⁰⁰ Lá permaneceu por alguns anos até partir para a indústria de confecção, com seu marido e outros sócios.

dando o sentido exato das palavras hebraicas, não era fácil para mim não”, compartilha. “Eu cheguei inclusive a fazer um curso de hebraico, deram lá na Bahia”. Nessas ocasiões a sua acompanhante ao piano era Estrela Uderman que “era a pianista que acompanhava inclusive... (quando) as crianças cantavam, dançavam, em todas as festividades na época”, relembra.

Por volta dos anos 1970, toda a coletividade comparecia às apresentações durante as festividades judaicas na Sociedade Israelita da Bahia, conforme o relato de Dora. “Inclusive nas bodas de prata de Israel (em 1973) até recebemos todos, um chaveiro com os dizerem dos 25 anos de Israel”, conta Dora.

Dos seus tempos de infância no Rio de Janeiro, Dora lembra que a cantora Jennie Lowitch e seu marido Michal Michailovitch vinham para o Brasil. Inspirada nas suas memórias da cantora por quem era “apaixonada”, Dora inseriu uma canção hebraica que termina como tango, “Habibi”, em seu disco. “Eu adorava essa canção que ela cantava e acabei aprendendo”. Jennie Lowitch “cantava música ídiche também e trabalhou no cinema judaico”, Dora ressalta, complementando que “na biblioteca da Hebraica, no setor de filmes, tem um filme dela, antigo”. Lowitch fazia recitais solo e “trabalhava nas peças teatrais onde também cantava solos”.

Retornando ainda mais algumas décadas no tempo, na Polônia de finais dos anos 1920 e início dos anos 1930, Bela Ajs, irmã de Dora, ainda criança admirava o talento da atriz Jennie Lowitch e conta sorridente:

Veio uma estrela da Romênia, a Jennie Lowitch, e ela já fazia comédia musical, já cantava. Uma coisa maravilhosa, linda. E anos mais tarde eu tive a oportunidade de trabalhar com ela. Quando fez teatro ídiche, Bela apresentava-se no Brasil e na Argentina, além de seguir em turnê para outros países, na companhia de elenco composto por vários ícones do teatro ídiche internacional.

Dentre as canções de Jennie Lowitch, Bela lembra-se unicamente de uma, com um trecho que diz *bist main neshumele...* (você é minha pequena alma) e cantarola.

Sobre a emotividade implícita em sua performance, Dora conta que na época da festividade de Dia das Mães na Bahia, onde apresentou-se algumas vezes, sempre solicitavam a canção “A idiche mame”, a qual também gravou em seu disco. Explica: “A minha interpretação, como eu tenho voz de contralto, ih, fazia o povo lá chorar até dizer chega”.

Lembra-se que ao migrar para São Paulo tornou-se sócia da Hebraica onde, anos depois, apresentou-se na época do Dia das Mães cantando “Reizl” e “A ídiche mame” entre outras canções. “Nossa, o que as pessoas choravam você não pode imaginar!”.

Dora acredita que a Hebraica possivelmente tenha fotos desse evento, pois assegura que “na época eles tinham um quadro que punham ali numa parede e esse quadro apresentava todas as fotos das festividades apresentadas durante o mês inteiro, inclusive a minha cantando”. Calcula que tal apresentação deva ter ocorrido após 1980. Foi em caráter beneficente e o Teatro Arthur Rubinstein estava lotado na ocasião.

Sua parceira, a pianista Estrela Uderman, a acompanhou somente na Bahia. Dora não lembra quem teria tocado piano nesse evento referido na Hebraica de São Paulo. Sabe que era alguém que conheceu especialmente para o recital e com quem conseguiu marcar algum ensaio.

Berta Loran “estudou canto durante muitos anos e também cantava”, conta a irmã Dora Braun. “Berta tem shows em ídiche onde canta música judaica além de contar piadas, tipo uma *show woman*. Já fez em português um show (“Divirta-se com Berta Loran”) onde teve muito sucesso, inclusive financeiro”, conta Dora. Em ídiche fez shows esporádicos no Rio de Janeiro e na Hebraica de São Paulo, onde se apresentou duas ou três vezes, relata Dora, “com ídiche e com as piadas e o teatro ficava lotado”. Suas canções geralmente apresentam leveza e comicidade, como a que inicia com *schluf shoin ain main feiguele* (durma já meu passarinho) e retrata a mãe embalando o filho, a dizer-lhe que o pai perdia o dinheiro em jogos e que antes de casar-se prometera “mundos e fundos”.

Das três irmãs Ajs, Dora foi a que se desenvolveu prioritariamente como cantora, e não atriz-cantora como Berta e Bela. Recentemente, em um encontro de um grupo judaico em Águas de São Pedro, Dora reviveu seus velhos tempos cantando, a pedidos. Conta que “Era um grupo levado por D. Raquel, de judeus, para um fim de semana e me fizeram cantar. Todo mundo ficou cantando “Findjan” (“Haruach noshevet”) e batendo palma comigo”, relembra sorrindo e entusiasmada. Ela conta: “Saímos de São Paulo de ônibus, aí teve uma noite que eles se reuniram e me pediram, daí cantei essas duas, “Ven ich zol dich farliren” (Se eu te perder) e “Haruach noshevet” (O vento sopra)”.

Bela Ajs conta sobre o desenvolvimento da carreira da irmã Berta Loran no teatro brasileiro, onde muitas vezes cantava-se:

Começou como vedete, pegou canções e traduziu de Ídiche para português. E fez sucesso, “Guefilte fish” (Peixe recheado) em português. Ela fez um disco. Aí ela foi substituindo às vezes as vedetes, ficavam doentes, e já ficou por lá. Foi com uma companhia para Portugal, por seis meses e ficou seis anos. E tornou-se vedete principal. (Canta) *guefilte fish*, isso é uma comida saborosa, feita por mamãe é mais gostosa. (fala) Só isso. Acho que é do Henri Gerro. “Feijão com arroz” Era em ídiche, e ela traduziu, (canta) era do “Guefilte fish”. Ela sabe, ela deve lembrar.

A passagem da canção “Guefilte fish” para “Feijão com arroz” é significativa do desejo de adaptação à realidade brasileira. Assim, o prato típico ídiche é substituído na canção pelo prato típico brasileiro e a melodia original ídiche é mantida. “É! Porque em português, *guefilte fish* ninguém come”, ressalta Bela.

Bela Ajs gosta de cantar as músicas que interpretou durante sua carreira em teatro e em shows, assim como as canções de sua infância. Canta músicas diversas de origens múltiplas: teatro, cinema, folclore, etc. Dentre elas, entoa *schluf shoin ain main feiguele*, a mesma canção cômica mencionada acima, que a irmã Berta inclui em seus shows. Interpreta de maneira bem teatral, confirmando o gabarito e trejeitos de atriz profissional que possui. Além dessa canção, entoou várias outras, tais como “Abi guezunt” (Contanto que se tenha saúde), “A ídiche mame” e “Rêizale” (Rosinha), sempre interpretando teatralmente as palavras, e com sotaque polonês. Essa última conhecia desde a década de 1930 na Polônia, “eu escutava, gostava muito”. Bela lembra-se também de uma música polonesa de sua infância na Europa, e a canta. “A gente cantava em polonês, por exemplo, (canta). Em polonês, conta que um cigano estava na floresta verde muito ferido, e então aparece a cigana e ele pede para ela cantar para ele, mas ela diz que não quer sentar perto dele e ela vai procurar outro porque não quer um cigano como ele. (Ri) Isso, fazíamos isso entre nós, entre as amigas, em casa, era muito engraçado.

A cantora Chava Alberstein, uma das sumidades contemporâneas da canção ídiche, também veio ao Brasil, “estive aqui em São Paulo, eu falei com ela”, conta Nelson Rozenchan, admirador de seu cantar e de sua pronúncia do ídiche. Eu fiquei surpresa. O alegre e comunicativo Nelson sugere que eu desvende a época e conta:

Você conhece o Centro da Cultura Judaica, antiga Casa de Cultura de Israel? Então, durante muitos anos foi lá na Rua Novo Horizonte, atrás da Rua Minas Gerais, e muitos anos antes

disso estava na Bela Cintra⁴⁰¹... esquina da...esquina com umas dessas da Paulista como é que chama? Chava Alberstein veio cantar lá, que nem o Juca Chaves, ela e o violão nas costas. Cantou para um público de umas sessenta ou setenta pessoas assim em um círculo, foi muito agradável, muito simpática. Cantou muito gostoso com violão, em hebraico e em ídiche.

Nelson, que pertencia à diretoria na época,⁴⁰² comenta que “ela é uma cantora para mil pessoas assistirem, mas lá na Casa de Cultura não tinha tanto espaço, e lotou”. Ele lembra que as músicas ídiches que Alberstein cantou foram as mais tradicionais.

Antes de escutar a cantora Chava Alberstein interpretar canções em ídiche, Nelson havia ouvido poucas profissionais femininas apresentando o repertório, fato sobre o qual comenta: “Que eu me lembre tinha uma, mas fora de contexto, era uma judia sefaradi (iemenita), falecida com noventa e tantos anos, Shoshana Damari... e ela cantando em ídiche era uma história! Eu tinha o LP dela”.

O marido de Clarice, Luís Szajnbrum, que também é um importante membro do Coral Israelita Brasileiro, muito gentilmente e com muita destreza nos recursos tecnológicos, me forneceu cópias de algumas gravações antigas do Coral e de um recital solo que Clarice recentemente realizara no SESC Flamengo da Rua Marquês de Abrantes, “para público em geral, não só para público ídiche, com metade música hebraica e metade música ídiche”, conforme ela explica. “Foi depois de 2000, eu não tomei nota, pensei que eu tinha o programa, mas procurei no meio dos meus programas...”, lamenta Clarice por não ter tido a iniciativa de guardar o programa, ou a data, “para variar”, diz descontraidamente.

A escolha do repertório para esse recital foi devida à paixão musical de Clarice e não deveria incluir a sua outra faceta musical, a música antiga. Conta que o organizador cultural do evento era um conhecido seu do Quadro Cervantes, no qual cantava. Ela revive: “Posso fazer música hebraica e ídiche?” Ao que ele respondeu: “Claro!”. Clarice prossegue:

A gente montou o programa, era a Irene Mutanen que tocou... A primeira parte ela tocou teclado na música hebraica, e na música ídiche foi com acordeão, foi ótimo, foi muito bom. Ela foi do coral também, ela é pianista, acordeonista. Depois ela precisou sair do coro.

Em 1982, o evento do 80º aniversário de Leon Feffer contou com a participação solista da soprano Miriam Frish Heller. Dina Marx estava se apresentando como coralista e comenta que “foi uma festa muito bonita”. Dina apreciava a voz de Miriam Frish Heller, cuja

⁴⁰¹ Rua Hadock Lobo, de fato.

⁴⁰² Nelson rememora: “Casa da Cultura de Israel... quem era o presidente naquela época era o Elias Blankenfeld”.

interpretação na canção “Veulai” marcou sua memória: “Uma senhora com uma voz divina, maravilhosa de solista mesmo, saiu da Europa, cantava para sobreviver. Também um doce de pessoa”, conta Dina, eternamente grata por Miriam haver lhe dado uma partitura que pedira numa época em que “era muito difícil encontrar partituras”.

Miriam Frisch Heller é uma *lady*, é também muito categórica e portanto eu busquei ser muito objetiva durante a nossa entrevista. Nasceu na Polônia, na atual Ucrânia. Formou-se em canto em Milão, onde recebeu bolsa entre os anos de 1946 e 1947, trabalhando ali durante 3 anos como cantora operística, classificada como soprano lírico-dramático.⁴⁰³

Em 1940, Miriam, seus quatro irmãos e a mãe tinham sido deportados pelos russos para a Sibéria. “Por isso nós ficamos vivos”. O pai já havia sido preso, pois possuía bens e empregados, segundo conta Miriam que nunca mais o viu desde aquela época. A mãe falava russo, polonês e ídiche. Em casa falavam mais ídiche, que considera sua língua materna. Músicas judaicas aprendeu de fato apenas em Israel, onde ficou por 3 anos por volta de 1950. Ali cantou profissionalmente como solista em hebraico e ídiche, não ópera, mas em várias ocasiões em teatros, shows e para o exército, “era bem conhecida”, conta. Cantava em dupla com o tenor também polonês Zigy Binor (sic), “era meu dueto”. Procurando as fotos Miriam conta: “ele também estava na Rússia, mas conheci em Israel. (procurando) Ai, que pena, eu queria te mostrar isso... Muito bonito”.

De música ídiche dessa época Miriam recorda: “Minhas músicas eram bem atuais, naquela época, por exemplo, uma música se chama “Baim dem breg fun iam” (À beira do mar). Que era uma música com a letra muito bonita... (lembrando)”. Miriam canta lindamente com postura profissional e demonstra seu veio artístico. Ela acrescenta:

Essas eram as ídiche, naquela época que eu cantava. E tem: “Der ídicher poier” (O agricultor judeu) que ele tá no *felder* (campos) e que não precisa estar em nenhum outro país. Mas essa também, precisa do tom e eu... sentada... Uma eu já cantei. E outras são mais patriotas, não é “A ídiche mame”. São mais essas músicas, que naquela época era atual. De antigas, antigas, eu cantei, mas quase não lembro assim.

Após casar-se em Israel, Afonso Heller, um irmão do marido, mandou-lhes passagens para a lua de mel no Brasil e aqui permaneceram desde 1952.

Chegando a São Paulo continuou cantando em caráter beneficente “mais ídiche, russo, por que estudei na Rússia também, e (pausa) hebraico, também muito hebraico”. Relata que cantou em eventos em diversos locais, dentre os quais cita, mostrando fotos e programas, a

⁴⁰³ “Estudei junto com Callas, a Callas não ganhou bolsa de estudos e eu ganhei. Tinha vinte professores para ver quem pode e quem não. Eu fui escolhida. Eu tinha 18 pra 19 anos. E antes disso nunca tinha estudado canto”, relata Miriam.

Organização Sionista Unificada do Estado de São Paulo, o colégio Chaim Nachman Bialik e a Escola Caetano de Campos. Sobre a última, datando de 1953, Miriam conta:

É, eu ganhei flores, e essas (mostra na foto) são das Pioneiras, não é Wizo. Este aqui é Miguel Lustig (sic). Foi logo que eu cheguei aqui. E quem me acompanhava era um pianista bem famoso do... É... do ... Como ele se chamava? Evgeni... Não lembro, já passaram mais que 40 anos.

O repertório do tal evento mesclou ídiche, hebraico, russo e uma canção em português “porque eu ainda não sabia bem! A pronúncia era boa porque eu sabia italiano”. Entusiasmada, Miriam cantou rindo “Olé mulé rendeira, Olê mulé renda...”. As canções ídiches foram “Bialystok”, “Eili Eili” (canta) e “A ídiche mame” e o acompanhamento ao piano pelo maestro Oleg Kusnitsoff, “ele era muito famoso, pianista, organista também. Ele tocava no Municipal. Era muito bom, ele me acompanhava muito bem”, rememora.

Sobre o caráter beneficente das várias programações que fez Brasil afora, Miriam explica:

Era como Wizo faz pra angariar dinheiro. Essa (mostra a foto) era das Pioneiras. Eu conheci o Brasil por intermédio de... que cantava em todo lugar. Mas naquela época quando eu cheguei... (acaba de colocar a foto embaixo da toalha da mesa) eu era cantora e cobrava dinheiro, né? Mas nunca mais, eu sempre canto, ajudo, trabalho como voluntária, bem ativa. Mas eu fico muito contente.

Sentiu-se um pouco aborrecida quando deixou de cantar profissionalmente, conta:

Lógico. Eu me senti, mas eu preferia cuidar das minhas filhas, da minha casa. Meu marido não podia sempre acompanhar. Quando não tinha as crianças eu cantei em Porto Alegre, Curitiba, no Rio de Janeiro, tudo pra Wizo, Magbit, tudo... tudo eu cantava... Depois que eu fiquei grávida, nasceu a Leora, eu já não cantava mais profissionalmente.

O encaixe das palavras com a melodia vem tranquilamente para Miriam, que não encontra dificuldades técnicas em cantar ídiche com as inflexões inerentes ao idioma.

“Vem bem naturalmente, como todo o meu coração”, conta rindo. “Me emociono quando canto essas... músicas que emocionam”, suspira. A emoção para Miriam brota principalmente dos temas das letras, sendo que prefere as românticas e sentimentais às rápidas e ritmadas.

O público, basicamente judaico, vibrava mais com música ídiche do que com música em hebraico. “Naquela época, hebraico não tinha muita gente que conhecia, imagina uma cantora de Israel que chegou... Eu era cantora de Israel, era famosa... Fina. É”.

Felícia Spitzcovsky conta sobre suas apresentações quando criança cantando em ídiche:

Na minha memória, cantei desde muito pequenininha. Na verdade não foi o ídiche a minha língua materna, eu descobri que sabia falar ídiche quando tinha uns 20 anos... porque meu avô falava comigo em ídiche e eu só respondia em português. Mas eu era tida como a artista da escola Luis Fleitlich. Eu sempre me apresentava, e, inclusive a minha mãe trabalhava na Wizo e lá tinham as apresentações em que meu irmão tocava violino e eu cantava em ídiche. Ali eram apresentações que faziam com jantares, devo até ter convites guardados, eu guardei. Inclusive tem um em que o falecido Davi Jampolski tocava violino e eu cantava, tá no programa da Wizo. Eu sempre me apresentava com músicas ídiche e, que eu me lembro, inclusive quando veio... (tenta se lembrar) um escritor... eu não me recordo agora o nome... nós até pegamos o livro dele outro dia, ele escreveu sobre o Holocausto e eu declamei uma poesia chamada “Di shichalech” (Os sapatinhos) que era sobre aqueles vagões cheios de sapatos das crianças que iam pros campos de concentração...eu não me lembro nenhuma palavra, só me lembro que era (tenta lembrar)... Agora, uma canção que eu cantava bastante, que minha tia também se apresentava, Augusta Aker. Então eram duas músicas que ela cantava e que, quando ela parou, eu continuei cantando: “A ídiche mame” e “Yossele”. Você conhece “Yossele”? (canta). Essa era a minha música de apresentação! Aprendi com minha tia, minha tia que cantava... Ela punha uma emoção incrível nessas músicas, todo mundo chorava no “A ídiche mame”. Era muito bonito de se ver. Ela era uma tia, mas uma tia mais mocinha, vinte anos mais nova que minha mãe, era uma diferença muito grande entre irmã mais velha e irmã mais nova, então ela tinha só seis ou sete anos a mais do que eu.

Miguel Rotenberg na sua infância em Buenos Aires assistiu aos shows de Benzion Witler e sua esposa Shifrele Lerer. Esses eventos estavam mais próximos de shows do que de teatro propriamente dito. Apesar da teatralidade da interpretação. Ele conta:

Todos os anos em Buenos Aires, querida, todos os anos... era uma delícia, se você ouvir essa voz, a coisa mais linda! Vinham os dois e faziam um sucesso!... Meus pais iam, lembro disso perfeitamente, iam ver Benzion Witler e Shifrele Lerer duas ou três vezes por temporada com o mesmo repertório, só para vê-los!

Apesar de não se lembrar de nenhuma cena específica marcante, Miguel diverte-se ao contar que sua mãe era fanática por Witler, “minha mãe muitas noites não dormiu. Apaixonadíssima, ele era um galã de cinema, meu Deus do céu! Acho que tinha até um metro e noventa de altura, era uma coisa de loucos esse homem!” (risos).

Esses cantores interpretavam as canções encenando com uso de gestuais, e inclusive dançavam no palco, “faziam passos com os pés”, delicia-se Miguel ao recordar. Aqui você tem de Pessach Burstein e Lílian Lux o filho deles, Mike Burstein, chegou a vir para o Brasil também muitas vezes!

Miguel cantarola. Não teve muito contato próximo com eles. Contudo, lembra da satisfação ao assistir a Mike Burstein:

Era uma satisfação este rapaz, ele tem uma canção que chama “Shvigaro”, que é uma delícia... como ele interpreta isso, como ele faz isso! É baseado no Largo al Factorum de Rossini da ópera *O Barbeiro de Sevilha* (apenas reproduzindo a melodia), mas está tudo em ídiche! Uma maravilha. Não sei por onde ele anda, mas ele foi filho de Pessach Burstein e Lílian Lux que conheci pessoalmente em Buenos Aires.

Os Honigsberg, Ernesto e Rosa, deram vários concertos no Luso Brasileiro no Bom Retiro. Eram contratados. “Lógico que sempre davam um descontinho porque era comunitário”, ressalta Felipe. Ademais do Luso Brasileiro, apresentaram-se em outros salões, como no Bessaraber Farband na Rua da Graça. Além dos espetáculos teatrais nesses espaços, às vezes havia apresentações somente musicais, em eventos culturais como, por exemplo, cerimônia em lembrança ao Gueto de Varsóvia. Ali também havia cantoria, “lógico que de outro tipo, mas sempre se encerrava cantando o hino dos partisanos: *Zog nisht keinmol az du gueist dem letstn veg* (Nunca digas que trilhas o último caminho)”, conta Felipe. Sobre os cachês, Felipe relata:

Normalmente meus pais só se apresentavam profissionalmente, mas às vezes também em reuniões, tipo *plétzale* particular,⁴⁰⁴ eles também se apresentavam. Aí mais a minha mãe cantava e o meu pai tocava sem orquestra. Muitas vezes não eram contratados para fazer isso. Poucas vezes, que eu me lembre, isso tenha acontecido espontaneamente. Esse tipo de reunião não contratava o meu pai e a minha mãe para *petit comité*. Só eram contratados para as festas. Esse tipo de reunião era mais coisa de amigo. E aí que tendia mais para o repertório mais triste. Gostavam não só de música ídiche, como de música russa também. Não me lembro de minha mãe cantar músicas em polonês. Mas em ídiche e em russo ela cantava muito e o pessoal apreciava.

O casal de artistas Sarah e Chaim Fershko (1898-1985) vinha de Miami para récitas no Brasil. Eram muito amigos de Ernesto e Rosa Honigsberg, conforme lembra o filho Felipe sobre o contato musical e de profunda amizade que os dois casais de artistas firmaram desde que se conheceram na Rússia durante a Segunda Guerra:

Eles estavam trabalhando no coletivo⁴⁰⁵ com meus pais. Ambos perderam o braço em um ataque aéreo.⁴⁰⁶ Ele continuou tocando e ela cantando. Parece que minha mãe cuidou deles no hospital para não morrerem de infecção, de piolho, tal... E eles ficaram muito amigos. Eram de Lutzk, e os Lutzker de São Paulo se cotizaram para trazê-los para cá para shows. Eles ficaram lá em casa durante um tempão.

⁴⁰⁴ A esquina do Bom Retiro conhecida pelos imigrantes judeus como *plétzale* era um ponto de encontro que ficava abarrotado de pessoas que se encontravam para conversar.

⁴⁰⁵ Segundo Felipe Honigsberg, “os coletivos eram trens que congregavam músicos, cantores e atores que viajavam por toda a União Soviética não ocupada pelos alemães, apresentando-se em quartéis, hospitais, ginásios, às vezes nas próprias estações ferroviárias, para elevar o moral das tropas, dos feridos etc” Ele explica que no início das hostilidades entre Alemanha e União Soviética, em 1941, seu pai e sua mãe estavam cada um em turnê, e ainda não se conheciam. Felipe esclarece que esses “conjuntos particulares foram extintos e os músicos compulsoriamente agregados nos coletivos, integrados ao esforço de guerra”. Ele prossegue: “Dessa maneira meus pais conheceram aquele país desde as fronteiras com a Europa Central até as mais remotas repúblicas asiáticas. Minha mãe contava que eles chegaram até a fronteira com a China, a ponto de poderem ver, do outro lado do rio, talvez Amur, os soldados japoneses... Aliás, foi no coletivo que meus pais se conheceram, e num vagão de trem, em 1943, um rabino os casou”.

⁴⁰⁶ Sarah e Chaim Fershko estavam dando um concerto e foram bombardeados pelos alemães em 1941. Sarah era violinista e tornou-se então cantora. Chaim prosseguiu tocando piano, com apenas uma mão. E em dupla obtiveram êxito musical.

Sarah Gorby (1900-1980) também estava no mesmo coletivo na época da Guerra. Além da sua ilustre atuação na música ídiche, tornou-se uma grande intérprete de música ladina e cigana, comenta Felipe Honigsberg: “Depois morou em Paris e chegou a vir para o Brasil fazendo shows aqui para a colônia e que meu pai também acompanhou, tenho alguns discos dela”.

Marcel Klass foi um mestre muito importante na vida de Mauro Wrona, conforme ressalta o tenor: “Ele e o meu pai eram do mesmo dia. E eram muito afetuosos, os dois, então eram dois pais”. Wrona discorre a respeito da vida do professor: “Marcel Klass morreu com 90 anos nos anos 1990. Veio da ópera, mas depois foi para variedades. Ele tinha gravado discos na Europa pela Deutsche Grammophon, e tinha discos em ídiche dos anos 1930 mais ou menos”.

Judeu russo membro de uma família de intelectuais, Klass tinha estudado em Berlim antes de imigrar para o Brasil, conta Wrona. Dentre o seu repertório, a princípio lírico e posteriormente de variedades, Marcel Klass cantou músicas ídiche. Uma das primeiras canções “Klein melamedl” (Pequeno professorzinho) que escolheu para a voz de Mauro Wrona na idade de 17 anos era do seu próprio repertório e consta em um disco seu. O texto continha as seguintes palavras *tsi veist ver ich bin?* (sabes quem sou?), Mauro relembra-se, cantarolando um trecho. Ele contextualiza:

Essa música eu cantei na CIP. Na época o Sr. Ernesto Strauss, me convidaram, eu tinha uns 19 anos ou até menos, acho que foi o próprio Marcel Klass que me acompanhou, e eu cantei então num *Shabat*. Quem entendia ídiche se divertiu muito, pois ela é mais uma música estrônica, é mais o texto (...) Falava: “você sabe quem eu sou, quem eu sou, quem eu sou?” Era muito divertida a música. E para mim foi uma experiência.

Mas a primeira música realmente que Marcel Klass escolheu para Wrona foi “Eili Eili”. “É de uma tristeza... Ele tinha gravado em um disco que eu já tinha ouvido e que continha “Eili Eili” e “Klein Melamedl” (Pequeno professorzinho)”.

Cantarolando em seguida “Meierke main zun”, parte de “Deux mélodies hebraïques” de Ravel, Mauro Wrona menciona que também foi uma das primeiras músicas ídiches que interpretou, sob a tutoria de Klass. “Meu primo Meyer brincava que a música dizia: Meyer quer mais um”, diverte-se.

Wrona delicia-se ao trazer à tona tais memórias e conta de uma maneira teatral divertida, o que me fez rir muito:

É bom que agora, conversando, vou me lembrando das coisas, eu cantei a minha primeira música ídiche quando eu tinha 11 ou 12 anos. Faleceu aqui em São Paulo prematuramente o irmão do meu pai, Bernardo Wrona, que era muito querido, e criou um abalo enorme na família. E me mandaram para uma colônia de férias da Hebraica, na sede, que é onde é a praça Carmel e só tinha a piscina além disso. Naquela época tinha sido inaugurado o teatro Arthur Rubinstein em 1966 ou 1967. Não existia a Marginal, era um descampado, uma espécie de brejo. Aí foi a primeira vez que eu subi num palco, eu tenho um carinho enorme por aquele teatro. Tudo o que faço lá dá certo. Aprendemos uma música lá que era (canta) Bababababam, *shabes shabes, zol zain...in di gantze velt (Shabat Shabat*, que seja...no mundo inteiro). (fala) Essa foi minha estréia mesmo em música ídiche. Cantei sozinho, eu já era bem aparecido. Não lembro quem era o professor, eu lembro que eram aulas que a gente tinha, que cantávamos essa *shabes shabes*. Depois o primeiro concerto que eu fiz na Hebraica, com 14 anos e cabelão comprido, era o *Iom hagueto*, o dia do levante do Gueto de Varsóvia. Era um espetáculo muito bonito. A incrível Maria José de Carvalho veio assistir o ensaio e mandou umas flores para o elenco dizendo: Muita tripa! (muita sorte) E eu fiquei chocadíssimo (ri). Acho que cantamos o “Hino dos partisanos”, não lembro a letra, mas tenho a lembrança da melodia (cantarola)...

Em 1999, junto à Banda Klezmer Brasil e com direção de Iacov Hillel, que também o ajudou na escolha do repertório, Mauro Wrona com muita satisfação realizou o seu espetáculo *The best of yiddish vaudeville*, “foi muito acertado”. Havia recém retornado ao Brasil após viver alguns anos na Europa e assistira à montagem paulistana de *O violinista no telhado* dirigida por Iacov Hilel, ficando impressionado com os excelentes resultados extraídos do elenco pela direção.

Fui então procurá-lo com as minhas ideias de fazer um espetáculo. Ele me disse: “fale do seu povo, que você falará para o mundo”. Ele queria fazer música ídiche. Eu tinha um álbum que eu tinha comprado nos Estados Unidos e ficava horas tocando e cantando essas músicas *Idale Idale...* (canta). O álbum tinha também “Jekele shik mir a shekele”, “Shmendrik’s Kale”, “Shein vi di levone”, “Main idiche meidale”. Ouvíamos também uma fita que Iacov trouxe dos Estados Unidos. Ele me mandou aprender a sapatear. Saí sapateando no espetáculo. Eram quatro segmentos no espetáculo. O primeiro era de músicas mais tradicionais, então “Idl mitn fidl” (cantarola) que é de um filme, com a própria Molly Picon. Tinha também uma parte cômica com “Jekele shik mir a shekele”, e “Ich bin a border bai main vaib”, que é aquela que o cara falava que separou da mulher (canta se divertindo) e ela propõe que ele fique em casa e pague um aluguel (traduz rindo), é uma história completamente de judeus americanos. “Shmendrik’s kale” que eu achava muito interessante (cantarola), mais antiga, mais chassídica, com sabor não tão americano, com sabor europeu. Depois tinha um outro segmento onde eu cantava “Mazl” (canta), que eram músicas mais românticas, tinha o “Koift je beigalech”, que era uma música tristíssima de origem russa (canta), era uma música russa que traduziram para o ídiche (canta) “kupitshe bublitshki”. A melodia dela, todo mundo pensava que fosse alegre, ou dançante, e a letra é: me compre beigale pois estou morrendo de frio, é uma letra horrível, é uma tragédia. Depois nesse segmento, tinha “Glik”, muito dramática, de um musical (canta), e o bloco seguinte era totalmente de *vaudeville* mesmo, que eram as músicas da Molly Picon, “Iom pom pom”, e depois tinha do Aron Lebedeff. Essa parte eram músicas mais estrônicas, tinha uma parte que eu caía no chão, o trombonista vinha atrás de mim. A Molly Picon dizia que quando tem uma pessoa que pergunta algo e você não sabe o que responder, você fala *iompompom tshiribiribom*, então a música fala a respeito de vários tipos de pessoas falando *iompompom* de maneiras diferentes, isso foi um pouco novo para o público de uma maneira até um pouco decepcionante, porque o público queria músicas que eles conhecessem e se identificassem. Essa era minha grande luta com o Iacov. Porque ele queria que eu fizesse músicas que fossem mais populares, que as pessoas reconhecessem. E eu não me interessava eu achava que essas músicas todo mundo cantava. O artista quer dizer alguma coisa, se a gente for dizer sempre as mesmas coisas. Todo mundo canta “Rojinkes mit mandlen” e “Oifn pripetshok”. Não me interessava, porque era “chover no molhado”. O Iacov que quis “Bai mir bistu shein” (Para mim você é bonita). A gente acabou chegando num meio termo, apesar de que não tinha muita música conhecida.

O show obteve muito êxito. Foram realizadas temporadas em dois anos consecutivos com casa lotada, em uma delas durante duas semanas de quartas a sábado. Na segunda temporada o CD homônimo já estava à venda nos shows.⁴⁰⁷

Mauro atualmente está com afazeres em outros campos musicais, apesar de demonstrar muito carinho pela música ídiche. Em 2010 cantou a canção ídiche “Saposhkele” no show em memória a Isaías Lerner, organizador cultural durante muitos anos da série “Show do Meio-Dia” do teatro Arthur Rubinstein. Wrona se emociona ao falar sobre Isaías, por quem sempre cultivou enorme admiração e devoção, especialmente pela forma com que tratava as pessoas:

Meu pai uma vez me apresentou o Sr. Isaías eu achei ele muito elegante, era uma pessoa diferenciada, um *gentleman*, conciliador, de espírito fino. Quando meu pai faleceu, ele fez um discurso bonito. Eu tinha um apreço grande por ele. Foi um grande incentivador. Tínhamos um afeto e uma admiração um pelo outro. Era um pai também. Escolhi cantar “Saposhkele” para homenageá-lo, porque o que fica do Sr. Isaías além da generosidade é uma doçura muito grande. Acho que “Saposhkele” é muito singela, é um pequeno lamento, com muita doçura, e muito bonita, refinada, com aquela melodia *lailailailai*.

Desde finais dos anos 1990, esparsos cantores locais e alguns grupos vêm interpretando repertório ídiche, em geral combinado ao repertório hebraico e judeu-espanhol.

Desde 2010, têm sido anualmente realizados festivais de música judaica - Kleztival - idealizados, organizados e com direção executiva da compositora e cantora Nicole Borger, diretora do Instituto da Música Judaica (IMJ) Brasil. A direção musical do evento conta com o trompetista e compositor norte americano Frank London. O Kleztival é realização do Instituto da Música Judaica Brasil em parceria com A Hebraica e tem obtido êxito de público dentro e fora da comunidade judaica, em vários espaços brasileiros. Para tal, grupos e cantores estrangeiros de renome internacional são convidados a somarem-se ao elenco brasileiro de músicos profissionais e amadores, apresentando um repertório vasto entre as várias tendências de música judaica.⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ As faixas que compõem *The best of yiddish vaudeville*. “Ydl Mitn Fidl” (Idl com seu violino), “Schmendrik’s Kalle” (A noiva de Shmendrik), “Jeckele Schik Mir A Chekele” (Jeckele, mande-me um chequezinho), “Ich Bin Der Boarder Bay Mayn Vayb” (Sou inquieto da minha mulher), “Sapozhkale” (Sapatinhos), “Glick” (Alegria), “Beigelach” (Beiguels), “Mazl” (Sorte), “I m Crazy For She” (Sou louco por ela), “Yom Pom Pom” (Iom Pom Pom), “Rumeynye” (Romênia), “Scherele” (Um pequeno *sher*), “Abi Gezunt” (Contanto que se tenha saúde) e “Bai Mir Bistu Scheyn” (Para mim você é bonita).

⁴⁰⁸ Lista com parte dos músicos envolvidos. Alexandre Travassos (São Paulo), Alon Nechustan (Israel/EUA), Anete Cenciper (São Paulo), Avraham Rechthand e seu Shtetl Klezmer (México), Babel Ashkenaz (vários), Banda Klezmer Brasil (São Paulo), Beny Zekhry (São Paulo), Beyond the Pale (Canadá), Carin Zwilling (São Paulo), Claudio Levitan (Porto Alegre), conjunto Lechaim (Porto Alegre), Daniel Kahn (Alemanha), Daniel Stein (São Paulo), Daniel Szafran (São Paulo), Dolce Suonare (São Paulo), Erez Mounk (Israel), Frank London (EUA), Grupo Azdi (São Paulo), Grupo Zemer (Rio de Janeiro), Gustavo Bulgach (EUA), Jake Shulman Ment (EUA), Klezmer 4 (São Paulo), Klezmeron Orkestra (Uruguai), Leo Davi Unikowski (Porto Alegre), Mário Sevilho d’Oliveira (São Paulo), Merlin Shepherd (Inglaterra), Michael Alpert (EUA), Neshume Bruder (São Paulo), Nicole Borger (São Paulo), Oli DeMutti (São Paulo), Orquesta Kef (Argentina), Patavinas Jazz Club (São Paulo), Pedro Della Rolle (São Paulo), Pipo Grytz (São Paulo), Polina Shepherd (Inglaterra), Régis Karlik (São Paulo), Samuel Belk (pesquisador, São Paulo), Sima Halpern (São Paulo), Soli Mosseri (São Paulo), Tania Frenkiel Travassos (São Paulo), The Klezmatiks (EUA), Trio In Canto (São Paulo), Trio Shalvá (Israel), Yair Dalal (Israel), Zamarim (São Paulo), e Corais: Zemer (Porto Alegre), Sharsheret (São Paulo), Kadosh (Santos e santo André).

6.6 EXECUÇÕES EM EVENTOS LITÚRGICOS

Os tradicionais *chazanim* eram figuras admiradas na sociedade ashkenazita europeia. Muitas vezes, além do canto sinagoga, muitos deles desenvolveram-se como cantores líricos e ou de música ídiche, com a qual se apresentavam em recitais para a sociedade judaica.

Em concordância com a afirmação acima, a insistência do nonagenário João Engelberg sempre foi para que, a fim de obter informações sobre o tema do cantar ídiche, eu conversasse com os *chazanim* locais, dentre os quais admira enormemente a Avi (Abraão) Burstein da CIP. Com eles eu obteria muitas informações sobre o assunto, garante: “Vá na CIP. Lá tem o Burstein, é coisa boa mesmo”.

Sem vínculo aparente com a cultura ídiche desde seu nascimento na Hungria, apesar de ser ashkenazita, João nunca se sentiu apto a me informar sobre o cantar ídiche. Contudo, pude aprender muito em nossas entrevistas, inclusive obtive dados importantes de como a cultura ídiche de seus ancestrais teria cintilado como ecos em ambiente cultural europeu onde já estava “ultrapassada”. Todas as vezes que nos encontramos, o nonagenário João queria muito identificar o que eu buscava com ele, e era sempre solícito, embora deixasse claro que desconfiava da utilidade de suas informações para o meu propósito.

João não sabe ao certo até que geração na família dos seus pais se falou ídiche. Presume que o avô paterno original da Polônia falava ídiche. O avô era também *chazan* nos arredores de Budapeste. “Conforme meu pai relata era um bom *chazan* de interior, agora não sei bem, alguém lá da família dele era um ótimo, um grande *chazan*, isso eu sei”, conta João. Seus outros avós falavam em alemão, “era mais elegante”, comenta João:

Você precisa saber que a língua alemã era tudo, literatura... E principalmente, vamos dizer, nos meios judaicos, representava mais sofisticação, sim. O ídiche era... à vista de hoje... o ídiche era como qualquer manifestação judaica, da mesma forma como a própria construção de um indivíduo judeu, não é? Era algo desprezado. E os judeus aceitaram isso.

O pai de João falava vários idiomas, mas não ídiche. Mas em um momento de sua vida interessou-se pelo idioma e cultura:

Procurou material ídiche, e achou alguma coisa. Inclusive, das anotações próprias dele, que já contei para você, que durante a ofensiva austro-húngara para o Norte, que não sei para que era, servia para matar gente, não é? Aí eles se infiltraram na Polônia e na Rússia, e depois tinha ordem de parar, e ele foi... procurar *chazanim* e anotou uma coisinha (de canções ídiches). Ele demonstrou esse interesse.

Houve um tempo em que os célebres festivais de *chazanut* entre *Rosh Hashaná* e *Iom Kipur* eram extremamente populares no Brasil. Neles, os *chazanim* apresentavam-se em shows musicais que envolviam vários deles.

Dina Marx, que presenciou vários encontros de *chazanut* na CIP, para os quais comumente vinham chantres da Argentina e dos Estados Unidos, faz uma comparação com a atualidade, no que diz respeito ao repertório e à suntuosidade dos festivais que continuam a ocorrer: “Hoje em dia a coisa está mais leve, simplificada, você não vê mais as grandes obras escritas para *chazanut*. Eu gostava mais daquela coisa mais pomposa”. Dina lembra que o maestro Carlos Slivskin, durante longo período, era quem organizava e realizava o acompanhamento instrumental para o canto dos *chazanim*.

Nos festivais mais recentes, dentre outras inovações, houve apresentação de *chazanut* sefardita.

A produção era muito intensa, especialmente entre a década de 1960 e início dos anos 1980 em que Sidor Belarsky e posteriormente Moshe Stern trabalharam contratados como *chazanim* das Grandes Festas realizadas na Hebraica em São Paulo. Foi Salomão Trezmielina, que Gerson Herszkowicz denomina uma pessoa importante da Hebraica, quem incentivou a vinda de Belarsky e Stern para a Hebraica, menciona Gerson.

Tais apresentações dos festivais eram bem sortidas em repertório judaico, “valia *chazanut*, canção hebraica e ídiche”, conta Gerson que também participou como cantor. A maioria dos festivais de *chazanut* em São Paulo fora sediada pela Hebraica, no entanto, alguns aconteceram também no Macabi da Av. Angélica. Ocorreram também na CIP, bem como em sinagogas do Bom Retiro. Grandes nomes de *chazanim* internacionais estrelavam entre os intérpretes.

Além dos festivais, alguns *chazanim* costumavam dar recitais solo. Em ambas as situações, performances demonstravam habilidades artísticas exímias em interpretação ídiche. Segundo o colega de profissão Miguel Rotenberg, estes *chazanim* eram “excelsos em pintar, com seu talento, diversos cenários, diversos palcos, de textos em ídiche”. Um dos que mais

cativou o público judaico brasileiro com sua interpretação das canções ídiches foi Sidor Belarsky. Miguel retrata o amigo:

Um deles superou a todos de forma total. Este homem se chamou Sidor Belarsky e é muito conhecido por nós aqui no Brasil. Porque durante muitos anos Belarsky cantou em *Rosh Hashaná* e *Iom Kipur* na Hebraica. A própria Hebraica contratava ele, e foi um homem de enorme sucesso. Quando o Estado de Israel se instaurou, quase todos os anos o presidente de Israel chamava todos os embaixadores e oferecia um coquetel, embaixadores em qualquer país do mundo, na época não eram ainda todos os embaixadores, tinham cônsules, tinham encarregados de negócios e era o nascimento de Israel. Mas uma coisa não faltava: o presidente de Israel convidava Belarsky para cantar perante as altas instâncias israelis. Até os últimos anos de sua vida Belarsky continuava visitando a residência oficial da presidência de Israel. Este homem foi Belarsky. E nessas ocasiões ele cantava em ídiche! Só em ídiche! Nem conhecia o idioma hebraico, o próprio Belarsky. Eu digo isso porque eu o conheci muito bem, fomos muito amigos. Eu o conheci muito bem, era uma brilhante pessoa.

Embora Gerson Herszkowicz também tenha cantado com Belarsky em recitais de fim de *Rosh Hashaná*, nos referidos festivais, não teve a possibilidade de ouvir diretamente os serviços religiosos de *Iamim Noraim* entoados por Belarsky na Hebraica, pois ambos atuavam ao mesmo tempo em sinagogas diferentes dentro do clube.

Nos festivais, Belarsky apresentava trechos de liturgia muito bem executados, mas era mesmo considerado como sendo “o rei da canção ídiche”, exalta Gerson. Embora sua idade já estivesse avançada, “tinha clareza de voz e de dicção insuperáveis, falava cantando e emocionava. Vinha do coração, quem entendia o ídiche entrava em ressonância com ele”, elogia Gerson. Belarsky realizou muitas gravações, e Gerson as considera como um “tesouro da canção ídiche”.

Belarsky foi barítono lírico no teatro russo, prossegue Gerson, que salienta: “ele alcançava o público”. Seu repertório “tendia mais para a nostalgia, saudade, passado, infância, *shtetl*, mas por vezes colocava algo humorístico ou mais picante, tinha o timing do que o público pedia”, conta Gerson.

Com laços estreitos de amizade desenvolvidos em conversas natural e integralmente em ídiche, Miguel Rotenberg conta com intimidade sobre a rotineira vinda de Belarsky a São Paulo por volta de um mês antes das Grandes Festas:

A gente se divertia, ele gostava de contar piadas das boas, das de salão, ele gostava de todo tipo de piadas e saíamos para almoçar, eram outros tempos, viu? Ele me chamava por telefone quando chegava. E me chamava: Michuil Ben Moishe, eu me chamo Miguel, filho de Moisés, então Michuil ben Moishe. Aí ele me soltava a pergunta fatal: *hostu epes naie skhoire* (Você tem já alguma nova mercadoria?). Se referia a piadas! Mercadoria eram piadas! Mas era a primeira coisa que ele me perguntava, porque eu também gostava muito de contar piadas, em outros tempos.

É quase unanimidade que Belarsky foi o “maior de todos os intérpretes da canção ídiche”, analisa Miguel que explica: “Em interpretação, o maior de todos. Insuperável. Ele fazia chorar as platéias com suas interpretações em ídiche”.

A maestrina Sima Halpern relata sua experiência acompanhando Belarsky:

Eu o acompanhava também nos recitais, ele foi um grande cantor da canção ídiche, tem inúmeras gravações. Fazia recitais na Hebraica, porque ele vinha para *Rosh Hashaná* e *Iom Kipur* e fazia os recitais durante a semana entre *Rosh Hashaná* e *Iom Kipur*, eu o acompanhava praticamente de ouvido. Sem conhecer a música eu ouvia e ia acompanhando. Ele trazia às vezes as partituras, mas dizia: “Não precisa olhar na partitura, escuta o que eu vou fazer”. Que experiência. Foi muito bom. O repertório dele era basicamente ídiche nos recitais. Não tenho programas, mas tenho os livros dele, que ele me deu com partituras. Eu não conhecia o repertório que ele trazia, eu aprendi com ele na época, eu era adolescente, eu acompanhava o coro, no começo eu cantava no coro do meu pai.

Nessa época Sima já era a pianista do coral que o pai Jaime Feiguelman regia, Gerson recorda-se. Desde “aquela época” sempre houve uma boa parceria musical, que continua ocorrendo, entre Sima e Gerson, enfatiza ele. O acompanhamento dos festivais de *chazanut*, nos diversos espaços onde ocorreram, costumava ser da maestrina. Nelson Rozenchan relata a respeito do trabalho e da musicalidade de Sima, e lembra-se da família Malavsky:

A Sima Halpern acompanhava todos os *chazanim* desde o Moshe Stern e tal. Ela, desde...sei lá trinta ou trinta e cinco anos que acompanha o pessoal cantando. A Sima Halpern sozinha canta um pouquinho, até as filhas dela também cantam. Eu tive uma experiência muito gostosa no casamento do filho dela. Eu fiz o casamento do filho dela...e ela pediu...e uma outra pessoa tocou e ela com as filhas. Cantaram “Shehecheianu” e outra música...muito bonito. Eu me lembro de outra família de mulheres que cantavam e cantavam muito bem...família Malavsky... Era o *chazan* Malavsky. Ele cantava, criava as músicas e depois cantava com suas filhas. Só tinha filhas...olha só no mundo ortodoxo...um *chazan* cantar com as suas filhas...músicas de reza e músicas em ídiche! E depois tinha algumas que a filha dele fazia solo e cantava. Estamos falando dos anos 50 e 60.

Isso ocorria durante as cerimônias, nos Estados Unidos. Nelson recorda que a referida família Malavsky foi famosa a ponto de inspirar Dudu Fisher na produção de um CD em homenagem ao conjunto, “com todas as melodias da família Malavsky, imitando o *chazan* Malavsky e as suas filhas”.

Após o falecimento de Belarsky em 1975, Moshe Stern ocupou o seu posto de *chazan* na Hebraica. Gerson já trabalhava como *chazan* do Clube e conta que também não assistia às rezas de Stern devido à simultaneidade dos serviços religiosos praticados por ambos. Porém, evidentemente cruzavam-se no festival de *chazanim*. Gerson tece grande admiração por Stern, a quem sempre considerou um grande cantor. Lembra-se da inesquecível atuação em “Chazonim oif probe” (Teste de *chazanim*), tão bem interpretada por Stern em tais festivais

de *chazanut*. Gerson entusiasmado com as lembranças explica a canção com seus detalhes de pronúncia e da interpretação de cada um dos personagens nela retratados, concluindo: “Moshe Stern fazia muito bem”. Segundo Gerson, o contexto descrito em “Chazonim oif probe” revela uma realidade histórica dos *chazanim* das décadas de 1920, 1930, 1940.

A memorável performance de Stern em “Chazonim oif probe” é reverenciada também pelo cantor Mauro Wrona:

Não foram muitos espetáculos ídiche dos quais participei. Eu me lembro de ter assistido Moshe Stern se apresentar, ele vinha para a Hebraica. E eram grandes *chazanim* que vinham e nos Iamim Noraim eles cantavam um concerto de música ídiche, hebraico. Lembro dele cantar um número “Chazonim oif probe”, e eu achei aquilo genial. Ele era um grande artista. Ótimo ator. Eu adorei. Eu me lembro que eu fiquei fascinado com o jeito que ele cantou.

Produziram-se recitais inteiros de Moshe Stern aqui no Brasil na mesma época das grandes festas, conforme relata Gerson. Anteriormente, Sidor Belarsky quando vinha ao Brasil também dava recitais.

Certo ano, (possivelmente 1957, de acordo com data citada por Simão Buchalski)⁴⁰⁹ ouviu-se em São Paulo, na sinagoga Talmud Torá à rua Tocantins uma voz arrebatadora e potente. Na ocasião tratava-se de David Kussewitsky, e, em outro ano, de seu irmão Moshe Kussewitsky. Ainda adolescente Gerson Herszkowicz foi testemunho dessa cantoria, e conta que teve “o maior orgulho de ter participado como molequinho do coro que acompanhava os Kussewitsky”. Gerson não se recorda se os irmãos Kussewitsky cantaram em ídiche aqui no Brasil, mas lembra-se bem desse momento de sexta-feira à noite. Já estava no coro do *chazan* Solon, com seus aproximados 15 ou 16 anos na época. Acreditando que os irmãos tenham vindo para São Paulo “uma ou duas vezes cada um”, conta que na tal ocasião que gravou em sua memória “era um dos irmãos Kussewitsky *a cappella* e um corinho atrás para segurar um pouquinho”. Prossegue detalhando a cena e suas sensações:

Sem microfone, sem som, sem nada, era ele com umas seis pessoas atrás na *bima* (estrado) em um púlpito assim bem no meio, e o corinho nosso só para sustentar uma base, uma *bocca chiusa* para ele, para dar uma sustentação, éramos uns cinco, seis, sete, não sei, deveria estar meu pai, meu tio, eu de molequinho, mais o Solon, o Idel Weichenberg, não sei, atrás dele formando uma meia lua. Antes de ele entrar, não falava nada com ninguém, só fazia massagens faciais, movimentando o maxilar, sem emitir uma nota, não queria conversar com ninguém, andava para cá para lá naquela salinha fazendo aquelas caretas aquela massagem, às vezes segurando acima do nariz, tentando uma ressonância e aí fomos lá. Fizemos “Lechu neranená” e eu não sei te dizer de onde vinha a voz, sabe *surround?*, Ele naquele meio. A sinagoga não tem uma acústica especial, é grande alta, ele estava de costas para mim, eu não sabia de onde vinha aquela voz, uma voz que preencheu, parecia que estava em todos os cantos da sinagoga. Eu fiquei besta, eu não sabia que alguém pudesse cantar desse jeito, parecia quenão era dele que estava

⁴⁰⁹ BUCHALSKI, S. *Memórias da minha juventude e do teatro ídiche no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p.94.

saindo aquela voz, foi uma coisa que ficou na minha memória e eu não esqueço mais, tive essa felicidade, essa sorte de ouvir um grande cantor.

Buchalski relata que David Kussewitsky posteriormente “deu um concerto no Teatro Municipal cantando músicas chassídicas e folclóricas judaicas”, tendo incluído no programa a canção brasileira “A casinha pequenina” que, como uma homenagem, agradou muito ao público não judaico presente.⁴¹⁰

Gerson gostava de cantar desde os nove ou dez anos. Sempre viveu em um território musical envolvido com música, particularmente judaica, e favorável para cantar ídiche, tanto em casa como na escola, tendo se iniciado, aliás, na própria sinagoga que era da escola Talmud Torá, e de onde lembra do professor (Iaacov) Levin. Vem de casa de famílias de cantores, pai e tio, que acompanhavam o *chazan* Solon em coro e já cantavam desde crianças em sinagogas, e conforme mencionado, cantavam no Hazamir.

Seus pais, vindos da Europa, possuíam e contavam algumas lembranças da Europa, mas aparentemente, a vida judaica europeia de certa maneira “continuou no Bom Retiro”, ele brinca: “trouxeram o *shtetl* para cá”.⁴¹¹

Aos treze anos, começou a cantar no coral do Solon, a quem tinha grande apreço, na sinagoga do Brás na Rua Bresser e posteriormente na Rua Newton Prado, onde permaneceu por mais de dez anos como coralista.

Nas aulas de ídiche do Seminário para Professores de Hebraico do Bom Retiro onde Gerson estudou, o saudoso (por todos os ex-alunos a quem entrevistei!) professor Meir Kucinski lia contos de Scholem Aleichem para os alunos e Gerson assegura que a maneira envolvente com a qual tal leitura se processava certamente influenciou o seu jeito de cantar em ídiche. Com Meir Kucinski não aprendiam canções ídiche em sala de aula, “mas sua maneira de interpretar era quase lírica”, observa Gerson. Tanto o ídiche como o *chazanut* exerceu uma influência muito grande no seu desempenho vocal e interpretativo, com o qual é extremamente envolvido. Ele diz “flutuar de felicidade após cantar nas Grandes Festas” e que, ainda assim, sente “saudade de fazer recitais”. Revela que sente falta, mas que “nem sabe como sairia se fizesse outro hoje”. Fez muitos recitais na Hebraica, com acompanhamento de piano.

⁴¹⁰ BUCHALSKI, S. **Memórias da minha juventude e do teatro ídiche no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p.94.

⁴¹¹ O pai de Gerson viera da Polônia, de Kelz, criança ainda, com seus 11 ou 12 anos junto à família. Falavam ídiche, mas se aclimataram ao cotidiano em português, porém Gerson lembra que entre família o ídiche permaneceu. Sua mãe também veio criança, aos 14 ou 15 anos, de Chelm.

Em centros religiosos não ortodoxos, na *chazanut* atual é difundido o uso de amplificação sonora, assim o estilo de canto evidentemente é alterado em função dos mecanismos acústicos. Gerson Herszkowicz conta que esse não era o caso de *chazanim* mais antigos como Solon e Weichenberg, cujas vozes eram projetadas nos serviços “completamente sem amplificação sonora”. Ele se admira: “tanto na Newton Prado, como no Templo, como no Brás, sinagogas ortodoxas, era no gogó”.⁴¹²

Apesar do assunto não tratar exatamente da canção ídiche, é altamente relevante, já que fornece elementos sobre a fonação, potência das vozes, e do tipo de ressonância e emissão vocal dos *chazanim* que, conforme vimos, atuavam também na esfera laica, inúmeras vezes em ídiche. É um dado técnico que revela inclusive aspectos relacionados à articulação do texto cantado.⁴¹³

Durante a entrevista contei a Gerson que eu havia visto uma foto de quando era menino assistindo aos ensaios do coro litúrgico, no arquivo particular de Eliana Langer. Ele gostaria muito de ver essa foto, mas não lembra bem do fato, “mas pode ser que eu assistia os ensaios”, intui... O que lembra bem eram os ensaios litúrgicos na Rua Newton Prado, onde hoje se localiza a instituição beneficente Ten Yad.

Por certo tempo Gerson foi professor de cursinho e desenvolveu uma rouquidão por desgaste da voz falada. Determinou-se então a estudar imitação de voz com Magdalena Lebeis, com quem trabalhou um repertório grande camerístico e com quem aprendeu “a falar e a cantar”. Considera que esse trabalho vocal o tenha ajudado na *chazanut* também e diz que teve sorte de ter tido Solon e Lebeis como mestres e de ter conseguido juntar os dois aprendizados.

Gerson foi convidado por Beirel Zukerman, presidente da Hebraica do triênio 1973-1975, para fazer “Kol Nidrei ” para os jovens na noite de “*Iom Kiper*” (como diz simpaticamente com sotaque ashkenazita) na Hebraica no antigo Salão Azul. Desde então,

⁴¹² Quando iniciou suas tarefas em *chazanut* na Hebraica, já se contava com amplificação e a sinagoga da CIP sempre possuía o sistema de sonorização, segundo Gerson.

⁴¹³ Tal articulação precisa ser menos enfática com o uso de microfone.

continua a realizar as Grandes Festas em um dos salões do clube. Hoje o evento na voz de Gerson acontece no salão Marc Chagall com quase 3500 pessoas.⁴¹⁴

Carlos Slivskin conta sobre o início de sua carreira como cantor litúrgico na Argentina:

Com nove anos comecei a minha carreira de cantor litúrgico, interpretando as partes da *Sheva Brachot*⁴¹⁵. E da entrada dos noivos em cerimônia religiosa. Com o *chazan*... agora eu não me lembro o nome dele. No Teatro Colón de Buenos Aires fui coralista desde criança e também solista (na temporada de 1964, 1965, 1966) em óperas famosas ao lado de grandes artistas da época. Lembro que cantei ao lado de um tenor que estava no elenco, chamado Richard Tucker, que era tenor de ópera e *chazan* ao mesmo tempo. Bom, o tempo foi passando, sempre ao lado da música ídiche, música judaica. Sempre me chamavam para acompanhar algum cantor, alguma cantora. Na AMIA, que foi destruída em 1994, me apresentei várias vezes nesse auditório. Entrei aos 18 anos como maestro diretor e organista do Templo Libertad de Buenos Aires. Regi um coral profissional no *Shabat*, nos Iamim Noraim e tive oportunidade de estar ao lado do grande *chazan* Leibale Schwartz. O templo de Libertad que se situa na Rua Libertad, frente a uma praça, organizava numa época do ano concertos litúrgicos aos domingos. A multidão fazia fila para entrar, era incrível! Eu acompanhava Leibale Schwartz que era um expoente da música ídiche e um *chazan*... um dos *chazans* mais famosos do mundo! E depois, logo mais, aos 21 anos, o rabino Schiff de São Paulo vai para Buenos Aires e me telefona numa tarde para me convidar para ser regente do Templo Beth'El de São Paulo. Então eu sempre tive anseio de imigrar. Então, com 21 anos eu aceitei o contrato e comecei a trabalhar aqui em São Paulo, e a desenvolver uma atividade de música judaica.

O maestro Carlos defendia a ideia de que o *chazanut* é uma linha em que o *chazan*, “o *sheliach tsibur*, o líder da comunidade do serviço religioso, faz a ligação entre a *kehilá*⁴¹⁶ e Deus”. Explica:

Então não pode ser uma canção ídiche, é uma melodia muito mais elevada, muito mais religiosa. Que pode chegar a ter um sabor em algumas características da música ídiche. A música ídiche, a canção ídiche vem das aldeias, vem das cidades europeias onde as comunidades cantavam e desenvolviam. Mas a canção ídiche não tem características de *nigun* de *chazanut*. No *chazanut* pode ser que em alguma parte tenha alguma reminiscência da canção ídiche, porque estamos falando de uma célula geral que envolve todos os estilos e todas as linhas judaicas musicais.

⁴¹⁴ O repertório de *chazanut* da Hebraica evoluiu muito, conta Gerson, se readaptando sempre dentro do *Mussaf* que fora passado de geração em geração por tradição oral. No começo da carreira, Gerson era acompanhado por Stella Shwartz e, posteriormente, por Sima Halpern desde “aquela época”. Nos serviços religiosos na Hebraica no principio era piano, “que dava até uma nobreza ao evento”, conta Gerson. Havia uma tradição oral importante nas sinagogas. Gerson conserva o *Mussaf* da Europa Central herdado do Solon, e também de *chazanim* que ouviu e que “entraram” na sua alma, como Idele Weichenberg e Abrão Oberman da CIP, conforme menciona. Conta que o estilo era semelhante entre Solon, Weichenberg, Oberman, Belarsky porque “tudo é Europa ashkenazita”. Gerson manteve o *shoresh* (raiz) ídiche e litúrgico herdado, mas junto com Sima foi inovando ao mesmo tempo, trazendo coral ampliado e a pequena orquestra hoje com músicos de primeira linha, da OSESP, além de crianças pontuando. Diz receber total apoio da Hebraica, com um sistema de som perfeito. Sente-se privilegiado.

⁴¹⁵ (Hebraic.) Sete bênçãos. Bênçãos recitadas em casamentos judaicos. Seu texto está registrado no Talmud, embora a origem seja provavelmente anterior. É costume que essas bênçãos sejam pronunciadas pelo *chazan*, pelo Rabino ou pelos próprios convidados de honra.

⁴¹⁶ (Hebraic.) Significa uma comunidade organizada.

Dentre os grandes cantores de ídiche às vezes é perceptível certa ornamentação que remete à *chazanut*. Carlos explica sua opinião sobre o vínculo entre as duas expressões musicais:

Sim, porque a maioria dos cantores ídiche com certeza exerce a profissão de *chazan*. Ou seja, podem cantar em uma festa, podem cantar em recitais. Mas eles devem ter seu emprego como *chazan* em alguma sinagoga de sua cidade. Como necessidade, porque às vezes o salário de *chazan* não consegue superar as necessidades do indivíduo.

Retomando o sujeito do *chazan* Solon. No princípio ele foi também *meshorer* (cantor de coral litúrgico). Era um cantor totalmente intuitivo, mas profundo conhecedor de música ídiche e de *chazanut*. Apesar da não formação musical, colecionava discos e adaptava com habilidade, e de memória, músicas sofisticadas clássicas e de operetas ídiches para a liturgia, e com destreza mixava liturgias de diferentes *chazanim*, conta Gerson Herszkowicz.

Perguntei a Nelson Rozenchan se Solon, quando cantava em ídiche, usava de gestual, com movimentação, com uma atuação de ator. Nelson conta que gesticulava pouco, “se mexia sim, mas... bem discreto, mas se mexia...lógico...não cantava parado”. Bem como sobre a movimentação de Moshe Stern, diz, “você pega uma música ‘Vi nemt men a bissale mazl’ ou seja: sorte chega para mim, chega de eu ser azarado. Então alguma coisa sim... mas não nada muito, mas um pouquinho sim”.

No casamento do filho Gilberto, Nelson Rozenchan, convidou o *chazan* Solon para cantar também. Ele conta sobre o episódio que marcou a família:

Bom...isso é uma piada, porque o Giba (filho) quando era pequenininho, evidentemente com criança é difícil de comer é difícil de tomar banho difícil de ir ao banheiro...é tudo difícil. É o mais velho...então eu tinha aqui um disco, um LP em ídiche...então eu tocava... ele ficava contente e fazia o que a gente queria, ia no banheiro, tomava banho, comia, bebia, se vestia...mas ele tinha um ano e meio, dois anos...uma coisa assim...e aí com dois anos ele aprendeu a cantar, de tanto a gente colocar isso, ele aprendeu a cantar...e ele cantava em ídiche...que ouvia toda aquela...com erro sem erro, cantava em ídiche e isso ficou durante muito tempo...e depois a música desapareceu, não tinha mais. Ele gostava muito do Solon...eu me dei sempre com o Solon muito bem...gostava muito dele...família... Quando o Giba casou deu uma questão difícil porque o Solon não era *chazan* da CIP...que tem como *chazan* o Ale (Edelstein) e o Abraão (Burstein). Aí eu pedia autorização. O Giba entrou, nós entramos com o Alê cantando, depois o Abraão cantou e o Solon também...e aí teve...eu fiz uma surpresa para o meu filho né? A música que ele cantava na infância, o Solon cantou a música para ele (...) e o LP nem sei se eu tenho mais, não mexo nesse LP seguramente há trinta e quatro anos...o Giba tem trinta e seis, então se existir aqui em algum canto... (...) (O Giba) lembrava e ele ficou mexendo com a boca cantando em ídiche a música que ele cantava quando tinha dois anos...então foi um negócio que o pessoal...poxa...gostou disso...mas eu acho que trazer esses bons momentos cantados eu acho que fazem bem para as pessoas...reviver umas coisas que são bem lembradas bem bonitas...valem a pena eu...eu faria de novo...já fiz de outras maneiras isso em outras ocasiões com outras pessoas... e foi...muito gratificante...isso eu fiz em...parentes meus...(que fizeram) *Bar Mitzvá* fiz com o Gerson...para um o Gerson cantou em Hebraico para outro cantou em ídiche foi muito emocionante...músicas que têm o que dizer...

A música que o Solon cantou na ocasião foi “Lomir ale freilech zain lomir trinkn lechaim” (Fiquemos alegres e bebamos à vida). Nelson tentou recordar a letra da música. Ele liga para o filho que confirma a canção executada como sendo “Lomir ale freilech zain lomir zingen trinkn lechaim”.

Nelson Rozenchan trabalhou com Solon por pelo menos trinta anos. O trabalho consistia em uma parceria em que Nelson ensinava as crianças *Bar Mitzvá* e Solon fazia a *chazanut*.

Cantava lá músicas em ídiche...cantava em hebraico...cantava às vezes na festa uma duas músicas e fazia a cerimônia religiosa... cantava o serviço religioso. E veja, o Solon já faleceu faz tempo, mas ele teria hoje entre 95 e cem anos de idade seguramente quer dizer, trinta anos mais velho que eu...nos dávamos como se tivéssemos ido na escola juntos assim...eu entendia ele, ele me entendia, participava de tudo... fazia *Bar Mitzvá* em Santos...fazia *Bar Mitzvá* em Campinas...pegava o carro, ia junto...voltava...ficava na festa tal...era muito bacana...e o casamento do meu filho foi a última vez que ele cantou. Logo depois ele faleceu...então isso ficou marcado. Ele veio cantou e ficou muito satisfeito. Ele era muito alegre, e adorava o ídiche... Toda vez ele dizia: “me põe para cantar uma música ídiche no meio da cerimônia”. Eu punha para cantar. Depois passaram a não querer mais, diziam: “olha nós não entendemos e nossos convidados também não entendem”...então cantar em ídiche...cantar em húngaro dá na mesma...no final ele cantava uma música em hebraico ou só as rezas.

Os tipos de música ídiche que Solon cantava no decorrer da cerimônia eram “todas essas que se canta em festa”, Nelson relata e explica que na geração desses imigrantes todos falavam ídiche entre si “e chegava o Solon e dizia assim: “que música que o senhor quer?”.

Muitos escolhiam que na cerimônia fosse cantado em ídiche, por exemplo, “Oifn pripetschik”, porque a letra fala de transmissão do judaísmo entre gerações e virou um ícone da canção ídiche:

Uma criança que está entrando na escola aprendendo *alef-beit*...Então eles estão vendo o netinho entrando para aprender o *alef beit* do judaísmo. Ficavam contentes, sorriam, alguns tinham lágrimas, ficavam assim emocionados. Então tudo isso eles queriam. Mas outros queriam músicas alegres mesmo.

Nas cerimônias, quando se cantava em ídiche, segundo Nelson, era possível a parceria entre cantores. A esse respeito Nelson conta um episódio pitoresco que retrata também o acompanhamento instrumental de Solon:

Muitas vezes com órgão, às vezes com órgão e violino. Solon acompanhado pelo Maestro Carlos ou Marcelo Ghelfi na CIP...e pela Sima Halpern, nem se diz! O Shraga Winter na época em que ele ainda tocava, hoje não toca mais, você conheceu? Ele acompanhou muitas vezes o Solon. Eu fiz lá inclusive com a Debbie Szejder acompanhada também desses...e eu fiz cerimônias com o Solon e a Debbie Szejder. O Solon cantava uma coisa e a Debbie...ela até aprendeu algumas rezas para cantar...ela rezava e cantava alguma música...ou em hebraico ou em ídiche...só numa cerimônia que foi uma coisa muito curiosa...combinaram antes e ela fez dueto com o Solon. Solon e Debbie Szejder. Ficou uma situação muito curiosa...acabou a cerimônia de *Bar Mitzvá*, a esposa do senhor Solon, a D. Mania foi falar com ele “o que ele

está cantando com brotinhos?” Essa coisa de ciúmes... é meio complicada não é? (risos). Ele disse “eu estava rezando”, “não precisa rezar com mocinhas!” (riso)... então foi a única vez que ele fez dueto com a Debbie, foi uma cerimônia de *Bar Mitzvá*.

Tal episódio ocorreu no Renascença em uma cerimônia particular de um menino fazendo *Bar Mitzvá* e que gostaria que tivesse uma cantora que participasse também. Houve outras ocasiões em que Solon e Debbie dividiram a cerimônia, mas cada qual fazendo partes separadas, “ele participava, mas ele fazia uma parte ela fazia outra”, conta Nelson.

Quem encomendava essas músicas a serem inseridas na cerimônia eram os pais, na maioria das vezes, “acredito que a maioria não tem muita noção do que é, e do que se pode fazer. Eu não trabalho com a comunidade ortodoxa, não é minha clientela. Eu não sou ortodoxo então eles não vão me procurar...”, comenta Nelson.⁴¹⁷ Prossegue contando que certa vez realizou uma *Bat Mitzvá* de três meninas “e pediram *chazan*, acho que o Solon, e quem acompanhou foi a Sima Halpern. Eles pediram duas cantoras, então foi a Régis (Karlik) e a Debbie Szejder”. Dentre as solicitações musicais contaram também com a presença de um clarinetista, um violinista...enfim “uma orquestra inteira”, relata Nelson.⁴¹⁸

O *chazan* Solon e sua marcante interpretação tanto na área litúrgica como na música ídiche inspirou o gosto pelo cantar de uma geração que surgia. Gerson Herszkowicz não se recorda de Solon dando um recital inteiro de ídiche, mas recorda-se dele cantando algumas canções em certas ocasiões, como no *driter* (terceiro) *sêder* de *Pessach* no Bessaraber Farband na Rua da Graça.

⁴¹⁷ “É muito raro eu fazer alguma cerimônia com alguém ortodoxo, acontece, mas é muito raro...não é a praxe. Preciso fazer cem não ortodoxos para um ortodoxo ou meio ortodoxo. Então...muitas das cerimônias que eu faço são feitas em sinagogas que aceitam que no sábado que tenha microfone, que tenha órgão, às vezes tem violino, clarineta...às vezes tem quarteto...tem de tudo. E às vezes tem cantor, tem cantora, aceitam muito isso. Se alguém às vezes conhece e diz ‘eu quero esse *chazan* porque eu gosto desse’ então escolhe esse, está bom. Eu faço...eu trabalho com todos os *chazanim* de São Paulo, para mim não faz diferença. Então, muito raramente ‘eu quero esse’...mas se quer esse eu faço com esse. Mais raro ainda dizer ‘eu quero este organista ou esta organista’...acontece um em cada duzentos. ‘E só mais uma coisa...eu quero uma coisa a mais’, então você põe um flautista, um clarinetista... põe uma cantora, dois cantores...”, Nelson explica.

⁴¹⁸ “Está bem, a gente organiza, divide, eles se organizam e fazem as coisas, dá outra conotação. Mas eu não deixo de dizer que é um serviço religioso, explico as partes religiosas, mas ao mesmo tempo fica uma cerimônia muito alegre...porque dá mais vida. Especialmente quando se põe um coral, então dá mais vida ainda”, prossegue Nelson, que acrescenta: “mas as famílias poucas escolhem e muitas delas não escolhem só porque ‘eu não conheço’ – ‘não vou’ – ‘não frequento’, tudo o mais...e quem frequenta, frequenta um lugar mais ortodoxo que não tem nada disso. Ortodoxo tem o *chazan* e acabou! Isso, se tiver”. Até com respeito às músicas, Nelson sugere e diverte-se relatando que “às vezes tem coisas curiosas...como, por exemplo, um menino que queria fazer *Bar Mitzvá* com o pessoal do Chabad, ‘mas eu quero cantar ‘Adon Olam’ com a melodia do hino do Corinthians’. Eu falei: ‘não tenho nada contra, ao contrário, se o rabino não reclamar, para mim não faz diferença’. O rabino respondeu: ‘mas eu também sou corinthiano’... eu falei: ‘então tudo bem!’... e teve um menino que fez ‘Adon Olam’ com a melodia do hino do São Paulo. A do hino do São Paulo foi no Péretz e do Corinthians foi em Santo André. Mas amanhã vou ter, por exemplo, um casamento em que a música de saída eles querem... ‘Aleluia’ com melodia de ‘Aquarela do Brasil’”. Os arranjos, Nelson repassa para o *chazan*, que fala com o músico, o qual realiza as partituras. “A gente faz, como se diz, *à la carte*, desde que se é possível, desde que não foge do que tem que ser a cerimônia de casamento ou o *Bar Mitzvá*”, ressalta Nelson.

Nelson Rozenchan lembra com empolgação da cantoria ídiche de Solon em recitais conjuntos, como nos referidos Festivais de *chazanut*:

No recital de *chazanim* quem menos cantava reza era o Solon. Ele cantava em ídiche... aquela...famosa “Rumenie, Rumenie” que não é fácil porque ela é corrida, em ídiche, no festival. Mas não só ele...eu não vi recital dele sozinho...eu vi no festival de *chazanim*. Ali ele cantava em ídiche, várias músicas em ídiche

Mauro Wrona também rememora sua admiração por Solon:

Eu ouvia na sinagoga aquele grande cantor o Solon, e eu sentava perto do Aron Hakodesh e ouvia, tudo em hebraico, mas com uma cadencia ídiche. Era uma liturgia cantada totalmente à moda ashkenazi, já que todos falavam ídiche. E foi daí meu amor pelo canto. Daí surgiu o amor pelo canto, daí nasceu mesmo. Ouvindo os cantos litúrgicos. Adorava, era maravilhoso, não tinha mulheres e nem instrumentos, era o *chazan* e uns cinco senhores que cantavam, eram vozes muito bonitas. Eu lembro mais do Avinu Malkeinu. Na época, o Solon deu um concerto, talvez para amigos, e ouvi ele cantar uma música ídiche que eu gostei muito, não lembro se era “Rojinkes mit mandlen”. Eu lembro que todo mundo ficou muito comovido, pois era uma coisa muito bonita.

Além dos festivais de *chazanut*, a participação de *chazanim* enraizou-se de maneira considerável na tradição do terceiro *sêder* de *Pessach* nas comunidades judaicas brasileiras. Gerson Herszkowicz tem memórias de também haver cantado quando garoto junto aos “marmanjos” em um *sêder* de *Pessach* no Círculo Israelita sob a regência de Feiguelman.

Durante muitos anos no 3º *sêder* “nós éramos o coral do Solon e fazia-se o cerimonial de *Pessach* entremeado de números musicais ora em ídiche ora em hebraico”, Gerson comenta. Ele prossegue explicando como era o *sêder* com as canções entremeadas. Ele teria por volta de 15 anos de idade e relembra que os terceiros *sedarim* de *Pessach* ficavam lotados sempre, “umas 300 pessoas, público fiel, com acompanhamento instrumental ao piano por Raquel Krassilchik, Stella Shwartz, e Sima Halpern, mocinha ainda, mas também já começando”. Complementa que o “terceiro *sêder* era livre, dava para inventar”. Stella Shwartz acompanhava Gerson muito bem, ele elogia.

Gerson cantou em diversas ocasiões igualmente com Carlos Slivskin o acompanhando, e também cantou e canta com o acompanhamento musical da Sima Halpern nesses recitais, ela lendo partitura e improvisando, não chegava a fazer arranjos.

O maior gosto da maestrina Sima Halpern e de seu pai, o maestro Feiguelman, esteve sempre relacionado ao “fazer os outros cantarem”, conta Sima. “Como eu tinha uma voz pequena... a gente só sabe fazer os outros cantar”. Feiguelman “era afinado, mas ele não

cantava não, também fazia as pessoas cantarem”, conta Sima:

Em casa, eu lembro de uma canção que ele me passou, que eu faço até hoje. Quando faço *Pessach* no Macabi e eu faço um “Ma nishtaná” que ele me passou, que era das Barry Sisters ou Malavsky Family, não sei bem qual a fonte, mas é um “Ma nishtaná” que faziam como se fosse em ídiche, com aquele sotaque ashkenazi, e tinha até uma introdução toda em ídiche, eu achei na internet (canta), mas eu faço mais em hebraico (canta). Elas fazem acho que até um intermezzo em ídiche. Isso a gente cantava todo *Pessach*, e eu faço o *Pessach* no Macabi e eu junto um pessoal e agora fazemos junto ao Avi Burstein. Ele também canta muita música em ídiche. E o Gerson também.

Feiguelman foi maestro nas Grandes Festas na Hebraica e antes disso na CIP onde acompanhava *chazanim*, como o Oberman. Sima relata:

Na minha infância meu pai era maestro na CIP. Aí a Hebraica o chamou para fazer as Grandes Festas com o Sidor Belarsky. Eu comecei a atuar junto com o meu pai. Faço as Grandes Festas com o Gerson Herszkowicz na Hebraica há mais de trinta anos, então eu fui adicionando, além do coro, adicionei instrumentos, porque lá é permitido, então ficou muito mais rico. Tem clarineta, trompa, violino e violoncelo, e o teclado que eu também toco. Nos coros do meu pai o acompanhamento era de piano, era eu que tocava. Ainda não era teclado. Na Hebraica tinha um harmônio, eu acompanhava no harmônio, pois eles achavam que ficava um som mais religioso”.⁴¹⁹

A primeira vez que a coralista Dina Marx cantou nas grandes festas na CIP, foi no coral que Feiguelman arregimentou, pois, conforme relata, havia três corais da CIP realizando simultaneamente cerimônias em lugares diferentes. Lembra que Jaime Feiguelman “era muito amável, gentil” e menciona que, “como dizia a própria filha, ele era autodidata, mas conseguia juntar as pessoas e fazê-las cantar”.

Algumas das músicas ídiches muito conhecidas foram também muito gravadas, em geral, e especificamente, por *chazanim*. Nelson Rozenchan menciona algumas:

De cidades, tipo “Belz”, música de melhoria de vida como “Vi nemt men a bissale mazl”, ou então da vida na cidadezinha “Oifn pripetschik”...Esse tipo de música ainda é cantada por muitos e evidentemente a mais gravada na minha opinião é “A ídiche mame”, em muitas línguas. Eu tenho até Charles Aznavour cantando em francês “A ídiche mame”. Minha lembrança de ouvir música ídiche é mais de homens, mas geralmente são *chazanim*...mas não necessariamente. Tem cantores...hoje em dia, sendo que alguns são *chazanim*, mas há também cantores populares, de cinquenta anos atrás, tipo Benzion Witler que era um nome famoso. Os

⁴¹⁹ Sima conta: “A minha formação eu comecei a estudar piano primeiro com uma professora particular, a Fela Hitelman que era uma professora da comunidade, ela era de Pinheiros também. Ela que falou para eu fazer exame para entrar no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, onde me formei e fiz mais dois anos de virtuosidade. Enquanto eu estava lá, estudei um ano com o Souza Lima, depois eu saí de lá e estudei um ano com o Fritz Jank, e ele me falou para entrar na FAAP, onde ele dava aula na faculdade de música. Entrei ali e ele morreu. A faculdade acabou por falta de aluno. Comecei então, estudei um ano com o Jacques Klein no Rio de Janeiro e depois estudei nove anos com o Sebastian Benda aqui em São Paulo. Tudo particular, tudo música clássica. Tudo o que fiz de música popular era autodidata, por minha conta. Ah, eu estudei uns anos no CLAM do Zimbo Trio onde tive contato com o jazz e a bossa nova, e foi muito bom, foi uma abertura para mim, para re-harmonizar, para fazer arranjos, me ajudou muito. Tudo o que eu aprendi eu uso no meu dia a dia como regente em música judaica”.

chazanim cantam trechos de reza e de repente também eles cantam alguma música em ídiche. E quem foi, na minha opinião, o último a dar vida a isso foi o Dudu Fisher...que eu conheça.

Nelson compara com um *chazan* que faz sucesso atualmente, Helfgot que também canta “A ídiche mame”, “mas canta como um *chazan*, e já o Dudu Fisher sabe cantar como um *chazan* e sabe também cantar como um *showman*”.

Gerson Herszkowicz também cita o cantar ídiche de Dudu Fisher, que desde alguns anos ocupa o posto de *chazan* no teatro Arthur Rubinstein. Ele menciona a respeito de um recital de Fisher, atestando que é um “israelense que sabe cantar e interpretar ídiche muito bem”, e que a sua interpretação do seu vasto cabedal de repertório ídiche agrada a Gerson.

No que diz respeito ao estilo do cantar, surge uma questão de como descrever, ou explicar o “cantar como um *chazan*”, Nelson prossegue:

Eu faço uma comparação que você vai entender logo. É pedir, por exemplo, coitado já faleceu, para o Pavarotti cantar um sambinha. Ele sabia muita música sem dúvida, mas se ele cantar um samba vai ser horrível (riso)...é outra coisa. Falta swing! Ele não tem! Então você tem gravações em ídiche dos três irmãos Kussewitsky, estamos falando de tudo de sessenta, setenta anos passados. Você tem até do Jan Peerce, isso foi gravado creio que há uns quarenta anos, talvez quarenta e cinco anos. Têm coisas gravadas já com uma orquestração melhor, uma gravação melhor, em ídiche, fantástico. Tem aquele que vinha para São Paulo cantar na Hebraica...Moshe Stern gravou em ídiche também muito bem. Ele foi *chazan* do Templo Beth'El durante meio ano e eu sou professor de *Bar Mitzvá* então quase toda a semana conversava com ele...e tudo mais. Ele nasceu em Israel, mas o ídiche é a língua que ele ouvia em casa também. Ele gravou muita coisa em ídiche. Gravou até uma coisa muito interessante para o povo entender que em Israel muita gente não fala ídiche. Ele pegou as principais canções ídiche e fez uma versão para o hebraico e gravou em hebraico.

Uma questão que inspira longas reflexões e é alvo de observações detalhadas está relacionada a essas diferenças e similitudes na maneira utilizada entre o cantar do *chazanut* e o das canções ídiches. Nelson Rozenchan tem a impressão que nem todos cantavam com diferenças gritantes nos dois estilos, como Moshe Stern o fazia, por exemplo, segundo cita Nelson.

A soprano Lea Vinocur Freitag comenta sobre a memorável interpretação do cantor Jan Peerce no repertório lírico, assim como no cancionero ídiche:

Ele era cantor de ópera, estudou em Nova Iorque, conhecia bem música sacra, cantava em hebraico e cantava em ídiche. E aquela voz! Aquela impostação perfeita, que é a questão dos harmônicos, o metal na voz. Eu acho que o Jan Peerce é completo. Ele é um cantor de ópera e também canta com muita elegância música judaica.

Jan Peerce era admirado pela sua excelência vocal e por sua versatilidade. Nelson também elogia o cantor e menciona igualmente a flexibilidade de estilos de Tucker e de Stern:

Ele (Peerce) era um *chazan* com uma voz fantástica e o cunhado dele também cantava muito bem, Richard Tucker. Eles viviam do *showbusiness* nos Estados Unidos. Então eles conheciam...um mundo à parte. Já algum *chazan* muito ortodoxo que está só no meio ortodoxo, esse não consegue. O Moshe Stern também já cantava fora da *chazanut*, ele cantava

algumas canções. Existe uma canção que é um teste: uma comunidade procura um novo *chazan*...Ele (o intérprete) tem que cantar como cantor e tem que cantar (interpretar) como (diferentes tipos de) *chazan*. Então é um teste muito difícil. Isso é puxado! Então tem alguns que conseguem, mas tem alguns que não conseguem, são muito amarrados ao estilo *chazanut*, ao estilo ópera. A gente precisa assistir muito para ver a diferença.

Nelson aprecia a pronúncia do ídiche de Stern, “é muito gostosa, e se entende letra por letra do que ele fala, alguns outros não se entende. E ele é um *chazan* que sabe ser também cantor não precisa ser só *chazan*”.

Na discussão sobre estilos vocais apropriados a cada tipo de manifestação cantada, em especial na comparação entre os trejeitos típicos de uma interpretação de *chazanut* ashkenazita ou de uma canção ídiche, o maestro Carlos discorre sobre suas lembranças:

Leibale Schwartz era um *chazan*, mas ao mesmo tempo era um ator. Eu posso jurar que ele deve ter se apresentado em várias peças com conteúdo ídiche, porque quando ele entrava no palco, e cantava “Moishele main fraind”, a platéia ficava estarelecida com a voz dele...como ele cantava e interpretava essa música! Ele veio para o Brasil em um festival de *chazanim* organizado pela CIP.⁴²⁰

No que se refere aos festivais de *chazanut*, chamavam-se muitos cantores da Argentina, e Leibale Shwartz era um desses. Nelson Rozenchan recorda-se:

Eu vi um que foi muito famoso, que eu vi só no festival e depois ele faleceu: Leibale Shwartz. Eu tenho até um CD dele. E tinha outro baixinho também que canta bem que sempre vinha para cá da Argentina. Ano passado também veio já tem quase oitenta anos, eu não tenho contato com ele, mas ele canta muito bem em ídiche. A voz já não é mais aquela coisa. Como que é o nome dele?

Nelson resolve telefonar para Abraão Burstein e perguntar. Abraão esclarece que se trata de Jaime Sabó, nascido na Argentina. “Lembrei que ele cantava nos festivais. Jaime Sabó. Ele cantou em ídiche aqui”. Acrescenta: “uma outra referência é o Gerson, que também sabe cantar em ídiche, já vi ele cantar”.

Conversei posteriormente com Abraão Burstein que é *chazan* da CIP desde 1990, tendo se transferido da sua Argentina natal ao Brasil em 1986. É um amante de ídiche, idioma de seu pai vindo da Polônia e de sua mãe nascida na Argentina de pais russos. Lembra-se que aos 10 anos recebeu um LP em ídiche com Benzion Witler e Shifre Lerer. Sempre buscou incluir canções ídiches em seus recitais no Brasil, e anteriormente na Argentina, quando era acompanhado pela pianista Fanny Klinitska. Tem esperanças de que o ídiche não desapareça e acredita que o “ressurgimento do *klezmer* ajuda muito” para a manutenção dessa cultura.

⁴²⁰ O evento, segundo Carlos Slivskin, foi filmado em VHS. Ele diz que provavelmente possui uma cópia que não consegue localizar.

Menciona que certas músicas misturam o ídiche ao *chazanut*, tais como “Dos ídiche lid” (A canção ídiche)⁴²¹. A seu ver “o ídiche tem uma musicalidade triste, apesar das músicas que não são tristes”.

Junto ao *chazan* Oberman, que trabalhou muitos anos na CIP, Nelson Rozenchan também fez muitas cerimônias em parceria no Brasil e em Israel “mas nada que levasse ao ídiche”.

No entanto, Oberman era falante de ídiche e dominava perfeitamente o idioma, revela Gerson Herszkowicz, que lembra que o *chazan* tinha um repertório gigantesco em ídiche, apesar de nunca tê-lo escutado cantando no idioma. Gerson enfatiza que todos estes *chazanim* que vieram para o Brasil da Europa do Leste, eram falantes de ídiche “e essa turma não tem mais. Acabou. Dudu Fischer um pouquinho, ele canta muito bem em ídiche, mas com quem que ele vai falar? Talvez com os religiosos de Israel”.

Oberman era um grande *chazan*, lembra Gerson que o substituiu nos serviços da CIP durante a época em que esteve fora do Brasil (retornando posteriormente). “Cantei uns tempos lá, lugar maravilhoso de cantar, amplificação sonora no *Shabat, Iom Kipur...*”, lembra o *chazan* com carinho.

Dina Marx também guarda a imagem de Oberman como sendo um grande *chazan*. “Ele aprendeu como antigamente: o *chazan* ficava no centro e o coro em volta”, descreve. Quando Dina ingressou no coral litúrgico da CIP havia também o *chazan* húngaro Sandor Gutman, que era seu professor de cultura judaica e “graças a ele” Dina passou a integrar o coral da sinagoga. “Me ouviu cantarolando. Eu era tímida. Me fez um teste no piano e comecei a cantar no coro”. Gutman e Oberman tinham “estilos bem diferentes”, Dina observa.

A título de contextualização dos primórdios do ambiente musical da CIP, formado basicamente por imigrantes, é pertinente mencionar a narração de Dina Marx que viveu dentro dessa atmosfera. Ela conta:

⁴²¹ Canção original de um melodrama ídiche (de Nova Iorque) intitulado *In nomen fun Got* (Em nome de Deus) de meados dos anos 1920, composta por Sholom Secunda (1894-1974) e famosa na interpretação do *chazan* Mordechai Hershman (1888-1940).

Harry Neufeld era o maestro contratado, austríaco, era o organista oficial funcionário da CIP. “Devo muito a essa pessoa”, conta. Dina declara que “tive muita sorte, me sinto muito privilegiada, as pessoas viam em mim algo que eu não achava que eu tinha. O Harry de vez em quando fazia umas tardes de opereta e eu cantava. Era muito bom, a gente se divertia...Não tinha nada a ver com ídiche. Ele vinha de uma família rica e culta. O maestro Carlos Slivskin entrou quando o Harry faleceu, mas eles já alternavam um pouco. O Carlos sempre foi cantor, então quando apareceu a oportunidade de ficar como *chazan*, chamaram o Marcelo Ghelfi para acompanhar.

Dina Marx considera que o coro da CIP foi uma grande escola de vida para ela no princípio de seu desenvolvimento como cantora, sendo que “o pessoal do coro foi formidável”. Ela se lembra daquela época sorrindo:

Tinha lá o pessoal que veio da Europa, que cantou ópera em Berlim, eram grandes cantores imigrantes, precisando ganhar. E muitos cantavam, além do coro da CIP, no coro do Municipal. Já eram cantores desde a Europa. Tiveram que sair. Homens e mulheres. Tínhamos um baixo muito bom, Maurício Kuback, maravilhoso. Cantou no Teatro Municipal. Os nomes deles estão nos anais. Tinha outra senhora contralto, também era do Municipal. Enfim nós tínhamos um grupo de primeira linha. Uma delas, Ruth Toczeck, me convidou para ir na sua casa pois ia me ensinar, me ajudar. Foi mais que uma mãe. Era soprano. Ela me ensinou tudo. Ela tinha partitura de coisas que ela cantava na Europa e deu para mim. E logo incorporei a canção, cuja partitura ela me passou, da Vília da “Viúva alegre”. Ela ficava encantada, eu nem cantava com tanta perfeição, mas ela gostava. Dona Ruth Toczeck era alemã, não falava ídiche. O senhor Maurício sim. Ele era um homem culto, muito bem educado. Nunca presenciei ele cantando em ídiche, era um cantor lírico. Talvez o Oberman tenha cantado em ídiche.

O *chazan* Iehuda (Idel) Weichenberg era muito amigo do Oberman, confirma Dina Marx. Os laços eram visíveis na relação de amizade que foi mantida à distância e “a cada vez que o Oberman vinha para o Brasil, depois de ter ido embora, pois voltou muitas vezes para fazer as grandes festas”.⁴²² Geralmente, “todo esse pessoal que veio da Europa do Leste cantava ídiche”, lembra Dina. “Principalmente os *chazanim*. O pessoal já vinha com uma bagagem da Europa. O Solon era um fofinho, eu adorava. O Gerson foi uma cria do Solon, cantou com o Solon desde pequeno e continuou cantando”.

Eliana Langer é filha do ilustre *chazan* Weichenberg, conhecido com Idel. Era original de Varsóvia, tendo imigrado para o Brasil aos seus 12 anos de idade. Fora trazido por uma tia, pois seus pais haviam falecido na Europa, conta Eliana. Idel morou com a tia durante certo tempo, posteriormente morou um pouco com a irmã até casar-se. A filha se mostra muito envolvida com o desvendar das lacunas na história de seus pais e de forma tocante e terna lamenta: “É uma pena porque a gente pergunta muito pouco quando eles estão vivos... depois que eles se vão a gente quer saber... fica procurando em todos os cantos para saber da vida deles”.

A voz de Weichenberg marcou a memória dos que o ouviram. Todos se impressionavam com a sua potência vocal. Gerson se lembra de Idele (como o chama)

⁴²² Dina menciona também que Weichenberg cantava no Beth’El e lembra que ele perdeu a voz muito cedo e que compunha com muito talento.

Weichenberg como sendo um excelente *chazan* dotado de uma linda voz de tenor e muito conhecedor de *chazanut* e teoria musical, “muito intuitivo, não deve ter feito educação vocal, pois apresentou um problema vocal que tentou tratar na Europa”. Nesse período Gerson o substituiu no Templo da Martinho Prado. Idele Weichenberg precisou deixar o canto e tornou-se maestro do coral da Hebraica de São Paulo. Gerson acredita que esse foi o coral que durante certo tempo acompanhou o Stern e talvez o Belarsky nos *Iamim Noraim*.

Weichenberg “tinha conhecimento musical e competência para reger o coro”, mas Gerson afirma não saber ao certo se era ele próprio quem fazia os arranjos. Contudo, sabe que Weichenberg “tinha facilidade de ir às fontes”, e que em termos de conhecimento musical “ele tinha vantagem sobre os outros *chazanim* da época”. Gerson sugere que em termos da erudição e conhecimento do *chazanut*, Idele Weichenberg talvez fosse até mais sofisticado do que o Solon. Entretanto, não sabe se a comparação se aplica: “Solon era o canto intuitivo e barítono, o Idele Weichenberg era um tenor maravilhoso”, lembra.

Gerson tem gravações de Weichenberg em fitas antigas, pois quando foi substituí-lo gravou para conhecer as liturgias que ele cantava. O registro foi feito em “gravadorzinho e em uns rolinhos de fita que são a coisa mais preciosa” que Gerson diz ter, e quer transcodificá-lo “mas dá até medo de mexer”, revela. Weichenberg era um cantor que impressionava muito o jovem Gerson, que não se lembra de tê-lo visto cantar algo além de *chazanut*, mas que lembra muito bem da “voz de Weichenberg preenchendo tudo aquilo (o Templo) maravilhosamente”, explica que as pessoas ouviam sua voz desde fora da sinagoga, “uma voz como a dele eu ouvi quando eu era moleque eu estava começando a cantar em sinagoga, na sinagoga da Rua Tocantins do Talmud Torá, que está lá até hoje... David Kussewitsky”, conforme mencionado anteriormente.

Nelson Rozenchan também trabalhou com Weichenberg *chazan* do Beth’El, mas em poucas ocasiões.

Fizemos algumas cerimônias, mas faz muito tempo porque logo depois que eu comecei a trabalhar com ele, um ou dois anos depois, ele perdeu a voz... muito infeliz...e não tinha muito o que fazer ele foi visitar os melhores médicos do mundo. Acho que ele abusou da voz e perdeu e não ia voltar mais. Mas mesmo infelizmente tendo perdido a voz, o Weichenberg tinha uma vantagem... eu era muito jovem nessa época não entendia disso. Trabalhei com ele quando eu tinha vinte e um anos. Ele era um compositor, e compôs muita música mas muita música para reza. Ele cantava em ídiche também. Ele fez muitas partituras. Ele ficava na fábrica dele, tinha uma fábrica de malhas lá no Bom Retiro, e ficava criando melodias tal. Eu fui nos casamentos que ele fez, que ele cantava, foi o melhor *chazan* de São Paulo estourado... Mas eu acho que ele forçava muito a voz talvez porque não tinha tantos recursos de microfone de amplificação tudo o mais. Cantava no Beth’El que tem uma acústica fantástica. E mesmo lá ele forçava. Então ele fazia coisas belíssimas...muito, muito bonitas...só que ele parou depois e ele compunha e cantava depois mas só... simples e

trouxeram outras pessoas lá. Acontece que todas as partituras que ele fez, depois de muitos anos ele teve um desgosto, pois faleceu uma filha dele bem jovem...e ele perdeu a voz...não cantava mais. Quando ele faleceu, depois de muitos anos a filha dele, a Eliana Langer, mandou tudo o que ele tinha composto para a Universidade de Jerusalém...aí já não sei o que vai acontecer...ou se vai ficar guardado em um arquivo. Alguém um dia vai fazer uma tese sobre um *chazan* no Brasil que compôs... Ele compôs coisas de *chazanut*, e acho que de música ídiche também, isso eu não tenho certeza, mas de *chazanut* ele compôs que eu me lembro disso. O jeito dele cantar no casamento era ELE...era ELE cantando. Ele fazia também arranjos para coro, tudo! tudo! Ele dirigia o coral que tinha lá ele fazia. Mas ele parou de trabalhar no Beth'El em 1964 ou 1965, sei lá. Mas ele era fantástico, muito conhecedor de todos os *chazanim* do mundo. Ele compunha música no Nussach de *chazanut* mesmo. E as composições dele estão em Israel.

A filha de Weichenberg, Eliana, lembra-se dele cantando música ídiche, cantarolando em casa, mas ela não se lembra de ele ter feito algum recital ou alguma apresentação específica de ídiche. Nelson Rozenchan diz não lembrar tampouco da ocorrência de algum recital ídiche de Weichenberg, alegando que, quando trabalharam juntos, Nelson estava ainda na faixa dos vinte ou vinte e um anos e sugere que se por acaso ele tivesse feito recitais, Nelson seria ainda criança e não é capaz de recordar-se. Mas talvez possa ter feito no Beth'El, conclui. O fato é que Eliana possui fotos do pai cantando em recital, possivelmente em contexto profano, apenas não sabemos qual o repertório.

Sima Halpern tem lembranças de infância do *chazan* Weichenberg:

Quando eu era criança, o Weichenberg já não cantava. Lembro que meu pai falava que ele era um grande tenor. Ele teve um problema nas cordas vocais e já não cantava mais. Meu pai que contou. Quando o meu pai faleceu, o Belarsky ainda estava vivo, e o Weichenberg foi chamado para substituir meu pai, para reger o coro. E naquele ano eu passei tudo para o Weichenberg. Ele continuou fazendo nos moldes do meu pai, mas um pouco modificado, no estilo dele também. E eu também fiz algumas sugestões, e aí mudou um pouquinho. Para o coro, alguns arranjos o Belarsky mandou. No primeiro ano, eu lembro daquela papelada toda, e o meu pai fez uma adaptação para o coro que ele tinha. O coro tinha umas 12 ou 15 pessoas. Depois o Belarsky faleceu. Veio um *chazan* que durou só um ano, pois não era tão bom. Aí o Weichenberg fez outras modificações para o gosto dele pois ele tinha uma biblioteca invejável de músicas de *Rosh Hashaná* e *Iom Kipur*, por que ele foi um Senhor *chazan*, e tinha muitos registros de *chazanim* do mundo inteiro. Se ele cantou em ídiche? Não sei dizer.

Felipe Honigsberg também menciona Weichenberg quando conta que seu pai, o maestro Honigsberg, regia o coral, formado apenas por vozes masculinas, do Templo Beth'El:

Ele era amigo do *chazan* Weichenberg e lá ele dirigiu durante vários anos o coral das Grandes Festas. Muitas vezes as Grandes Festas coincidiam com o nosso 7 de setembro, e eu cheguei a ver desfile militar na Av. 9 de Julho, me distraí no balcão da sinagoga, porque como moleque não religioso ficava cansado de ficar o dia inteiro na reza.

Uma porção de fotos, programas, cartazes e partituras de Weichenberg estão sob os cuidados da filha Eliana, que gostaria de olhar com calma todo o material do pai. As horas de nossa entrevista foram especiais pela carga emocional que estava ali presente, sendo que me senti honrada por saber que, naquele momento, Eliana reabria os baús com o material do pai pela primeira vez depois de anos de seu falecimento. Havia partituras manuscritas, para

vozes, solo ou coro, de *chazanut*, hebraico e ídiche. Lê um trecho de uma carta que começa com os dizeres *main fraint* (meu amigo) Iehuda Weichenberg e explica:

Porque depois muitas cerimônias que ele fazia, o pessoal mandava cartas. Eu sei que ele tem plaquinhas de cerimônias que ele fez... Porque meu pai era apaixonado por música e na verdade ele vivia da indústria, ele tinha uma malharia. Foi junto com meu avô, na verdade meu pai ajudou a montar a malharia. Trabalhava com meu avô e meus tios. Mas a cabeça dele era a música. Ele escrevia música em todos os papéis que aparecessem na frente dele. E nessas cerimônias todas que ele fazia, ele nunca cobrou. Eu sei que tem uma porção de coisas que talvez por essas cartas dê para a gente saber, mas isso é uma coisa que eu ainda não mexi..., teria que mexer para ver o que são, né?

Entrevistar Miguel Rotenberg foi uma tarefa emocionante para mim, pois ele foi meu professor de *Bat Mitzvá* e de *Bar Mitzvá* do meu irmão no colégio Bialik em São Paulo. Com grande bagagem musical, empolgação e generosidade, me mostrou sua coleção com cerca de quatro mil discos, em grande parte LPs, sem contar as centenas de CDs que possui. Nasceu em Buenos Aires em 1938. O ídiche foi o primeiro idioma do qual teve notícias imediatamente ao seu nascimento, e assumindo que seja sua língua materna, conta:

Meus pais falavam ídiche. O dia inteiro, em todo momento, para todas as suas coisas e suas questões, na minha casa, apesar de que morávamos na Argentina, o ídiche era o idioma oficial. Eu falo muito fluentemente em ídiche desde criancinha. Meus pais me falavam em ídiche, eu olhava para eles, engatinhando. Então, se não tinha outro idioma em casa, como não vou aprender? Daí é possível presumir que aos pouquinhos e com o decorrer dos anos a minha vida ficou eternamente ligada ao ídiche. Tanto assim que hoje é o idioma que eu melhor falo. Simplesmente pelo fato auditivo automático. O ídiche era para mim batatinha.

A gratidão com relação a seus pais por terem lhe propiciado a possibilidade de conhecer o ídiche é uma constante na vida de Miguel Rotenberg, que declara: “devo dizer para você que amo este idioma de paixão”. Muito inteligente e cultivado, o professor Miguel me contou tudo o que sabe a respeito do idioma e de seu desenvolvimento e significado dentro do contexto histórico judaico, inclusive do antissemitismo.⁴²³

Ao conversar com o Professor Miguel, indaguei algo que, no momento da entrevista, classifiquei como sendo “bem abstrato” e difícil de formular: Porque nós, pessoas de

⁴²³ A interessante e consistente explicação começou com a seguinte proposta de Miguel: “Eu acho que deveríamos fazer um pequeno parêntese para te perguntar se você sabe o que significa a palavra ídiche”. Após expor suas ideias sobre o assunto, de forma muito cativante e demonstrando extremo carisma didático, Miguel conclui dizendo que introduziu o tema com o intuito de me mostrar porque em Nova Iorque “começou a grande epopéia da independência do ídiche para o mundo” e discorre sobre o teatro e o cinema ídiche norte-americano, com atores como Maurice Schwartz, Moishe Oisher... “Eram filmes que tocavam o coração dos judeus, porque falavam sempre sobre a tristeza, a terra que se deixou, os castigos recebidos nas novas terras, sempre aquela coisa que tocava o coração das pessoas. Até muito pouco tempo atrás na Hebraica se davam todos os anos festivais de filmes ídiches. Esses filmes que se fizeram na década de trinta, de quarenta, estávamos todos, os judeus do mundo estávamos atravessando o horror nazista, não cabia lugar para fazer filmes, sei lá, daquela alegria, daquele fulgor, não eram... Eram filmes com temas dramáticos, uma filha que se convertia ao catolicismo... um filho que acabou assassinando alguém e foi parar no cárcere... O que eu quero te dizer é que os temas eram temas que tocavam as famílias em si, mais do que a comunidade, entende? Filmes de índole familiar, com dramas de famílias judias, tudo em ídiche”, conta Miguel.

diferentes gerações, temos um receio de que tudo isso vai se acabar e gostaríamos de preservar, uma saudade de uma vida que algumas gerações não viveram palpavelmente.

Miguel me assegura que vai chegar a esse assunto, mas a indagação foi diluída com o passar da conversa. Ao longo de sua vida, escutou gravações e teve contato com os maiores *chazanim*, os maiores artistas, os melhores *showmen* do cenário ídiche internacional de meados do século XX. Ele calcula o período áureo de atuação desses ícones como sendo entre os anos 1920 e 1980, quando começaram a esvair-se.

Mostrando seus LPs, cita um nome dentre aqueles que considera os maiores *chazanim* do mundo: Sol Zim. E enfatiza o fato de que em geral os *chazanim* cantam e cantavam música ídiche e repertório variado. O LP *Zim's Great Jewish Melodies*, por exemplo, é integralmente composto de canções ídiches, com ausência total de *chazanut*, ao acompanhamento da Sinfônica de Viena. Miguel descreve Zim como um *chazan* “incrível, maravilhoso, um pássaro!”, que “interpreta como ninguém”. Trata-se de um LP de “valor hoje inestimável” no aprendizado das canções e do estilo musical, pois, conforme relata o brincalhão Miguel, “é muito difícil superar hoje a Sol Zim, ainda por cima, acompanhado pela sinfônica austríaca”.

Assim sendo, os *chazanim* cantavam a música religiosa nas sinagogas e colocavam ídiche nas horas vagas, “nas horas de lazer eles cantam em ídiche” porque, segundo conta o professor Miguel, “o ídiche na época é o que atraía demais todo povo! Atraía público, muito mais do que *chazanut*! Um recital de quem quer que seja que não tivesse ídiche no meio faltava algo! Eu mesmo posso te mostrar recitais que tenho aqui!”.

Mostrando algumas de suas gravações como cantor, Miguel afirma que “cinquenta por cento de seu repertório gravado eram canções ídiches”. Mostra outro registro de áudio e prossegue:

Está aqui. Sholom Secunda foi um dos mais prolíficos compositores em ídiche em todos os tempos. Nova Iorque! “Um recital ídiche com Sholom Secunda”,⁴²⁴ escreveu também obras de *chazanut*, mas aqui, tudo ídiche. Este é Secunda, famosíssimo e imortal, faleceu já faz muito anos. Mas o que ele deixou de obras maravilhosas! Ou mesmo o canto dele...

⁴²⁴ Miguel prossegue lendo na contracapa do LP: “E aqui inclusive você tem aqui: Residente na cidade de Nova Iorque, Secunda é membro da Sociedade Americana de Compositores, Autores e Editores e desde 1932 exerce o cargo de presidente da Sociedade de Compositores Judeus”. Complementa: “Mas estamos falando de 1932, ele já não vive, com toda a certeza, ele já faleceu”.

No conteúdo desse disco está inserida “alguma canção hebraica” de teor laico, como é o caso de “Hava naguila” (Alegremo-nos), Miguel menciona delineando que são “coisas finérrimas”.

Sobre a vinda de astros e estrelas ídiches estrangeiros para a cena sulamericana, Miguel Rotenberg menciona que “o pessoal da Argentina nem precisava ficar ansioso! Todo início de temporada (os artistas) caíam que nem pombas em Buenos Aires”. Ali as trupes e atores e cantores individuais ganhavam dinheiro, pois os teatros ficavam lotados, de acordo com Miguel, todas as noites da semana, não apenas aos sábados e domingos.

Os artistas recebiam por bilheteria, e os shows exerciam enorme fascínio com intensa popularidade na comunidade judaica portenha. Miguel relata:

Filhinha, eu lembro. Isto me marcou muito. Meus pais me levaram uma noite ao Teatro Soleil para escutar ao *chazan* Pierre Pinchik. Vou te dizer uma coisa, era um artista de cinema e só cantava para o primeiro andar, onde só estavam sentadas as mulheres. Ele não cantava para os homens, ele só cantava para as mulheres. Quer conhecê-lo? (procura foto) Isto me ficou marcado. E o teatro estava lotadíssimo, lotadíssimo. Me chamou muito a atenção, eu era ainda uma criança, eu ainda não entendia...mas tinha imaginação. Aqui está. Pierre Pinchik. Olha que cara, olha que perfil. As mulheres caíam de joelhos. Galã, sim. Já faleceu faz muito tempo também. Estou falando de gente que já não está mais, viu?

Conta que entre esses artistas, nos shows, ainda nem se pensava em cantar em hebraico, afinal, o verdadeiro repertório hebraico nasce com Israel, conta Miguel acrescentando que muito embora houvesse algum repertório em hebraico “que eram cantarolados no esquema ashkenazita. Assim se cantava algo em hebraico antes de Israel”, sempre ligado à liturgia nesse caso. “Agora, ídiche era ídiche... ídiche era ídiche!”

Mostrando um disco integralmente em ídiche “Canções folclóricas judias em ídiche” Miguel Rotenberg diz:

Aqui você tem um dos maiores tenores do mundo. Conhece Jan Peerce? Todo o disco em ídiche, não tem nada de *chazanut*. Também o conheci, tive a honra, veio a dar vários recitais em Buenos Aires e eu estive presente. Também faleceu já deve fazer uns vinte, vinte e cinco anos. Foi uma voz maravilhosa, foi um tenor incrível, e era conhecido como o tenor favorito de Toscanini, sim, sim. Toscanini: “Vamos fazer o Réquiem de Verdi, eu quero o Jan Peerce”. Ponto. Assim era o prestígio deste homem. O próprio Peerce! O próprio Peerce deveria ter num só repertório algo em torno de quarenta, cinquenta óperas completas!

Jan Peerce é o cantor ídiche favorito de Mauro Wrona que chegou a conhecê-lo quando esteve no Brasil:

Falaram para ele que eu cantava em ídiche também. Eu tinha 17 anos e tinha uma professora que eu gostava muito que chamava Ida Roja. Era húngara meio judia.⁴²⁵ Fui com ela e me apresentaram para ele no Hilton. Ele já tinha uns 75 anos e ainda cantava no Metropolitan. Tinha um tipo sizudo, mas ele foi agradável. Tinha bem cara de *alter id*, narigão. Era um *sheiner mentsh*. Ele me ouviu.

Miguel Rotenberg também cantou repertório erudito, especialmente de *lieder*,⁴²⁶ no começo de sua carreira, ingressando posteriormente no ramo popular, nas canções ídiches, nas canções em hebraico e na *chazanut*. “Deixei esse clássico em alto voo. Então, quando cantasse clássico eu cantava uma canção napolitana, e de vez em quando uma ária de ópera... Tem essas gravações minhas, se você quiser regravar algo com muito prazer eu vou te dar”. Continua generosamente mostrando o seu material fonográfico:

Para você ter aqui, por exemplo, um *chazan* da antiguidade, um *chazan* ortodoxo, Josef Rosenblatt, no filme *O cantor de jazz*, o primeiro filme falado mostra um momento em que Al Jolson, com saudades do seu judaísmo entra em Nova Iorque a ouvir um recital em ídiche de Josef Rosenblatt. E ele, o próprio Josef Rosenblatt canta um trequinho de uma canção no palco e Jolson sentado.⁴²⁷ Aqui mesmo (no disco), Josef Rosenblatt “Main ídiche mame”, “Eili Eili” e outros grandes sucessos ídiches favoritos. Então aqui, você não vai acreditar, ele canta aqui “Élégie” de Massenet. Tem um “Kol Nidrei”, “Zog je rebeniu” (Diga, meu rabininho), “Lomir zich iberbein” (Vamos fazer de novo as pazes)...

“Vou te apresentar o meu professor”, avisa Miguel mostrando algumas fotos nos discos: “Este foi o meu professor de canto, impostação e repertório durante dez anos, Yasser Halperin. Em Buenos Aires. Era russo. Mas também falava um ídiche que era uma delícia! (Mostra a sua própria foto no disco) Você conhece este”?

Miguel iniciou sua carreira com o quarteto vocal Kinor. *Êxitos de Israel*. Depois dos estudos com Halperin, Miguel aperfeiçoou-se no Teatro Colón com o professor Mário Milani durante três anos. “Aí já alcei um pouco de outros voos. A voz ficou mais extensa, o timbre amadureceu, mas devo a Halperin praticamente a minha carreira”.⁴²⁸

A paixão pela música viera como consequência de seu *Bar Mitzvá*, conta Miguel:

⁴²⁵ Mauro lembra que “ela contava histórias incríveis da Guerra. Era uma mulher maravilhosa e foi uma ótima professora de piano. Fazia umas audições dos alunos na sinagoga dos húngaros na Rua Augusta. Eu cantei trechos de *Um violinista no telhado*. Acho que eu cantei também “Eili, Eili” e “Meierke main zun” naquela sinagoga”.

⁴²⁶ “Nada melhor para melhorar uma voz do que a canção de câmara”, salienta Miguel. Realmente, o estudo vocal no canto camerístico desenvolve o efeito do *legatto*, além das variações em dinâmica, conforme Miguel acrescenta: “os pianos, os pianísimos, os fortes, os fortísimos, tudo a partir de um controle rigoroso da voz”.

⁴²⁷ O filme *The jazz singer* data de 1927. Conta a estória das contrariedades de um jovem judeu que se torna um notável cantor de jazz, passando por conflitos com o pai *chazan* e o tradicionalismo da família.

⁴²⁸ Não se tratava de um *chazan*, era músico, “pianista excelso, de primeira linha. Chegou a ser diretor da orquestra ajudante, do próprio diretor Colón”, conta Miguel.

Eu fiz *Bar Mitzvá* e cantei muito durante aquele dia, li um trecho da Torá e também fiz uma parte dos Profetas, a *haftará* (leitura dos Profetas) que são trechos maiores e tal, e fiquei empolgado com o canto. E continuei estudando *chazanut* com esse professor que me ensinou para *Bar Mitzvá*.

Várias partituras ídiches de Gerson Herszkowicz lhe foram fornecidas pelo cantor Szyja (Shia) Fraiman, que, dentre outras atividades, integrou o coro Hazamir. Conversei com a sua filha Dora Blatyta e com Nelson Rozenchan que lembrou bem dele, assim que mencionei que o coro Hazamir referia-se à primeira metade do século XX, pois Nelson não chegou a conhecer o Coral. Ele conta:

Exatamente quem eu estou pensando, Szyja Fraiman...conheci ele muito tempo. Szyja é Iehoshua em hebraico. Bom...Szyja Fraiman...durante muitos anos ele foi meu alfaiate...ele era um alfaiate de mão cheia! Você pode imaginar um alfaiate no Largo São Francisco (Largo do Ouvidor)? Ele tinha uma alfaiataria e ele gostava de arte...ele gostava de cantar...de fazer ternos...e gostava de pintar...ele pintou muitos quadros. Eu vi acho que uma ou duas vezes ele cantar *chazanut* e ele sabia música ídiche. *Chazanut* tradicional. Era o *chazan* da sinagoga do Péretz, mas só para *Iom Kipur*, não era um *chazan* profissional.⁴²⁹ O negócio dele era alfaiataria, fazia serviços, tinha pessoas tal, e tinha a sala dele lá no centro, bem bem tradicional. Ele me atendia no centro sempre de terno e gravata. Eu fiz com ele vários ternos, várias roupas, calças, paletós...e duraram anos anos anos. Realmente fazia muito bem. Ele gostava do que fazia, era um artista... um artista que... está olhando o corpo da pessoa como tem que aparecer... o que tem que ressaltar... o que tem que esconder... o que tem que aparecer mais... aparecer menos... enfim ele era um artista. Você chegava lá ele começava a contar histórias, histórias... eu sentava lá...ia fazer um terno, tirar as medidas ou alguma coisa...ia ficar sentado ouvindo histórias, histórias. Ele cantava também... gostava! Estava sentado assim como nós estamos sentados (próximos de frente para o outro) e ele cantava “olha essa música é assim, assim”...cantava um trecho, depois outro... ele tinha prazer de fazer isso... Em sinagoga eu o ouvi cantar...mas eu já não lembro mais...porque ele cantou durante muito tempo mas eu não frequentava o Peretz (escola/sinagoga), eu não tinha nenhuma ligação com Vila Mariana...acho que uma vez eu ouvi ele cantando, ele gostava disso...estava no sangue dele...e ele cantava. Lembro que tinha gente que apreciava o Szyja Fraiman. Enquanto ele trabalhou, enquanto ele fez coisas, eu estive com ele até...até ele...ele falecer.

Afora *chazanut*, Nelson não se lembra de ter assistido Szyja Fraiman cantar em público, pois era ainda criança quando Szyja se apresentava nas festas:

Porque se ele cantava... talvez fosse em torno de 1960, 1965...e não era meu foco de interesse nessa época. Então não lembro bem, mas ele foi famoso aqui em São Paulo...foi famoso como cantor da Vila Mariana. O pessoal conhecia...sabia que ele era cantor, uma vez chamavam aqui, uma vez chamavam lá. Mas eu não tive esse contato. Meu contato com ele foi na alfaiataria, dele cantar e contar histórias e tudo mais na alfaiataria.

Szyja Fraiman queria ter podido estudar na sua Polônia natal (Chorjl), mas foi impedido por antissemitismo. Foi autodidata. Aprendeu o ofício de alfaiate já no Brasil e tornou-se renomado no ramo, conta a filha Dora Fraiman Blatyta. Ela ressalta que do ponto de vista profissional, Szyja, “apesar de não poder estudar na Europa, se tornou construtor de casas e prédios também”, além de estilista. A música foi uma atividade secundária que o

⁴²⁹ Na lembrança da filha, Dora Blatyta, Szyja Fraiman cantou o Kol Nidrei no *Iom Kipur* na sinagoga do Peretz (Escola judaica I.L. Peretz em São Paulo) em apenas uma ocasião.

preenchia. Dora, que era criança na época, conta que o pai cantava de ouvido e, em torno dos 30 anos de idade, começou a estudar canto lírico com Leibke Moreinas.

Devido à sua bela voz, nas festas comunitárias Szyja era convidado pelas organizações, como o Poilische Farband e o Keren Kaiemet, a apresentar-se, sempre em caráter beneficente, e “era uma das atrações da noite”. Cantava geralmente na sua língua materna, o ídiche, naqueles “salões enormes com mesas compridas, enfileiradas”, provavelmente acompanhado por um pianista, conta Dora. “Pode ser que a Lola tocava piano e o acompanhasse”,⁴³⁰ suspeita Dora, que também o acompanhava nos ensaios. Os irmãos de Dora igualmente tocavam, e a mãe brincava dizendo que regia a todos.

Quando menina Dora zangava-se ao constatar certo descaso do público conversando durante as apresentações do pai. “Ele não era pano de fundo, era convidado”, salienta. Dentre as canções, a filha lembra-se de tê-lo escutado em “Bai mir bistu schein”, “A ídiche mame” e “Rojinkes mir mandlen”.

Na atualidade praticamente não há no Brasil *chazanim* que falem ídiche correntemente, constata Nelson Rozenchan:

Que eu me lembre, que está vivo aqui e agora, mas já não está mais atuante há tempo, fala ídiche correntemente e quando pode ainda canta é o Miguel Rotenberg. Quando se faz um festival de *chazanim* ele costuma cantar umas músicas em ídiche que ninguém sabe, ele tira de musicais antigos que ninguém conhece. Mas ele parou de cantar, sumiu, não é mais *chazan*. Na *Bar Mitzvá* do neto ele cantou. Eu fiz muitas cerimônias com o Miguel.

Durante sete anos consecutivos Nelson e Miguel trabalharam juntos nas cerimônias de *Rosh Hashaná* e *Iom Kipur*, que contavam também com coral, no Bialik. Rotenberg cantou posteriormente na CIP e em outros centros religiosos. Nelson relata que Miguel fala ídiche correntemente, “então para ele o ídiche é muito próximo, pega músicas em ídiche para cantar toda a vez que tem festival de *chazanim*”. Nesses festivais, a escolha do repertório dos cantores poderia abranger rezas também, no entanto Miguel Rotenberg sempre priorizou nesses eventos cantar repertório ídiche, interpretando bonitas canções ídiches, com a peculiaridade de em geral serem desconhecidas para a maioria do público, conta Nelson admirado por ouvi-lo a cada vez cantar melodias diferentes e que não eram familiares.

⁴³⁰ Trata-se de sua prima, Marian Laila Vogel, falecida recentemente, em 04 de outubro de 2012. Estava morando no Residencial Albert Einstein.

No contexto que mesclava a adaptação ao Brasil às memórias saudáveis do mundo ídiche europeu, juntamente com a consciência da pulsão do aniquilar judaico europeu e com o fortalecimento de ideias sionistas, a manifestação cultural no circuito dos *chazanim* unia vocalmente os polos sacros e laicos, conforme vimos, pois além de realizar os atos sinagogais desenvolveram-se como cantores, inevitavelmente de ídiche, quando dessa vertente.

Concluindo e ingressando em outro plano, sob uma ótica mais psicológica e sociológica no jogo dinâmico entre a adaptação, a assimilação e a manutenção de valores culturais transportados, Jacó Guinsburg ressalta que “o *chazan* era um homem muito, muito cultuado” e afirma, conforme mencionado, que alguns “tinham o outro lado”, o de fazer concertos em ídiche. Jacó descreve o ambiente musical que fervilhava: nesse circuito no Brasil “havia uma musicalidade inerente no meio, inclusive por conta de certo saudosismo, essa nostalgia reinava”. Apesar disso, muitos aderiram “ao lado do samba. É o outro lado da questão”.

6.7 FESTAS E COMEMORAÇÕES DA COMUNIDADE JUDAICA

As comunidades judaicas brasileiras se adaptaram às condições e à interculturalidade da região em que habitaram, como vem ocorrendo ao longo dos séculos de “histórias musicais judaicas”. Ao mesmo tempo, os judeus ashkenazitas recém chegados no Brasil procuravam dentro do possível cultivar traços da tradição judaica ashkenazita, mesmo que inconscientemente.

Assim, é válido lembrar que no universo ídiche europeu, desde a Idade Média, os casamentos e celebrações alegres ligados aos ritos de passagem contaram habitualmente com a atuação de musicistas. No Brasil, desde que houvesse a possibilidade de manifestação musical pré-estabelecida com uso de instrumentos, esta ocorreria. Contudo, a participação ou não de músicos nos festejos esteve vinculada a diversos fatores que abrangem desde a viabilidade financeira dos anfitriões até o conhecimento de músicos no local e as suas disponibilidades. De qualquer forma, nada impediria que o canto aparecesse como expressão espontânea, na qual certamente canções ídiches seriam entoadas.

Em casamentos e festividades era possível que houvesse “um pequeno tipo de formação *klezmer* e alguma coisa dessa natureza”, lembra Jacó Guinsburg. A manifestação musical das festas era prioritariamente instrumental, conforme conta Guinsburg: “o pessoal começava a tocar qualquer *freilach* ⁴³¹ e a turma entrava logo”. Mas o canto vinha acoplado “espontaneamente porque as melodias eram de conhecimento daquele povo”, acrescenta. A prática da celebração musicada ocorria em circunstâncias festivas familiares das diversas comunidades ídiches do Brasil, independente da origem, “seja os que vinham da Bessarábia, seja os que vinham da Polônia”, conforme cita Jacó, bem como de outros locais da Europa do Leste.

Apesar do presente trabalho, no quesito música, lidar basicamente com as entrevistas que realizei e com certas fontes primárias, gostaria de acrescentar logo abaixo dois depoimentos que não foram colhidos por mim e que encontrei em literatura referente ao Judaísmo no Rio Grande do Sul. Nesse contexto, Marcos Cantergi conta:

Em 1918, casei com Ida Kelbert (...) Naquele tempo havia poucos judeus em Porto Alegre e quase todos eram convidados para o casamento. Servia-se *leikach*, *shtrudel*, arenque com tomate, galinha e bastante cerveja. Como músicos, atuavam os Irmãos Menashe e Bin'iomim

⁴³¹ Significa alegre (ídiche). Música tradicional instrumental ídiche, sendo um dos gêneros atualmente classificados como *klezmer*. Seu caráter é festivo, exultante e o andamento é rápido. Originalmente, para ser dançado.

Roitman e Busi Trachtenberg. Os dois primeiros trabalhavam como clientelchiques (conforme grafia), e o seu Busi era fotógrafo, e andava com uma caixa, a popular lambe-lambe, como as que ainda existem na Praça XV. Todos eles tinham violino e tocavam valsas, polcas, padis - dança russa - mas o que mais se dançava era o *sher*, também originário da Rússia, dança em roda, com participação de seis a oito pares. Constituí família, tivemos quatro filhos, e todos falavam o idish (conforme grafia).⁴³²

Ainda com respeito ao Rio Grande do Sul, em relato oral registrado em seu livro de memórias, Martha Pergendler Faermann conta sobre os festejos de seu casamento em 1942 em Erebangó. Segundo consta em sua obra, foi uma grande e inesquecível festança de confraternização, com um enorme número de convidados e grande cooperação. A cerimônia ocorreu no salão do cinema todo enfeitado, com uma *chupá* (tenda do casamento religioso) improvisadamente enfeitada. A autora conta que a festa “se prolongou em danças até o clarear do dia”. Para a animação do baile, os infatigáveis músicos vieram de outras localidades, aliados a Angelo Pezzuti, o gaiteiro do lugar, que “alegrou com seus acordes a noite inesquecível, em que os noivos participaram até o final”. Naquela noite, os noivos ainda não pernoitaram juntos, e, ao amanhecer, os músicos fizeram uma serenata na suposta janela dos noivos, que na realidade foi ouvida somente pela noiva, conforme relata Martha Pergendler Faermann.⁴³³

Deve-se lembrar, no entanto, conforme mencionado, que nem sempre que houvesse comemorações, como casamentos e *Bar Mitzvá*s, haveria necessariamente presença musical. Apesar da alegria, no Brasil, foi também muito comum que os anfitriões recebessem os convidados com uma mesa singela e farta, feita com muita dedicação e honra pelos familiares. Era corrente que o festejo contasse com cerveja. Mas às vezes, a simplicidade do evento podia ser ainda maior.

O encontro de Jayme Kuperman e de sua esposa Amélia foi viabilizado por intermédio de um casamenteiro profissional.⁴³⁴ Habitualmente o esquema funcionava da seguinte forma: se o encontro vingasse, pagava-se pelo serviço do casamenteiro. “Mas se não desse certo não se pagava”, Jayme explica. Se houvesse união, o casamenteiro viria pedir o dinheiro, “aí você começa a pechinchar com ele”, acrescenta Jayme. O valor variava, segundo a possibilidade financeira dos contratantes. “De acordo com as finanças das pessoas. Mas como a gente era

⁴³² Entrevista com Marcos Cantergi, aos 88 anos. Chegou ao Brasil em 1913, aos 17 anos de idade, junto aos pais e mais sete irmãos (três homens e quatro mulheres) de Uriver, Bessarábia, Romênia. Em sua casa falavam o ídiche. EIZIRIK, M. Aspectos da vida judaica no Rio Grande do Sul. Caxias do Sul: Editora da Universidade de Caxias do Sul/Porto Alegre-Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1984, p.145-7.

⁴³³ FAERMANN, M. P. **A promessa cumprida**: histórias vividas e ouvidas de colonos judeus no Rio Grande do Sul (Quatro Irmãos, Baronesa Clara, Barão Hirsch e Erebangó). Porto Alegre: Metrópole, 1990, p.67 e 68.

⁴³⁴ Assim como na Europa, o Brasil judaico também tinha prioritariamente as casamenteiras mulheres, mas “esse por acaso era casamenteiro homem”, conta Jayme, “ele era profissional mesmo, mesmo. Ele ia com você para mostrar a pessoa”.

pobre, ele não podia cobrar muito, porque eu não tinha dinheiro para pagar muito! Mas paguei para ele”, conta Jayme:

Como é que nós nos conhecemos... Bom, tem o seguinte: tem um cara que era casamenteiro procurava aqui os solteiros, então ele chegava: “Oh Jayme, tem uma moça, olha, daqui de Niterói...”, “Não, tudo bem” “Olha, tem uma confeitaria... Confeitaria Fasano, era na Rua Barão de Itapetininga, que naquela ocasião, estou te falando em 1940, era rua de luxo, equivalente hoje à Oscar Freire. Bom, “Nós vamos nos encontrar, eu vou com a moça e você...”. Aí eu fui... Era um casamenteiro! Aí fui, era mês de dezembro, encontramos... Encontramos com ela, gostei dela, não falei nada, e combinamos no baile do Círculo, que era na Rua Colômbia, no... Como é que chama? Harmonia Tênis Club, aqui em São Paulo.⁴³⁵ Ela veio, porque a irmã dela morava aqui, a irmã dela com o marido morava aqui, era... Josafat Teperman, ele era médico e tinha uma criança pequena, Sérgio Teperman. Bom, aí combinamos: “Olha, você vai no baile?”, “Vou”, “eu também vou!”... e eu não tinha nem roupa para ir direito, sei lá, fui lá, mandei um alfaiate fazer uma roupa (praticamente traje a rigor), naquela época tinha (de preto, com camisa branca) ainda de gravatinha, eu tenho a gravatinha até agora, aquela borboleta. Bom, aí fiz, aí nos encontramos, aí estava a irmã dela, o marido da irmã, cunhado, e tinha um casal Maurício Grinberg e Anita Chansky, que eram noivos, ficaram todos numa mesa, ficamos todos, nós seis numa mesa.

Sobre a parte musical desse baile do Círculo, havia um conjunto “tocando samba, marcha, tango... não música judaica nesse caso”, descreve Jayme. Era um baile em geral, podia ser que às vezes se tocasse uma canção ícone como “Hava naguila”, mas normalmente não tinha nenhum conteúdo musical de cunho especificamente judaico. “Esses bailes em lugares grã-finos era só música samba, marcha...”, Jayme conclui, mencionando que o Círculo era frequentado pela comunidade judaica, e a entrada era paga e deveria ser comprada com certa antecedência.

O encontro foi fortuito. Jayme acrescenta:

Começamos a dançar, dançar, dançar, dançar. “Vamos ficar noivos?”, ela falou para mim. Falei: “Porque, está com vontade?”. “Estou”. Falei: “Está bom, então vamos avisar o pessoal. Foi durante a semana, fizemos um noivado, quebramos prato... Isso foi no mês de dezembro. Em quinze de maio, nós casamos. Foi assim. Ela viveu até 1996, em outubro fez doze anos.

O processo até o casamento ocorreu com certa agilidade. Na data marcada, o pai da noiva recuperava-se de uma tuberculose em um sanatório de doenças pulmonares em São José dos Campos. “Fizemos o casamento lá no hotel San Remo. Trouxemos um homem religioso, de barba e *peiot*...”.

O casamento realizou-se de forma muito simples, sem nenhuma manifestação musical, nem de caráter de cantoria espontânea. Jayme prossegue de maneira bem teatral:

A minha cunhada acendeu uma vela e andou com a vela e eu saindo do quarto de dormir e minha noiva saiu do quarto de dormir dela, os dois, e ela no meio com a vela, chegamos até a

⁴³⁵ O baile ocorreu no dia 31 de dezembro de 1940, no Reveillon, e o local era alugado pelo Círculo Israelita, informou Jayme.

mesa onde que estava sentado o rabino, vamos dizer assim, escrevendo a *ketubá*, tal, etc, apagou a vela, *mazl tov*, ah, quebrei um copo também, né? É isso. Depois teve um almoço. No dia seguinte já abri a loja e fui trabalhar. Não tinha dinheiro, era assim!(risos).⁴³⁶

Parente de Jayme, Aarão Perlov trabalhou durante anos na rádio Mosaico. Frequentou inúmeras festas a serviço em busca de homenagens pagas, oferecidas como cumprimentos para os celebrantes, a serem anunciados durante o decorrer do programa. Aarão conta que não se lembra de ter visto algum conjunto musical de porte tocando nessas situações. “Genericamente falando, eles contratavam um sanfoneiro, um trio, um violão, ou um violinista”, explica Aarão.

Quando algum dos convidados era músico, mesmo que amador, prestaria homenagem tocando o seu instrumento, como forma de atração espontânea. Aarão explica: “Um cara queria mostrar que era ás em alguma coisa, pegava um violino e tocava ou uma música bem melodiosa, ou bem triste, ou fazia parte das *hoiras*, sabe?”. Na lembrança de Aarão, havia cantoria em ídiche nessas ocasiões:

Sim, aí é que tinha. Ainda não tinha entrado o hebraico, os movimentos, a libertação de Israel. Não tinha nada. Era só ídiche. Tudo (hebraico) começou depois que foi proclamada a independência de Israel. O pessoal começava a cantar espontaneamente celebrando a festa, as coisas, então eu tenho fotografias de casamento e tudo, todo mundo sentado não tinha nada, aí “parabéns!!!!”, serviam, são bom garfo os nossos patrícios, e eu aproveitava e ganhava dinheiro (com os anúncios encomendados).

Sobre a prática musical nas festas da comunidade judaica, o maestro Carlos Slivskin conta suas memórias, as quais não poderiam excluir a sua infância e adolescência na Argentina. A mãe de Slivskin era cantora de origem sefardita, conta com orgulho ao mostrar a sua foto. Com o marido, formou uma orquestra *klezmer* para casamentos na Argentina. O repertório ídiche e hebraico eram os maiores responsáveis pela animação das festas. Carlos cresceu dentro desse ambiente:

Eu fui colocado já desde criança no palco, para acompanhar a orquestra de meu pai. Lembro das teclas do piano que eram muito duras para minha mãozinha pequena. Mas a maior recordação que eu tenho é do meu pai com o seu *blazer* branco e o violino eletrônico, que ele já tinha nessa época, no meio do salão tocando *Csárdás*⁴³⁷ de Monti (Vittorio Monti) e quem acompanhava meu pai era eu. Acho que eu deveria ter uns oito anos de idade.

⁴³⁶ Jayme possuía uma pequena loja de roupas na Rua Domingos de Morais onde havia um porão habitável. Falando a respeito de Amélia, Jayme relata: “Ela foi lá, fez cortinas, mandou fazer assoalho, ficou uma residência. E olha, vivemos uma vida muito feliz, tivemos dois filhos maravilhosos, e tenho netos maravilhosos também”, conta Jayme. Selmo Chapira Kuperman e Sandra Kuperman Pessa são os filhos do casal.

⁴³⁷ Ritmo de dança tradicional originária da Hungria, com caráter marcado e moderado.

Em geral o instrumento de teclado nessas festas na Argentina era o piano, já que cada salão possuía um. “Mas, em que condições estavam esses pianos? Eram teclas duras. Mas eu dava conta do recado. E ganhava meu cachezinho”.

Ao chegar a São Paulo com 21 anos de idade, em virtude de haver aceito um contrato, começou a trabalhar e a desenvolver uma atividade de música judaica. Apesar da existência de atividades musicais no ramo, Carlos considerou o setor musical judaico dentro da colônia “muito árido” no quesito festa. Tinha a impressão de que muitas das recepções eram animadas por conjuntos que não possuíam um líder judeu. “A música judaica era um pouco genérica. Eu comecei aos pouquinhos e fui injetando o meu *ídichkait* na música e paralelamente trabalhando no templo da CIP, como *chazan*”.⁴³⁸

É comum que o ofício seja passado de geração a geração na tradição dos *klezmerim*. Assim ocorreu com a família de Carlos. “A história de um músico ídiche, de um músico judeu, é difícil que comece com ele. Sempre começa com várias gerações anteriores”, conta Carlos, exemplificando:

Meu pai era violinista. E meu avô era trompetista na Europa, tocava na banda do Tzar.⁴³⁹ De lá imigrou para a Polônia, conheceu a minha avó e foram para Londres. E de Londres se trasladaram a Nova York onde eles construíram um hotel. Esse hotel não deu certo, então fugiram para Argentina, na localidade de Carlos Casares, onde várias famílias judaicas formavam como se fosse uma aldeia ídiche. Uma aldeia judaica a uns 2000 km de Buenos Aires. Então, meu avô...como sempre existe um magnetismo judaico...o que é um magnetismo judaico? Onde está uma família vai estar outra família e vai estar outra família, e chamam: “Venha aqui, estamos juntos”...sempre para ficar juntos. Então, formam uma cidade. Numa cidade tem casamentos, então meu avô com o trompete procurou outros músicos e formou o primeiro conjunto *klezmer* dessa comunidade instaurada em Carlos Casares. E fazia seus casamentos e ganhava algum dinheirinho. Aí nasceu meu pai e depois se trasladou para Buenos Aires e iniciou os estudos de violino e de música. Mas a semente veio realmente de meu avô. Agora, de meu bisavô não tenho conhecimento. Mas é uma coisa geracional, geracional.

Mesmo quando uma banda fosse contratada para uma festa, se alguém da família desejasse prestar homenagem musical, como naturalmente ainda ocorre na atualidade das festas judaicas, o ofertador (profissional, amador ou apenas bem intencionado) mostrava os seus talentos musicais, cantando ou tocando algo para o homenageado.

Somente para exemplificar e com intuito de registrar a lembrança, é relevante contar que nesse contexto Mendel Abramowicz cantou na festa de *Bar Mitzvá* do neto mais velho

⁴³⁸ O seu trabalho inicial no templo Beth'El e sua permanência lá foram curtos. No final dos anos 1970, assumiu o posto de maestro da Hebraica. Trabalhou também na CIP, onde desenvolveu sua atividade durante 12 anos.

⁴³⁹ Carlos não sabe se lá na Europa o avô tocou também como *klezmer*, nas festas judaicas, mas acredita que provavelmente sim. Brinca: “Não sei quanto ele ganhava com a banda do Tzar”.

em 2008, ao lado da Banda Fênix, “que espontaneamente acompanhou sem nenhum treino anterior, nada, e saiu muito bonito”, conta Mendel.

Segundo o casal comenta, a intervenção de Mendel foi o “ponto alto” do *Bar Mitzvá*, onde cantou uma seleção de músicas ídiche, hebraicas, e o público inteiro se levantou. Foi um momento muito emocionante, concluem.

Carlos Slivskin tocou no casamento da filha mais nova do casal, Rose, e, na ocasião, o maestro pediu que Mendel cantasse uma música para os noivos. A esposa Mere conta:

Também foi o ponto alto do casamento porque ele sentou numa cadeira, com todos em volta, e entoou as músicas que se entoavam nos casamentos judaicos no *shtetl*, e que os cantores que iam de casamento em casamento, de festa em festa, faziam assim, quase que músicas especiais pros noivos a serem homenageados. O Mendel fez isso com a filha e o genro, foi inesquecível.

O que ocorrera foi o seguinte: quando Mendel contatou Carlos Slivskin para tocar, comentou sobre seu gosto por música lírica, herdado do pai, que o “levava para assistir Beniamino Gigli, Tito Schipa, todos os grandes tenores que vinham ao Brasil”. Carlos perguntara então a Mendel: “Quer ouvir o Pavarotti?”. Mendel respondera que sim, conta:

O Carlos começou a cantar, na época ele tinha uma voz fabulosa, aí eu brinquei com ele: “Quer ouvir Dino Black?” (ri), ele disse: “quero”, aí eu comecei a cantar. Ele disse: “Você canta, então eu vou te pegar lá no casamento”. E realmente no casamento, inclusive eu estava comendo, era uma cena muito gozada, eu estava com a boca cheia e ele disse: “Agora nós vamos ouvir o Mendel cantar”. E ele pôs a minha filha e o meu genro no centro, a turma fez uma roda e a cantora veio me entregar o microfone e eu comecei a cantar, ele tocou lá uma música e eu mandei bala (ri). Em ídiche, (canta) *chusn kale mazl tov* (Noivo, noiva, boa sorte).⁴⁴⁰

Nos anos 1980, a cantora Liane Mandelbaum foi uma das estrelas do conjunto do maestro Carlos. Após atuar em “Violinista no telhado”, no início dos anos 1990, a jovem Liane Mandelbaum gravou o CD *Al kol ele - A todas essas coisas*, com canções judaicas, cuja faixa nº 5 é “Papirošn” e a última faixa, um *medley* ídiche com: “Oifn pripetshok”, “Rojinkes mit mandlen”, “Shein vi di levone”, “Bai mir bist du shein”, “Belz”, “Skrip, klezmerl, skrip” (Ranja, bandinha, ranja), “Oi mame bin ich farliebt” (Oh, mamãe, estou apaixonada), “Yosl, Yosl” e “Dos iz ídiche”. Dina Marx recorda-se do lançamento: “Assisti um show da Liane em que ela cantava música ídiche na sala São Luís. Era uma grande cantora”.

⁴⁴⁰ É comum que essa canção seja tocada apenas instrumentalmente, em versões memoráveis como a do célebre clarinetista Dave Tarras (1897-1989), que imigrou da região da Ucrânia para os Estados Unidos em 1921.

Outras orquestras precederam e sucederam a banda do maestro Carlos Slivskin, que foi “o grande inovador judaico na área”, e se tornou referência, segundo conta Gerson Herszkowicz.

Um cantor que se expressa vocalmente tão bem em hebraico quanto em ídiche, segundo Nelson Rozenchan, e que trabalhou intensamente em festas judaicas, é o *chazan* Shimon Lavi. “Cantava no conjunto do maestro Carlos no começo. Tem uma belíssima voz. Cantou um tempo na CIP, aprendeu a cantar as rezas, mas estudou na Argentina. Só que ele em casa, ele falava só ídiche com os pais. Ele fala um ídiche perfeito”. Posteriormente, ao morar em Israel, onde aprendeu o hebraico, serviu às forças militares israelenses e cantou em um conjunto musical do próprio exército. Fixando residência no Brasil, criou uma banda.

Muitos casamentos e festas foram realizados por Nelson junto a Lavi, que era bastante requisitado, além das outras várias bandas, a citar: SP3, maestro Carlos Slivskin, Luiz Lói e Shraga Winter.

Desde 1993, a musicista Anete Cenciper trabalha como cantora em festas judaicas.⁴⁴¹ “Comecei sendo convidada para cantar na banda do Shraga”, conta. Na época ela morava em Uberlândia. “Vim para São Paulo e fiz uma festa”.⁴⁴² Passou posteriormente a residir na capital paulistana devido, dentre outros fatores, ao novo trabalho com o Shraga. “Quando cheguei, fui cantar na banda dele e comecei a procurar trabalho nas escolas, foi quando fui trabalhar com a tua mãe”, conta.⁴⁴³

Faziam-se “festas completas” com o conjunto, isto é, o repertório era “hebraico e internacional, com algo em ídiche”. Do repertório ídiche, Anete recorda-se “basicamente das valsas (“Vu nemt me a bissale mazl”, “Tumbalalaika” e “Chassene valz”), e conta que Shraga priorizava o repertório em hebraico ao ídiche. Observa que “*ashkenazim*, principalmente os mais velhos, adoravam ídiche e os *sefaradim* curtiam mais hebraico. Até hoje é assim”.

Dentre as músicas ídiches cantadas em ritmo de *hora* hebraica, estavam incluídas no repertório de Shraga “Az der rebe lacht” (Quando o rabino ri), “Tshiribim” (cantarola),

⁴⁴¹ É filha de Elias Cenciper, nascido na Letônia e naturalizado brasileiro, e Scheva (Silvia) Cenciper (Niski é seu sobrenome de solteira), nascida em Belo Horizonte e cuja família veio da Polônia entre as duas guerras mundiais. Elias Cenciper fala ídiche, pois era o idioma de seus pais e Silvia entende o idioma.

⁴⁴² O tenor e *chazan* Alberto Barzilay integrou o conjunto também, e assim Anete e ele se conheceram e cantam juntos há vários anos no coral da CIP até a atualidade.

⁴⁴³ No Musicalis Núcleo de Música (antigo Musici), de Estela Gontow Goussinsky.

“Dona, dona”, “Chosn kale mazl tov” (realizada apenas instrumentalmente, conforme em geral ocorre) e “Shein vi di levone”.⁴⁴⁴ A divisão das seleções musicais era feita por distinção de ritmos, conta Anete. Havia um momento para valsas e outro para *hoiras*, conforme explica, “sem bloquinhos específicos de ídiche ou de hebraico”. Quando começou a trabalhar independente, optou por fazer uma sessão de canções só em ídiche, mas nem sempre em ritmo de *hora*; usou também *foxtrot*, que ficara famoso no ídiche através das Barry Sisters, além de ritmos classificados popularmente como *swing*, também muito utilizados pelas mesmas artistas, menciona Anete.

Anete confessa sua sensação com relação à aceitação do repertório ídiche nas diferentes faixas etárias: “Percebo que quando canto em ídiche nas festas, os mais velhos ficam mais animados, até vão para pista e cantam junto. Os jovens cantam junto também, mas o repertório em hebraico”. As festas não comportam grandes inovações e divulgação das músicas da “última moda em Israel”. E conclui que afinal os convidados “não estão ali aprender musica nova, é melhor para dançarem se for tocado o que todo mundo conhece”.⁴⁴⁵

A banda do maestro Honigsberg lhe é estranha, mas ouviu Cilly Litwak cantar numa festa animada pela banda do Shraga, como convidada para fazer uma seção em ídiche. “Nós saímos do palco, ela assumiu o teclado e cantou músicas em ídiche”. Todavia, Anete não lembra com nitidez o fato. Ao tentar descrever o momento, observa:

O estilo particular do ídiche não é muito moderno. É ou mais brejeiro ou mais dolente. Mas talvez a gente hoje em dia esteja até desfigurando seu caráter, não sei, pode ser talvez interessante se for adaptado para o ouvido moderno, quem sabe a gente possa reviver um pouco dessas melodias.

Assim, Anete optou por raras vezes trazer repertório novo nas festas, pois, algumas vezes quando as pessoas não conhecem a música até param de dançar e voltam quando é tocado o tradicional “Hava naguila”, que não pode faltar em nenhuma festa, e, inclusive estrategicamente, “tem que ser no começo”. Os convidados não judeus adoram as músicas e são contagiados para dançar também, relata. Desde que se desligou do conjunto do Shraga, Anete anima as festas, seja sozinha ao teclado e cantando, ou acompanhada por outros cantores e instrumentistas, tais como a parceria com a cantora e tecladista Régis Karlik. “Com a Régis, entra bastante o *potpourri* ídiche”.

⁴⁴⁴ Algumas das músicas eram e são até hoje executadas em versão instrumental em muitos conjuntos com cantores, inclusive porque auxiliam no descanso vocal deles.

⁴⁴⁵ Embora o repertório hebraico e o ídiche das festas, cantados e tocados, venham se repetindo há anos, ultimamente têm aparecido bandas trazendo coisas mais novas somente em hebraico, principalmente da linha mais ortodoxa, segundo Anete, de cantores conhecidos internacionalmente, como Yaacov Shwekey.

Retornemos algumas décadas no tempo. Apesar de que alguns festejos de meados do século XX demonstrassem caráter mais humilde, outros, ligeiramente mais rebuscados, podiam contar com alguns músicos contratados ou com uma banda de relevo, responsável pela animação da festa.

No Rio de Janeiro, Samuel Spielmann atuava como *klezmer*, lembra Ieta Lipca durante sua entrevista. Luís Szajnbrum, no momento em que eu conversava com Ieta e Clarice Szajnbrum, estava em outro aposento preparando gravações de CDs para me presentear. Juntando-se a nós três, enriquece a conversa contando: “Samuel Spielmann, a banda dele tocou no meu casamento”. Ieta acrescenta: “E tem o Ricardo, era isso que eu ia dizer, ele tinha uma orquestra que tocava nos casamentos, nas festas judaicas”. Luís esclarece:

O Ricardo Spielmann, esse que está nos regendo auxiliando (no Coral Israelita Brasileiro), é neto do Samuel, desse que tocou no meu casamento com a Clarice, e que era violinista. Tinha uma banda, tinha uma orquestra. E seu filho Marcos tocava sax e era cirurgião plástico e faleceu há uns dois ou três meses atrás...

Encerrando o assunto sobre os *klezmorim* no Rio de Janeiro, Luís me entrega uma cópia de um CD do Coral Israelita Brasileiro, que acabara de preparar ao computador enquanto permanecera silenciosamente recluso, durante a entrevista de Clarice e Ieta: “Mais um presente!” (risos).

Conforme mencionado inclusive por Carlos Slivskin, entre os *klezmorim* era comum que vários membros da mesma família cultivassem a aptidão na arte musical. Foi o caso do maestro Ernesto Honigsberg, embora seu filho Felipe Honigsberg não tenha se tornado musicista. Felipe conta com saudades e orgulho sobre seus pais e o vínculo que cultivaram com a música geral e, especificamente, com a música judaica. Seu pai foi um célebre *klezmer* no meio festivo da comunidade judaica paulistana. Tocava somente nas festas da comunidade, inclusive nas festas dos ortodoxos, ressalta Felipe, explicando que em tais festas ortodoxas “a orquestra ficava com o palco, e aquele negócio (fita divisória) no meio do salão. De um lado ficavam as mulheres, do outro ficavam os homens”. Felipe lembra-se de que nos casamentos o grupo tocava inclusive a música que hoje classificamos como *klezmer*. Mas enfatiza que “eles tocavam de tudo”. Sobre os espaços das festas, Felipe menciona que “na

CIP ocorriam várias celebrações e que os ortodoxos gostavam de fazer festa num salão perto da Praça da Sé, num prédio que hoje é um tribunal”.⁴⁴⁶

Honigsberg era tanto o diretor musical como o dono da banda e responsabilizava-se pela realização de todos os arranjos, além de tocar acordeão e teclados (a princípio piano e, posteriormente, teclado eletrônico). O conjunto possuía baixo, trompete, saxofone/clarinete, bateria e guitarra elétrica, comenta Felipe, que se recorda de que utilizavam uma guitarra semiacústica. A formação contava com uma cantora, acompanhada por seis músicos em média, mas, às vezes, o evento comportava oito ou até mesmo dez instrumentistas. A cantora inicialmente era a esposa do maestro, Rosa Honigsberg. “Naquela época entre os judeus já era totalmente normal mulher cantar”, comenta Felipe, considerando o meio não ortodoxo. “Meu pai não cantava nunca, nem em casa. Mas ele era muito bom músico!”.

Quando chegaram à América do Sul, foi curso natural que os pais de Felipe se mantivessem no *métier* com o qual sempre estiveram envolvidos, apesar de que no Brasil abriram uma confecção. De sua infância no Uruguai, ainda antes do Brasil, Felipe ouviu dizer que os músicos vinham ensaiar na casa dos seus pais e ele “ficava no berço movendo os dedinhos”.

Desde a Europa, Ernesto e Rosa viveram plenamente o mundo musical, e no Uruguai tiveram uma vida musical intensa, em festas e nos eventos ídiche:⁴⁴⁷

Minha mãe sempre esteve envolvida com música (e cultura ídiche em geral), dizem que todo operário judeu na Polônia andava com a marmita e o livro (literatura) debaixo do braço, que era uma gente muito sofisticada, refinada, de saber música.⁴⁴⁸ Quando minha mãe chegou no Brasil foi muito duro para ela cantar nas festas, pois a coletividade não era de pessoas refinadas, para ela era difícil cantar enquanto os outros nem ligavam. Pouco tempo depois ela teve uma bronquite forte, ou algo assim, e parou de cantar... nem nas festas. Depois de muitos anos, meu pai já tinha falecido, ela se atreveu a cantar novamente nas bodas de ouro de uns amigos, eu consegui a fita, DVD, mas não sei onde foi parar. Cantou uma música ídiche, uma música russa, ela amava a Rússia.⁴⁴⁹

O repertório, além de judaico, principalmente em ídiche, incluía músicas variadas e conhecidas internacionalmente. “Ele tocava todas as músicas do tempo deles, e minha mãe cantava”, lembra Felipe. Ainda antes da fundação do Estado de Israel, já animando

⁴⁴⁶ Talvez tenha se referido ao Palácio Mauá.

⁴⁴⁷ Há fotos do casal fazendo música no Uruguai, retratando ocasiões que Felipe acredita que a música era realizada “mais com fins comunitários do que em São Paulo, que era mais para festas”.

⁴⁴⁸ “Frutos de sua geração e classe social”, ressalta Felipe.

⁴⁴⁹ Felipe Honigsberg acrescentou via email um relevante dado referente à transformação sentimental de Rosa perante a sua terra natal, embora continuasse sendo tocada pela música russa: “Minha mãe amava a alma russa, mas comunista que foi na juventude, depois da amarga experiência de passar a guerra na URSS, era frontalmente contra o regime soviético e sempre denunciou os crimes de Stalin, e meu pai compartilhava estas convicções”.

celebrações no Uruguai judaico, Honigsberg começou a introduzir nas festas também música hebraica tradicional, e continuou a incluir esse repertório nas festas da comunidade judaica do Brasil, para onde imigrou em 1957.

Olhando nos papéis que incluem programas, documentos e cartas de sua mãe, Felipe observa que ela também cantava algumas músicas hebraicas. Contudo, assegura que “ela não era do hebraico! Eu mesmo só aprendi hebraico em Israel”. Felipe prossegue analisando o vínculo dos pais com o ídiche.

No casal, a idichista na realidade era Rosa, embora Ernesto também fosse apegado ao idioma, e ambos se empenhavam para que Felipe aprendesse o idioma, conforme relata:

Ela vinha de Bialystok, uma região onde se falava o ídiche literário, como se fosse português do Rio Grande do Sul. Minha mãe até chegou a ser locutora de uma “rádio ídiche” que tinha aqui em São Paulo. Meu pai também falava ídiche em casa, mas o ídiche dele era mais o Galitzianer, não o Litwish, como a minha mãe. Eles conversavam em ídiche, cada um com o seu sotaque, mas meu pai trafegava entre o ídiche e o alemão sem a menor dificuldade, pois a língua materna dele era o alemão com traços ídiche, e o ídiche dele tinha traços de alemão. Lá em casa a filosofia era: *goish vest du redn in der gas* (ídioma não judaico você vai falar na rua)...quer dizer, com a gente você fala ídiche para aprender. Queriam tanto que eu falasse ídiche com eles, pois sabiam que se eu não aprendesse ídiche lá (com eles), com certeza não aprenderia em outro lugar. Talvez fosse um jeito de tentar se preservar por mais uma geração.⁴⁵⁰

Atualmente Felipe se expressa em ídiche com certa dificuldade, e lamenta, atribuindo tal fator a não mais ter “com quem falar ídiche” desde o falecimento de sua mãe, que foi posterior ao de seu pai. Todavia, entende e lê perfeitamente no idioma, “*mit a litvish akcent*”, diverte-se. Quando era pequeno, “o pessoal da geração dos meus pais sempre perguntava: *Du bist a litvisher oder a galitzianer?* (Você é da Lituânia ou da Galítzia?). Eu tinha que responder que era *litvak*, pois era mais bem cotado, mas a maioria era *galitzianer*, que falavam *vus* e não *vos*, falavam *zaide* e não *zeide*”.

Mostrando uma foto, Felipe aponta: “olha que linda, minha mãe cantando numa festa. Enquanto ela ainda cantava, cantava em todas as festas. Fazia parte integrante do conjunto. Era meu pai, minha mãe e os músicos”. Felipe menciona também que recentemente “saiu numa revista Shalom uma homenagem ao Chico Gotthilf. E justo escolheram uma foto dele discursando numa festa no palco da CIP, tendo ao lado o Boris Casoy, e ao fundo, a orquestra do meu pai”. Mas há também uma foto que indica que talvez em uma festa ou outra, de menor dimensão, contratavam somente Rosa e Ernesto.

⁴⁵⁰ Felipe formou-se na escola Scholem Aleichem, onde aprendeu a ler e escrever ídiche.

Além da música, no Brasil montaram uma confecção que “estava indo muito bem” conta Felipe, enfatizando que o pai até poderia “ter dinheiro” oriundo desse ramo e, paralelamente, ser um “músico diletante”. No entanto, no início da década de 1960 sofreu um devastador ataque do coração e precisou gastar todas as suas reservas financeiras. A partir de então, “não teve mais força para ficar com a confecção, e ficou só com a música, que foi o seu sustento”.

Contudo, Felipe ressalta que ante o passado musical de Ernesto desde a Europa “era tão natural meu pai tocar, era a vida. Eu sei que ele não gostava de chegar tarde em casa, com o paletó empapado de suor. Mas era a vida... afinal ele foi músico a vida inteira...”.⁴⁵¹

A ligação de Ernesto com a música possuía raízes fortes. Ele era membro de uma tradicional família de músicos na Europa.⁴⁵²

O meu pai é no mínimo segunda geração de uma família de músicos. Ele e os cinco irmãos eram todos músicos. No grupo ele tocava teclado e acordeão, como aqui, e sempre fazia arranjos também. Um dos irmãos do meu pai foi primeiro trompete da Filarmônica de Israel por mais de trinta anos.

O grupo era bem ativo, assim os irmãos Honigsberg viviam materialmente bem. Felipe conta que chegaram a tocar regularmente em Bucareste na confeitaria “frequentada pela amante do rei”, em chá da tarde. Quando estourou a Segunda Guerra, o conjunto estava “em turnê na União Soviética, e não puderam voltar”.

Na época, a mãe de Felipe cantava em um coral polonês e também estava em turnê na União Soviética, ficando impedida de retornar para a Polônia. Os pais de Felipe passaram a Guerra inteira trabalhando na Rússia como músicos em um coletivo, onde se conheceram, “e quando terminou a Guerra, como não eram russos, permitiu-se que fossem para a Romênia, conta Felipe”.

A vinda do casal para a América do Sul ocorreu no pós-Segunda Guerra mundial.⁴⁵³ O desembarque no Brasil não foi opção primeira do casal, conforme relata Felipe:

Como o comunismo se aproximava da Romênia, meus pais quiseram vir para a Argentina, mas na época se permitia a entrada de nazistas lá, mas não de judeus. Então eles conseguiram ir para o Uruguai, com visto suíço falsificado com uma batata para o Paraguai, pois sabiam

⁴⁵¹ Ernesto Honigsberg recebeu aposentadoria como músico. Era filiado à Ordem dos Músicos, de acordo com Felipe, “mas só obteve aposentadoria tarde”.

⁴⁵² Felipe conta sobre a devoção musical de membros da família do pai: “O músico mais famoso da família era um primo do meu pai, Emanuel Feuermann, considerado o maior violoncelista que a humanidade já produziu”. Disponível em: <http://www.youtube.com/results?search_query=Emanuel+Feuermann>. Acesso em: 15 out. 2012.

⁴⁵³ Felipe ressalta que eram *grine* (verdes), ou seja, judeus que imigraram há pouco tempo; chegaram depois de 1945.

que o Paraguai estava em Revolução e eles não iriam poder entrar, então seriam obrigados a descer no Uruguai, onde eles tinham família.

Quando chegou a São Paulo, Honigsberg encontrou apenas um grupo que realizava festas da comunidade judaica, liderado por Samuel barbeiro, como era conhecido. Violinista amador, Samuel era chefe do “único conjunto que tocava música ídiche” nas redondezas. Samuel “tinha um salão lá no Bom Retiro e fazia um bico tocando em festas. Tocava violino, arranhava”, explica Felipe.

Com toda sua luminosidade e bom-humor, Samuel Reibscheid lembra-se bem de Samuel barbeiro, a quem ele chama de Shmil barbeiro. Rememora seus 15 ou 16 anos, quando ia, com mais garotos, aos salões do Bom Retiro especialmente para “ouvir a banda do Shmil barbeiro, em casamentos, noivados... Íamos de bico para ouvir a música dele”. De acordo com sua lembrança, a atuação do conjunto era “mais instrumental”. Samuel Reibscheid recorda-se de Samuel barbeiro como sendo um festeiro, sem muito refinamento, mas muita alegria. Menciona que talvez um de seus filhos seja médico.

Buscando obter maiores informações sobre quem foi Samuel barbeiro, passei algumas horas muito agradáveis e intensas perambulando pelo Bom Retiro e perguntando a seu respeito em estabelecimentos comerciais.⁴⁵⁴ Na barbearia de Antonio Martins, onde me senti muito bem-vinda, o dono, conhecido como Toninho, enquanto atendia a freguesia aparando barbas e cabelos, contou-me sobre o Samuel barbeiro.⁴⁵⁵ Seu nome era Samuel Weizfeld.

Toninho trabalhou com Samuel barbeiro, em convivência agradável, durante 20 anos na barbearia Martins Nogueira, conforme relata. Conta que Samuel tocava somente música judaica, que tocava bem e que teria aprendido violino na Polônia. Lembra-se dele a tanger alegremente seu violino no restaurante Europa,⁴⁵⁶ onde com sua banda “tocava a noite inteira”. Eles eram pagos para a função, observa Toninho. A formação da banda contava com 7 ou 8 músicos. Na memória de Toninho, além do violino de Samuel, havia trompete,

⁴⁵⁴ Em 24 de março de 2011.

⁴⁵⁵ Antonio Martins (Toninho), original de Portugal, imigrou para o Brasil em 1958, estabelecendo-se no Bom Retiro desde então. Tornou-se muito conhecido da clientela ídiche e familiarizou-se com a cultura, e conta que é especialista em cortar cabelo dos religiosos, os quais apreciam o trabalho de Toninho. Lembrando que escutava rádio Mosaico e alegando que não saberia cantar, mas certamente reconheceria algumas canções em ídiche, Toninho brinca ao dizer (com sotaque *poilishé*) que seu estabelecimento é uma “barbearia *kusher*”. Desde 1958 é o barbeiro de Felipe Honigsberg.

⁴⁵⁶ Felipe Honigsberg acrescentou (via email) sobre o restaurante Europa: “Ficava na Correa de Melo, no coração do *plétzale*, confluência dessa rua com a Ribeiro de Lima e a da Graça, e era aos domingos de manhã que ficava abarrotado de imigrantes judeus que vinham em busca de um *ídiche vertil* (uma palavrinha em ídiche)”.

clarinete e acordeão. O último era tocado por Salomão, “um sanfoneiro judeu, que foi embora para Israel”, conforme Toninho relata.

Felipe Honigsberg lembra-se do restaurante Europa: “ficava aberto desde a manhã com o balcão cheio de aperitivos”. Explica que “o pessoal que frequentava dava o maior duro a semana inteira, então ia, bebia, comia, matava a saudade de um mundo do qual eles foram arrancados brutalmente”.

Mencionar o maestro Ernesto Honigsberg para o barbeiro Toninho fez com que ele se lembrasse que Samuel Weizfeld e Ernesto Honigsberg “eram concorrentes, mas eram amigos”. Ernesto chegou a frequentar a antiga sede da barbearia situada na Rua da Graça. Na opinião de Toninho, a orquestra de Ernesto era mais qualificada do que a de Samuel, que, apesar de dedicar-se à música, fazia-o como atividade secundária.

A atividade de Samuel barbeiro era conhecida no Bom Retiro. O atual dono do estabelecimento, que comportava a antiga papelaria Para Todos, Hélio Joffe,⁴⁵⁷ mostrou-se tocado com a temática da presente pesquisa e contou ter ouvido dizer que na sua cerimônia de *bris* (circuncisão), Samuel Weizfeld tocou violino. Ademais, conhece bem o tradicional Toninho, o qual, segundo ele, até fala ídiche.

Retomo o foco para Ernesto Honigsberg e suas atividades musicais. Felipe conta que o pai era um exímio músico com formação artística apurada. Sobre música popular ou erudita, o maestro inculcou música erudita no gosto de Felipe, através dos muitos concertos assistidos aos domingos pela manhã no Teatro Municipal, onde diz ter aprendido “a gostar de música e também de mitologia grega, pois ficava olhando as figuras no teto do teatro”.

A sua musicalidade e suas preferências de estilos eram universais, todavia, apesar disso, seu vínculo emocional com a música judaica e mais especificamente ídiche era evidente. Na Europa, seu conjunto não realizava música judaica, interpretava música em geral. “Eram músicos judeus, mas só passaram a fazer música judaica quando aquele mundo deles deixou de existir”.

Felipe conta e comenta sobre a aproximação de seus pais com a música ídiche, ocorrida mais fortemente a partir de sua chegada à América do Sul: “Eram o último grito do

⁴⁵⁷ A papelaria Para Todos se localiza na Rua José Paulino, 437, desde o seu início em 1929. Segundo Hélio Joffe, Boris Cipes (Cipkus) era um dos frequentadores da papelaria e era amigo de seu pai, Chico Joffe, imigrante da Lituânia. A mãe de Hélio, Esther Joffe, integrava a Wizo. A loja alterou o ramo das vendas e atualmente trabalha com roupas masculinas e artigos diversos.

ídiche, que foi arrancado das suas raízes. Não sei se eles tinham essa necessidade, ou se eles perceberam que o público tinha essa necessidade, e eles queriam oferecer aquilo”.

Mas, sempre enfatizando que o pai era um músico universal, Felipe retrata um episódio vivo em sua lembrança relativo à incorporação dos gêneros musicais sul-americanos à sua expressão artística:

Um dia meu pai foi comigo numa escola onde eu estudava piano e viu uma partitura de Tico-Tico no Fubá (São Paulo). Ele tocou como se ele fosse brasileiro há dez gerações. Para um músico, a linguagem é a música. Se a música era boa, meu pai gostava. Sempre tocava música brasileira popular, samba, tango, chegou a compor tangos no seu tempo de Uruguai. Ele tocava bem todo tipo de música. Chorinho...Roberto Carlos...Ele tocava esse repertório em *Bar Mitzvá*, tinha que fazer, mas não gostava muito. O coração dele estava mais perto da música judaica, e basicamente música ídiche.

O gênero tango atingiu enorme popularidade na Europa durante as primeiras décadas do século XX e Felipe afirma que o pai já trouxera o gosto pelo tango desde antes de emigrar.⁴⁵⁸ Os tangos de autoria de Honigsberg foram registrados no Uruguai no Sindicato dos Músicos. Um deles presta homenagem à esposa: “Rosita”. “Ele tocava tango muito bem”.

Músicos não judeus também integravam as formações dos conjuntos musicais do setor festivo, exercendo funções do tradicional *klezmer*, na animação dos eventos. Felipe conta como os músicos de Honigsberg foram recrutados:

Meu pai formou um conjunto. Naquela época se ia nas escadarias da Catedral da Sé para encontrar os músicos, e se contratava os músicos. Na escadaria da Catedral da Sé, os músicos profissionais de São Paulo se encontravam. Era um ponto de músicos. Tinha ponto de garçom em outro lugar, onde as pessoas iam para contratar e ser contratadas. Meu pai ia lá, contratava os músicos, até que ele conseguiu formar um grupo fixo.

Felipe se orgulha do pai ter sido tão benquisto e competente. Conta que “ele se entedia com os seus músicos, como se eles tivessem nascido e sido criados juntos, principalmente quando falavam de música”. Felipe aprecia a capacidade de comunhão entre os músicos, “que de repente estão falando a mesma língua”.

Ernesto não lecionava música, em casa reunia os músicos para passar alguma música nova. “Mas eles eram tão bons, que ele trazia a música e eles já saíam tocando. Às vezes repassavam um pouco antes da festa”. Felipe tem a impressão de que os músicos eram infatigavelmente entusiastas e dedicados e lembra que as festas eram muito animadas: “Acho que os músicos não paravam de tocar na festa. Tinha até festas em que se contratavam um pouco mais músicos para fazer revezamento, mas a música não parava”. Ressalta que não

⁴⁵⁸ Honigsberg era contratado da Columbia Records e acompanhava grandes nomes da música romena. Ao investigar o nome do seu pai via internet, Felipe encontrou informações sobre um cantor romeno cantando tangos em romeno, bem antes da Guerra, alguns deles acompanhados por seu pai e sua orquestra. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=tcLYGbljNno>>. Acesso em: 10 out. 2012.

havia “a hipótese de música mecânica (digital) numa festa”. Felipe rememora os tempos de adolescente, quando esteve próximo do trabalho da banda nas festas:

Às vezes eu ia nas festas, quando eu fiquei adolescente. Eu saía com meus amigos nos fins de semana e no final da noite ia para onde meu pai estava, filava um jantar com os músicos e ajudava a desmontar os equipamentos que cabiam todos numa perua, não era a sofisticação de hoje. Tinha duas caixinhas em um pedestal e um ou dois microfones. Cabia tudo na parte de trás de uma perua, era tudo muito limitado. Era praxe levar o equipamento. Os locais de evento não tinham equipamento de som.

A partir do momento em que Rosa encerrou suas atividades como cantora na banda, o conjunto passou a contar com cantoras que não eram fixas. Felipe ressalta que na época “o grupo tinha um cantor. O guitarrista cantava também, mas ele era brasileiro e cantava as músicas não judaicas. Então, música judaica, a Cilly Litwak chegou a trabalhar muitas vezes com o meu pai, e outras cantoras também”.

Honigsberg chegou a contar inclusive com a cantora Alcione na banda, pois ali ela tocava trompete, além de cantar. “A Alcione, cantora de carimbó, era uma trompetista boa!”, exclama Felipe. Os músicos que compunham a banda eram todos profissionais gabaritados e não eram judeus, apesar incorporarem com excelência o estilo interpretativo judaico e o *ídichkait* na execução musical e animação dos convidados. “Os músicos do conjunto não eram judeus, mas na mão do meu pai tocavam como se fossem filhos do Lubavitcher Rebe”, diverte-se Felipe e prossegue com carinho a contar suas lembranças:

Eu me lembro do professor José Camargo, que tocava com o meu pai, que depois foi diretor de escolas públicas. Para nós, era o Zezé, ele tocava trompete. E o tio dele, o Seu Hilarino, que ficou muito amigo do meu pai, também de família tradicional, também trompetista. O Salvador tocava saxofone. Os músicos do conjunto do meu pai eram profissionais e músico profissional toca o que precisar. Eles gostavam de trabalhar com o meu pai porque o meu pai tratava eles direito e pagava bem. Não lembro que nenhum assunto sobre os músicos gostarem ou não do repertório viesse em pauta. Eles tocavam bem, e com entusiasmo. Eu acho que isso já demonstra que desgostar não era o caso.

Felipe recorda-se também de uma ocasião em que o cantor Agnaldo Rayol foi contratado para abrilhantar uma festa. “O meu pai tocava e o Agnaldo era o show. Meu pai acompanhou”, conta.

Apesar de não se sentirem extremamente vinculados à cultura brasileira, Ernesto e Rosa apreciavam demais o Brasil, pois, segundo Felipe:

Aqui podiam ser iguais aos outros e andar de cabeça erguida. Minha mãe dizia que na terra dela, se um polonês viesse pela calçada ela tinha que descer para andar pelo meio-fio. Eles gostavam muito daqui, mas não saberiam viver aqui sem o convívio com aqueles que também vieram da Europa junto com eles, aquilo era o referencial.

Outra importante personagem da música festiva da comunidade judaica brasileira e que sempre deu extremo valor à canção ídiche é a cantora Cilly Litwak. Vinda do Rio de Janeiro para estabelecer-se em São Paulo, em certa ocasião em meio à elite judaica, foi convidada e contratada para cantar pela primeira vez em um *Bar Mitzvá*. Ela conta que perguntou a si própria: “numa festa particular? Como é que eu vou cantar numa festa particular?”. Era o primeiro *Bar Mitzvá* dentre os muitos nos quais iria atuar. Cilly conta e ressalta que era “onde ganhava bem”. Salienta que teve um empresário entusiasmado com seu trabalho e que lhe sugeriu um nome artístico. Cilly conta: ‘Ele falou: Litwak?’ (Mostrando uma foto) foi só aquela noite que me chamei Cilly Grim. Ele tentou me colocar nos rádios”.⁴⁵⁹

Ao ingressar como cantora no novo ramo das festas, passou a atuar junto à banda do maestro Honigsberg, “que já não está aqui há muitos anos”, comenta com pesar. Posteriormente, passou a ser chamada constantemente como cantora em eventos na Hebraica e outros eventos da comunidade judaica, como em *Iom Iersuhalaim*, *Iom Haatzmaút*, ou simplesmente “noites com músicas ídiche”. Assim, teceu um público cativo, que abrangia variadas faixas etárias, como a de seus pais e descendentes que falavam ídiche ou se interessavam pela música. Todavia, salienta que “já naquela época muitos não falavam o ídiche”.

Em determinada época foi contratada pelo hotel Hilton, e ressalta que “quando começou, era chique”. Explica que seus serviços de cantora eram requisitados e negociados através do próprio Hilton: “Não eram nem os donos da festa que me contratavam. Tinha uma pessoa do hotel que dava o preço. Eu cobrava um preço e ela já cobrava outro. E todas as festas judaicas que tinha no Hilton era eu que cantava”.

Certas marcas diferenciam os verdadeiros artistas, tais como a responsabilidade com os detalhes e a atitude para que o todo resulte impecavelmente. Cilly tem alma de artista profissional e assim trabalhou cantando a seleção judaica de festas junto a diversas bandas, conforme relata:

Sempre me preocupei, mesmo quando eu era contratada em festas, eu vinha antes, vinha testar o som, ver com estava o salão, como é que estava a altura, até ajudava na decoração...dava ideias. Foi quando eu lancei o SP3 que é um conjunto hoje muito conhecido na comunidade. Era separado, mas onde eu ia eu levava o SP3. Eles tinham o cachê deles, eu tinha o meu. Banda Reveillon também...eu fui trazendo muitos. Cantei com Luís Loi também. Mas quem eu lancei, me dava muito bem, a química era boa assim, era o SP3. Durante muitos

⁴⁵⁹ Cilly Grim era um nome fantasia, Schipper é seu sobrenome de casada. Contudo, a cantora havia mantido o sobrenome Litwak após casar-se, pois expressou ao marido tal desejo de manter o nome de seus pais, por ser filha única. “Então eu queria que enquanto eu cantasse, ele me deixasse usar meu sobrenome de solteira, que já era conhecido. Mas todo mundo sabia que era meu sobrenome de solteira”, explica.

anos. Eles tinham a cantora deles, eu ensaiava com eles (a parte judaica). Tinha órgão, já não era mais piano, e a “cozinha”, bateria, guitarra, sax, os metais... Na Banda Reveillon eu ia toda semana para Santo Amaro ensaiar um repertório inteiro, com todos fazendo fundo, era uma coisa bem estruturada, eu até trouxe uniforme para eles de Israel. Tinham a cantora que cantava as músicas italianas, brasileiras...samba. Eu era contratada para cantar música judaica.

Sobre os arranjos, Cilly conta: “Eu colocava umas músicas para os grupos que me acompanhavam escutarem e sentirem. O Shraga não precisava, ele era craque! O Shraga me acompanhou em muitas ocasiões, também com acordeão, e tinha uma bateria”. Sima Halpern e Carlos Slivskin também acompanharam a cantora, além do SP3, conjunto que habitualmente indicava “porque se entendiam bem” profissionalmente.

Como visto, algumas das bandas não possuíam na época alguém que cantasse o repertório judaico, e mesmo quando possuíam, Cilly Litwak poderia ser contratada para realizar uma seleção de cantos judaicos. Ela entrava em contato com o conjunto e combinava: “Olha, vocês podem tocar o que vocês quiserem, eu estou sendo contratada só para cantar música judaica”. Assim, o grupo eticamente não deveria executar o mesmo estilo musical sem que estivesse acompanhando a voz de Cilly. É compreensível que, como artista contratada com um propósito definido de cantar o repertório judaico, o seu trabalho de cantora especialista devesse ser valorizado como uma atração especial da festa.

Ao longo da carreira, Cilly Litwak realizou diversas viagens, uma delas foi longa e difícil e por razões de saúde da mãe. “Fui cantando, passaram-se os anos, já estava nisso havia 30 anos, aí aconteceu da minha mãe ficar doente, tive que ir para o Rio praticamente abandonando marido e filhos, eles é que vinham me visitar lá”. Após um ano, ao retornar sentiu uma grande dificuldade em voltar a cantar “A ídiche mame”, conta. “A Minha mãe está até hoje com a gente... (desejando) até os 120! Mas eu não conseguia cantar, eu chorava”.

Por ocasião de um show que realizou pelo Brasil, Cilly precisou novamente se ausentar de São Paulo durante um mês, fato que acarretava um conflito em família, com marido e dois filhos pequenos.⁴⁶⁰ “Mas, cantar era a minha vida. Aliás, cada vez que eu ia subir num palco tudo sempre era como se fosse a primeira vez. Dor de barriga, aquela insegurança, o medo. Depois que você pega o microfone, já nem quer mais largar”.

A cantora revela um pouco do seu passado cotidiano que aliava a vida profissional de cantora à vida familiar e suas responsabilidades como mãe:

⁴⁶⁰ Cilly explica: “Meus filhos foram criados assim: eu dirigia o carro o dia inteiro, era motorista deles para o inglês, para a escola, natação. Então, vamos dizer, estou estudando um tango, “Tango Kfar Saba”, que fazia parte desse show sobre Israel. Foi apresentado pelo Brasil inteiro “Israel do Galil ao Néguev”, com os dançarinos do grupo Kinéret de Curitiba. Viajamos pelo Brasil todo em todos os teatros maravilhosos, com público judaico e não judaico”.

Eu estudava as músicas no carro. Ficava ouvindo o cantor o dia inteiro e cantava junto, porque se fosse em hebraico já era um pouco mais complicado para mim. Então, meus filhos foram criados ouvindo música ídiche e hebraica desde que nasceram. Entrava em casa, tinha que tocar música. Assim foi a vida inteira. Em compensação hoje é silêncio. A vida inteira me dedicando só a isso. Eles têm até trauma, eles falam que quando eu ia cantar...claro, vou cantar uma noite inteira, geralmente era sábado à noite, na sexta feira eu colocava um esparadrapo na campainha da casa. Porque vinham os amiguinhos deles. Para ninguém tocar. Então todos ficavam com medo que aquilo podia ter uma eletricidade, dar um choque, davam a volta, iam pelos fundos, aí não dava para ouvir no meu quarto. E de manhã cedo até meio dia ninguém podia fazer nenhum barulho. Todo mundo pisava em ovos, “a mamãe vai cantar a noite inteira”. Era para a garganta descansar. Nem falava no telefone... Já tinha todo meu ritual, né? Não saía de casa sem todo mundo me dar um tapinha e falar aquela palavra... Sem aquilo eu não saía de casa. Me “pendurava” na *mezuzá*⁴⁶¹: “que tudo corra bem!”⁴⁶²

O fim da trajetória de Cilly como cantora profissional deu-se por uma decisão pessoal sua, que já estava se sentindo cansada da missão. Os admiradores irredutíveis de ídiche estavam diminuindo e Cilly procurava alternativas para a manutenção do interesse na cultura ídiche:

Eu já não tinha mais esse público para a música ídiche, que era o que eu gostava. Tentei inovar, cantando “Tea for two” em ídiche, cabaré ídiche... Tudo que fazia sucesso no cinema, no rádio, eu conseguia as versões ídiches dos Estados Unidos. Para o pessoal pelo menos conhecer.

Optou então por encerrar suas atividades canoras e diz ter preferido “sair por cima, deixando saudade em todo mundo”. Assim, gradualmente começou a reduzir sua cantoria em festas, e passou a cantar como voluntária no antigo “Lar dos Velhos”.

O repertório das festas das quais participou era “em hebraico com *hoiras*,⁴⁶³ e ídiche também com músicas chassídicas, para o pessoal dançar. Só que quando eu ia cantar, não podiam servir prato. Eu era muito estrela! (ri)”. Não se importava de cantar para que os outros dançassem. Assim ressalta: “Quem quiser dançar, dança. Tanto é que no *Bar Mitzvá* do meu filho, todo mundo insistiu, e então eu fui cantar. Vou te mostrar”. Cilly comenta que o vídeo está disponível no *youtube* e que gostaria que eu assistisse. Atenciosa e humilde acrescenta antes de assistirmos à gravação juntas: “Você pode pegar a gravação para você. Só que lá eu estou jovem, óbvio. Você me viu cantando?”.

A tranquila, culta e solícita Lea Baran nasceu em Rechitsa, “um *shtetl* perto do rio”, de onde se orgulha. Casou-se no Cáucaso. No documento de casada, em russo,

⁴⁶¹ Um pequeno rolo de pergaminho (com passagens bíblicas) afixado no umbral da porta designado a proteger os moradores daquela casa.

⁴⁶² Vários incidentes eram passíveis de ocorrer durante as festas como, por exemplo, em certa ocasião “a mãe do noivo passou mal na *chupá* e eu tinha que começar a festa sem a mãe do noivo. Era um clima. Uma faleceu! Tive um casamento que uma noite antes o pai da noiva faleceu”. Portanto, Cilly passou a sempre orar ao se dirigir para as festas, pedindo proteção para todos. “Histórias que foram me marcando... Era uma responsabilidade muito grande”, revela Cilly.

⁴⁶³ Referindo-se às *hoiras* hebraicas.

consta o seu nome russo Lilia. Foi um casamento ídiche com cantoria, conforme relata: “Foi muito interessante, teve até uma música dedicada ao Stalin. Que o Stalin salvou o povo judeu... Imagina? Então eu lembro toda esta música... Em ídiche”. Explica que Stalin havia organizado cooperativas agrícolas na União Soviética denominadas *kolkhoze* e que os judeus na ocasião acreditavam que isso era um elemento positivo para eles.⁴⁶⁴ Peço que cante a música, ao que responde com canto e fala em alternância:

Se diz assim: *Lebn zol der chaver Stalin, ai-ai-ai-ai, er is gueven a iat, a braver*, rapaz muito corajoso, *ai-ai-ai-ai ven mir er iz tsu guekumen hot er uns tsinoifguenumen. Rodje kukn oif di shtern ai-ai-ai-ai, az kolkhozn zoln vern ai-ai-ai-ai*, vamos formar *kolkhoze*, para trabalhar a terra. Então *rodje* é uma palavra bielorrussa, em ídiche, seria *guenug*, quer dizer “chega, basta”. Eu acho tanta graça quando eu encontro em um livro a palavra *rodje*... (finalizando a tradução) Basta olhar para as estrelas e vamos realizar os *kolkhoze*.

Há mais estrofes, mas Lea não se lembra do texto, o qual ela diz estar anotado em algum caderno.

Essa música foi gravada em discos, Lea afirma, mas não sabe quem foi o intérprete, só sabe que foram *idn* que gravaram e quando eles se encontravam em uma festa, em um casamento...

Depois daquele tempo, ouviu novamente essa canção no Brasil, entoada por seu filho, Ytche Baran, que estudou na Escola Politécnica e que se apresentava cantando e declamando em ídiche. “Eu ensinei”, conta. E tem a seguinte impressão: “os comunistas daqui continuam acho que até hoje”.

Lea salienta a relevância dessa e de outras canções surgidas dentro daquele contexto histórico:

Era muito importante, porque estavam elogiando o Stalin. Aí tinha outras músicas que foram feitas lá. Era do Birobidjan, é República Soviética Judaica que foi o Kalinine⁴⁶⁵ que organizou e com isto ele salvou muitos judeus quando os alemães entraram na Rússia.

Durante a Segunda Guerra, Lea trabalhou em uma cooperativa russa em Krasnodar. “Nós, eu, minha irmã e minha mãe, fugimos dos alemães. Da Bielorrússia fomos mais para dentro da Rússia e enquanto os alemães não chegaram, a gente trabalhou lá em um

⁴⁶⁴ Lea explica: “*Kolkhoze* era uma comunidade soviética onde todo mundo trabalhava junto, era uma aldeia, tinha terra, então se média a terra que tem, o governo dava o maquinário e as sementes. Emprestava, porque isto tudo era pago e tinha que devolver. Então, na época da colheita, tudo que era colhido, era retirado a despesa toda, então tinha que pagar. Várias aldeias trabalhavam juntas. O que sobrava, depois de pagar o empréstimo, aí era dividido... se chamava “Dias de esforço”. Significava que cada um... quantos dias trabalhou... era dividido o que você ia receber, o que pertencia a você”.

⁴⁶⁵ Mikhail Kalinine (1875-1946), uma importante figura política na liderança da União Soviética.

kolkhoze.⁴⁶⁶ Eu era criança, tinha doze anos”. Sua irmã tinha nove anos. O pai fora convocado para o exército soviético, o Exército Vermelho.⁴⁶⁷

Sentia a presença de antissemitismo nesse lugar, pois os demais habitantes de outras vertentes culturais religiosas, como grupos locais muçulmanos, nunca antes haviam visto judeus, conta Lea. Então havia um estranhamento.

Foram vários os nossos frutíferos encontros e criamos uma amizade. Durante uma das entrevistas eu fiquei bastante preocupada com o seu horário para que não se atrasasse na fisioterapia... E ela me pediu que não ficasse preocupada, estava adorando contar sobre sua vida e seu conhecimento. Encontramos um meio-termo: combinamos de continuar em outra ocasião.

Assunto bastante comum nas canções festivas judaicas, faz menção à alegria brindada com um copinho de vinho ou um copinho de “saúde” (a *gleizele lechaim*). Abrahão Spitzcovsky recorda-se de uma dessas canções celebrativas: “Tem uma música, só lembro um trequinho, quando escuto dá um sentimento de comunhão com as pessoas... (canta) *Lomir ale alein einim trinken a glaizele vain*, todos juntos tomemos um cálice de vinho. Conhece? Se cantava assim em festas”.

Inspirada pela canção do marido, a esposa Felícia acaba por lembrar-se de outra melodia. “Eu conheço aquela (canta) *lomir ale zinguen, lomir ale zinguen a zemerl* Conhece?”. Tais canções eram específicas para festejar, conforme explica Abrahão: “Essa que eu cantei era mais em festas, quando ia brindar...Vamos todos brindar”.

⁴⁶⁶ No *kolkhoze* trabalharam com tabaco. Lea lembra-se da tarefa em detalhes, desde o plantio e a colheita das folhas mais baixas “que já podiam ser tiradas”, até o manuseio e a colocação das folhas, grossas, em agulhas, que, conforme precisa, deveriam medir em torno de setenta centímetros. “Então, a gente enfiava as pontas das folhas e pendurava fora de casa, aí elas secavam. Depois de secas, a gente empacotava tudo isso e mandava na fábrica para cortar o tabaco para fazer cigarros”.

⁴⁶⁷ O pai de Lea morreu em luta na Estônia.

6.8 PARTITURAS E OUTROS REGISTROS ESCRITOS

Cada cultura tem a sua linguagem verbal falada com inflexões melódicas e rítmicas inerentes ao próprio idioma. Apesar de ser um terreno para debate, já que estudos também consideram a música por si só uma linguagem, é inegável que certas marcas da expressão musical de um grupo sejam decorrência das modulações, típicas e particulares de sua língua, bem como da região onde é falada. Esses dois setores da cultura exibem similitudes e possuem pontos de interseção. No canto, essa influência é mútua e a estrutura depende de ambos os ingredientes. A canção emana o idioma, e a associação música e letra é sempre total, mesmo nas canções estróficas em que a mesma melodia se repete com diversos textos. São vários os tipos de correlações entre as estruturas linguísticas e melódicas nas canções, e algumas vezes não se sabe dizer de qual primeiramente teria partido a influência, apesar de que em alguns casos tal distinção seja evidente.

Sobre a relação texto e música, cada indivíduo que entrevistei reagiu de forma particular quando se tratava de reter a canção de memória. Pesquisas na área investigam as semelhanças e diferenças entre o processamento cerebral de idioma e música, mas conclusões ainda estão em andamento. O fato concreto é que algumas pessoas tendem a apoiar-se mais na memória do texto do que da melodia, porém, outros indivíduos já conseguem entoar apenas as melodias lembradas sem conseguir reproduzir o texto, muito embora sejam capazes de narrar com nitidez o assunto e o etos da canção. E dentro dessa margem entre as memórias musical e linguística, os variáveis graus de exatidão de cada uma delas são obviamente muito pessoais.

A partitura ou registro (manuseá-los ou citá-los) desencadeia as lembranças que são ativadas e, por outro lado, as lembranças também trazem à tona a memória de certas partituras ou registros (e seus usos) que então são citados.

A ideia de notação musical teria surgido simplesmente como um guia visual para auxiliar a memória musical, antes de ser um código. Ainda que o surgimento de manifestações musicais espontâneas populares, bem como a arte de compor, dependam de diversos fatores, se considerarmos a música como patrimônio, a partitura em parte garante a sua existência.

Seja enquanto código para musicalizados ou como guia de memória para leigos, as principais formas de registrar ou difundir as canções ídiches por escrito estiveram presentes no Brasil desde a chegada das ondas ashkenazitas, além de se fazerem luminosas em certas

memórias de vivências europeias por parte de alguns desses imigrantes. Esses registros sobre os quais obtive informações ou acesso constituem-se basicamente de:

- a. Partituras impressas, contendo texto grafado em caracteres ídiches escrito silabicamente abaixo da melodia vocal;⁴⁶⁸ partituras impressas, contendo texto ídiche transliterado em outros caracteres, como latinos, escritos silabicamente abaixo da melodia vocal; e partituras impressas de canções em versões instrumentais, como para piano solo, por exemplo, nas quais o texto (em grafia original e/ou transliterado) pode ou não vir acoplado ao término da notação musical.
- b. Partituras manuscritas, com texto transliterado abaixo de uma ou mais linhas vocais, dependendo se é destinado para voz solista (mesmo que acompanhada) ou canto coral.
- c. Formas mais simples de guia para a memória apenas através dos textos (manuscritos ou digitados). Aliás, essa, antes das primeiras gravações, foi a maneira pela qual pesquisadores e folcloristas judeus do leste europeu anotaram algumas das canções ídiches encontradas nos vilarejos e que eram transmitidas por tradição oral. Apesar de ser uma notação parcial, pois só o texto fica registrado no papel (ou atualmente no computador), não deixa de ser um modo que auxilia na memória das canções.

A seguir, discorrerei sobre os registros escritos das canções que vieram à tona através das entrevistas (nos conformes que mencionei acima). Ademais, estão incluídas algumas menções a partituras encontradas e que não tiveram relações específicas com nenhuma entrevista em particular.

Cilly Litwak foi criada em Israel,⁴⁶⁹ onde todas as sextas-feiras à noite grupos de sobreviventes da Segunda Guerra reuniam-se e contavam suas histórias; naquele momento sempre havia uma cantoria. Cilly conta: “E eu fui ouvindo desde pequenininha como esse sobreviveu, como aquele sobreviveu... e eu falo ídiche, minha língua mãe é ídiche. Falo com meus pais até hoje em dia ídiche, com meu marido. Só não falei com os meus filhos”.

Ainda criança, veio com os pais para o Brasil, para o Rio de Janeiro. Seu sonho era tocar. “Então, meu avô veio um ano depois e me trouxe um *scandalli* (mostrando a foto) que

⁴⁶⁸ Em direção contrária à grafia hebraica e seguindo a direção padronizada da notação musical ocidental.

⁴⁶⁹ Nasceu em 1947 na Alemanha e foi com seus pais residir Israel quando pequena.

seria esse acordeão. E comecei com acordeão. Meu pai adorava tangos! Tudo o que ele gostava eu começava a aprender”, relata.

Certo dia foi à casa da noiva do tio, onde se deparou com um piano e uma partitura. “Comecei a ler a letra dessa partitura que era em ídiche e me emocionei muito, chorei... isso eu tinha 11 anos, 12 anos. A letra era um drama. Sabe o que é uma história inteira dentro de uma música?”.

A melodia da tal canção era curta, “mas a letra não tinha fim!”, Cilly exclama. O longo e detalhado texto tratava de narrar “como uma mãe deixou o seu filho na casa de *goim* para que ele pudesse sobreviver à Guerra, e para que ele nunca diga que o nome dele é Moishele”. Trata-se da canção “In a litvish derfl” (Numa aldeia lituana). “E eu decorei aquela letra toda”, conta orgulhosa do seu vínculo com o ídiche.

Em virtude de sua motivação, ganhou um piano do pai, com o qual se identificou “até mais do que com o acordeão”, pois este era pesado para Cilly. “E comecei devagarinho a colocar a melodia na letra, essa foi minha primeira música que aprendi”.

Com toda a sua formação musical, não é surpreendente que Ernesto Honigsberg utilizasse partituras, tanto nos arranjos para os corais que regeu, quanto nos que ele realizava para as festas que animava. Felipe Honigsberg conta que após o falecimento dos pais, algumas vezes a soprano Pola Rajnsztajn o procurou solicitando as partituras do maestro, todavia Felipe demonstra que lamenta não ter podido atender à solicitação de Pola. Explica a barreira emocional que o deixava paralisado: “Estava numa época em que tudo (estava) encaixotado e eu não queria mexer, estava encaixotado no meu peito e na minha cabeça também, e quando eu localizei, organizei essas coisas, eu acho que ela já não estava mais aqui”.

Laura Rumchinsky é uma das arquivistas do Coral Israelita Brasileiro. O acervo musical do grupo, com todas as partituras e programas de quase todos seus concertos, está alojado em um arquivo. Há apenas alguns anos, o marido e regente do coro, Abraão Rumchinsky, começou a digitalizar algumas das partituras de canções que o coro realiza. “Faço porque, no coro, em princípio, a maioria prefere cantar com a sua parte (partitura para o naipe), então eles não querem as partituras completas. Passando para o computador já dá para extrair as partes, fica mais fácil”.

Entretanto, com relação às músicas mais antigas no repertório do Coral Israelita Brasileiro, Abrahão explica que não há condições de digitalizar no momento, pois demandaria um imenso trabalho, já que as partituras antigas eram todas manuscritas. “Em geral era manuscrito pelo Morelenbaum, pouca coisa que eu ajudava... Depois é que eu comecei também a fazer mais manuscritos” até o desenvolvimento de programas informáticos específicos para grafia de partituras.

Amiúde, nos coros comunitários judaicos brasileiros, poucos coralistas possuem boa leitura e vivências musicais solo mais aprofundadas. Esse é igualmente o caso do Coral Israelita Brasileiro, conforme mencionado. Abrahão esclarece:

Inicialmente o pessoal aprendia mais de ouvido, não é, ensinava-se a cantar as partes e então o pessoal repetia, cantando. Depois o Morelenbaum introduziu, acho que foi o Morelenbaum, partitura para o pessoal. Fazia as cópias. Mesmo não sabendo ler a música, mesmo não sabendo!

O maestro Morelenbaum optava pelo uso sistemático de partituras, ressaltando que, assim, mesmo os leigos podem ao menos acompanhar as variações de altura transcorridas no decorrer do caminho melódico das frases musicais. Abraham resume de forma simples:

A pessoa já está vendo que a nota está subindo ou está descendo. Pelo menos começa a ter uma noção um pouco maior. Mesmo não sabendo. E alguns que tinham algum conhecimento de ginásio, porque naquela época ainda se aprendia música, então alguns tinham conhecimento. E aí ficou como praxe distribuir sempre as partes para o coro.

Nos processos de escolha do repertório do Coral Israelita Brasileiro, as opções dos regentes em geral estiveram sempre vinculadas às características vocais do grupo. Lia Camenetsky pondera:

O maestro tem que pensar bem, pois é um coro de vozes, na maioria, não estudadas. Então, têm muito boa vontade de cantar, mas a maioria não sabe ler música. A não ser eu, a Kátia, uma outra...cada voz tem uma meia dúzia que sabe ler música e puxa o resto.

Fazendo um paralelo com as tradições corais na Europa, Miriam Zalcman, em sua entrevista, conta sobre sua experiência em canto coral ídiche na Polônia, sob a regência do maestro Samarov, conforme mencionado, e destaca que o heterogêneo referido grupo vocal recorreu ao uso de partitura musical.

O maestro Fater também havia regido corais na Europa antes de imigrar para o Brasil; no entanto, no início do Coral Israelita Brasileiro, não aplicou o uso de partituras, “tanto que as primeiras peças que foram cantadas não constam no nosso arquivo”, informa Laura Rumchinsky. As tais obras estão incluídas na lista de repertório do Coro. “Nós temos músicas

que foram cantadas e até gravadas no disco do coro, e que a gente não tem em partitura. Dos primórdios, no começo, né?”.

Abraão Rumchinsky exemplifica uma música do repertório antigo e atual das quais não há partitura, “eu não sei se ela foi traduzida do hebraico, a impressão que eu tenho é que ela foi traduzida do hebraico para o ídiche, que é o *Tach Toch* - “Hatochen”/“Der milner” (O moleiro). Há uma gravação dessa canção a que ele não sabe como ter acesso. “Olha, vai ser complicado, porque é naqueles bolachões antigos, sei lá, tem que ver se ainda tem”.⁴⁷⁰

Ainda no tocante ao Coral Israelita Brasileiro, Clarice Szajnbrum menciona a respeito da partitura da canção “Shturem” (Tempestade), de autoria do ex-maestro do Coro, Henrique Nirenberg: “Eu tenho todas as músicas, mas aí tem que procurar...”. Clarice não possui as grades completas, só a parte do seu naipe de sopranos.

Clarice Szajnbrum conta sobre as canções compostas por Bluma Mushkes Saubel. A busca do livro com as partituras das canções, precioso documento para este trabalho, tinha resultado infrutífera. Conheci-o pelas mãos de Clarice. Alguns dias após a entrevista, Luiz Szajnbrum me enviou do Rio de Janeiro uma cópia do livro.

Bluma fez as melodias “mas tem uma ou outra coisa que é com letra dela, mas a maioria das poesias é de outros autores. Tem tudo escrito em ídiche aqui”, indicando no livro, comenta Clarice.

O livro é concebido em dupla direção, com início dos dois lados. Uma parte é em ídiche e a outra em português, nas suas respectivas direções de abertura, cada qual numerada até a página 32. Ao meio do livro as numerações se encontram. Ambas as partes possuem um prefácio de uma única página, contendo os dados da compositora, sendo que a parte em ídiche inclui também um pequeno retrato de Bluma. No verso de ambas as primeiras folhas, uma dedicatória: “Estas singelas composições musicais, dedico aos meus Pais, Irmãs e Irmãos e também a todos os parentes que desapareceram tragicamente, vítimas do nazi-fascismo, durante a segunda guerra mundial”. As iniciais das palavras “Pais, Irmãs e Irmãos” estão impressas em letras maiúsculas na versão em português, onde a grafia permite.

⁴⁷⁰ Há um exemplar do disco no AHJB, sobre o qual discorreremos mais adiante.

O verso da capa na versão ídiche inclui o título, o local e o ano da publicação, bem como o nome da editora. O prefácio elucida parte da biografia da compositora, que viveu no Brasil:

Bluma Mushkes-Saubel, nasceu em Piotrków, (Polonia). Passou a sua infância em um ambiente tradicional judaico, aonde sempre foi cultivada a música folclórica e litúrgica judaica. Herdou as suas qualidades musicais dos grandes compositores que eram seu pai e o avô (avô). Inspirada pelos mesmos, Bluma Mushkes-Saubel fez os seus estudos musicais e pedagógicos em Varsóvia e depois na cidade de Lodz. Ao concluir o seu aperfeiçoamento como professora, ministra canto e música nos colegios judaicos na Polonia. Emigra para o Brasil, radicando-se na cidade de Rio de Janeiro. Dedicou seu maior tempo a compor música, baseando-se em poesias de renomados poetas judaicos, antigos e contemporâneos como: H. Leivik, J.L.Perez, Shimon Frug, Ruvan Aizland, Yacov Fichman, David Pinski e muitos outros. Toma parte ativa na vida social judaica local. É a organizadora de um cântico junto ao Machon Letarbut Ivrit no Rio de Janeiro. Recebe um prêmio pela música de sua lavra para uma poesia de D. Pinski. O tom de suas músicas reflete sempre o romantismo e a elegia da canção judaica, antiga e atual após o estabelecimento do Estado de Israel. As composições musicais de Bluma Mushkes-Saubel, são originais no seu estilo e na sua expressão, estão sendo cantadas por muitos Yshuvim em diversos países.⁴⁷¹

Bluma era de uma família conhecida da sociedade judaica, seu marido era ativista. Ieta lembra apenas que Bluma não era brasileira, mas não tem informações a respeito do país onde as composições teriam sido criadas. Bluma queria fazer um disco delas, conta Ieta, que se lembra dela como uma compositora *naïf* (sic). Dessa forma, Henrique Morelenbaum foi convidado por Bluma para supervisionar a gravação do disco. Ieta acredita que “muita coisa o Henrique burilou e melhorou”.

A princípio Ieta e Clarice ficam na dúvida se Bluma teria “chegado com a música já escrita na partitura, ou se ela cantou e o Morelenbaum transcreveu”. Mas em seguida, Ieta reitera e diz que possivelmente já tinha a melodia escrita quando Bluma “entregou nas mãos de Morelenbaum”. Clarice concorda: “Tinha a melodia com a letra. A parte de piano, de arranjos para acompanhar é que ele (Henrique Morelenbaum) fez”. Bluma já veio com o livro para elas.

A publicação foi impressa em 1968 pela editora I.L.Peretz, localizada à Rua Allenby, 31, em Tel Aviv. Em português o livro intitula-se *Coletânea de Canções Judaicas*. Suas obras foram registradas em disco nas vozes, respectivamente, de soprano e contralto de Clarice e de Lia Camenetsky Engelender. Ieta Lipca foi a pianista acompanhadora e conta: “Isso foi um empreendimento particular dela, ela (Bluma) nos chamou”.

Lia calcula a época da gravação do disco com relação à publicação do livro e faz menção à grafia: “O livro saiu antes do disco porque eu lembro que eu recortava as coisas

⁴⁷¹ Para essa citação foram mantidas a acentuação ortográfica (ou ausência da mesma), os parágrafos e os nomes próprios conforme impressos (por vezes, acrescentados à mão) na edição.

junto com a parte da melodia para estudar, eu recortava do livro a parte em ídiche (transliterado)”.

No segmento português do volume, consta a notação musical de cada uma das canções em linha vocal em textura monofônica notada em clave de sol (na segunda linha), sob a qual o texto transliterado (apenas das primeiras estrofes) está inserido silabicamente. Nesse trecho, tanto a notação musical quanto o texto estão manuscritos.⁴⁷² ⁴⁷³ Ilustrações impressas, relacionadas ao poema e cuja autoria não está indicada, preenchem individualmente algumas das páginas em que a notação musical ocupa poucas linhas.

Todas as letras manuscritas aparentemente estão seguindo a pronúncia literária.⁴⁷⁴ Apenas a canção “Iber di wassern” denuncia um deslize para a pronúncia *poilische*, na rima *klur/wur* utilizada, ao invés de *klor/wor*, conforme a grafia ídiche e como consta no texto transliterado impresso. Esse lapso pode indicar que a letra manuscrita (de forma) é de um falante de ídiche com sotaque *poilische*, ao que poderia sugerir que talvez tenha sido a própria Bluma quem anotou os textos manualmente para a publicação. A referida escrita é delicada e ligeiramente trêmula.

O índice (*inhalt*, conteúdo em ídiche) lista as 24 canções, cada qual precedida pelo nome dos respectivos poetas, sendo que três dos poemas são de autoria da própria compositora.⁴⁷⁵

⁴⁷² O texto nesse trecho aparece diferentemente em cada canção, sendo ora em letra de forma, ora em letra de mão.

⁴⁷³ Em um único momento aparece um divide de vozes (em terças paralelas) que pode significar um momento a duas vozes, ou meramente uma segunda opção de linha melódica solo (menos ou mais aguda compatível à voz do ou da executante). Trata-se dos compassos 19 e 20 da canção “Bein hashmoshes”.

⁴⁷⁴ Nem todos os poemas completos (com todas as estrofes) aparecem integralmente abaixo da notação musical da respectiva canção. No caso de algumas canções estróficas com melodias curtas, cujos poemas são estruturalmente mais longos, os textos estão inseridos por inteiro somente na porção ídiche (a qual se restringe aos textos) do livro, impressos tanto em caracteres hebraicos como transliterados.

A impressão da versão em português não incluiu alguns dos acentos ortográficos, os quais ocasionalmente foram acrescentados à mão, mas não se sabe se as correções foram realizadas manualmente no próprio original e se por Bluma ainda antes da reprodução dos exemplares.

A transliteração é semelhante ao padrão atual de transliteração do ídiche para o português, com algumas diferenças, tais como: utiliza “w” onde utilizamos atualmente “v” (por exemplo, em *wint*), ao invés de “i” utiliza “y” em alguns casos (por exemplo, *zych*).

⁴⁷⁵ Aqui a grafia dos nomes dos poetas e dos títulos das canções consta exatamente como foi transliterada na versão publicada. H. Leiwik: “A inguele wet zei firn” (O menininho conduzirá), “Der loiterer zeier” (O mais puro deles) e “Kibutz goliot” (O final das diásporas); I.L.Peretz: “A wig lid” (Canção de ninar); R. Aizland: “Ch’lig baim iam” (Encontro-me no mar); D. Pinski: “Ich bin shoin alt” (Envelheci); Fichman: “Der ownt kumt” (O entardecer); Papiernikow: “In blut un in faier” (Em sangue e em fogo), “Tzu der mame erd” (À terra materna), “Mir wiln sholem” (Queremos a paz); Sh. Frug: “In suke” (Na cabana); K. Kliguer: “Tel-Aviv” (nome da cidade Tel Aviv); “Main shwesterls ash” (As cinzas de minha irmazinha); G. Gurowitz: “Main tatns nygn” (A melodia de meu pai); R. Newadowska: “Iber di wassern” (Pelas águas); Rubinstein: “Daine oign” (Teus olhos); Kalushiner: “Klanguen” (Sons); Bluma Mushkes-Saubel: “Der friling” (A primavera), “Bein hashmoshes” (Nos entardeceres), “Dos feiguele” (O passarinho); M. Loketz: “Der iam” (O mar), “Main nomen” (Meu nome); M. Deshe: “S’zetz di zun zych” (O pôr do sol); Sh. Rodel: “Tzi hostu shoin dain glik guezen” (Por acaso já encontrei a tua felicidade?).

Com relação às tonalidades empregadas, todas são em modo menor, exceto uma: a canção “Dos feiguele”, escrita em reluzente Ré Maior e dedicada à Daniela Elkind-Saubel (*Guewidmet main ersht einikl* - dedicado a minha primeira neta).⁴⁷⁶

O contato para a gravação ocorreu da seguinte forma: “Nós fomos à casa dela, conversamos, tentamos e escolhemos”, conta Clarice. Bluma “estava muito entusiasmada”, acrescenta Ieta. Clarice concorda: “É, ela estava mais ou menos escolhendo de acordo com a voz porque tinha umas coisas mais graves, que era para a Lia, para mim até ficou uma coisa assim um pouco, meio operística, né?”. As canções populares quando interpretadas em tessitura de soprano tendem a uma impostação de voz que se faz necessária por tal registro vocal, e que às vezes pode parecer demasiado lírica para certos tipos de construções melódicas.

Ao trazer aperitivos para a sala, onde Ieta e eu fomos muito bem recebidas, Clarice lembra que as canções de Bluma que ficaram sob sua responsabilidade vocal eram relativamente tristes. Na sua concepção, a obra de Bluma tende a um caráter mais melancólico, apesar de exceções. “Tem, tem umas peças mais tristes. Mas tem uma que a Lia canta que é até bonitinha, que nós estávamos escutando outro dia, até estava pensando em dar para o Abraão (Rumchinsky) fazer um arranjo”. Ieta se interessa. “É aquela”, diz Clarice e demonstra a melodia entoando fonemas: “Ta ta ta tãrãtarititi pa pa pa tãntãrantarantantan”. A melodia é alegre e agradável, explica.

No sujeito arranjos e publicação, Henrique Morelenbaum, conforme mencionado, nunca pensou em publicar seus cerca de 300 ou 400 arranjos manuscritos, inclusive de canções ídiches para coro e orquestra: “Por exemplo, aqui: harmonização e arranjos de

⁴⁷⁶ As indicações de andamento das músicas estão manuscritas e seguem a terminologia musical tradicional nos moldes italianos: *adagio*, *lento*, *moderato*, *larghetto*, *andante*, *marziale*, *allegro*, *andante moderato*, *allegretto*, e com presença de alguns momentos de suspensão caracterizados por inclusão de *fermata*. Algumas ocasionais marcações de dinâmica estão inseridas as quais não fica claro se são originais de Bluma, tais como *cresc.* (*crescendo*), *p* (piano), *pp* (pianíssimo) e *f* (forte). A sinalização da forma é simples e, quando utilizada, se serve de recursos padrão, como *al segno*, *ritornello* e *fine*. Inexistem barras duplas como indicação usual de finalização.

A tessitura das canções varia. A maioria está na extensão de contralto (eventualmente *mezzo soprano*), e algumas mais agudas e com teor aparentemente mais virtuosístico, na região mais apropriada para soprano, considerando o tipo de repertório (que transita entre o “popular” e o “erudito camerístico”) e o estilo de emissão vocal compatível à demanda melódica dada. Apenas a canção “Mir wiln sholem” possui alguma indicação melódica (nesse caso, em tessitura de soprano) para introdução instrumental (com duração de quatro compassos). Poucas das canções têm alteração de *tempo*, bem como de fórmula de compasso. Algumas quiãteras de tercinas não estão indicadas, mas são perceptivelmente claras. As fórmulas de compasso variam entre as canções, podendo ser binárias (expressas em 4/4), ou ternárias (em 3/4). O âmbito das canções varia entre uma oitava e uma décima terceira menor.

Henrique Morelenbaum, os que têm a cruzinha (mostra), então, olhe aqui, todas elas têm cruzinha. Todas elas”, encorajo e digo que seria tão importante se esses arranjos ficassem acessíveis e pudessem ser veiculados, com sua publicação.⁴⁷⁷

Além dos arranjos, há também composições de Morelenbaum. A lista de repertório do Coral Israelita Brasileiro indica três canções ídiches compostas por ele: “Der Novi” (O profeta) com texto de I. L. Peretz, “Lichtike Kaiorn” (Claros alvoreceres) e “Flaker, Flaker Faier” (Ardentes, ardentes fogos) com texto do amigo J. Landa.

Discorrendo sobre as partituras ídiches que transliterou, Henrique Morelenbaum pondera:

Hoje em dia já existe uma forma mais ou menos padronizada de você transliterar, eu tive que inventar na época e praticamente inventei o que hoje em dia se usa... foi intuitivo da minha parte, não é minha praia, mas tinha que ser, então eu transliterei praticamente tudo. O coro cantava o ídiche transliterado porque não dava para eu escrever em ídiche porque é (grafado) da direita para a esquerda... e é difícil fazer música assim. Ou então eu teria que fazer assim, assim, assim, (gesto de cortar) que como é em Israel, por exemplo, na música impressa hebraica. Quer dizer, a música anda para frente e a letra se movimenta para frente e para trás, então, aqui seria muito complicado. Eu escrevia em caracteres romanos latinos e transliterava.

Assim que o texto em ídiche chegava às mãos de Morelenbaum, “para o coro não gastar dinheiro, copiava à mão”, ajudado pela esposa:

Quantas noites Sarinha passou em claro aqui copiando música! Depois é que começaram a existir cópia vegetal e xérox. Antes não existia! Então, a gente tinha que fazer no mimeógrafo. Como Sarinha era professora e trabalhava na Biblioteca Nacional, usava o mimeógrafo da Biblioteca Nacional ou da escola, para mimeografar o que precisasse...as duplicações que hoje em dia são a coisa mais fácil do mundo! Hoje você escaneia. Naquela época não tinha. Quer dizer, se tivesse naquela época esses mecanismos todos, provavelmente tudo isso, a memória estaria muito mais preservada, mas você pode, por exemplo, quando falar com Abrahão Rumchinsky ou Abram Zylbersztajn, perguntar se os arquivistas do coro poderiam liberar para você algumas cópias. Você até poderia combinar de ir lá no arquivo e ver o que tem, o que você acha interessante fotografar ou filmar...

Sobre o repertório que arranjou para o coro, a escolha era feita em um primeiro momento pelo seguinte critério:

Primeiro procurava nas minhas memórias, da minha vizinhança toda, da minha tradição de frequentar sinagoga, de ouvir pessoas cantando, de frequentar teatro ídiche. Sim, aquela música que eu gostaria tanto de fazer um arranjo aí procurava, ‘como é que vou conseguir a letra’, porque não sabia a letra...podia saber até, mas eu não sabia exatamente como era. Mas a melodia que mais facilmente eu lembrava né, mas muitas vezes eu corrigi coisas que eu sabia de um jeito e depois eu descobri que era diferente. E comparava edições, porque, por exemplo, nos Estados Unidos tiveram organizações culturais muito fortes, então eles imprimiam muita música tradicional, muitas vezes com muitos erros musicais, mas a parte

⁴⁷⁷ De acordo com o catálogo do Coral Israelita Brasileiro, (títulos e autoria grafados segundo a fonte) os arranjos de Morelenbaum compreendem: “Arum dem Faier” (Folc. Yidish), “Chanele” (Folc. Yidish), “Dana-Dana” (Folc. Yidish), “Dos Shnaiderl” (Folc. Yidish), “Gueien mir Ale Shpatsim”(Folc. Yidish), “Guezang far Yidish” (Sh. Yaffe - M. Lokietsh), “Mit Aier Parol” (H. Reizman), “Maiko Mashmalon” (Mel. Tradicional - A. Reisin), “Oif a Shtein”, “Oifn Pripetshik” (M. Varshavsky), “Hof un Gloib” (Hirshin - I.L.Peretz), “Kinder Yorn” (Guebirtig), “Partizaner Lid” (H. Glick), “Reizele” (Guebirtig), “Zainen Mir Chassidimlech” (Folc. Yidish).

literária estava perfeita. Então eu aproveitava aquelas edições que o pessoal mandava vir, e a parte musical eu corrigia de acordo com o meu conhecimento, mas posso ter cometido algum equívoco, mas sempre bem intencionado...

Morelenbaum sorri docemente e demonstra estar levemente preocupado com o horário, olhando o relógio. Tem um compromisso. Afinal, a nossa entrevista durou quase três horas, o que foi um grande privilégio para mim. Assim despedimo-nos.

Na sua narrativa sobre o coral Tradição, Hugueta Sendacz expõe: “Eu tenho partituras, mas muita coisa foi transmitida por via oral, pois não tinha partituras. Então, nós fizemos as partituras de muitas canções”. Prossegue: “E eu tenho partituras da mesma música com tonalidades diferentes, ou com algo diferente, que vêm de várias regiões diferentes. Até de pronúncia escrita diferente”.

No que se refere à seleção do repertório, busquei compreender os critérios utilizados, mesmo quando não totalmente conscientes. Seria porque já havia ouvido a canção e queria fazê-la ressoar, ou por simplesmente contemplar uma partitura nova e interessante de uma canção que não conhecia anteriormente? Hugueta analisa e responde com empolgação:

Eu geralmente vejo a partitura e vejo que eu não...porque eu conheço muitas música, muitas! (sorrindo). Tenho uma vivência grande, então nesse tempo eu fui conhecendo. Mas eu procuro, eu pesquiso às vezes pela partitura. Nesse caso, eu vou no piano e toco, e vejo se é realmente aquilo que eu...quando a gente lê (a notação musical) sabe mais ou menos como é que soa, então observo se dá para fazer um arranjo, se a letra está adaptada... e vem para o repertório do coral.

Após verificar o texto, Hugueta costuma analisar se a melodia “não é linear demais”, almejando que também seja uma música bem escrita, bem composta. Acredita que, “sem exagero, em 95% dos casos a gente tem a partitura só da melodia, dificilmente vem já com vozes. Então, a gente faz um arranjo, e coloca as outras vozes, e é assim que a gente escolhe o repertório”. Salienta, porém, que existe algum material que já vem escrito para mais vozes, como três ou quatro...

O repertório ídiche incorporado pela cantora Dora Braun, por exemplo, foi proveniente do seguinte processo: “ouvindo muitos discos ídiche, eu tirava as letras, depois mandava muitas vezes fazer partituras, tinha colegas pianistas que faziam para mim, colegas da rádio (não judeus), pagava eles e faziam essas partituras para mim”. A partitura concluída não continha a letra, apenas a notação musical e o título. Na Bahia, Dora frequentemente precisou aprender novidades que lhe foram encomendadas, conseguindo realizar

tal tarefa através de partituras comerciais, editadas completas, que recebia dos interessados, contendo inclusive os textos transliterados com “letras latinas e não hebraicas”.

Dora ainda possui essas partituras, mas teria que procurá-las, pois há muito já não tem mais contato com elas. “Tenho partitura de uma canção desse maestro, falecido marido da Bela, que nunca foi cantada, é inédita, ela deixou comigo e eu nunca usei”. Disse que se ela achar me entregará, e não lembra o nome da música, mas se pegar na partitura vai lembrar. “Nunca foi cantada, nem em Buenos Aires. Ele fez essa canção, criou (para Bela interpretar) e parece que a Bela me deu com a letra e tudo, e nunca tive oportunidade de cantar”.

Na mesma época em que Sima Halpern, ainda adolescente, acompanhava Sidor Belarsky nas Grandes Festas na Hebraica, acompanhava-o igualmente nos recitais mais laicos, “ele foi um grande cantor da canção ídiche, tem inúmeros CDs gravados”. Nessas ocasiões, Sima tocava praticamente de ouvido:

Sem conhecer a música, eu ouvia e ia acompanhando. Ele trazia às vezes as partituras, mas dizia: Não precisa olhar na partitura, escuta o que eu vou fazer. Que experiência! Foi muito bom. O repertório dele era basicamente ídiche nos recitais. Não tenho programas, mas tenho os livros dele, que ele me deu com partituras. Eu não conhecia o repertório que ele trazia, eu aprendi com ele na época.

Expondo o interior de uma das suas pastas com plásticos, Mendel Abramowicz explica: “É o seguinte: uma coleção que eu chamei de ‘Ídiche Music - Coleção feita por Mendel Abramowicz’, e é onde eu faço a transliteração”. A compilação engloba exclusivamente os textos de centenas de canções, incluindo a inédita “Taiere”, composta por Mendel: “essa eu fiz para Mere”. Prossegue, mostrando: “e vai por aí a fora... Então o que eu tenho feito é isso, me divirto”. Mere acrescenta: “A música que ele fez para mim, a pauta (partitura) foi feita pelo Hélcio Müller”.⁴⁷⁸

Fico muito empolgada e insisto que ele cante para que encerremos a entrevista com a canção e ele atende ao pedido, com o incentivo habitual de Mere: “Cante para mim, heroicamente. Amorosamente”. Os dois dialogam como um casal apaixonado. Mere, enaltecida com a singela homenagem feita pelo marido, sugere que ele traduza o texto, de autoria própria. Ele traduz a essência e sorri: “Querida”. Mere estava pensando na tradução de

⁴⁷⁸ O casal já havia sido entrevistado também pelo flautista Helcio Müller a respeito de canções ídiches que conhecessem. Na ocasião, como presente após a entrevista, Müller ficou tão entusiasmado com a existência da canção de autoria de Mendel que disse, segundo Mere reproduz: “Me dá a música que eu vou por em pauta”.

toda a letra... Eu troco a fita e recomeçamos. Mendel traduz: “Querida, eu te amo muito, sem você a minha vida não vale nada, com você a minha vida é ótima”. Conclui, cantando em sequência: “*Taiere, ich hob dich azoi lib, taiere...* (Querida, eu te amo assim, querida...)”.

Ao final, Mere está emocionada: “que linda declaração!”, enquanto Mendel sorri com satisfação. Essa foi sua única composição, criada há aproximadamente cinco anos por uma inspiração repentina: “me deu na veneta de escrever essa música”(ri). Mendel “inventa de vez em quando umas composições, mas nunca registra. Então perde o registro, né?”, comenta Mere. As pastas de Mendel representam “um verdadeiro tesouro de músicas, na verdade levantadas ao longo de uma vida, de uma existência”, ressalta Mere, e aprofunda a ideia: “Porque desde pequeno cultivando esse gosto, esse prazer, acompanhando a trajetória de vida. Então é muito bonito isso porque você pode estudar, vamos dizer, o percurso de uma vida pelas músicas”.

Jayme Kuperman lê uma matéria de jornal em ídiche, alegando ser difícil traduzi-la, porém insiste em fazê-lo. A matéria acaba de ser escolhida por ele aleatoriamente de uma pasta repleta de recortes de jornal, dentre as muitas pastas e arquivos colecionados por ele, impecavelmente organizados e etiquetados por assunto, em uma vasta coleção para a qual me apresentou. “Senta, vai, faz favor!”, pede. O título do artigo é *Perl fun der ídicher poesie* (Pérolas da poesia ídiche) e o subtítulo: *A brivele der mamen* (Uma cartinha para mamãe), em homenagem ao *iortzait*⁴⁷⁹ de 55 anos do autor Solomon Shmulewitz (1868-1943).

Vários jornais ídiches costumavam (e em menor escala ainda o fazem) publicar as letras de canções sem a notação musical. A canção “A brivele der mamen”⁴⁸⁰ é muito apreciada por Jayme, que informa: “raramente a gente ouve isso. É triste, porque o filho vai viajar e não manda nenhuma carta”. Jayme explica o conteúdo da “cantiga” (conforme ele a classifica), lendo em ídiche e pausadamente traduzindo em seguida, buscando lentamente as palavras corretas em português:

Você está viajando, seja um filho muito bom. Eu estou te pedindo com lágrimas e com medo, a tua querida mãe. Você viaja, meu filho, *main eintsik kind*, meu único filho. Você vai atravessar muitos... *iamen*, como é que chama? Muitos... mares. *Ach*. Mas chegue lá fresco, bom, e forte, e não esqueça a tua mãe. Viaja com saúde e com *mazl*, sorte, e toda semana você me mande uma carta e você refrescará o meu coração.

⁴⁷⁹ (Ídiche) Significando o aniversário do falecimento.

⁴⁸⁰ A letra resumidamente diz o seguinte: Minha criança, meu conforto, você está cruzando mares distantes. Que você chegue saudável e escreva uma cartinha semanal para abrandar as preocupações de sua mãe. Escreva rápido. Lendo, ficarei reconfortada e com o espírito refrescado.

Pergunto se *ach* seria a expressão de um suspiro. Jayme confirma e, desfazendo o clima triste da estória e, ao mesmo tempo, querendo esclarecer sobre trejeitos da fala ídiche, ele emenda com uma piada de *ídichkait*, que retrata a conversa “monossilábica” de três mulheres a lamentarem-se puramente através de interjeições. “É bem ídiche!”, Jayme graceja. O enredo de “A brivele der mamen” retrata a mãe judia na Europa no desafortunado anseio por receber uma carta de seu único filho, que viajou para viver na América, e Jayme explica com gosto a profundidade deste teor:

A brivele der mamen zolstu nit farzamen (uma cartinha para a mamãe), não demore, escreva rápido, *taierkind*, criança querida. Tua mãe vai ler a carta e ela vai gostar e você vai... como é que se diz? curar a sua dor e o coração amargo, e você vai... açucarar...como é que chama? Adoçar o coração dela. Agora diz assim: há oito anos já estou sozinha, meu filho desapareceu. O coração dele ficou duro que nem uma pedra, nenhuma palavra eu recebi. Como é que um filho pode ter essa coragem? Como é que está a vida dele? Naturalmente ele está muito bem lá. Queira Deus, que Deus o ajude. Eu mandei mais de cem cartas, ele não tem noção dos meus sofrimentos. Na cidade de Nova Iorque uma casa rica com corações sem sentimento, lá mora o filho, ele vive muito, muito, muito, com muita grandeza, e com presentes de Deus: uma mulher bonita e duas crianças. E ele brinca com eles, ele gosta, e recebeu uma carta: “Tua mãe morreu. Aconteceu. Na vida você esqueceu. E agora a última coisa que ela queria. *A kadish fun der mamen* (um *kadish* para a mamãe)”. Não demore, rápido, *libe kind.*, querido filho, dê para ela esse sentimento e a tua mãe vai ouvir o teu *kadish* no túmulo onde ela está, você cura as suas dores e o coração amargo e você adocica a sua alma...a alma dela.

Finalizando a tradução conclui com um riso emocionado: “Bonito. Em ídiche é para chorar! Compreendeu?”. Imediatamente em seguida, anima-se novamente e passa a mostrar outros itens interessantes de sua coleção.

Nesse episódio, fiquei enternecida ao outra vez constatar o incansável envolvimento de Jayme traduzindo e observei atentamente a sua coleção de documentos e memórias. Além de livros, discos, chaves, selos, ele guarda matérias de jornal e jornais inteiros. Aliado a toda a modernidade e invejável juventude de espírito e disposição de Jayme,⁴⁸¹ o passado ocupa um posto de destaque na sua vida, um lugar que ele genuinamente faz questão de exaltar.

Quando Belarsky cantava em ídiche, tendia mais para o repertório ligado à nostalgia, saudade, passado, e a temas como a infância e o *shtetl*, elucida Gerson Herszkowicz ao mostrar o livro com canções do repertório do cantor. Contudo, por vezes mesclava com algo mais humorístico ou picante, pois “tinha o *timing* do que público pedia”, explica Gerson. No livro, estão assinaladas as canções que Gerson mais apreciava e que também se aproximavam da nostalgia, tais como “Belz” e “A ídiche mame”.

⁴⁸¹ Aos 96 anos estava cursando a universidade na PUC, e lidando de forma invejável com recursos de informática.

As partituras ídiches no Brasil em geral eram trazidas da Argentina, da Europa e principalmente dos Estados Unidos, lembra Gerson, esclarecendo que, no Brasil, elas costumavam ser emprestadas ou doadas pelos cantores e *chazanim*, inclusive os que estavam em turnê pelo país. Dessa maneira, Gerson recebeu muitas partituras como herança desses cantores e, assim, gradualmente, foi elaborando sua coleção particular. Contudo, algumas das partituras que possui foram também adquiridas em lojas.

Alguns dos estabelecimentos que comercializavam discos vendiam também partituras musicais. Nancy Rozenchan era estudante de piano entre as décadas de 1950 e 1960 e comenta que todas as suas partituras e de seu irmão Nelson Rozenchan, inclusive as de músicas ídiches, costumavam ser compradas no centro da cidade, em São Paulo. Esses redutos alojavam partituras (geralmente como folhetos avulsos) de repertório de títulos internacionais conhecidos. Ali era possível encontrar alguns registros de música ídiche. Uma das referidas casas localizava-se na Rua Quintino Bocaiuva, lembra Nancy, que cita também a Casa Bevilaqua e a loja dos irmãos Vitale.⁴⁸²

Nelson Rozenchan lembra-se de que, além das mencionadas acima, na livraria Weltman vendiam-se essas partituras. “Dava para comprar as partituras para tocar no piano e tudo mais”.

Em grande parte, as partituras ídiches provinham da Argentina, de casas como a editorial Sigal, que também produzia livros, bem como a Hidekel, sobre a qual Nancy se recorda de certos volumes de canções ídiches, formatados em pequenos álbuns, em arranjos instrumentais para piano.⁴⁸³ Em alguns casos das versões para piano solo, a letra da canção vinha acoplada no verso ou na última página da partitura avulsa, mas nem sempre era o caso, algumas vinham sem nenhuma menção do texto.

Menos numerosas, em publicação brasileira havia ainda algumas partituras ídiches das editoras Ricordi⁴⁸⁴ e da editora dos próprios Irmãos Vitale, e de outras empresas menores e menos conhecidas.

⁴⁸² Numa época em que os discos e a rádio começaram a se firmar em voga no Brasil e alguns artistas adquiriram enorme popularidade, como Pixinguinha, a editora Vitale foi criada pelos irmãos Emílio, Vicente, Affonso, José e João Vitale. Foi fundada em São Paulo em 1923. Também passou a dispor de uma loja própria no ramo musical.

⁴⁸³ Essas partituras foram doadas para o sobrinho Gilberto Rozenchan.

⁴⁸⁴ A editora italiana Ricordi (na época já centenária) chega à América do Sul na década de 1920, abrindo filiais em Buenos Aires e no Brasil.

O musicista Henrique Skarbnik, que viveu no Rio de Janeiro, publicou em âmbito brasileiro alguns volumes de canções judaicas. Atuava como pianista no meio judaico e em certas ocasiões acompanhou a cantora Lia Camenetsky que, apesar de admirá-lo como musicista, incomodava-se com a quantidade de ornamentos utilizados por Skarbnik, ao tocar:

Eu não gostava muito de cantar com ele porque ele fazia muito floreado, sabe? Eu não gosto de pianista assim, tem que deixar o cantor aparecer. Mas ele tinha uma facilidade de tocar! Só de eu cantar ele tirava a música. Isso é difícil você encontrar aqui. Eu vou te dizer já (quem é ele), (tenta lembrar) ele morava aqui na Barata Ribeiro...(em voz alta) “Zé, como era o nome daquele pianista que me acompanhava de vez em quando aqui na Barata Ribeiro?” (o marido responde de um dos aposentos da casa) “Skarbnik”, (ela confirma) Skarbnik. E ele tem um livro de canções também. Principalmente de canções... Eu tinha o livro dele, mas agora com essa limpeza que eu fiz em casa de tapetes, de coisas, de livros... Era tanta pasta de canções... Era talvez um livro de canções ídiches da época da Guerra. Canções de gueto, não canções dele. De compositores. Ele armou o livro, selecionou várias canções com a letra “aportuguesada” como eu digo, caracteres latinos. E a parte (notação musical)... não tinha mão esquerda, só tinha mão direita (só a melodia sem acompanhamento). E ele tocava, ele tocava com as duas mãos, é uma coisa impressionante, tinha muita facilidade. Lançou aqui no Brasil mesmo.

Alguns meses após conversar com Lia, deparei-me com dois livros, com arranjos de Skarbnik, de canções folclóricas ídiches e hebraicas no AHJB, ambos intitulados *Seleção de músicas israelitas*, embora distintos entre si.⁴⁸⁵ Tanto um como o outro são notados para piano ou acordeão, sendo que a linha melódica das canções já está inserida na linha superior da parte instrumental dos arranjos.⁴⁸⁶ Nesse álbum, a canção “A ídiche mame” é a única em que a letra ídiche, transliterada, está inserida abaixo da notação musical da melodia. A letra completa em caracteres ídiches somente dessa canção também vem acoplada na edição. De forma atípica e interessante, uma versão da canção em português é inserida sob o título de “Doce mãezinha”, com autoria de Lourival Faissal e Max Gold:⁴⁸⁷

Ó doce mãezinha/querido bem que Deus nos deu/ amor, de mãezinha/bênção que o céu nos concedeu/ Tudo é alegre quando está juntinho a nós/ nada mais triste que ficar sem sua voz/ por um filho querido/ qualquer perigo enfrentará/ e as vezes o ingrato/ nem o seu nome lembrará/ como é feliz todo filho que ainda tem/ doces carinhos da mãezinha querida/ nosso eterno bem.

⁴⁸⁵ As músicas ídiches dos dois volumes incluem: “Reizele”, “S’brent”, “S’keshniever”, “Bublitchki”, “Chosen kalle masel tov”, “Dos chusetl”, “Eili, Eili”, “Doina rumena”, “A idishe mame”, “Main shtetele Belz”, “Primeira valsa”, “Macheteinste meine”, “A freilich’s”, “Sherele”, “Ot a soi”, “Partizanen himn”. Conforme grafadas em pelo menos uma das fontes.

⁴⁸⁶ Um dos álbuns indica que o *copyright* data de 1955 e foi impresso na oficina gráfica Antonio Nocera e os agradecimentos são dedicados ao Prof. Damásio de Brito, assistente de Skarbnik na confecção dos arranjos. O outro volume foi uma realização da Editora Arthur Napoleão Ltda e contém ademais os acordes cifrados e a seguinte dedicatória: A minha idolatrada Mãe e aos meus queridos filhos, dedico, com todo o carinho, êste modesto trabalho.

⁴⁸⁷ Foi gravada em português. Não relacionada a essa partitura, mas no que diz respeito à gravação de versões brasileiras de ídiche, vale ressaltar que a canção “Beija, beija” gravada por Ivon Curi, é uma versão da canção ídiche “Der rebe hot geheisn”.

Enquanto Gerson Herszkowicz mostrava seus programas de concerto, deparamo-nos com uma canção chamada “Farblibn iz der nign” (Restou a melodia). Seu sogro, Chaim Rapoport, escreveu a letra da canção com música de Bluma Mushkes Saubel sobre a qual Gerson não tem maiores informações, relatando que era uma compositora judia que deveria ser uma musicista amiga. O sogro de Gerson era escritor, colega do Meir Kucinski. A canção foi apresentada em recital por Gerson, mas ele não lembra se possui o manuscrito com a notação musical. Ele traduz, e faz ao mesmo tempo uma reflexão: “as cidades já estão quietas, tudo fechado depois da destruição, mas a música sobrou e está ecoando. É o que estamos fazendo. Ali (no antigo território ídiche europeu) já não tem mais nada mesmo, mas sobrou a canção, é verdade!”.

São várias as pastas que comportam as partituras de Gerson, que não estão ordenadas sob nenhum critério específico. Abrir as pastas e rever as partituras pareceram-me ser um momento que lhe despertou saudades. Conversamos sobre a origem de suas partituras, e aleatoriamente observamos rapidamente algumas delas, em geral para voz e piano. Dentre elas, umas apresentam-se em versões fotocopiadas, e outras, nos originais, muitas até manuscritas, mas Gerson desconhece a grafia, “foram talvez feitas por um maestro ou um copista”, imagina. Diz que infelizmente ele não anotou a procedência de cada uma, mas afirma que lhe foram fornecidas por maestros, alguns muito antigos.

Os variados títulos abrangem: “A Dudele” (O flautim), provavelmente da Livraria Editorial S. Sigal de Buenos Aires, conforme sugere Gerson, e “Az ich volt gueven der boire oilem” (Se eu fosse o Criador), publicada por Metro Music ⁴⁸⁸. Nessa última, a letra está transliterada sob a linha melódica, acompanhando as cifras e as notas, e, na contracapa, há o texto redigido em ídiche. Uma terceira partitura que observamos informava que havia sido harmonizada por Jacob Scliar, editada também pela S. Sigal, em Buenos Aires.

Dentre as várias partituras, desponta um pequeno volume: “Deve ser até raridade isso”, surpreende-se Gerson. Trata-se de *Gueto un Isruel lider* (canções do Gueto e de Israel), compilados por Shmerke Kaczerginski, em edição de 1949, originária do Buenos Aires Ídiche Kultur Congress. O volume de bolso consiste em letras e partituras com o texto grafado em ídiche sob a linha melódica, em escrita monofônica. Manuseamos partituras de canções supostamente de musicais ídiches, em versão para voz e piano, com o preço indicado de 30

⁴⁸⁸ Da Second Avenue de Nova Iorque, com *Copyright* de 1925, atribuído em 1927 a Henry Levkowicz.

centavos de dólar. Gerson desconfia que “Main veisse blum” (Minha flor branca) deva ser de algum musical.

Outra partitura que verificamos se intitula “Vu zenen maine zibn gute iorn?” (Onde estão meus sete anos bons?), de Aaron Lebedeff (1837-1960), editada nos Estados Unidos, e também escrita para voz e piano. Algumas dessas referidas músicas não se incluem no repertório ídiche que Gerson se lembra de haver presenciado no Brasil, mesmo em seus próprios recitais. Neles, Sima Halpern, ao acompanhar, usufruía de partituras, mas também fazia uso de improvisação, sem necessariamente preparar arranjos notados, comenta Gerson.

Em 19 de junho de 1941, Raisa Rojter viajou de Neswizh para Minsk, “capital da Rússia Branca”, no intuito de apenas prestar exame para cursar a faculdade ali na cidade grande e retornar, em seguida, à sua cidade natal. Cinco dias após sua chegada a Minsk, com o alastramento do conflito para a região, não conseguiu mais voltar para casa. Conta que foi afortunada, pois, na tentativa de retornar, foi arrancada à força do trem por pessoas que a preveniram do perigo de não chegar com vida ao destino. Portanto, foi a única sobrevivente dentre toda a sua família. “Mataram todo mundo, você não sabe?”, pergunta indignada. Raisa permaneceu em Minsk durante a Guerra, e lembra-se que ali “também jogaram bombas e a água foi envenenada” pelos alemães. Salvou uma menina de dez anos que esteve com ela. Não gosta de falar sobre o assunto.

Desde a época de Neswizh, nunca mais havia cantado as músicas ídiches que permearam sua infância e juventude. Começou a relembrar-se dessas músicas quando veio morar no Residencial. Assim, resolveu tomar nota de letras das canções que surgissem em sua mente, e adquiriu um hábito, um tanto esporádico, de registrá-las sempre que possível em um caderno que ela própria comprou.

A iniciativa se deveu ao novo tipo de vida que passou a adotar, diferente “da que tinha na sua casinha”, explica. O caderno alicerçou a nossa conversa. Está lendo e me mostra: “tudo em ídiche, tudo música”. O funcionamento do caderno, além da escrita, é também da direita para a esquerda, como no ídiche. Eventualmente, há letras de canções também grafadas por outrem em colaboração.

As canções que me demonstrou vieram precedidas e/ou seguidas de sua releitura por meio de uma lupa. Raisa lê e traduz alternadamente, explicando em voz alta, para se certificar de que eu esteja entendendo todas as letras das canções. Ela é categórica ao afirmar que

aprendeu tais músicas ainda da Europa e canta “Vu nemt men a bissale mazl” (Quem consegue um pouquinho de sorte?), explicando que, em sua concepção, “*mazl* é sorte, e *glik* (alegria) também é *mazl*”.⁴⁸⁹ Imediatamente, emenda cantando “Tumbalalaika”, com um a letra distinta da habitualmente divulgada, como *shpil mir tzum hartzn* (toque para o coração)⁴⁹⁰ ao invés de *shpil balalaika* (toque balalaika). A junção entre as duas valsas traz a impressão de ela estar talvez se recordando de algum *potpourri* mais recente em alguma ocasião no próprio Residencial, como nas apresentações semanais das voluntárias do Trio in canto, em que isso ocorre. Recomeça a cantar as músicas conforme sua vontade e diz que possui muitas músicas, mas que, como eu não entendo, ela não pode ajudar muito. Alega que a sua voz “não é grande coisa” e reinicia a cantoria: *a gute nacht a feigale... mir gueien shlofn bald...* (Boa noite, passarinho... vamos logo dormir...)

Em *Sucót*, Raisa cantava uma música da festividade. Ela fala a letra, alternando com explicações:

A suke a kleine fun breiter guemeine, (uma pequena sucá) de táboas simples, *koim mit tzures guemacht*, feito com muito esforço. Eu fico sentada na *suke*⁴⁹¹ e penso, *ich zetz mir avek un tracht fun dem vint dem kaltm*, do vento gelado, *bloizn fun ale zain*, de todos os lados chega o vento. *Di lichtlech tzegueien sich ois*, as velinhas estão se apagando. *Du kumt main vaibele arain*, a minha mulherzinha entra, *zi zetzt zich avek*, ela se senta, *un zogt mit zeier shrek*, e fala com muita pena, *der vint varft di suke balde in*, a sucá logo vai cair (com vento), e ele fala, *oh zai nisht kain nar*, não seja boba, *un zol hobn nit kain tsar*, não se preocupe, *vifl vint men blozn un soine kumen*, *di suke vet eibik zain* (*es zol der di vint nir ton bang*) quantos ventos vão soprar e quantos inimigos vão vir, a *suke* sempre vai ficar.

Ao encerrar, olha-me com expressão grave e conclusiva: “Entendeu?”.

Sua leitura não está fluindo como ela gostaria que estivesse, afinal já não enxerga tão bem, diz Raisa. A letra grafada “está boa, não linda, mas boa”, constata Raisa, e, em seguida, lamenta que eu não entenda ídiche. Resolve mudar de lugar para se aproximar mais da luz, e fica feliz quando digo que a conversa está me ajudando a aprender ídiche. De repente se interessa e começa a perguntar sobre mim, colocando-se à disposição para me ajudar: *Bevacachá* (às ordens, em hebraico).

Alternando ídiche e português, Raisa recomeça a leitura de uma canção em voz alta, da qual conhece apenas o texto, por sinal fornecido por uma colega de nome Tova Silberstain, a quem ela se refere como “*mishígune*” (maluca). Eis a canção, conforme Raisa a expressa: “*Ein mol hot a tzigainer, er libt a froi*, uma vez um cigano gostou de uma mulher, *mit ire*

⁴⁸⁹ *Mazl* em ídiche e *mazal* em hebraico significam também destino.

⁴⁹⁰ Talvez significando: toque para mim com alma.

⁴⁹¹ Cabana construída tradicionalmente para a comemoração de Tabernáculos.

sheine oign vi himl bloi, com olhos dela lindos como o céu azul, ele gostou dela com todo o coração, e sentiu muitas dores”.

Raisa diz que sabe também escrever em português. É uma pessoa muito aberta, quer sempre aprender. “Pode ser que amanhã eu vou morrer, mas hoje quero aprender...”. Canta: “*Lomir ale in einem in einem nit shemen zich far keinem nit shemen zich far keinem lomir ale in einem freilech zain, lomir ale in einem freilech zain schenken zain trinken vain, un er bizn eren tog arain*”.⁴⁹²

O caderninho tem o Hino Internacional (Comunista) também. Ela continua lendo com a lupa, e acha “*Oifn pripetshok*”, que aprendeu na sua casa em Neswizh. Portanto, quando ouviu essa canção mais recentemente no Residencial, não lhe foi novidade, já a conhecia desde muito tempo atrás, enfatiza. Entoa, então, a canção, com leves variantes da versão mais conhecida: *un der rebe mit di kleine kinderlach lernt alef beis...zog je noch amol un take noch amol komets alef ô*.⁴⁹³ Relacionada a essa música, Raisa relata uma passagem recente de sua rotina no Residencial:

Essa canção tem uma história: meses e meses atrás chegou uma voluntária e disse que eles (voluntários) não sabem ler ídiche, e que ela gosta muito dessa canção. Aí eu pedi para uma senhora minha amiga, Lea Baran, para aqui escrever essa letra ídiche com letras do alfabeto do português (transliterado) para dar para essa voluntária. Fiz como ela pediu, e ela (a voluntária) não apareceu. Passaram meses e agora ela veio. Vou escrever uma cópia para você. Eu não estava achando a folha e pedi para a Lea escrever novamente para mim, mas seu marido está doente. Depois, achei e telefonei para a Lea, dizendo que não precisaria mais escrever, pois eu tinha achado. Meu pai me ensinou boas maneiras... (fala com um sorriso maroto e em seguida mostra a foto dos pais).

Resolvo entoar outras canções, como “*Yankele*”, da qual reconhece a melodia com nitidez, e quer “pegar *di verter* (as palavras)”, pede então para eu ir ensinando. De “*Papirosn*” lembra bem da letra, de cor, no seu sotaque regional, o qual considera o correto, canta *keift je papirosn* (comprem cigarros). Raisa tem absoluta certeza de que conheceu essa música na Europa.

A melodia de “*Kinder iorn*” (Dias de infância) assim como “*A brivele der mamen*” (Uma cartinha para mamãe) lhe são bem familiares, e tanto a letra como a melodia de “*Huliet kinderlech*” (Brinquem criancinhas) são bem lembradas por ela.

Sobre “*Oifn veg shteit a boim*”, Raisa conta que sua mãe a cantava, mas não se lembra bem da letra, pois era ainda muito criança. Quando reproduzo a letra, ela se recorda e sorri

⁴⁹² Tradução: Vamos todos juntos, juntos não ter vergonha, não ter vergonha de ninguém, vamos todos juntos nos alegrar, vamos todos juntos nos alegrar...Tomar vinho...Até o dia clarear.

⁴⁹³ Tradução: O rebe com as pequenas criancinhas ensina o alfabeto...digam crianças e ainda uma vez mais, komets, alef, ô.

dizendo “claro, essa canção tem mais idade que eu, tem mais de cem anos”. Afirma que sua mãe cantava em várias circunstâncias: “para se divertir, para dormir, para tudo”. Sua mãe tinha uma voz nem boa nem ruim. O pai cantava apenas na sinagoga.

Quando comecei a cantar “*Shein vi di levone*”, Raisa recordou-se de outra canção: *shaint di levone di shtern finklen tzu, zei kukn vi mir liben zich ich un du, zei kukn vi mir hobn tzu beide hold, Hinde main kratzavitse, Yankele main gold*.⁴⁹⁴

Com toda a naturalidade conta que aprendeu o hino com os partisanos cantando lá na sua terra há muito tempo (sorri). “Quando cheguei no Brasil onde eu ia, quando cantavam o Hino dos Partisanos, ou as canções ídiche, eu lembrava que eu já conhecia essa música. E quando vim para o Residencial eu então reescrevi as canções”.

Com dificuldade, tenta explicar a letra lentamente até atingir a frase *dos lid fun dor tsu dor* (esta canção é de geração em geração). Envolvida, Raisa conclui:

A canção ficará de geração para outra geração. “Essa música significa aquilo o que aconteceu, aquilo que nós, com *gvure*, coragem... nós estamos aqui, tudo passou. Essa música tem muitas palavras: *dos lid iz gueshribn mit blut un nit mit blai*, ela está escrita com sangue e não com lápis, um povo no meio de paredes caídas....você entende tudo isso? Você sabe as palavras?”.

Raisa demonstrou muita satisfação em conversar e em falar sobre o tema, e me disse que eu a auxiliava a relembrar. Em um entrelaçar de tranquilidade, resignação e lamento, Raisa declara: “Quem te ensinou tudo isso sabe muito bem, tudo isso é antes ainda de mim. Aqui ninguém se interessou por ídiche, ninguém, ninguém, ninguém. *Ma laassot ?* (hebraico) *Vos ken men machn? Mir kenen nit machn* (ídiche)”.⁴⁹⁵

Na despedida, ao final de entrevista, Raisa prossegue atentamente olhando no caderno com a lupa.

Quando Lea Baran estava esperando seu filho, no Cáucaso, onde se casara, os *poilische idn* (judeus poloneses) organizaram um show. Nele, seu marido cantou em ídiche e uma canção em russo intitulada “*Tiomnaia notch*” (Noite escura)⁴⁹⁶, “é muito linda”, é da época da Guerra e passava em todas as emissoras de rádio, comenta Lea. Ela a traduz de forma muito

⁴⁹⁴ Tradução: A lua brilha, as estrelas faiscam, olham como nos amamos eu e você, olham como nós dois... Hinde minha beldade (palavra russa), Yankele meu ouro.

⁴⁹⁵ Tradução: O que fazer? (em hebraico). O que se pode fazer? Nós não podemos fazer (em ídiche).

⁴⁹⁶ Célebre canção russa que versa sobre guerra, escrita em 1943 por Agatov e Bogoslavsky. Há gravações de cantores judeus como Sidor Belarsky e Theodor Bikel.

envolvente e termina: “eu sei que qualquer coisa que aconteça, você vai me receber de volta com todo o amor”. É nítido que tem muito carinho pela música russa também, pois ouvia desde criança.

Naquela época os judeus da região onde estava na Rússia tinham receio de falar ídiche e sentiam falta da cultura e da música ídiche. Os judeus da Polônia que vieram se refugiar na Rússia continuavam cantando em ídiche. Eram muito organizados e, segundo Lea, tinham menos medo: “Porque no fundo era a esperança que a guerra vai terminar e todo mundo vai ser devolvido aos lugares onde nasceu”. Não sabiam exatamente o que estava ocorrendo.

A chegada dos judeus da Polônia ao Cáucaso foi motivo de alegria para Lea, “porque eles trouxeram esse lado ídiche...esta vontade cultural, vamos dizer”. Nesse grupo, seu marido cantava “Es Brent”. Lea canta: *Es brent bridarlech s'brent oi undzer taier shtetl nebach brent s' hobn shoin di faier tsunguen alts arum shoin ain guesh...alts arum shoin brent*. “Dá para entender?”, preocupa-se. Canta outras estrofes e explica:

É... A cidade está pegando fogo, porque os alemães botavam fogo e se vocês vão ficar assim parados, com os braços cruzados, vocês vão junto com esse fogo. Pegam baldes e água e começam a apagar. É muito triste esta música e eu tenho ela com a Raisa que eu te contei, ela pediu emprestado e ela...E não me devolveu. Está em um livro, um livro que saiu na Polônia em quarenta e oito e eu consegui aqui de uma amiga que já faleceu e... A Raisa me pediu emprestado, mas é tudo em ídiche, com partitura e letra.

Quando a guerra começou na Polônia em 1939 (na Rússia em 1941), “a música “Es brent” alertava a gente e mostrava que não se pode esperar, que tínhamos que fazer alguma coisa”. *Nemt di emer lesht izt faier*, pegar os baldes com água e apagar o fogo, senão o vento vai levar com a *roiech*, fumaça...

Ele (meu marido) cantava em russo também, embora a pronúncia dele não era correta nem em russo e nem em ídiche, porque se você não estuda verbos no colégio... só o fato de aprender as rezas, a liturgia, no *chêder*. Quer dizer, na Rússia já não tinha *chêder*. Tinha escola, mas em trinta e sete foi fechada escola em ídiche. Lea crê que o fato de não aprender os verbos no *chêder*, faz com que os verbos fiquem deturpados. É só liturgia...não é ídiche, é hebraico.Quando ele cantava “Es Brent” em ídiche, o sotaque dele era diferente, porque já a pronúncia é diferente dos *poilische*.

Até esse momento, em 1946, Lea não tinha ciência de que havia diferentes pronúncias do ídiche, foi descobrindo gradativamente. O seu aprendizado de ídiche estruturou-se em Paris após a Segunda Guerra, na rue Paradis 14, no décimo *arrondissement*, em uma instituição de ajuda aos sobreviventes recém-chegados, conta Lea. Ali teve mais contato com ídiche e veio a aprender formalmente o idioma. “Tinham classes de francês e tinham classes de ídiche, porque os franceses mesmo não falavam em ídiche. Ou eles tinham vergonha ou era perigoso”, comenta Lea, que presenciou cenas de pessoas que falavam ídiche recusarem-se a tal.

Nessa organização na rue Paradis, havia manifestações musicais:

Organizavam coral, inclusive tinha um jornal que se chamava *Di naie presse*. Toda quinta-feira saíam quatro páginas para crianças em ídiche. Músicas, poesias, historinhas... Então, eu lia para o meu filho (Itshale) e ele aprendeu tudo em ídiche. Chegando aqui, ele dava concertos, era um show ouvir Itshale.

Sobre sua lembrança das músicas ídiches da sua época anterior ainda na Rússia, Lea conta:

Todas estas músicas antigas, como “Oifn Pripetshik”. “Es Brent” já era da guerra, na véspera da guerra. E... “Oifn veg shteit a boim” tinha da Rússia, é do Itzik Manger. Aisik (meu marido) cantava “Kinder iorn” (Dias de infância). Ele cantava “Kinder iorn” lá na Rússia, quando eles chegaram da Polônia também.

Todas essas canções são apreciadas por Lea, pois a remetem a tempos de infância e juventude. No entanto, no caso da música em hebraico, seu primeiro contato foi tardio, no pós-Guerra em Paris. Assim sendo, seu vínculo é maior com a música ídiche do que com a hebraica. Lea confirma: “É verdade, porque eu entendo cada palavra”.

Lea mostra outro livro: “Este aqui é um livro de estudos, um livro infantil. Também tem poesias e tem músicas, e tem partituras: *Ídiche kinder* (crianças judias)”. Vem conservando-o desde que os filhos estudavam na escola ídiche em Santos.⁴⁹⁷ Lea possui outro desses livros de escola, endereçado para alunos mais avançados.

A canção revolucionária “A Internacional”, símbolo mundial das lutas sociais, teve uma versão ídiche “Dem Internazionale”. Lea conheceu a letra em ídiche por uma partitura no Brasil. Cantando frases esparsas, ela explica: “Levantem-se todos os escravos de fome, de miséria e... É para eles levantarem, lembrar do orgulho humano... É muito lindo, se chama ‘Internacional’”. Abaixo segue uma versão completa da canção:

*Shtei oif ir ale, ver, vi shklafn/In hunguer lebn muz, in noit/ Der gaist er kocht, er ruft tsum vofn/In shlacht undz firn iz er greit/Di velt fun gwaldt 'haiten un laidn/Tseshtern veln mir, un dan/Fun fraihait, gleich 'hait a ganeiden/ Bashafn vet der arbeitsman/ Dos iz shoin undzer letster/ un antshaidener shtrait/Mit dem Internatsional/sheit oif, ir arbetslait.*⁴⁹⁸

Lea aprendeu a ler ídiche somente no Brasil porque ganhou um “livrinho” de 1948 de uma amiga, que faleceu há uns dez anos, calcula. “Ela tinha na casa dela que ela guardou dos seus pais e me mandou escolher o que eu queria levar. Então, claro que eu peguei este livrinho e alguns discos ídiche (de vinil com músicas do gueto) que eu tenho aqui”. Há uma série de canções ídiches no tal “livrinho”.

⁴⁹⁷ Quando chegaram ao Brasil em 1950, foram morar em Santos, onde permaneceram durante 25 anos, na praia do Boqueirão, Conselheiro Nébias, até que os filhos devessem ir para a faculdade.

⁴⁹⁸ Tradução: Levantem-se todos, que como escravos/ devem viver na fome e na necessidade/ a alma ferve, chama para a luta/ Está pronto a nos guiar para a batalha/ O mundo de violência e sofrimento/ iremos destruir e então/ um paraíso de liberdade e igualdade/ o homem trabalhador criará/ Será a batalha final e decisiva/ Com a Internacional/ergam-se homens trabalhadores.

Recentemente, a colega Raisa pediu emprestado o “livrinho”. Lea relata sobre o valor simbólico do livro e o empréstimo: “Ela pediu emprestado por causa desta música (rindo). O volume compreende a tal canção “Internacional” em ídiche. Você sabe que você chora quando canta esta música. Então, eu tenho que recuperar (o livro)”. Insiste dizendo que vai procurar o livrinho “porque é muito importante, tem músicas ídiches antigas em ídiche, está escrito (grafado) em ídiche, com toda a letra exatamente como deve ser”, fala sorrindo. Lea até se dispusera a procurar o livro para Raisa, mas não quis molestar a amiga: “Ela não estava bem. Então, eu não queria fazer bagunça... Porque eu teria que tirar tudo das prateleiras... e estavam também desorganizados, como os meus”.

As suas músicas favoritas em ídiche são: “Todas”, ela diz. Aprecia a interpretação de Mauro Wrona em “Abi guezunt”, e explica o teor: “a gente pode ser feliz com pouco, ter algum dinheiro no bolso, ter algum lugar tranquilo para descansar, por exemplo, no jardim, num banco... Eu tenho esta música”. Lea se refere ao livro de ídiche traduzido por Genni Blank e que possui partituras inseridas.⁴⁹⁹ Na realidade, a canção não menciona jardim e tampouco banco, mas ali no Residencial é comum ver os idosos passeando por jardins ou sentados em bancos ao ar livre. Assim, Lea acaba trazendo o teor da canção para seu contexto pessoal. Ela canta: *Abi guezint ken men gliklech zain...a por of zlotes in keshene* (Contanto que se tenha saúde, pode se ser feliz... alguns centavos no bolso).

O sujeito música ídiche toca Mauro Wrona, que atualmente se considera longe do assunto, concluindo: “eu estou distante, mas me toca”. Seu professor Marcel Klass possuía uma grande quantidade de partituras de música ídiche. “Eili, Eili” (Deus, Deus) era uma das músicas ídiches que Wrona cantou e a qual considera “meio pesada”. Apesar de parecer, não se trata de uma oração convencional da liturgia hebraica. É uma canção ídiche secular, mas evocativa. Mauro conta com sua peculiar maneira divertida e descontraída: “coloquei uma vez essa música num programa e o Roberto Ring (produtor musical) depois me perguntou se precisava daquela reza no concerto”.

Ao final de nossa entrevista, Mauro expôs as suas partituras de ídiche. Vários títulos popularmente conhecidos figuram dentre elas, algumas com assinatura de Marcel Klass identificando-se como o proprietário, tais como “Belz”, “Vilne”, “Der Ershter Valtz”. Wrona acredita que foi a viúva de Klass quem as forneceu após o falecimento do marido. Também há

⁴⁹⁹ ZUCKER, S. **Ídiche**: uma introdução ao idioma, literatura e cultura. Tradução de Genni Blank. Editora Resgate e Memória, 2009.

alguns anos, um senhor, cujo nome não soube identificar, doara-lhe uma grande quantia de partituras em ídiche.

Entre outras canções que constam na coleção de Wrona, estão “Undzer shtetl brent”, “Motele”, “A ídiche mame”, “A klein melamedl” e “Eili Eili”. Esta última é a própria partitura através da qual ele estudou a canção pela primeira vez. Canta *Tsi veist ver ich bin...*(Sabes quem sou...)

Ao longo de sua carreira, Mauro não chegou a cantar todas essas canções cujas partituras possui. Há ainda alguns outros títulos, como: “Broit” (Pão), “Papirosn” (Cigarros), “Frumale” (Frumale), “Dos emesse ídiche hartz” (O verdadeiro coração judaico), “A nigun” (Uma melodia), “Der rebe hot gueheisn” (O rabino mandou), “Shmendrikz kale” (A noiva do Zé-ninguém). Sobre a última canção mencionada, Mauro conta:

Quando eu fui cantar essa música para os religiosos, para o Beit Chabad, eles mandaram mudar o nome, porque não era fino chamar Shmendrik, pois é uma espécie de um cara meio torto... que não deu muito certo, um *shlimazl* (sem sorte). Eu coloquei Hendriks. “Hendriks kale”. Eu não pude cantar “Main ídiche meidele”, não pude falar *daine tsendelech vaisse perelech* (Teus dentinhos, perolazinhas brancas), eles censuraram, porque acharam erótico. O primeiro show que eu fiz no Arthur Rubinstein foi patrocinado por eles.

Mauro encontra a partitura de “Chazonim oif probe”: “Eu tenho isso daqui. Olha só”. Gentilmente me ofereceu para eu que eu voltasse especialmente para examinar as partituras com calma. Ele ficou se deliciando, olhando e redescobindo a coleção que possui. Todas as suas partituras foram produzidas nos Estados Unidos. Emprestou-me a partitura da opereta *Shulamith*, que acabara de encontrar, com anotações em português, cujo escriba é incógnito. Pareceu satisfeito com a visita: “Agora fiquei com vontade de ver essas coisas aqui. Agora olhando, fico pensando, como eu deixei fechado tanto tempo? Você plantou uma sementinha em mim”.

Além das partituras mencionadas ou relacionadas às narrativas dos entrevistados, há ainda certas partituras no AHJB que são registros da chegada ao Brasil de versões musicais notadas. Esses documentos comportam livros e partituras em volumes menores, em poucos casos, publicações individuais (contendo uma única canção).

Dentre os livros de partituras chegados mais recentemente ao Brasil, encontra-se um exemplar reeditado em 1991 de uma importante obra de 1901, com 376 canções ídiches, segundo confirma Abrahão Gitelman.⁵⁰⁰ O volume original é de autoria dos folcloristas

⁵⁰⁰ GITELMAN, A. Um livro e duas abordagens. *Boletim informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro*, n° 45, outubro 2011, p.30 e 31.

Ginzburg e Marek (anteriormente mencionados) e intitula-se “Evreiska Narodnya Piesni v’ Rossii” (Canções populares dos judeus na Rússia).⁵⁰¹

Ainda no terreno das partituras chegadas ao Brasil mais recentemente, e que portam grande valor simbólico, e, nesse caso, significado emocional e lembranças familiares, a alaudista Carin Zwilling conta sobre seu saudoso avô materno,⁵⁰² Chiel Engelhardt, “um belo homem, com linda voz e autoridade”. “Tínhamos uma forma muito especial de nos comunicar, cantávamos um para o outro! Era muito lindo”, prossegue a neta. O vovô Chiel, como Carin o chamava, costumava cantar ídiche em todas as reuniões familiares das quais ela se recorda.⁵⁰³

A carreira de musicista de Carin sempre foi motivo de orgulho para o avô, que, em 1983, já vivendo em Israel, presenteou a alaudista com dois exemplares de uma importante edição de canções ídiches, *Mir trogn a gezung* (Cantemos um canto)⁵⁰⁴ e com uma dedicatória escrita em ídiche. A ocasião marcava o retorno de Carin ao Brasil, após concluir seus estudos musicais na Academia Rubin, em Jerusalém. “Ele queria que eu jamais me esquecesse dele”.⁵⁰⁵

Retornando o foco ao acervo do AHJB, deparei-me com uma partitura avulsa, com arranjo e edição própria do maestro A. Althausen, publicada em 1940, em São Paulo, na R. Tenente Penna, 215. No topo da página, os dizeres título: *Far undzere kinder* (para nossas crianças). E como subtítulo: *ídiche folkslider far piano* (Canções folclóricas judaicas (ou ídiches) para piano). Supostamente, trata-se de uma série a ser publicada em alguns fascículos avulsos, já que está indicado ser ele o primeiro volume. A ilustração da capa retrata uma

⁵⁰¹ A publicação original realizada em 1901 em São Petersburgo foi o resultado das coletas de canções folclóricas por S. M. Ginzburg (1866-1940) e P. S. Marek (1862-1920). A reedição de 1991, constante no AHJB, foi realizada através da Universidade *Bar-Ilan* (Israel), pelo professor Dov Noy, que já ministrou cursos no Brasil.

⁵⁰² Informações fornecidas por Carin Zwilling, através de correspondência eletrônica em início de outubro 2012.

⁵⁰³ Chiel Engelhardt (1902-1988) nasceu na Polônia (Nowy Sacz). Sempre cultivou ligação com a cultura ídiche. Passou a Segunda Guerra na União Soviética. Em 1946 emigrou para o Brasil, e em 1966 passou a residir em Israel, onde uma de suas filhas vivia. Tanto no Brasil, como em Israel, Chiel escrevia para jornais ídiches locais.

⁵⁰⁴ MLOTEK, E.G. *Mir trogn a gezung!* New York: Waldon Press, 1977, p.V (5).

⁵⁰⁵ Carin sente que perpetuar a história de seu avô é prestar-lhe uma homenagem. Ela conta com orgulho: “Ele tinha uma bela presença, os cabelos totalmente ruivos, encaracolados, e o rosto todo pintadinho de sardas. Escreveu até morrer. Pena que eu não entenda ídiche para ler suas reflexões. Sei que nos amamos muito”.

cena aconchegante em família, onde duas crianças fazem um dueto de canto e piano, e uma senhora idosa, sentada ao lado, costura, entretida. Ainda na capa, um pentagrama com notação musical sobre o seguinte texto: *vos mir zeinen, zeinen mir ober idn zeinen mir* (O que somos, somos, mas somos judeus).⁵⁰⁶

Todas as canções revelam indicações de dinâmica e andamentos à maneira musical da notação italiana. Os arranjos estão escritos para piano somente, sendo que a melodia principal da canção supostamente poderia ser também cantada, já que o texto integral das canções está impresso e a ilustração da capa dá essa conotação. A melodia da canção corresponde à linha melódica superior da notação do piano, que executaria uma dobra em uníssono, além da harmonia, distribuída na combinação entre as demais linhas de forma ritmicamente determinante de parte do caráter desejado para a interpretação. As tonalidades escolhidas para cada canção acomodam bem vozes agudas, equivalendo à tessitura infantil.

Durante a pesquisa deparei-me também com um precioso pequeno volume realizado pelo neto de Althausen, Jaime Sommer, que inicia com a homenagem seguinte: “Ao meu *zeide* (avô), que nos ensinou com sua humildade, simplicidade, inteligência e bondade, a ser gente”. Dentre fotos, documentos e narrativas sobre a atuação do maestro e *chazan* Altgauzen (conforme o neto grafa) em São Paulo e em Curitiba, para onde se transferiu em 1949, está publicada uma coletânea de composições de sua autoria, com notação musical, bem como parte do texto, manuscritos, algumas delas sobre poemas próprios.

Aparentemente trata-se de um volume integral de 1951, publicado em Curitiba, sob o título “Lomir ale zingn: a kleine zamlung far solo guezanguen, kor guezanguen, kinder lider un religuiese korn fun Avraham Althausen” (Vamos todos cantar: uma pequena coletânea para canto solo, canto coral, canções infantis e coros religiosos de Abrão Althausen).⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ Na capa há uma assinatura na edição: Boris 940, provavelmente indicando o ano de publicação, 1940. Ao pé da última folha, abaixo do texto das canções, grafado somente em ídiche, a indicação de Estabelecimento Gráfico Mangione, na Rua Brigadeiro Tobias, 96/102 - Tel.4-9308, em São Paulo. O valor de venda era 10\$. As canções (com títulos grafados em ídiche e também transliterados (com tendências apontando para uma versão parcialmente brasileira) são, conforme grafadas na fonte: “Zog mir du shein meidele” (Diga-me linda menina), “Oh! Abrão” (Ó Abrão), “Fishelech koifn” (Comprar peixinhos), “In vildn vald alein” (Só, na floresta selvagem), “Huliet beize vintn” (Festos bravios festejam), “A lid fun a feigele” (A canção do passarinho), “Ioshke fort avek” (Ioshke parte), “Gei ich mir shpatzirn” (Vou passear), “Dire-Gelt” (Aluguel), “Di alte kashe” (A antiga pergunta), “A g’neive” (Um roubo), “Margaritkelech” (Margaridinhas), “A redl” (Um enigma).

⁵⁰⁷ Nesse caso também, o volume é praticamente grafado apenas em ídiche, com algumas exceções, a incluir novamente as indicações musicais *alla italiana*, apesar de que aparecem alguns poucos termos em português, tais como: “coro” e “fim”. As composições todas indicam os respectivos poetas, como segue, além das duas peças hebraicas litúrgicas finais: “Undzer lid” (A. Althausen), “Nit guezart” (M. K.), “Schlof lid” (Chana Safran), “Baim bolebos tir” (Avraham Reizen), “Vig lid” (Sonia Goltzer), “Brider” (I.L.Péretz), “Friling” (I.L.Péretz), “In kamf - l’zchron di heldn fun gueto” (Shloiml Reiz), “Ziomele” (Gueshribn fun a kind in a natzishn laguer), “Mir vaksn” (Shnior Vasserman), “Bicher” (Shnior Vasserman), “Bai a hoichn barg” (Shnior Vasserman), “Iongue boiers” (Shnior Vasserman), “Zilbern zich decher” (Shnior Vasserman), “Fort a ban” (Shnior Vasserman), “Zomer teg” (Sara Birnboim). Os nomes das canções estão grafados conforme a transliteração na fonte.

Outra agradável surpresa, durante a busca por registros musicais ídiches criados ou trazidos ao Brasil, foi descobrir a canção de autoria de Hugueta Sendacz “Ch’bin dich mekane feiguele” (Invejo-te passarinho) sobre poema homônimo de 1939 de seu falecido marido, a quem ela sempre retrata com a mais intensa e profunda admiração como ser humano, o intelectual e poeta José Aron Sendacz (1918-1984). O poema retrata a simplicidade e liberdade de um passarinho, que inspira esperanças por um mundo mais justo:

*Ch'bin dich mekane feiguele/Vos zingst azoi freilech,/Vos zingst bai main fentzter in fri morgns azoi frai/Vos du lebst un du shvebst/unter himlen di hele./ Vos lebst in a velt vu s'iz lebn kedai./ Ober ich, vos ich leb in a velt fun frabrechn./ Vu zeltms s'bavaist zich a lichtiker shain./Muz zingen fun mentshlechn hunger dem frechn./Muz zingen fun mentshlechn elend un pain.*⁵⁰⁸

Composta nos anos 1990 primeiramente para solo, e depois, a quatro vozes para coral, a melodia de “Ch’bin dich mekane feiguele” faz jus à delicadeza do poema. A interpretação vocal de Hugueta, singela e terna, está registrada em suave diálogo com uma flauta transversal no CD do Coral Tradição. A cantora Dina Marx é bastante elogiada por Hugueta por sua interpretação suave e expressiva dessa canção, em uma apresentação de canções ídiches que Dina realizou no ICIB há poucos anos.

Dina conta a mesma versão da história, sob sua perspectiva:

Cantei uma música da Hugueta, tão linda, tão linda. Aquela música me tocou profundamente, a poesia é do marido dela, que ela musicou. Ela pediu, ofereceu e eu peguei. Muito linda. Eu percebi que quando eu cantei, ela realmente gostou do que eu fiz.

Há ainda duas outras músicas compostas por Hugueta sobre poemas de José Aron Sendacz.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Tradução: Invejo-te, passarinho, que cantas tão alegremente, que cantas em minha janela, tão livre nas manhãs. Que vives e voas sob os céus límpidos, que vives num mundo onde vale a pena viver. Mas eu, que vivo num mundo de crimes, onde raramente surge um clarão luminoso, sou obrigado a cantar sobre a fome aviltante, sou obrigado a cantar sobre a solidão e o sofrimento do homem. Tradução e transliteração conforme: FAMÍLIA SENDACZ (Org.). **Um homem do mundo**: José Aron Sendacz. São Paulo: Ed. Do Autor, 2005, p.56.

⁵⁰⁹ Uma das referidas canções foi criada também nos anos 1990, em parceria musical de Hugueta com a prof. Ilina Ortega “Shvimt a shif” (O Navio Singra). A terceira música assinada por Hugueta é “Di iugnt shpant” (A juventude marcha) de 2005. Atualmente Hugueta está trabalhando também numa nova composição sobre outro poema de Sendacz, intitulado “Meidele” (Mocinha).

6.9 DISCOS COMERCIALIZADOS

Os anos próximos à virada para o século XX testemunharam expressivas mudanças na exploração do mundo audível. Tais transformações germinaram equiparadas aos avanços tecnológicos, industriais e urbanos dos tempos modernos. Esse novo cenário incitou a criação de uma forma especial de escuta musical, que iria muito além dos moldes acústicos habituais. Assim, passou-se a valorizar novos veículos de audição, através da reprodução de registros fonográficos.

A escuta e o fazer musical modernos e suas relações com a tecnologia de reprodução sonora envolvem subjetividades dentro de um panorama de intersecções de compositores, intérpretes, estúdios de gravação, selos, circulação (comercial e através do rádio e posteriormente da televisão) e ouvintes. Nesse contexto, surgem as primeiras gravações musicais que culminaram na era dos discos.

Antes de ressaltar o sujeito da circulação de discos ídiches no Brasil, tópico que prevaleceu na memória colhida no presente trabalho (no tocante aos discos), vale enfatizar que o fenômeno da difusão do repertório através de fonomecânicos (gravações) se alastrou universalmente, com destaque em produções realizadas e distribuídas nos Estados Unidos, Europa e Argentina.

Certos aspectos ressaltados no relato de Lea Baran são concernentes à sua memória sobre a circulação de discos judaicos na Rússia. Ali, a prática de ouvir discos ídiches também ocorreu durante certo tempo, conta Lea. No contexto das décadas de 1920 e 1930, discos ídiches eram comercializados na região: “O pessoal tinha vitrola e tocavam as músicas, gostavam muito de ídiche. Eu nunca tive vitrola, mas eu ia ouvir na casa dos amigos”. Os discos vinham de Moscou, eram editados em Moscou, explica. Acredita que eram também gravados na cidade. “Vinha tudo de lá, de Moscou”.

Stalin era propagandisticamente conhecido como o libertador dos povos oprimidos, conta Lea Baran, ao lembrar-se da canção ídiche de sua juventude na Rússia, anteriormente mencionada, um louvor a Stalin. “Era para agradar. Esta música era muito popular e acho que não tinha uma casa com vitrola que não tivesse esse disco”. Saboreando a Itubaína oferecida por Lea, solicito que entoe a canção novamente, ao que ela aceita brincando: “Eu tenho uma voz de taquara rachada, mas eu declamava muito bem”.

Dentre outras gravações ídiches em discos desse período, Lea menciona que havia discos cômicos com texto e canção, e lembra-se também de “Nochn regn” (Após a chuva), canção que ela descreve como “a música dos namorados que se encontram depois da chuva”. Da letra, lembra-se da versão em russo. Da melodia, não se recorda.

A tendência do desenvolvimento da prática auditiva de fonomecânicos já havia invadido o Brasil desde as primeiras décadas do século XX. A fim de aprofundar a compreensão sobre a importância dos discos ídiches no Brasil dentro do processo internacional, é pertinente refletir brevemente sobre os cruzamentos inerentes entre as novas formas de escuta e de transmissão musical da modernidade, valorizando seus agentes sociais e decorrências.

O advento dos mecanismos fonográficos acarretou uma mudança gradual de hábitos sociais, refletida também através da intensificação da vida pública em espaços urbanos de convivência, com discos e gramofones, e da incorporação deles e, em alguns casos, vitrolas, no cotidiano dos indivíduos. O interesse musical era muito grande no Brasil. No caso dos imigrantes judeus, vitrolas foram gradualmente adquiridas, conforme a condição financeira da família se aprimava. Muitas famílias não possuíam vitrolas, mas era comum a audição de discos em reuniões em casa dos amigos ou parentes mais bem equipados. A exposição deste ítem pincelará as memórias e registros sobre aspectos relacionados à difusão fonográfica ídiche no Brasil.

Carlota Szuster é filha de Jacob Givertz,⁵¹⁰ o proprietário do Bar Jacob (“Bar e Restaurante Jacob”). O estabelecimento, além de restaurante e empório de comestíveis ídiches, funcionou desde meados dos anos 1920 e durante longo tempo, como ponto de encontro na Rua José Paulino, 576. Jacob era um amigável conselheiro e dava orientação como veterano aos recém-chegados, sempre amparado pela esposa Anna. Além de adiar o pagamento daqueles que não tinham condições no momento, Jacob também apoiava a classe artística, permitindo que cartazes dos espetáculos ídiches fossem afixados no seu estabelecimento, onde também vendia os ingressos.

⁵¹⁰ Jacob Givertz imigrou da Europa para Buenos Aires aos 18 anos, em meados da década de 1910, e transferiu-se posteriormente para São Paulo, onde criou o Bar Jacob por volta do ano 1924. Indignada com o comodismo dos jovens da atualidade, a filha Carlota conta sobre o pai e sobre a determinação daqueles imigrantes: “Tinha uma fibra! Quando chegou a Buenos Aires não tinha dinheiro, nem profissão e nem falava o idioma local. Ali trabalhou em cervejarias e foi garçom. Gostou do ramo. Essa geração tinha uma fibra, que eu vou te contar, viu? Os jovens de hoje têm tudo de mãos beijadas”.

Carlota conta que o Bar Jacob teve um gramofone por meio do qual seu pai ouvia discos de música ídiche. “Quem passava na rua parava na porta e ficava ouvindo”, conta Carlota, ressaltando que “naquele tempo quase ninguém tinha um som em casa”. Ela enfatiza com ar evocativo que “estas são lembranças muito antigas, de quase 80 anos, uma imagem muito apagada”.

Dentro desse cenário dos imigrantes judeus, a circulação de discos nas principais cidades brasileiras foi uma das formas fundamentais de difusão da música ídiche. A veiculação de fonomecânicos ídiches passou a ser intensa assim que os imigrantes puderam adquirir vitrolas. Tais discos importados devem ter começado a chegar ao Brasil em torno da década de 1940.

Mendel Abramowicz, que começou a apreciar a música ídiche ainda criança, vendo e ouvindo sua mãe cantar no ambiente familiar, conta que os discos também proporcionaram uma contribuição impactante na sua formação musical ídiche. Relata que seu pai também adorava música ídiche e, curiosamente, comprava discos, apesar de não possuir uma vitrola na época:

Hoje nós temos o aparelhamento de som, então... naquela época o coitado não tinha nem uma vitrola. Eu perguntava: Para que você compra os discos? Ele dizia: Eu ainda vou ter uma vitrola. Realmente um dia ele comprou a vitrola e eu passei a ouvir a música ídiche. Então ele ouvia Lebedoff, ele ouvia Benzion Witler, ele ouvia Henri Gerro. Ele ouvia todos os cantores que você pode imaginar. Richard Tucker. Música *chazunish* (cantorial) ele gostava muito...

Assim como para muitos indivíduos, o aprendizado do repertório ídiche de Dora Braun também se deu, em boa parte, através da escuta das gravações. Aprendeu “Oifn pripetshik” por intermédio de um disco, conforme relata: “não lembro com quem cantando, faz tantos anos que eu tirei isso do disco...”. No entanto, lembra-se que era cantado por uma voz masculina, “o disco inclusive tinha um desenho por cima de um cara andando”, descreve Dora.

Em certa ocasião de *Pessach*, Jayme Feiguelman, que demonstrava um enorme apreço pela música ídiche além da hebraica, trouxe para casa um disco contendo a canção “Ma nishtaná” (No que difere) em ídiche. Essa música questiona qual a diferença da noite de *Pessach* para as demais noites do ano e é geralmente cantada em hebraico. A filha de Feiguelman, Lea, conta rindo e com ternura:

(O álbum) continha um monte de músicas do gênero, eu não sei se ainda existe esse disco em algum lugar, eu já não tenho mais, não sei de onde apareceu, nem quem trouxe isso para ele, mas ele fazia questão de tocar o “Ma nishtaná” em ídiche.

De modo complementar, na vivência de Ben Abraham, os discos primordialmente funcionariam como um elo entre os indivíduos da comunidade e as suas raízes ídiches, no sentido de aproximação do universo antigo e sua ambientação na Europa, além de evocar a lembrança de seus familiares, dos quais sentiam saudades. “A gente não aprendia as canções, a gente matava a nostalgia com esses discos”, conta ele.

No princípio eram discos de 78 rotações, os “bolachões”, feitos de goma-laca. Neles, vários nomes despontam entre os artistas ídiches mais ou menos corriqueiros na lembrança popular judaica brasileira. Dentre eles estrelavam Max Zalkind, Benzion Witler, Shifre Lerer, Seymour Rechzeit, Richard Tucker, Rosita Londner, Henri Gerro, Sidor Belarsky, Samuel Malavsky e família, Sarah Gorby, Sara Gingold, Pinchas Lewander, Peisachka Burstein, P. Pinchik, Lillian Lux, S. Nusbaum, Jan Peerce, Josef Rosenblat, Leibele Waldman, Moische Oysher, Max Perlman, Molly Picon, Maurice Schwartz, Leo Fuld, Herman Yablokoff, Aaron Lebedeff, Barry Sisters.^{511 512 513}

⁵¹¹ Os nomes estão grafados de maneira idêntica à que encontrei em pelo menos um dos discos. Entre outros nomes de artistas, estão (também grafados como na fonte): A. H. Roth, Adi Starski, Annie Lubin, Bagelman Sisters, B. Meyrovitz, Ben Baruch, Benny Bell, Bernard Potock, Bessie Weismann, Chaim Towber, Chayele Grober, Dave Cash, Elvira Boczkowska, Florence Weiss, Fyvush Finkel, Henrietta Jacobson, Isa Kremer, J. Feldman, Jaqueline Joriss, Jennie Goldstein, Joseph S. Lengyel, Julius Adler, Leo Fuchs, M. Neufeld, Masha Benya, Marcel Klass, Mark Moravsky, Maxim Brodyn, Max Kletter, Max Reichhardt, Max Wilner, Menasha Oppenheim, Menasha Skulnik, Michal Michalesko, Michel Rosenberg, Mickey Katz, Miriam Kressyn, Mordechai Hershman, Morris Goldstein, Morris Katzin, Pepi Littmann, Richard Inger, Rifka Klinitzka, Salomon Stramer, Sonia Vronkov, Sophie Tucker.

⁵¹² Dentre os demais registros sonoros ídiches que circularam no Brasil, há ainda os discos, com textos falados salpicados com cantoria, pela célebre, divertida e tida como “fabulosa” dupla de comicos Dzigán e Schumacher. Eles chegaram a apresentar-se no Brasil antes e após a Segunda Guerra, conforme relata Jayme Kuperman, que se diverte ao contar que a plateia “morria de rir” e que estes artistas também cantavam, não muito bem, mas realizavam o seu propósito. Há ainda gravações solo do posterior trabalho de Dzigán, após o falecimento do parceiro, bem como de Dzigán ao lado de Shmuel Segal.

⁵¹³ Ao acompanhamento instrumental figuram, dentre outros, os seguintes nomes: Sam Medoff e Orquestra, Orquestra dirigida por Simon Tenovsky, Orquestra de Stein, I. Basilevsky (piano), Yasha Galperin (piano), Harry Lubin (piano), Orquestra de Harry Lubin, Orquestra sob a direção de Sholom Secunda, Orquestra B. Yankelevich, Lazar Weiner (piano), Orquestra dirigida por H. Ludwig, Shura Olshanetsky e sua orquestra, Membros da Orquestra Filarmônica da Palestina (A. Lunger, Z. Steinberg, A. Katz), Orquestra sob a regência de Warner Bass, Orquestra de Robin Laufer, Kindervelt Ensemble, Orquestra de I. Grinblat, Orquestra de Joseph Rumshinsky, Yankele (piano), Mendelssohn Ensemble, Estela Schwartz, Zebi Zeti (piano), Orquestra dirigida por Stan Brenders, Quinteto Harry Lubin, Abe Ellstein e Orquestra, Ted Shapiro e Orquestra, Orquestra de Hymie Jacobson, Orquestra do Cabaret “La Riviera”, Mendelssohn Ensemble, Sam Medoff e Swing Orquestra, Elie Grunberg (piano), Percy Kahn (piano), Orquestra dirigida por Renée Solomon, Coro de meninas e orquestra regida por Herman Ludwig, Orquestra Ben Horris, Charles Levanne (piano). As traduções dos termos escritos estão adaptadas, mas a grafia dos nomes próprios foi mantida conforme encontrada em pelo menos um dos discos.

De praxe, os bolachões continham apenas uma música gravada em cada face do disco. Segundo informa Aarão Perlov, a música do lado A era normalmente um *hit*, mais conhecida e popular, um chamariz para o público. E, em geral, a música do lado B era um pouco menos querida, embora em geral apreciada.⁵¹⁴ Normalmente, ambos os lados dos discos de goma laca continham canções interpretadas pelo mesmo artista.

Aos poucos, os discos desse material começaram a se tornar artigos obsoletos. Ao mesmo tempo, em direção à década de 1950, surgiam os *Long Plays*, que comportavam uma maior quantidade de músicas a serem registradas em melhor qualidade sonora e eram mais fáceis de manusear. Dentre estes, é importante destacar a existência de um volume da discografia ídiche que circulou com grande intensidade no Brasil judaico, é o LP de Connie Francis,⁵¹⁵ uma cantora não judia que gravou com grande senso estético o repertório ídiche e hebraico, assim como fizeram também alguns outros cantores norte americanos.

Cilly Litwak conta sobre o seu procedimento de servir-se do auxílio dos discos, para aprender as canções ídiches com as letras completas, e ressalta os nomes de Connie Francis e Benzion Witle:

Tínhamos uma vitrola em casa, meu pai me comprava os discos de vinil da Connie Francis, Benzion Witle... E eu ficava chorando! Sempre fui muito sentimental. E me dava muito trabalho, não é que nem hoje que num minuto você consegue letra, música...está tudo ali... E eu ficava ouvindo e voltando para tirar a letra de cada música e nem sempre era bem audível, eu não entendia bem o que a pessoa cantava...voltava, meu pai me ajudava com isso. E fui montando um repertório que eu gostava. Não era para cantar para ninguém, era uma coisa minha.

Referindo-se à memorável interpretação de Connie Francis, Felícia Spitzcovsky menciona apreciar: “uma cantora americana que gravou em ídiche”. Ao lembrar o nome da cantora, Abrahão Spitzcovsky complementa que possuíam um LP onde ela cantava “A ídiche mame”. O casal admirava muito a sua interpretação.

⁵¹⁴ Como é o caso das valsas “Ershter valz” (Primeira valsa) e “Chassene valz” (Valsa de casamento), ambas contidas em um mesmo disco reeditado no Brasil pela RCA Victor (A voz do Dono), ou “Ich fur aheim - lado A com “Papirene kind” (Crianças de papel) (Salomon Stramer), exemplos também relançados no Brasil pela RCA Victor. Um dos exemplares que encontrei de um disco com Max Zalkind interpretando “Belz” (Nome da cidade) (lado A) e “Papirosn” (Cigarros) (lado B) contém a etiqueta da Weltman colada do lado A. Ambas as canções são tidas hoje no Brasil e internacionalmente como ícones da canção ídiche. Assim, é possível que “Papirosn” fosse mais popular aqui no Brasil do que “Belz”.

⁵¹⁵ Concetta Rosa Maria Franconero, ou Connie Francis, nasceu em New Jersey em 1938. A cantora despontou internacionalmente. Entre 1960 e 1964 gravou álbuns específicos com canções favoritas de diversas vertentes culturais internacionais, dentre elas o álbum de canções favoritas judaicas gravado em 1960 pelo selo da MGM, sob o título de *Connie Francis Sings Jewish Favorites*. O disco foi relançado no Brasil como *Canções judias favoritas* e obteve grande difusão.

O fascínio e o impacto que a cantora exerceu na comunidade judaica ainda ecoam em muitos admiradores, tais como Jayme Kuperman, que comenta: “Era uma das melhores cantoras não judaicas cantando judaico, judaísmo, eu vou te mostrar o disco dela”. Jayme menciona que a cantora esteve no Brasil em certa ocasião, mas não com música judaica.

De fato, o disco de músicas judaicas de Connie Francis se tornou um dos mais populares discos ídiches na comunidade de São Paulo. Exibe um repertório variado que contém canções ícones hebraicas como “Hava naguila” e “Tsena, tsena” e uma parte majoritária de canções ídiches interpretadas com todo o fervor do *ídichkait*, mesmo que, por vezes, mesclando trechos entoados em inglês.

Sua voz marcou a memória de minha mãe, Estela Gontow Goussinsky, que sempre menciona a admiração que tece pela interpretação emotiva da italiana, especialmente em “A (main) ídiche mame”. Estela fez questão de, durante nossa entrevista, buscar no *youtube* alguns *links* com a cantora para que víssemos juntas. Lembro-me de ouvir seu disco em casa quando criança. Para Estela, são igualmente apreciáveis as demais interpretações ídiches do disco: “Main shtetele Belz”, “Mamele”, “Oifn pripetshik”, “Shein vi di levone”, “Yossel Yossel”, “Anniversary song”⁵¹⁶.

Alguns entrevistados enfatizaram o *ídichkait* da interpretação de Connie Francis. Por exemplo, ao discorrer sobre o seu próprio CD, *The best of yiddish vaudeville*, lançado na virada do milênio, o tópico *ídichkait* para interpretar o cancionero surge na reflexão do tenor Mauro Wrona. Baseando-se na sua experiência no repertório lírico internacional e na sua admiração pela interpretação ídiche de Connie Francis, o cantor tece sua linha de raciocínio sobre o tema.

A princípio Mauro sugere que, em geral, a dificuldade em cantar com *ídichkait* se dê talvez devido ao desconhecimento do idioma, mas prossegue na reflexão e compara com o tocar instrumental dos músicos que o acompanharam na gravação do referido CD, sobre o nome da Banda Klezmer Brasil.

O *ídichkait* dos músicos... Eu sinceramente acho que eles tocaram maravilhosamente bem, e só tinham dois judeus, o Alexandre Travassos e o violinista Daniel Stein, que é ótimo. No segundo show, o Daniel nem estava. O Alexandre fez brilhantemente os arranjos e arregimentou músicos da Orquestra Experimental de Repertório.

Considerando que em um primeiro plano é mais trabalhoso um cantor não falante de ídiche interpretar o repertório com boa pronúncia e *ídichkait*, Mauro concorda que talvez para os intérpretes vocais o obstáculo esteja “nas palavras, pelo texto, que implica uma vivência

⁵¹⁶ É um nome pelo qual “Chassene Valtz” é também popularmente conhecida.

diferente”. Conclui que a mesma dificuldade não procede na realização da parte instrumental. Ponderando, ele complementa: “Mas eu não preciso ser italiano para cantar uma ópera italiana, por exemplo. A gente fala que tem que ter o sentimento... A Connie Francis, como ela canta “A ídiche mame” é lindo!”.

A canção “A ídiche mame” tornou-se um brasão da música ídiche. Os ouvintes cultivam um enorme respeito por ela, que é louvada por muitos que adoram se emocionar com a tocante homenagem à simplicidade e dedicação da emblemática *ídiche mame*. Outros ouvintes não desejam escutá-la, pois toca em algo muito delicado na alma, ao ponto de tornar-se quase que insuportável ouvi-la. Conforme mencionado, Dora Braun sempre na época da festividade de Dia das Mães cantava “A ídiche mame”, a pedidos. Decidiu inseri-la em seu disco.

Outro cantor que esbanjou *ídichkait* e realizou registros sonoros notáveis é Max Zalkind, ídolo de Jayme Kuperman. Mostrando um disco de Zalkind a soar em aparelho de mais de quarenta anos, Jayme fala de uma de suas canções favoritas, “Drai techterlech” (Três filhinhas). A canção, de Mordche Guebirtig (1877-1942), fala do sentimento ambíguo do pai perante os casamentos sucessivos das três filhas, entrelaçando a sua alegria em função do laço matrimonial com a tristeza da sensação de solidão no lar vazio, sem a presença delas. “Essa aqui na capital fez grande sucesso”, Jayme conta entusiasmado.

Em seguida, resente-se do chiado do disco, a meu ver, cálido. O que encanta Jayme em Max Zalkind é o fato de que comunicava integralmente o sentimento de *ídichkait* em sua expressiva interpretação vocal do texto e da melodia, em geral. E, no caso de “Drai techterlech”, expressava a profundidade psicológica do personagem, o pai. Jayme menciona que aprecia também a interpretação de Chava Alberstein nesta canção.

Do outro lado do bolachão, a canção “Rêizala” (conforme a pronúncia de Jayme). Juntos, ouvimos a canção de fundo enquanto Jayme conta que o disco fora comprado no Weltman, que esses objetos costumavam custar caro, e que, na sua visão, não era costume comprá-los para presentear alguém. Jayme, com seu bom humor exemplar, rindo, lembra-se da difícil situação financeira de muitos dos imigrantes, dentre os quais se inclui:

Eu não sabia esse negócio de presente, eu nunca fiz aniversário... eu só comecei a fazer aniversário quando eu casei. Aí minha mulher disse: “Olha, dia 21 de março é aniversário teu, nós vamos fazer um bolo!”, antes eu nunca tinha isso! Era uma vida desgraçada, era uma vida difícil.

Continuamos a ouvir a interpretação de Max Zalkind de “Rêizala” e Jayme faz questão de explicar o teor de um trecho:

Está entendendo a história? Ela diz para ele: “Eu estou te pedindo para não assobiar, a mamãe disse que assobiar é feio, é só para eles, que vergonha, só para os *goim* (não judeus), para um judeu não fica bonito”. Ela está dizendo para ele. Porque quando ele vinha, assobiava para ela!

Na concepção de Jayme Kuperman, Max Zalkind cantava uma diversidade de músicas boas. Desde “Tumbalalaika” até canções ídiches de autoria própria compostas na Argentina, “criticando a comunidade judaica argentina, principalmente os ricos”, Jayme conta. Nessas últimas, a música era tipicamente judaica, e o texto discorria, por exemplo, reprovando “a Hebraica de Buenos Aires e tal”, esclarece Jayme. “Era estampado lá, fabricado na Argentina”, assim como o disco que acabamos de ouvir.

As Barry Sisters também alcançaram grande êxito entre o público ídiche do Brasil, com sua parada de sucesso “Bai mir bistu schein” (Para mim você é bonita), confirma Jayme Kuperman, que possui gravações da dupla tanto em disco como em CD. “Elas faziam muito sucesso, muito, por toda parte, porque elas cantam bem”, explica.

O idichista Abraão Gitelman traz à tona o fato de que alguns dos discos de 78 RPM foram posteriormente gravados em LPs e também convertidos para CDs. Atualmente outras técnicas de registros sonoros atualizam-se em alta velocidade, o que é bastante intrigante ao pensarmos que esses registros podem vir a ser inutilizáveis, no caso das futuras gerações não saberem como decifrá-los. Mas é um fenômeno inevitável da história. Gitelman lamenta os muitos discos que foram suprimidos sem que os rótulos ao menos fossem preservados. “O selo do disco é um documento, não pode ser jogado fora”, esclarece. Até mesmo discos intactos foram e são eliminados em virtude dos benefícios sonoros trazidos pelas substituições mais inovadoras e da falta de equipamento para ouvi-los.

Convicto do valor documental desses registros, Gitelman declara sua indignação:

Mesmo que a técnica mudou, tem que conservar até um disco rachado... em cera. Pode ser que algum dia se encontre um material que consiga colar perfeitamente e que reproduza o som perfeitamente né? Da mesma forma, hoje em dia já está se vendendo muito pouco CD. Hoje tem o iPod e outros que a turma usa aos milhões...bom, mas... e por causa disso vai jogar fora os discos?

Em geral, bolachões e discos de vinil ídiches que sobreviveram no Brasil foram transmitidos como herança, ou quebraram devido à fragilidade do material, ou foram descartados ou doados para arquivos, como o AHJB, ou bazares, como o da UNIBES, por exemplo.

A coleção do AHJB,⁵¹⁷ com aproximadamente 1300 títulos de discos judaicos em geral, é uma importante fonte de memória da circulação e difusão brasileira das gravações judaicas.

Nesse acervo, o repertório encontrado é vasto e mescla algumas poucas canções que se fixaram na memória coletiva ídiche brasileira, aliadas a uma enorme quantidade de canções pouco conhecidas pelos judeus ashkenazitas brasileiros da atualidade.⁵¹⁸ Com relação ao local de produção dos fonomecânicos, constam discos de diversas categorias, conforme segue:

- Discos gravados e produzidos no exterior que foram trazidos por particulares (é raro, pois são altamente quebráveis) ou comercializados no Brasil;
- Discos gravados no exterior e relançados no Brasil;
- Discos gravados no Brasil.

⁵¹⁷ Durante a minha investigação, os discos foram transferidos temporariamente de local, e foram catalogados e limpos. Como eu precisava dessa análise antes do prazo previsto para retorno dos discos ao AHJB, fotografei cada disco selecionado bem como os envelopes onde estes estavam inseridos. O objetivo era trabalhar com as informações digitalizadas.

⁵¹⁸ Cito parte do repertório encontrado: “A briv”, “A brivele der mammen”, “A chasene in brownsville” (Leo Fuchs), “A klein melamedl”, “A chazen a shiker”, “A freilecher sher”, “A freilich land” (J. Jacobs - A. Olshanetsky), “A iam mit chein”, “A idish meidele” (Jakobson - Olshanecki), “A meidele fun Tel-Aviv (Jacob Sclar), “A nigun”, “A poker” (J. Student - S. Tenowsky), “A rumanish lied'l” (Max Kletter), “Avreimel marawicher” (Gebirtig), “A wieglid”, “A ydishe meluche”, “A yiddisher nigun” (J. Jacobs - A. Olshanetsky), “A zemer” (Zeitlin), “Bei mir bistu shein” (Secunda - Jacobs; Cahn - Chaplin), “Bei goim hotmen mazel”, “Belz” (J. Jacobs - A. Olshanetsky), “Bist main bager”, “Blimalach tzvei” (Max Zalkind), “Chap nisht”, “Dain chassene” (Max Zalkind), “Dem shnaiders tejterl”, “Dem zidens broche”, “Der alef bees”, “Der becher”, “Der feir kashes”, “Der katarinchik”, “Der kremer” (Liesin), “Der nar”, “Der reite prisiv”, “Der yam” (S. Kacherginski), “Drei techter”, “Du fregst mich” (Reizin), “Eftn oif di tier” (Abraham Ellstein), “Eili Eili” (J. Koppel Sandler), “Es Brent”, “Fartreibt di zorgen” (Harry Lubin), “Frumele” (A. Krein), “Fuhren mechetunem” (Julius Keit), “Getzel in a bank”, “Ghetto Vilna, “Hob moire zü schlufen allein”, “Hof um gloib”, “Huliet mehetonim”, “Ich bin a nar”, “Ich fur aheim, “Ich hob dich lib” (H. Guerro - H. Ariel), “Ich hob dich tzufil lieb” (C. Towbar - A. Olshnetzky), “Ich lib dich (Max Perlman, motivo popular), “Ich sing” (M. Picon - A. Ellstein), “Ich tanc in mein harc weint”, “Ich vel kumen tsu dir” (Max Kletter), “Ich vel varten of dir” (I. Lillian - A. Ellstein), “Ich vil a veib” (Leo Fuchs), “Ich zuch a kale” (A. Levin), “In der liebe”, “Jankele”, “Itzik klezmer” (Sholom Secunda), “Jüdl mit sein fiedl”, “Kadish - Der yidisher soldat”, “Keinmool” (S. Abeles, H. Lenk, H. Grant), “Liebe” (M. Piccon - A. Ellstein), “Lomir trachtn nor fun haint”, “Lommir zich iberbeten”, “Main glik”, “Main neshumele”, “Main Ruchele”, “Mamele”, “Mazel” (M. Piccon - A. Ellstein), “Mein mames schabbes licht”, “Mein yiddische mame” (J. Yellen - L. Pollack), “Miami beach rumba”, “Milner’s trem - Dem”, “Mirele” (Olshanetsky), “Misirlou” (C. Tauber-Roubanis), “Mushiah is guekumen” (Kat Perlman - Simon Tenovsky), “Oifn weg schteit a boim”, “Papirene kinder”, “Purim lied” (Julius Keit), “Roumania Roumania”, “Rozenkes in mandlen”, “Shajke Feifer”, “Shamele”, “Sheppsel in the movies”, “Sholosh sudos”, “Shterndl” (Bensman - Belarsky), “Shyka Fifer” (L. Markowitz), “Siz shoin a alte meise” (Mendelsohn - Markowitz), “Slutzker zmires”, “Sol shoin kumen di gehule” (S. Kacherginski), “Tanchum”, “Unser yiddish folk”, “Unter a klein boimele”, “Vus du vilst” (J. Jacobs - S. Secunda), “Vus geven is geven”, “Wer gefelt dir”, “Yam lied” (J. Halevy - Schneyer), “Yidishkeit” (J. Jacobs - A. Olshanetsky), “Zetz a matzeh” (L. Markowitz), “Zlatapol” (J. Jacobs - A. Olshanetsky), “Zol zain”. Procurei grafar os títulos de forma idêntica à que foi encontrada, por ao menos uma vez, nos selos dos discos. As grafias variam em um mosaico de transliterações distintas, optava-se talvez pela grafia mais eficiente (para a produção do selo) no momento da comercialização. Preservei também as abreviações dos nomes. Não mantive as diferenças entre maiúsculas e minúsculas dos títulos originais. Não menciono o compositor apenas quando não consta informação alguma no disco ou quando há alguma menção de que a canção é tradicional, sendo que por vezes o poeta está indicado, mas o compositor não (ou mencionada como tradicional) e vice-versa. Para visualizar a coleção completa dos discos ídiches do AHJB, vide os catálogos da Instituição, recentemente elaborados.

No que diz respeito ao formato e material dos exemplares, o acervo inclui bolachões (de 10 e 11 polegadas), compactos duplos de 45 rotações, discos de vinil de 33 rotações (de 11 e 12 polegadas), além de discos de acetato de 78 rotações e alguns rolos de fita (e alguns CDs). Para conhecer o acervo, foi necessário um vagar próprio para o manuseio dos discos de goma-laca, material sensível altamente quebrável.

Conforme Jayme Kuperman comenta sobre a fragilidade dos discos, “eram de baquelite, caiu, quebrou”. De sua própria coleção, romperam-se 30 discos.

Aarão Perlov igualmente comenta a esse respeito: “bastava o transporte do disco da loja até a residência para que o disco se quebrasse”. Aarão trabalhou, dentre outras coisas, como técnico de som na Rádio América e brinca que os técnicos tinham toda a habilidade para atirar os discos na vitrola sem quebrá-los, e, cheios de si, “às vezes não davam conta do recado”.

O repertório dos bolachões ídiches do AHJB abrange tanto as músicas mais conhecidas do público quanto outras mais inusitadas. Quando os artistas de teatro vinham do exterior com suas companhias, principalmente da Argentina e dos Estados Unidos, sempre traziam novas canções para o deleite do público sedento de vínculo com aquilo que lhes trazia reminiscências de seu antigo ambiente ídiche.

No AHJB, realizei também o estudo dos discos de vinil da coleção. Porém, apesar do seu material ser mais flexível e seguro para o manuseio (teoricamente mais veloz), o minucioso trabalho também ocorreu vagorosamente, já que tirei cada disco da respectiva capa, averiguando tanto o conteúdo dos rótulos internos quanto os poucos livretos existentes, além das dedicatórias e assinaturas de possíveis proprietários nos invólucros. Todos esses dados contam a história do disco e, conseqüentemente, fornecem indícios da difusão do repertório ídiche no Brasil.

Obviamente, a princípio todos os discos ídiches do AHJB, aproximadamente metade do volume de fonomecânicos do acervo, poderiam ser considerados como comprovantes da difusão de tal gênero no país, já que estão em um arquivo brasileiro. No entanto, para o presente trabalho, foram selecionados para investigação apenas aqueles que possuísem comprovantes concretos, palpáveis, que poderiam fornecer maiores detalhes para a pesquisa.

Trata-se de etiquetas de lojas ou comerciantes, dedicatórias, assinaturas, rabiscos de crianças, selo de consumo, fichas de programas do Mosaico (com datas de execução das faixas), acetatos referentes a programas de rádio judaicos locais, acetatos particulares com títulos escritos à mão em ídiche, carimbos da Radio União em envelopes, rótulos de gravadoras brasileiras mesmo no caso dos inúmeros discos estrangeiros regravados no Brasil. Considerei ainda as etiquetas do bazar da UNIBES coladas em vários discos (com preço de dois reais na sua maioria, e de um real ocasionalmente), pois esse elemento promove a reflexão sobre a consciência das famílias da beleza e do valor histórico desses objetos cedidos para o bazar.⁵¹⁹

Vale acrescentar que apesar do foco dessa pesquisa ser o repertório ídiche, julgou-se necessário averiguar (entre os discos do AHJB) também os de folclore hebraico e de *chazanut*. Busquei avaliar qual repertório era mais difundido em cada época, e assim o suposto foi confirmado: Por um lado, o acervo de LPs de vinil conta com um maior número de exemplares em hebraico do que em ídiche. Por outro lado, a coleção de discos de 78 rotações inclui os discos de canções ídiche, na sua grande maioria, e os específicos de *chazanut*.

Isso quer dizer que a maioria dos discos mais antigos expressa o repertório ídiche e de *chazanut*, e a maioria dos mais recentes é de hebraico (laicos), induzindo-nos a fisicamente evidenciar a decadência da cultura ídiche e a transformação do gosto dos ouvintes ao longo das décadas, que passou a inclinar-se para a música israelense, algo que está se transformando novamente já que são fenômenos culturais em movimento.

A transformação inicial acima mencionada não é uma coincidência. Ela simboliza um momento em que a música ídiche não tem mais o seu universo antigo. Trata-se de uma transição gradual e representativa da indústria fonográfica judaica, se analisarmos diversos fatores europeus desde o Holocausto e o desaparecimento do território simbólico ídiche, até a criação e posterior desenvolvimento histórico do Estado de Israel, e a repercussão da amálgama desses elementos nos judeus do Brasil.⁵²⁰

Contudo, na hipótese de chegar a dados absolutos sobre quais discos teriam circulado no Brasil e suas devidas proporções, dever-se-ia considerar todos aqueles que ainda estão nas

⁵¹⁹ Muitas doações ocorrem após falecimento de entes queridos, em virtude da necessidade latente de desapego de seus objetos pessoais. Outro fator obviamente contribuinte para estimular as doações é que hoje em dia esses discos podem ser ouvidos apenas por aqueles poucos que têm acesso aos antigos toca-discos e agulhas apropriadas.

⁵²⁰ E do mundo, se tratarmos do repertório musical alvo na produção internacional dos discos judaicos.

prateleiras das casas, bem como os discos que foram quebrados e jogados no lixo por pessoas ainda inadvertidas da importância histórica dos rótulos, conforme lamenta Abraão Gitelman. Para uma análise completa dos discos ídiches que circularam no Brasil, dever-se-ia ainda, além das averiguações mencionadas acima, considerar os discos que eventualmente foram transportados para o exterior na qualidade de peças de valor pessoal dos emigrantes.

Finalmente, averigui no acervo do AHJB os poucos discos totalmente produzidos aqui por residentes no Brasil, de primeira, segunda e terceira gerações. Apesar das expectativas reduzidas, a escassez de informações foi menos latente do que a esperada. Além dos discos já mencionados nos itens anteriores, bem como dos CDs originais, segue uma explanação mais detalhada sobre outros discos que foram localizados e que foram registrados integralmente no Brasil por residentes de primeira, segunda e terceira gerações no país.

Dentre a produção de discos ídiches realizados por artistas brasileiros, várias foram as produções que contaram com a participação solista da contralto Lia Camenetsky Engelder. Um dos discos que encontrei no AHJB com as vozes de Lia e de Clarice Szajnbrum, foi um curioso exemplar do disco de canções de Bluma Mushkes Saubel.

Lia conta a respeito dessa gravação e sobre Bluma: “Gravei este disco com as músicas da madame Bluma Saubel, que infelizmente faleceu há alguns anos atrás”. A própria Bluma convidou Lia para gravar suas canções. A cantora estava muito atribulada na ocasião com seus afazeres e sugeriu compartilhar as faixas do CD com a soprano Clarice Szajnbrum, dizendo: “olha, sozinha eu não vou poder fazer... Mas posso chamar Clarice também porque ela é soprano, eu sou contralto, então a gente divide (rindo), faz uma banda eu, e a outra banda, ela”.

A ideia foi aprovada. “Era ela mesma que escrevia, quer dizer, as letras eram de poetas ídiche, e ela fazia a música. Era muito esforçada, e tinha umas canções bonitas. Porque as letras eram muito bonitas também”, relata a contralto. E sobre a persona de Bluma, Lia conta:

Que eu saiba da Bluma, meus pais se davam com ela. A Bluma não é da minha geração, é como se eu fosse filha dela. Ela era uma pessoa muito recatada, assim muito pacata, muito caseira. Mas ela se dedicava ao pouco de música que ela sabia, ela conseguiu muita coisa. Ela foi ajudada pelo maestro. Era outro maestro, ela não escolheu nem o Henrique na época porque o Henrique estava muito atordoado de trabalho, nem o Karabtchewsky faz isso também. Eu ia na casa dela aqui na Av. Atlântica de frente para o mar, e ela me chamava para (ensaiar) com esse maestro, não estou lembrada do nome dele, eu precisava me lembrar, maestro Siqueira! Isso mesmo, José Siqueira.

Fabricado pela Companhia Industrial de Discos, no Rio de Janeiro, um álbum integralmente em ídiche com canções da compositora Bluma Mushkes Saubel teve como intérpretes Clarice Szajbrum (soprano), Lia Camenetsky Engelender (contralto) e ao piano Jeta Lipka (Ieta Lipka) Herszenhaut. Henrique Morelembaum foi responsável pelos arranjos e o maestro José Siqueira pela supervisão musical.⁵²¹

Nessa contracapa, a seguinte frase descreve o caráter abrangente das canções gravadas: “(...) refletem o romantismo e a elegia da canção judaica, ao mesmo tempo em que retratam, mui fielmente, os mais expressivos sentimentos do povo judeu: seu sofrimento, e, também sua inquebrantável fé e alegria”.

Certo dia, Bluma “já chegou com as partituras” para a gravação do disco, conta Lia Camenetsky Engelender. “Ela chegou com a mão direita, como se diz”, explica, já que as partituras estavam grafadas em textura monofônica, apenas com a linha melódica e a letra.

Foram muito proveitosos o trabalho que Henrique Morelembaum e a supervisão do maestro José Siqueira, cujo nome Lia reconheceu quando eu o trouxe à tona. Ficou feliz ao “refrescar” a memória sobre o assunto. Com Siqueira, Lia lembra que houve pouco contato, mas ressalta que, ainda assim, ele conseguiu extrair um bom acabamento sonoro para as canções de Bluma Saubel, auxiliando as solistas. “E foi assim que nós montamos o disco, mas é uma pena porque eu não lembro bem... José Siqueira eu lembro... era mesmo, ele talvez fez a parte da mão esquerda e da mão direita fazendo junto”.

Na realidade, os arranjos conforme mencionados no disco foram de Henrique Morelembaum. Siqueira provavelmente tenha supervisionado e orientado a interpretação das musicistas nos ensaios e na gravação. Lia lembra: “Ele colocou as músicas todas no meu tom para eu cantar e no tom da Clarice”. Sobre Ieta ter sido a pianista do disco, Lia se surpreende: “sabe que você me pegou, é uma vergonha, eu não lembro, é minha prima, eu posso até perguntar a ela”.

Lia gostaria de ouvir essa gravação novamente e me pergunta se a Clarice (Szajbrum) não teria transcodificado para CD. Imaginando que não, Lia lamenta: “Que pena, pois é o problema todo. Durante muito tempo eu consegui segurar uma agulha, mas depois acabou tudo. Sumiu do mercado. Não consegui mais nada”. Com as rápidas mudanças da indústria

⁵²¹ O repertório é composto pelas canções (conforme grafados na fonte original): “In blut un in faier” (No sangue e no fogo); “Der loiterer zaier” (O mais puro deles); “Tzu der mame erd” (À pátria materna); “Der friling” (A primavera); “Ch’lig baim iam” (Encontro-me no mar); “Mir viln sholem” (Queremos sonhar); “Main tatns nign” (A melodia de meu pai); “Dos feiguele” (O passarinho); “Daine oign” (Teus olhos); “Tel-Aviv” (nome da cidade); “A wig-lid” (Canção de ninar); “Mushiah” (Messias).

fonográfica, muito do repertório registrado em mídias “ultrapassadas” está fadado a esvair-se. É um tema interessante se pensarmos na quantidade de documentos da história que precisam ser decifrados, a partir do momento em que não são mais registrados em linguagem do tempo presente.

Clarice e Ieta também discorrem tentando reavivar memórias sobre o disco de Bluma. Clarice finalmente acaba por recordar-se onde a gravação do disco ocorreu: “em um estúdiozinho lá no centro da cidade, um estúdio perto da Avenida Presidente Vargas, por ali, eu não me lembro do nome da rua”.

Sobre o tempo de gravação, Ieta acredita que foi realizada em apenas um dia. “Porque primeiro nós ensaiamos muito, para depois ir para estúdio”. Bluma ficou orientando, mas os arranjos foram de Henrique Morelenbaum. “Ele que burilou tudo”, ressalta Ieta. Clarice lê na foto do disco: “Está escrito ali que o José Siqueira também tomou parte”. E Ieta arremata: “O Zé Siqueira era maestro, foi diretor da Escola Nacional de Música e tudo”. Clarice suspeita de que Siqueira também teria estado presente no estúdio dirigindo a gravação. Ela se diverte: “Olha, aqui está escrito assim: “Clube do Disco, Avenida Rio Branco, 185. Sala 1316. Estado da... Era Estado da Guanabara naquela época!!!” (risos).

Outra gravação histórica brasileira foi realizada em 1955 sob a regência de Issachar Fater, com repertório majoritariamente em ídiche, com pitadas de hebraico, cantado pelo Coro Orfeônico do Instituto Israelita Brasileiro no Rio de Janeiro. Trata-se de uma coletânea com três discos de 78 RPM com selo da Indústria brasileira RCA Victor-A voz do dono. Na capa estão listados os nomes dos componentes do coro. Os solistas são: Lia Camenetsky Engelender, Dina Eizenberg, Riva Berman, Rosita Bilmes, Israel Engelmayer, Mina Lerner. Ao piano: Ieta Lipca.⁵²²

Abrão e Laura Rumchinsky lembram-se do disco, gravado antes de ingressarem no coro, e conforme mencionado, demonstram não saber ao certo onde conseguir a gravação. Ainda conforme dito anteriormente, explicam que a canção difundida oralmente que conhecem pelo nome de *Tach Toch* está incluída no repertório da gravação.

⁵²² O repertório é dividido da seguinte maneira: Disco 1 - “S’Brent” (Arde) (lado A) / “Hof un gleib” (Esperança e fé) (lado B); Disco 2 - “Dos lid fun arbet”(A canção do trabalho); “Troier past nit”(Tristeza não combina) (lado A) / “Kain Gueklog” (Sem lamúria) (lado B); Disco 3 - “Eimek” (vale) (lado A) / “Haroé veharóá” (O pastor e a pastora) e “Hatochen, der milner” (O moleiro) (lado B).

A seguir a letra, conforme impressa na contracapa do disco, com versos em hebraico, seguido de versos em ídiche, denominada “Hatochen - Der Milner” (o Moleiro) e classificada como *folkslid* (canção folclórica). As palavras *tach toch* são onomatopéicas, designando o som do moinho.

Kol tachna ishama, kol raash, kol ram tach, toch./Kol tachna ishama, kol raash, kol ram tach, toch./Hatochen, sham itchan et dgano hatov/Lechalkel nafshenu balechem larov./Tach, toch, tach, toch...

*Es hert zich fun vaitn dos roishn fun mil, tach, toch.../Es hert zich fun vaitn dos roishn fun mil, tach, toch.../Der milner er arbet baitog um bainacht./Er greit far undz alemen shpaiz zer as asach/ Tach, toch, tach, toch...*⁵²³

Investigando o que sabem Clarice Szajnbrum e Ieta a respeito do disco, sugiro que talvez se trate do primeiro álbum que o Coral Israelita Brasileiro tenha gravado, ainda antes da entrada de Clarice. Explico que ele era composto de três volumes de 78 RPM, e que as três unidades vinham todas juntas inseridas uma mesma caixa. Ieta, que de fato participou da gravação sem recordar-se, fica intrigada e pergunta incrédula: “Quem falou para você disso?” Explico-lhe ter encontrado no AHJB, “eu vou te mostrar nas fotos, quem sabe você lembra, vendo no meu computador. Olha, a capa era essa”, mostro na tela. Ao ver as fotos, reconhecem e se emocionam, lembrando nomes de pessoas e de canções, ainda dos tempos do maestro Fater. Ieta comovida diz “Olha, você foi buscar lá no fundo do baú, hein?”. O disco chama-se *Dos folkt zingt* e, nele, as canções que atraem a atenção de Ieta são “Hof un gloib” e “S’brent”.

Eis o texto de “Hof un gleib”⁵²⁴ (Esperança e fé), que lida com florescimento, vida e renovação, conforme impresso no invólucro do conjunto de discos:

*Hof, hof, hof, nit vait iz shoin der friling./ Es vein shmeterlinguen shpringuen./ Naie nestn, naie feigl/Vein naie líder zinguen./Gleib, gleib!/Di nacht iz shoin farshwundn./Un di volks oich tzemen./ Blo, blo vet zain der himl./Naie shtern, naie zunen./Naie roizn, naie blumen/Vein blien, vaksn hoich./Es vet shainen, shmekn, zinguen/Un in undzer vinkl oich.*⁵²⁵

Luís gentilmente me forneceu uma cópia do disco, além dos outros regalos. O disco não chegou a circular comercialmente, apesar da tentativa para que o fosse, explica Ieta. “Ficou só entre o pessoal do coro mesmo”. Na entrevista, Ieta prosseguiu deliciando-se ao ler os nomes das canções e dos participantes. Lembrou que “Troier past nit”, que se inicia com as

⁵²³ A primeira estrofe, em hebraico, tem o seguinte significado aproximado: Todo barulho, todo ruído, *tach toch*, irá alimentar-nos com pão em fartura, *tach toch*... A segunda estrofe, em ídiche, significa grosso modo: Ouve-se de longe o ruído do moinho, *tach toch*, o moleiro trabalha dia e noite e prepara para todos muita comida, *tach toch*...

⁵²⁴ Conforme gravado na fonte: *gleib*.

⁵²⁵ “Hof un gleib” - letra: I.L.Peretz (1852-1915), música: A. Hirshin (1876-1960). O significado da letra é aproximadamente: Tenha esperança, acerca-se a primavera, novos ninhos, novas flores, novos brilhos inclusive em nosso canto e em nossa vida...

palavras *troier past nit undzer ponim* (tristeza não combina com nossos rostos), foi uma obra do início do Coro, que versa sobre resistência. Segue o poema:

*Troier past nit undzer ponim,/Umet - egbert un farpaint./ Veinen - zoln veinen sonim!/Lomir lachn, maine fraint!/ Hert vi alter veltn krachn,/ Vi es kumt oif zei di nacht./ Lomir lachn, lomir lachn,/Der guelechther helfi in shlacht./ Troier past nit...*⁵²⁶

Trata-se de uma canção composta pelo maestro Fater, com texto de I. Fefer. Ieta relacionou a canção ao tempo em que o tenor Israel Engelmajer, radicado no Brasil, “veio ser solista”. Lendo outros nomes, emociona-se ainda: Elizabeth Muller, “meu Deus do céu!”. Recorda também da falecida Mina Lerner, que fazia o solo na canção “Eimek” (Vale) e que fazia parte dos fundadores do Coro. Admirada, comenta para Clarice: “Isso são memórias do fundo do baú, Clarice!”. A amiga está entretida lendo e também se admira que, no nome do Coro, constava a classificação de “Orfeônico”. Ieta conclui: “Você foi mexer em memórias... memórias...” (risos).

O mencionado artista Israel Szajnbrum, cujo nome artístico era Brum, era irmão de Luís Szajnbrum e, segundo Clarice, colaborou muito artisticamente com a programação e “fez a ilustração especialmente para o disco”. Brum inclusive pertenceu ao Coro durante algum tempo, juntamente com sua primeira esposa, revela Clarice.⁵²⁷

Fabricado pela Companhia Industrial de Discos no Rio de Janeiro, com arranjos de Henrique Morelembaum e sob sua regência com a “Orquestra de professores”, Lia Camenestky Engelender gravou ainda, no Estúdio RIOSOM, um disco com canções judaicas, cujas ídiches são: “Hei tziguelech” (Hei, carneirinhos); “Dos shnaiderl” (O alfaiatezinho); “Dana, Dana” (Dana dana); “Ich bin a balegole” (Sou um carroceiro).^{528 529}

⁵²⁶ Na contracapa do referido disco: “Troier past nit undzer ponim” (A tristeza não combina com o nosso rosto) - letra: I. Fefer (1900-1952), música: I. Fater.

⁵²⁷ Posteriormente o artista transferiu-se para Israel.

⁵²⁸ Todas as sinopses das canções constam na contracapa. As ídiches seguem da seguinte maneira: 1) “Hei tziguelech” (de M. Guebirtig): Canção lírica, no estilo historieta popular. Cabritinhos vagueiam abandonados, pois seu pastorzinho repousa no fundo do rio, enquanto sua amada lamenta a sua triste sorte. 2) “Dos shnaiderl” (folclore): Canção do pobre artezão (conforme grafado), alfaiate da pequena cidade, cuja vida se escoa na tristeza de uma casa sem pão e sem luz, e onde, de quando em vez ouve-se a angustiada indagação: “Se isso é vida, o que seria a morte”. 3) “Dana Dana” (folclore): O pobre bezerro amarrado no fundo do carro, aguarda a morte, enquanto a andorinha vôa livre pelo espaço. Canto folclórico que expressa a apoteose da liberdade. 4) “Ich bin a balegole” (folclore): O cocheiro, tipo popular, que interliga as pequenas e grandes cidades, com suas idas e vindas. Conhecedor de todas as misérias humanas, inclusive a própria - não desanima na sua lida diária, e canta...

⁵²⁹ No disco há também canções hebraicas ou em versão hebraica: “Haroé veharoá” (M. Sholem), “Hine achaleila”, “Eibik” (H. Leivik), “Orche bamidbar” (I. Fichman-D. Zehavi), “Erev shoshanim” (Moishe Dor-Josef Hadar), “Shnei shoshanim” (I. Orland-M. Zeira). Estas lidam com temas como: os pastores em Israel em idílio ou embalando seu rebanho; a força de vida criadora do povo judeu; as paisagens israelenses com areias brancas e a sensação de desolamento; os namorados em noite de rosas em Israel; a simbologia de uma rosa arrancada e o sangrar no coração do jardineiro.

A capa do vinil contém um desenho de Alexandre Rapoport. Um exemplar visualizado no AHJB contém uma dedicatória da solista, com data de janeiro de 1966 e com os seguintes dizeres: “Ao Sr. José Landa, o abraço reconhecido de Lia Camenetsky Engelder do Instituto Israelita Brasileiro de Cultura e Educação”.

A iniciativa de gravar o disco foi do Instituto Israelita Brasileiro de Cultura e Educação, que contava com a ação participativa de Aida, mãe de Lia, que relembra com admiração:

A minha mãe, Sr. Tobias, Sr. Mitelman, aquela turma toda resolveu que eu podia fazer algum dinheiro para o Instituto, gravando um disco meu. Era um *Long Play*. E foi assim. Venderam muitos discos, muitos discos. Enquanto minha mãe estava viva... minha mãe era uma coisa! Trabalhava muito para aquela escola, para aquele colégio, para aquele Instituto, para todo mundo, para o coro. Ela enchia o Teatro Municipal, você quer mais do que isso? Ela vendia entrada por entrada, camarote por camarote do Teatro Municipal. Enchia, o teatro ficava lotado. Era na época que a gente cantava no Municipal, a gente entrava lá, 3200 lugares! Ela conseguia encher aquele teatro. Minha mãe era uma pessoa...!

Contudo, Ieta e Clarice acreditam que, em geral, os discos mais antigos que o Coral Israelita produziu, bem como o disco de Bluma, não atingiram enorme número de vendas, embora apresentassem uma excelente qualidade artística, conforme Clarice comenta, incluindo o disco solo da colega: “O disco da Lia também, que estava lindo, também não vendeu muito”. Segundo Clarice, a denominação do acompanhamento instrumental “orquestra de professores” do referido disco de Lia se explica da seguinte forma:

É porque com certeza não era, por exemplo, a Orquestra Sinfônica, ou uma orquestra filarmônica. Era com os professores que eles juntavam com o pessoal da orquestra do Teatro Municipal. Aí, para não dar o nome Orquestra do Teatro Municipal, dava-se o nome Orquestra de Professores.

Abrahão Rumchinsky conta que uma de suas músicas prediletas foi gravada pelo Coral Israelita Brasileiro sob a regência de Morelenbaum: “Depois também se gravou uma música em ídiche, que eu acho fantástica, que é o “Ich bin a id” (de Heifetz). Essa foi gravada em disco de 10 polegadas que eu consegui passar para CD”.

Na entrevista de Clarice e Ieta, Luís Szajnbrum, enquanto gravava cópias dos discos, deixou a gravação de “Ich bin a id” soando. Ficam na dúvida de quando ela foi realizada e chegam à conclusão de que a regência era realmente de Morelenbaum, já que, inclusive, é ele o autor do arranjo orquestral.

Luís me fornece uma cópia da gravação de “Ich bin a id” e previne sobre a sonoridade do registro: “Agora ele deve ter um pouquinho de chiado porque aqueles discos, da maneira que eram gravados, não eram perfeitos, né?”.

As gravações dos concertos do Coro eram realizadas muitas vezes ao vivo por um profissional de nome Frank Aker (sic), já falecido, cuja esposa era Eliana Aker (sic), segundo comentam Ieta, Clarice e Luís.⁵³⁰ Clarice pontua: “Tem muitas gravações com o Henrique (Morelenbaum), com a orquestra, com tudo”.

O LP *Doires zinguen* (gerações cantam) de 1967 é outro registro do Coro do Instituto Israelita Brasileiro de Cultura e Educação do Rio de Janeiro, do qual encontrei um exemplar no AHJB. Foi gravado por ocasião do concerto comemorativo do 13º aniversário do grupo realizado no Teatro Municipal da cidade. A capa indica que foi realizada por Mibielli, muito embora a autoria dela seja atribuída, na lembrança de Ieta, a Israel Brum.

A pianista também tomou parte nesse disco juntamente com Guita Rosencwajg-Gorberg (Guita Rozen) e a orquestra, sem nome específico, foi regida por Henrique Morelenbaum. Jacques Klein teve participação especial e os solistas foram Clarice Szajnbrum, Isabel Rocha, Lia Camenetsky Engelender, Zacarias Marques, Werner Griessman e Abram Zylbersztajn. O Coro contou com uma centena de integrantes.⁵³¹ Dentre os dizeres da contracapa:

O coro tem por principal objetivo conservar e desenvolver cultura musical ydich (conforme grafado) e hebraica, difundindo-a, não somente entre os israelitas, mas também entre o povo brasileiro em geral, principalmente os apreciadores da boa música coral.

Esse disco foi um dos vários que Lia Camenetsky Engelender gravou em sua trajetória no Coral, inclusive como solista. Por meio dos solos, “houve gente dos EUA que me escutou daquela gravadora que tinha o gramofone... RCA Victor. Queriam fazer comigo discos ídiche! Mas eu teria que ir viajar, eu já estava casada... Casei cedo” (risos), a cantora conta. Obteve inclusive o reconhecimento do maestro Eleazar de Carvalho:

⁵³⁰ Ieta relata sobre o casal: “Ela era uma alta advogada do Tribunal do Trabalho e ele era técnico de som, não judeus de nome alemão, ela é viva até hoje, eu uma vez fui à casa deles porque ela fez um baile de máscaras”.

⁵³¹ O repertório é misto abrangendo corais do oratório *Judas Macabeus* (Händel), *O sobrevivente de Varsóvia* (Schoenberg), *Fantasia Coral* op.80 (Beethoven), a canção ídiche “Dos lid fun schmid” (A canção do ferreiro) de Schaeffer, e as canções hebraicas “Kinor haia ledavid” (David tinha uma lira) e “Berina Iktsoru” (Com cântico colherão) de S. Yafe.

Depois eu fui convidada por Eleazar de Carvalho a fazer *O sobrevivente de Varsóvia* de Schoenberg. Eu era a única solista. O solo era um recitativo cantado, era uma coisa que ninguém tinha feito ainda aqui no Brasil. O coral atrás entrava em certos pedaços. Como eu tinha feito com o nosso coral numa das vezes, aí o maestro (Eleazar) ficou sabendo e quis ver. Foi um sucesso danado. Sucesso de crítica. Era eu com Orquestra Sinfônica Brasileira e ele dirigindo, o Eleazar de Carvalho. Tinha pedaços com um pouco em alemão, pois falava da Guerra. Eu falava o tempo todo das atrocidades e o coral repetia. Olha, era um negócio de arrepiar. Aplaudiam de pé. Foi nosso coral que cantou essa música a primeira vez aqui. Depois, com o Eleazar foi com o nosso coral também, junto com o coral do Municipal, aí cantou mais gente, mais vozes, também em ídiche. O Municipal cantou em ídiche!

Lia explica que não era difícil fazer com que os cantores líricos aprendessem a pronúncia do ídiche:

Ídiche é alemão. Eles já cantavam em alemão, era só botar os caracteres escritos com a dicção certa, com as letras certas, que se fala. Não tinha problema. Nós tivemos várias vezes cantores do Municipal nos ajudando nos concertos, e eles aprendem rapidamente. Quem sabe música aprende rapidamente mesmo. Eles cantam em espanhol, em inglês, francês, têm um bom ouvido. Alemão! Cantam em alemão! Aí canta em ídiche... Só não pode abrir a sonoridade (imita), não, o ídiche não é assim. E a gente procura cantar no ídiche *litvish* (lituano), o verdadeiro ídiche do teatro. Não é o ídiche polonês (*poilishe*).

Em 1981, o mesmo coral lançou outro disco igualmente intitulado *Doires zinguen* (gerações cantam), com Clarice Szajnbrum, Ester Melli, Lia Camenetsky Engelender e Felipe Morgensztern como solistas. O acompanhamento é orquestral, além da execução ao piano por Sérgio Rodrigues e Guyta (Guita) Rozen, sob a regência de Henrique Morelenbaum, que foi também responsável por parte dos arranjos e da orquestração das canções ídiches “Kinder iorn” (Dias de infância) de Guebirtig, “Lach polke” (Polca do riso) de W. Heifetz-M. Elkin, “Trinklid” (Canção de bebedeira) do folclore, e das canções hebraicas como a folclórica “Maim” (Água), “Ierushalaym shel zahav” (Jerusalém de ouro) de N. Shemer, “Kineret” (nome de um rio) de N. Shemer-Rachel e “Uri Adama” (Desperta, terra) de M. Byk-B. Cohen. Ademais, o repertório inclui a peça oitocentista “Befi Iesharim” de Lidarti, quatro corais da “Cantata Loibgesang” de Mendelssohn, além da obra de Aylton Escobar “Sabiá-Coração de uma viola”. A escolha do programa confirma os dizeres da contracapa, que são similares ao do referido disco de 1967, contudo acrescentando ainda o objetivo de conservar e desenvolver a cultura brasileira.

Ainda no quesito discos ídiches gravados no Brasil por artistas locais, retorno a falar de São Paulo. A partir dos anos 1960, o Bom Retiro testemunhou a vida de um de seus moradores, um exótico membro da comunidade judaica, frequentador também do clube “A Hebraica”, em São Paulo. Eu lembro do impacto e do mistério que nos assolava quando crianças a cada vez que víamos o simpático sujeito em meio ao clube. No cerne da comunidade majoritariamente ashkenazita, ele tornou-se quase uma figura mítica, era Beny

Yanga (1927-2000), conhecido como Mr. Beny. Felipe Honigsberg traça sua lembrança a seu respeito com afeto e bom humor:

Era negro, judeu, gay e corintiano. Morava na José Paulino em cima do prédio do Correio. Ele dizia que era hindu, nos últimos anos passou a usar até turbante.⁵³² Dizem que era irmão de um rabino que tinha uma comunidade em Londres. Era professor de *Bar Mitzvá* e de inglês. Um belo dia resolveu que ia ser cantor. Ele vinha em casa para meu pai escrever as músicas para ele.

Yanga também cantava, dentre suas variadas atividades que incluíam a de casamenteiro.⁵³³ Ao que se tem notícia, gravou dois compactos duplos, *Two songs to your heart* pela PAT Records e *Four songs to your heart* pela Mocambo, fábrica de discos Rozenblit LTDA. A direção e os arranjos de ambos são do maestro Gomes Costa. O segundo disco mencionado inclui uma canção ídiche descrita como *Hully Gully Iddish* (conforme grafado) sob o título de “Zug, zug, zug” (Diga, diga, diga), ou “Zog, zog, zog” entre parênteses (possivelmente para agradar o público das diversas pronúncias ídiches). É provável que as iniciais “D.P.” no rótulo indiquem o domínio público da canção.

Há dois exemplares desse volume no AHJB, sendo que um deles, na capa substituída improvisada de papel, veem-se duas marcações de datas escritas à mão. Uma delas, 22 de junho de 1966, refere-se justamente à canção “Zug, zug, zug”. O outro exemplar do mesmo disco possui datas anotadas à mão, possivelmente do programa de rádio Mosaico, indicando talvez os dias em que a mesma canção tenha ido ao ar: 13 de janeiro de 1967, 03 de fevereiro de 1967 e 01 de maio de 1969.

Retomando o assunto da transição gradual do apreço da comunidade judaica brasileira em termos musicais relativos ao ídiche ou ao hebraico, e sobre o momento de transformação da predominância entre a primeira e a segunda “correntes” mencionadas, Mauro Wrona relata sua lembrança dos discos judaicos de sua infância, na qual as duas referidas tendências coexistiam:

Eu tive contato com a música hebraica através das cantoras Hanna Aharoni, Yaffa Yarkoni em 1957/8. Tinham vozes maravilhosas. Primeiro foram esses discos em hebraico. Aí meu pai me deu *O violinista no telhado* em ídiche, mais ou menos entre 1965 e 1967, logo após o lançamento do filme *O violinista do telhado*. Eu ouvi várias vezes esse disco, (cantarola) “Ven ich bin a Rothschild” (Se eu fosse Rothschild) e “Shadchente, Shadchente”

⁵³² Segundo o autor Paulo Valadares, Beny Yanga Zavarg (Beny Yanga Patel, religiosamente) nasceu em Jaipur no Rajastão. VALADARES, P. Mister Benny, o personagem do Bom Retiro paulistano, **Boletim do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, abril 2012, n° 46, p. 8.

⁵³³ Frequentava o mundo judaico e o da indústria paulistana do entretenimento, sempre buscando investir em uma trabalhosa e modesta carreira de cantor. Nessa ambiência, conquistou sinceros amigos como Jair Rodrigues e Moacir Fontana. *Ibid.*, p.10,11.

(Casamenteira, casamenteira). Devo ter esse disco na discoteca na casa dos meus pais. Ali eu ouvia o disco do Jan Peerce, que tinha melodias ídiche. Ele cantava “Glik” (Felicidade), foi lá que eu aprendi essa música. Depois ouvi em um CD que comprei nos Estados Unidos e isso me remetia completamente à infância, por causa do Jan Peerce.

Mauro prossegue contando:

A esposa do irmão do meu pai tinha uma família grande no Rio, vinham para as festas de família, inúmeros familiares trazendo discos cômicos em ídiche e se esborrachavam de rir ouvindo, e nós crianças não entendíamos nada. Anna Rappel e Pinie Goldstein, cômicos que iam para Buenos Aires e vinham para o Brasil. Entre estes discos, tinham discos de canções também.

Sobre o repertório ídiche dos discos em geral, Felipe Honigsberg escutou muitos discos em sua juventude na casa dos pais, mas assegura que pelos títulos apenas não identificaria as canções. No entanto, acredita que, se as ouvisse, provavelmente as reconheceria integralmente. Contudo, justamente referindo-se a um disco em parceria de Anna Rappel e Pinie Goldstein, mas sem lembrar-se do disco, Felipe Honigsberg intui uma vaga lembrança: “Deve ter algum disco que deve ter sido gravado em São Paulo, do qual meu pai participou”.

De fato, trata-se de mais um LP ídiche *Lebedik un freilich* (Vamos viver a alegria) gravado em 1958, nas vozes de Pinie Goldstein e Anna Rappel, com acompanhamento de orquestra sob a direção do maestro Ernesto Honigsberg. O álbum foi distribuído pela Zemer Sifri (descrita na capa como sendo uma empresa de tipografia, papelaria, artigos para escritório e com grande sortimento de discos).⁵³⁴

Nos escritos da capa constam os seguintes dizeres: “Mantenha sempre o seu bom humor tendo ao seu alcance um disco de Pinie Goldstein e Anna Rappel e, esqueçam as tristezas da vida - 45 minutos de folclore israelita humorístico”.⁵³⁵ No canto inferior da capa há ainda uma propaganda anunciando e recomendando um LP “dos grandes cantores Josef e Lea Esterling que através de suas canções folclóricas fazem com que você reviva as tradições de seus antepassados”.

Vale observar novamente como o declínio do ídiche veio acontecendo de maneira gradual. É interessante analisar como, na época, a cultura ídiche já estava sendo considerada como algo a ser revitalizado, com anseio evidente que alguns tinham de reviver as tradições das gerações anteriores.

⁵³⁴ O endereço que consta da distribuidora é Rua da Graça, 133, São Paulo.

⁵³⁵ As faixas do lado A são: “Ich ken es nisht” (Não consigo) de Goldstein, “Der hikevate chusn - ich vil” (O noivo gago - eu quero) de Goldstein, “Es heibt zich nisht un” (Não tem início) de Goldstein, “A hopkele” (Uma *hopka*) - folclórica, “Opera cocktail” de Goldstein. No lado B constam: “Es dreit zich” (Girando) - folclore, “A mexicaner maisele” (Uma estória mexicana) de Goldstein, “Ídiche darf zain heilik” (Ídiche deve ser sagrado) - esquete, “Bet mich a bissele mamele” (Peça-me um pouco, mãezinha) - folclore, “Praven veln mir a chassene” (Vamos fazer um casamento) - folclore, “Di naie hora” (A nova hora) - folclore.

Enquanto Dora Braun vivia em Salvador, seu LP foi gravado em Recife na década de 1960 pelo selo Mocambo e fábrica de discos Rozenblit LTDA,⁵³⁶ contendo as seguintes canções ídiches: “A ídiche mame” de Jack Yellen-Lew Pollack, “Ven ich zul dich farliren” (Se eu te perdesse) de Max Kletter, “Colomaier Batchen (Badchen)” (O animador de festas de Colomai) - tradicional, e “Tel Aviv” (nome da cidade Tel Aviv) de Bluma Mushkes Saubel e Kehos Kliger. Ademais, o repertório apresenta canções em português, com orquestração do maestro Clóvis Pereira, e em hebraico, com orquestração de Waldemar da Paixão,⁵³⁷ que também orquestrou as canções ídiches. A regência é de Clóvis Pereira.

A escolha do repertório foi integralmente sua, bem como a decisão por gravar. “Tem duas em português, uma, muito engraçadinha, “Banjo boy”, que eu nem lembro mais quem era o autor”. Seguida por um cantarolar, Dora conta que a outra canção em português é uma toada de um autor baiano, “tem até o nome dele, ele deu para mim. Ela é inédita também. Nunca foi gravada por ninguém”.

Ainda comentando sobre o repertório do disco, menciona a canção hebraica “Chabibi” (Bem amado), “essa que eu te disse da Jennie Lowitch”,⁵³⁸ de quem era fã e que cantava também o repertório ídiche. Dora diz que a artista “chegou a morar aqui em São Paulo, morreu aqui”.

Sobre a canção “Colomaier Batchen”, Dora a aprendeu ouvindo em um disco e explica ser uma canção anônima “sobre um casamento judaico na época”. Com relação à canção “Tel Aviv”, Dora rememora: “justamente eu tive que aprender, pois nessa época se falava muito em Tel Aviv”. Trata-se de uma canção de autoria de Bluma Mushkes Saubel, e aparentemente Dora desconhece que a autora teve um LP inteiro com suas canções gravadas, pois alega não conhecer ninguém no Brasil dessa época que pudesse ter gravado música ídiche. Sobre

⁵³⁶ Localizava-se à Estrada dos Remédios, 855, Recife -PE. Havia filiais: São Paulo-R. Conselheiro Nébias, 662; Rio de Janeiro-Av. Rio Branco, 44°-15°. Dora Braun comenta que houve “uma enchente em Pernambuco, que acabou inclusive com a gravadora, levando tudo embora”.

⁵³⁷ Todas as canções e autores estão grafados de acordo com o original do disco, apenas não mantive os títulos (inteiros) em letras maiúsculas. As canções hebraicas são: “Erev shel shoshanim” (Entardecer das rosas) de J. Hardar -M. Dor, “Finjam” (Potinho em que se faz café turco) de M. Villensky-H. Feiner, “Chabibi” (Bem amado) de Fisher-Egan e “Bat hadayag” (Filha do pescador) de Miriam Avigdal. As canções em português são: “Vou-me embora” de Clodoaldo Brito-João Melo, “Banjo boy” de Charly Niessen-Carla Baroni.

⁵³⁸ Explica que a segunda metade da canção é um tango “lindo e maravilhoso”. Canta e declara “eu era apaixonada por essa canção, a Jennie Lowitch cantava isso, por isso eu empombei (sic) de aprender”.

registros sonoros de cantores mais recentes, menciona com orgulho o cantar de sua sobrinha Clarita Pasquin⁵³⁹ “que andou realizando umas gravações particulares, não profissionalmente, mas inclusive CDs muito bonitos”.

No repertório do disco, a canção ídiche “Ven ich zul dich farliren” (Se eu te perdesse) é a “sua paixão”, conta Dora, emendando um cantarolar, *doch ein sibe izmain leib avec...* (ainda que por um motivo minha vida se foi). Tal peça retrata uma temática moderna, sem relação com a vida no *shtetl*. Dora, traduzindo, salienta que a referida canção tem um significado especial:

A letra fala justamente que se eu te perder um dia eu não quero mais viver, eu não tenho mais porque viver, como é que eu posso dizer? (canta e traduz), minha vida não vai valer mais nada, (canta) eu quero que você se lembre (canta) que meu amor por você é sincero e puro e honesto, eu vou enlouquecer (canta) se eu descobrir que você um dia me enganou.

Dora prossegue, explicando a sua emotividade vinculada a essa canção:

Gostava de cantar para o meu marido. Mas antes de começar a cantar para ele, eu tive uma cunhada de uma irmã falecida, mais velha de todas, que cada vez que eu ia para a Sociedade, ela me pedia para cantar essa canção. Porque... como ela foi traída pelo marido dela, ele arrumou outra mulher e uma filha, e ela já era uma pessoa muito doente... tanto que ela morreu cedo. Ela sempre me pedia para eu cantar isso para ela porque ela achava que sentia isso nela. No meu caso, não (ri), porque não houve traição.

Na época, o custo para produzir o disco foi alto. Consistia em um pacote que envolvia também os arranjos especialmente concebidos e o pagamento para a orquestra que a acompanhou, com músicos do próprio estúdio. Devido à mudança constante dos nomes da moeda brasileira, que Dora descreve como “aquela confusão”, fica difícil lembrar-se do custo. “Não lembro o valor porque era dinheiro de dez mil réis, como é que se diz? Então, vai lembrar naquela época qual o valor desse dinheiro... Era caro”.

Na contracapa do disco, as seguintes palavras:

Dora Braun veio até nós para cantar. Veio para perpetuar sua voz em velhas canções da língua ídiche, com o mesmo encanto e graça com que canta as velhas canções de Israel. E canta-as com aquela voz grave, singular e bela, tão acariciante que nos transporta a um mundo em que sentimos poder realizar os sonhos que sempre acalentamos no âmago do coração e que até então temêssemos não poder realizar.

Nesse íterim de clima favorável e amenidades, Dora Braun relata sobre a gravação de seu disco e sobre alguns dos percalços que enfrentou:

⁵³⁹ A sobrinha Clarita Pasquin canta música ídiche em festividades no Rio de Janeiro, apresenta-se no CIB (Clube Israelita Brasileiro), dentre outros locais, realizando muitos shows em caráter voluntário no “Lar dos velhos” de Ipanema. Dora conta que “de vez em quando ela vai cantar para os judeus alemães que lá estão. Canta em ídiche e em hebraico, que fala fluentemente”. Clarita, assim como a mãe e a tia, Bela e Berta, costuma ser acompanhada pelo músico Haroldo Goldfarb.

Como eu tinha amigos em Pernambuco, e o marido da minha amiga conhecia o dono da Mocambo, eu fui lá uma vez e conversei com eles. Fiz um ensaio e ficou marcado meu retorno. Então vim com meu marido, e a gente fez já o disco. Inclusive fizeram uma sujeira conosco também, porque eu paguei uma determinada quantidade de discos, que eu pretendia vendê-los. Cheguei aqui em São Paulo e entrei na loja do Weltman e vi que a Mocambo tinha vendido discos meus para ele. A falcatura foi da Mocambo, da gravadora. Eu paguei a ela para fazer os discos, me mandaram os discos e pegaram os meus discos e copiaram e venderam aqui para São Paulo, para a loja judaica que vendia discos judaicos. Eles me atravessaram, porque era eu quem ia vender para o Weltman. Agora imagina a minha surpresa ao chegar lá para falar com o Weltman que já era conhecido nosso, da minha família e tudo mais, e dou de cara com o meu disco na vitrine.

Dessa forma, Dora então não iria receber nenhuma porcentagem dos discos que foram indevidamente vendidos para a Weltman. A tiragem de discos foi grande, conta Dora, relatando que ainda possui muitos exemplares deles. Por ter se aborrecido com o episódio da venda dos discos, decidiu distribuí-los como presente principalmente na Bahia, já que a quantidade adquirida por Weltman foi considerável e ele já os estava vendendo em São Paulo.

6.9.1 A distribuição brasileira de discos ídiches e o destaque da livraria Weltman

Dentre os discos de 78 rotações do AHJB, encontrei vários com etiquetas, coladas no rótulo do disco, principalmente da livraria Weltman, sobre a qual a memória coletiva confirma ter sido a grande comercializadora dos discos ídiches no Brasil. A livraria tornou-se também um ponto de encontro (assim como o *pléztale* e o Bar Jacob) e funcionava de domingo a domingo.

Felipe Honigsberg conta:

Em casa se ouvia música ídiche, mas se ouvia também muita música russa. Os discos até os anos 50 eram aqueles bolachões que quebravam. Meus pais não trouxeram de fora, pois mudaram muitas vezes, adquiriam tudo aqui. Compravam na Weltman, que era um *point* de esclarecidos, de pessoas que se reuniam lá para trocar ideias.

Jankiel Weltman,⁵⁴⁰ o criador da livraria judaica paulistana de início da década de 1940, pertencia à esquerda judaica local e frequentava a Casa do Povo, onde participara como ator e, por vezes, até como diretor de montagens teatrais.⁵⁴¹ No princípio das vendas, Jankiel

⁵⁴⁰ Jankiel (Jacob) Weltman nasceu na Polônia e imigrou ao Brasil em outubro de 1929. Faleceu em 1982.

⁵⁴¹ O neto mais velho, Durval Weltman salienta que, como o sobrenome diz, Jankiel Weltman era um homem do mundo, no sentido de estar sempre em boa comunicação com os demais, e por ser extremamente culto e informado. Trabalhava como metalúrgico. O neto conta com orgulho que certo dia, lendo um livro, Jankiel perguntava-se sobre como poderia garantir o sustento da sua família com algo que ele ao mesmo tempo apreciasse e que também pudesse garantir o futuro econômico de sua esposa, Malka, e de seu único filho Maurício. Olhando para o livro, Jankiel percebeu que a resposta estava em suas mãos, conforme poeticamente explica Durval. Essa inspiração o impulsionou a iniciar-se na venda de livros ídiches, os quais ele mesmo mandava importar, além dos principais jornais ídiches que vinham de Nova York e que provavelmente chegavam aqui com a lacuna de aproximadamente um mês. Mesmo atrasadas, as notícias, as matérias propiciavam a sensação de frescor, lidando com temas judaicos que pareciam atemporais. O importante, além das notícias, era a sensação dos imigrantes estarem conectados ao mundo de seus familiares, ou seu antigo universo, mas também com o seu judaísmo de origem, e com questões judaicas que preocupavam.

carregava seus livros de porta em porta, como *klienteltshik*, abrindo posteriormente uma pequena loja na Rua Ribeiro de Lima, 590.⁵⁴²

Gradativamente, os judeus da região interessados em cultura judaica passaram a conhecer a livraria Weltman, que se tornou um ícone. Aos domingos, os clientes e amigos dos Weltman entravam pelo portãozinho lateral e ficavam horas conversando e muitas vezes ouvindo às gargalhadas os discos dos comicos Dzigan e Shumacker, conta o neto Durval Weltman, que comenta: “o *plétzale* vinha para dentro da livraria”. Inclusive artistas de teatro e cantores de fora do país (em turnê) vinham confraternizar na livraria Weltman, onde também vendiam ingressos para as récitas.

A fama do estabelecimento alcançou as comunidades judaicas de outras regiões do país e as vendas dos artigos expandiram-se e atraíram inclusive compradores residentes em outras cidades.

Os artigos da Weltman também eram levados para outras cidades na forma de presentes pessoais enviados por algum conhecido de São Paulo a serem entregues por terceiros. Malka Rosenfeld, vinda de Recife a São Paulo, conta sobre seu contato com discos ídiches após migrar. Na capital paulista, a mãe continuou a exercer a atividade de costureira que já desempenhava em Recife e, mesmo com pouca capacidade financeira, sempre que possível comprava um novo disco ídiche na livraria Weltman. No entanto, Malka enfatiza, “não era com grande frequência, porque custa caro”. Ela lembra-se também de um senhor de nome Rissin, “judeu pernambucano que vivia em São Paulo”, através de quem um dia enviou um disco ao seu pai que ficara em Recife.

O disco curiosamente tinha um samba de um lado e no verso uma canção ídiche, segundo Malka. Aparentemente, o “samba” teria um nome semelhante ao que ela atribui como sendo “do papai”. Prossegue explicando: “Tinha uma música ídiche muito emocionante sobre papai, eu não consigo lembrar como era”. Porém, lembra-se que as respectivas faixas eram interpretadas por dois cantores distintos. O tal Sr. Rissin era freguês do escritório de contabilidade onde Malka trabalhava. Ela conta revivendo as cenas:

⁵⁴² A livraria foi mais tarde transferida para o número 604 da mesma rua.

Ele sempre ia lá no escritório, onde eu trabalhava, era um senhor idoso. Tem filhos e netos aqui em São Paulo com o sobrenome Rissin. Ele ia sempre, e justo veio lá no escritório e falou assim: “você sabe que eu estou agora pegando o avião para ir para Recife”, porque ele tinha família lá. Eu disse: “Olha, o senhor espera, eu vou comprar um disco para que leve para o meu pai?”. Ele disse: “Pode ir”. Aí eu corri na livraria Weltman e comprei esse disco para mandar para meu pai. Ele ficou muito emocionado. Ele não tinha vitrola, mas tinha amigos que tinham, juntou todos os judeus para ouvir esse disco.

Antes de adquirir o tal disco, Malka escutara comentários positivos a respeito do volume. “Tinha ouvido falar muito desse disco ‘do papai’ e eu não consigo me lembrar mais nada. Eu tinha 17, 18 anos. Eu agora tenho 76 anos”. O fato de que o disco era metade em ídiche e metade em português não era corriqueiro: “Os discos não costumavam ser assim, mas aconteceu. E eu sabia desse disco e corri para comprar”, conta Malka.

Segundo se lembra do que o pai contou sobre o gosto de receber o presente, Malka relata:

Primeiro todos (o pai e os amigos) viram o samba e se espantaram de eu ter mandado um disco de samba, mas depois viraram de lado e ficaram muito emocionados com aquele disco. Era sobre “papai”, sobre o pai. Ele ficou muito emocionado. E não é isso...ele tinha todos amigos judeus, casais judeus, e ele não tinha (vitrola) em casa para ouvir o disco, aí ele ia na casa desses judeus onde juntavam-se todos para ouvir esse disco.

Os discos que chegavam a Recife eram os trazidos de São Paulo. Malka não crê que lá houvesse estabelecimentos que comercializassem discos ídiches. Sobre o cantor do disco com a tal música, Malka não tem certeza: “era um cantor judeu que cantava em ídiche, mas eu não consigo mais lembrar”. Ela se queixa da lacuna na memória a qual atribui aos remédios que vem utilizando.

Sobre a comercialização dos discos ídiches em outros municípios, Dora Braun comenta que, enquanto residiu em Salvador, suas aquisições eram todas feitas em São Paulo, “a gente comprava às vezes no Weltman”. Em Salvador, ela possuía vitrola mas não havia onde comprar os discos na cidade. Ali “chegavam porque as pessoas vinham para São Paulo e traziam”. Quando morou no Rio de Janeiro, antes de Salvador, sua família também possuiu um aparelho de som no estilo dos gramofones. Ela explica contando sobre aspectos evolutivos da indústria fonográfica, e sobre o seu mencionado LP solo:

Tínhamos aquela vitrola do tipo de uma espécie de gramofone, você dava corda e começava a ralentar, você tinha que ir correndo dar mais corda para prosseguir com aqueles pratos que eram discos para uma única canção, uma de cada lado. E depois é que veio o *Long Play*, onde você poderia gravar mais canções. Eu gravei dez canções.

Na memória de Felipe Honigsberg, a mais marcante forma de difusão da música ídiche no Brasil, durante sua infância, foi realmente por meio desses registros fonomecânicos que, além de comprados por seus pais na Weltman, conforme mencionado, também eram eventualmente adquiridos de outras formas:

Acho que a maior parte do repertório ídiche que se conhece hoje em dia no Brasil foi divulgada pelos discos e rádio, mais ainda do que por tradição oral passada de pai para filho, acho que a maioria dos judeus que chegaram aqui não tinha conhecimento para passar música ídiche para os seus filhos. Só os artistas ídiche é que eram depositórios desse conhecimento. Os artistas que vinham de fora, amigos dos meus pais, traziam os discos para eles.

Portanto, os discos também podiam chegar ao Brasil de forma não comercial, através de viajantes que traziam os discos de fora do país para si ou como presentes, como era o caso dos artistas individuais ou das companhias ídiches itinerantes.

Por exemplo, na casa de Miriam Zalzman o provedor dos discos ídiches da família era o marido, Jacob Zalzman (1922-2005). Miriam conta: “ele sabia o que eu gosto, e trazia”. Normalmente comprava no Weltman, “que trazia discos de fora, a maioria era da Argentina, dos Estados Unidos”. Contudo, ademais dessa forma de aquisição de discos, Miriam também conta que recebeu alguns discos como presentes trazidos de Israel: “quando alguém ia para lá, me trazia discos ídiche e hebraico”.

A introdução do comércio de discos para a clientela ídiche do Bom Retiro foi idealizada pelo filho, Maurício Weltman, que trabalhava com o pai. Normalmente quem vinha à Weltman já tinha a certeza do seu objetivo de adquirir algum produto, isso quando já não se sabia exatamente o que se estava buscando. A loja tinha uma vitrola para que os clientes, antes da compra, pudessem ouvir o disco escolhido, conta o filho de Maurício, Durval.

Ele se lembra de que até pouco antes de as portas da livraria se fecharem no dia de *Kipur*, colocava-se um disco de *chazanut* e, aos poucos, todos paravam na frente para ouvir, como se fosse um momento quase sagrado, preliminar à ida à sinagoga ou ao encontro das famílias.⁵⁴³

Os discos ficavam na parte anterior da livraria, segundo Durval, encaixados verticalmente em espécies de compartimentos/gavetas, assim como estão os discos de 78 RPM do AHJB. Sua disposição na estante da loja seguia uma classificação por tipos ou pelo

⁵⁴³ Durval acrescenta que na Rua Ribeiro de Lima, diariamente os comerciantes esperavam o Weltman fechar as portas da loja para que então também encerrassem as suas jornadas de trabalho, como um toque de recolher. A Weltman não fechava nenhum dia, a não ser em *Rosh Hashaná* e em *Iom Kipur*.

nome dos artistas envolvidos. Antes do surgimento dos discos de vinil, cada disco se encontrava dentro de um envelope de papel grosso.⁵⁴⁴

Na livraria, cada compartimento abrigava poucos discos, para evitar a danificação, todos em envelopes. Este tipo de armazenamento ocorria nas casas também, onde às vezes inclusive poderia-se haver uma espécie de álbum de capa dura, para facilitar o transporte de discos e que comportava poucas unidades.⁵⁴⁵

Apesar do esforço na compreensão de como os discos “foram parar” dentro daqueles envelopes, parece-me impossível saber ao certo. Em visita ao AHJB, ao ver que um disco judaico usado no programa Mosaico estava dentro de um envelope onde estava escrito à mão Ave Maria, Aarão Perlov confessa graciosamente que, quando trabalhava na rádio, era praxe que os técnicos de som trocassem desatentamente os envelopes dos discos.

No AHJB, havia (antes da reestruturação dos discos) inúmeras mesclas de combinações de marcas de discos, etiquetas de lojas diversas, e envelopes não correspondentes. Não foi possível encontrar uma lógica absoluta nas combinações de “disco-etiqueta de loja-envelope”. Nancy Rozenchan menciona que os discos inseridos aleatoriamente em envelopes era fator comum. Lembra-se que nos tempos em que trabalhou no programa Mosaico, quando determinada capa de disco rasgava-se, qualquer outra capa era usada como substituta. Nancy conta que ficava muito zangada durante a produção do programa Mosaico a cada vez que carecia procurar pelos discos desejados.

De qualquer maneira, Durval Weltman suspeita ser pouco provável que a livraria do avô e do pai, para a qual a memória coletiva credita o monopólio absoluto das vendas paulistanas dos fonomecânicos ídiches, vendesse exemplares de discos inseridos em envelopes de outras lojas, como a Sotero, por exemplo, que é a causa da minha inquietação no tópico dos envelopes, já que a grande maioria dos discos ídiche do AHJB que estavam em envelopes, estavam em envelopes da Sotero, mesmo quando etiquetados nos rótulos por outras lojas.⁵⁴⁶

Conforme os arquivos e algumas poucas memórias pessoais (pois a grande maioria menciona conhecer apenas a Weltman), os fonomecânicos ídiches eram vendidos em

⁵⁴⁴ Antes da catalogação ocorrida em 2011, o AHJB abrigava muitos discos (sem envelope, ou inseridos em envelopes individuais) posicionados verticalmente em prateleiras que comportavam aproximadamente 20 discos. Os envelopes que constavam eram de lojas e gravadoras variadas, tais como: Casa Sotero (campeã em números), RCA do Brasil, Copacabana, Mocambo, Rozenblit.

⁵⁴⁵ Desses álbuns havia quatro no AHJB.

⁵⁴⁶ Ressalto que isso ocorreu antes da catalogação e limpeza dos discos do AHJB realizada em 2011.

estabelecimentos não judaicos também, já que nem todos os judeus iam ao Bom Retiro. Jayme Kuperman recorda-se que, antes da Weltman, na década de 1930, havia uma livraria e papelaria árabe na Rua Varnhagen, travessa da ladeira Porto Geral, que vendia discos ídiches e algum jornal no idioma. “Eu lembro que comprei discos e jornal para levar para Belo Horizonte”, conta Jayme.

Algumas etiquetas coladas nos rótulos dos discos do AHJB mostram os nomes dos seguintes estabelecimentos comerciais: Weltman, Wolyk, Electrolandia, Casa Beethoven, Casa Musical (São Caetano), Casa Maia (Campos), Loja Di Giorgio, Rádio União, Raiomat, A Cigarra (Curitiba), Casa Televisão LTDA (Curitiba), Casa Tupi (Campinas), Vitale, Angue, Mesbla (R.J.), York Magazine, Sears Roebuck S/A, Casa Manon, Casa Sotero, Casa Bevilacqua, Casa Christoph, Casa Chopin, Cia Comercial Brasileira (Santos), Breno Rossi, S. Faingaus, Joalheria Roberto Gordon, Rádio Elétrica Mundial (R.J.), Lojas Gomes (R.J.).

Se concordarmos com o quase total monopólio da Weltman, apesar de sabermos da existência de discos comercializados em outros estabelecimentos, uma justificativa que me parece viável sobre as diversas etiquetas, de acordo com Durval, é que talvez o dono da livraria colaborasse com outros comerciantes de estabelecimentos que não vendiam discos. Assim, colariam as suas etiquetas como forma de divulgação de seus serviços. Durval lembra-se que havia um técnico chamado (César) Wolyk, cujo nome aparece em certas etiquetas nos gomas-laca do AHJB. “Havia um Wolyk que consertava equipamentos eletrônicos, inclusive vitrolas, e que certa vez consertou o aparelho de som da livraria”, lembra-se Durval.

Para ilustrar a sensação popular de exclusividade da Weltman, Golde Bisker, por exemplo, tem a nítida impressão que o Weltman “era o único lugar que vendia” os discos que alegravam sua alma. Ela relata: “Eu tinha discos. Nós ouviamos, meu pai sempre ouvia todos os grandes cantores. E eu... e meu marido gostava, a gente tinha tudo”. Prossegue, comentando:

Já te falaram do Weltman, né? Então, justamente lá perto é que tem o *plétz*. O Weltman era aqui (mostrando com as mãos), e aqui seria o triângulo de ruas. O pessoal comprava bastantes discos. Eu tinha muito, eu não sei se dei pros filhos, eu não sei o que é que foi... Tinha vitrola, a gente tocava, porque agora ninguém nem toca, nem nada. Ouvíamos os discos ídiche, as canções ídiche todas dos grandes cantores. Não só ídiche, mas o ídiche interessava mesmo. Deliciava o coração, viu? Era bom.

Felícia Spitzcovsky também estava muito familiarizada com a livraria Weltman, pois trabalhava em estabelecimento vizinho. Declara que “de lá ouvia o dia inteiro todos os discos”

que ficavam tocando. Na sua lembrança, não era apenas repertório judaico. “Tocavam outros discos também”.

Lea Szuster igualmente se recorda da livraria como sendo a única na venda de discos, mas lembra-se principalmente dos tempos mais recentes em que a loja se focalizou mais em artigos de papelaria. “Desde os 17 anos eu trabalho. Eu trabalhava numa firma na Ribeiro de Lima do lado do Weltman”. Sobre a venda de discos ídiches e a disponibilidade de exemplares na loja, ela responde: “Era o único, né? Mas não lembro muito porque discos mesmo eu acho que o meu pai que comprava”. Lea não se recorda muito bem desse período, mas acredita que o pai possuísse alguns discos ídiches. “Minha tia tem uma coleção de discos de 78 que você não acredita! Toda aquela parte, de discos ídiche”.

Como herança do sogro, Gerson Herszkowicz recebeu discos que foram também adquiridos na Weltman. Lembra-se bem da livraria, descreve e conta sobre o Sr. Weltman e o filho, “era a grande fornecedora de discos para a coletividade, e livros litúrgicos e sagrados, sempre vinham discos novos na maioria dos EUA e alguns da Argentina”.

A produção internacional de discos ídiches foi muito intensa e uma considerável variedade deles chegou até o Brasil. Sobre a indústria fonomecânica ídiche, Miguel Rotenberg relata:

Eu posso considerar que de 1920 ou 1930 até o ano 1970, 1980, seriam mais ou menos sessenta anos, devem ter sido editados em New York milhares de LPs em ídiche, com os melhores *chazanim*, cantores e *showmen*.

No entanto, segundo Durval Weltman, nem os discos judaicos importados e tampouco os reproduzidos aqui no Brasil seriam tão numerosos a ponto de que algum outro comerciante pudesse comprá-los em atacado da Weltman com intuito de revendê-los. Os primeiros discos que a Weltman vendeu eram importados. Isso se tornou possível devido à popularidade e ao carisma de Jankiel Weltman, que frequentemente mantinha laços com seus inúmeros amigos no exterior, comenta Durval. Todas as manhãs, ele chegava mais cedo à loja para lidar com suas correspondências em ídiche, conta o neto.

Dentre os contatos de Jankiel, um amigo dono de uma gravadora nos Estados Unidos começou a enviar matrizes dos discos ídiche para que os Weltman comessem a reproduzir versões brasileiras dos discos estrangeiros, relata Durval. As matrizes eram recebidas e Maurício Weltman selecionava e escolhia aquelas que seriam reproduzidas, complementa.

Devido a seus bons relacionamentos, conforme orgulha-se Durval, os Weltman entraram em acordo com a fábrica de discos dos irmãos Rozenblit, do selo Mocambo, e por intermédio deles regravaram inúmeros discos de canções ídiches.

Aarão Perlov, com extrema boa vontade, passou uma tarde comigo no AHJB analisando os discos e exibiu seu exímio conhecimento na área fonográfica, com a qual sempre teve muito contato profissional. Explicou que as cores dos rótulos dos bolachões variavam de acordo com a sofisticação do volume. Rótulos pretos indicavam discos a preço mais popular; já os rótulos coloridos como verde, vermelho, azul e roxo, sugeriam que fossem mais caros. Os bolachões ídiches relançados no Brasil pela RCA Victor apresentavam, todos, rótulos pretos ou brancos. Os últimos eram desconhecidos por Aarão, porém supostamente indicavam preços populares também. No caso dos discos originais, ou seja, com o mesmo conteúdo de gravação, mas produzidos anteriormente no exterior, esses apresentavam rótulos coloridos. Os discos de 78 RPM da Israphon, gravados em Israel, que foram depois regravados no Brasil, por exemplo, exibem rótulos brancos, vermelhos e azuis. De acordo com a totalidade dos exemplares da Israphon observados, os rótulos vermelhos em geral referem-se ao repertório hebraico, e os brancos e azuis relacionam-se ao repertório ídiche, mas não é regra.

Durval defende a ideia de que os discos reproduzidos no Brasil eram feitos em pequenas tiragens, de no máximo 200 ou 300 unidades de cada matriz, para que não houvesse prejuízo para a gravadora e nem para os envolvidos. Desse modo, ademais, uma variedade maior de discos podia ser reproduzida.

Em contrapartida, Aarão Perlov acredita que não compensaria para a gravadora lançar menos de mil exemplares, mas possivelmente a sua lembrança esteja remetendo-se a um período da produção posterior, referente aos discos de vinil, cuja tiragem já era certamente bem maior, como confirma Durval.

Por exemplo, o último disco de vinil produzido pela Weltman, com versão também em fita-cassete, foi um disco duplo de canções ídiches e de *chazanut* em uma edição especial de mil exemplares. O intuito era tecer uma homenagem póstuma a Jan Peerce, sob o título de *The best of Jan Peerce*. O projeto e a árdua seleção musical ficaram a cargo de Maurício Weltman, que escolheu as canções dentre as centenas de registros sonoros de Peerce. A produção deste volume foi realizada pela Som Indústria e Comércio, e os mil exemplares esgotaram-se.

Apesar de vários testemunhos desconhecerem a comercialização de discos ídiches por estabelecimentos em outras capitais brasileiras, Durval menciona que existiam acordos da Weltman com livrarias de outros estados, como no Rio de Janeiro, por exemplo.

Os produtos da Weltman recebiam, decalcada, uma etiqueta dourada nos discos (no AHJB, todas continham o endereço do n° 590 da Rua Ribeiro de Lima). Essa etiqueta era adesiva e vinha na capa de discos de vinil ou no rótulo dos discos de 78 rotações, e segundo os discos desta categoria (bolachões) que analisei no AHJB, normalmente vinham no lado B do disco, com algumas exceções.

Sobre a comercialização de discos ídiches em outros estabelecimentos comerciais em São Paulo, Nancy Rozenchan conta que o escritório do programa Mosaico era dentro da loja Rádio União, que no começo consertava rádios e vendia discos, e posteriormente passou a vender também eletrodomésticos. O dono era o próprio Francisco Gotthilf. Nancy salienta que aqueles que não possuíam recursos financeiros para adquirir discos, não costumavam frequentar tais lojas.

Complementarmente, de acordo com a lembrança de Nelson Rozenchan, São Paulo teve três grandes livrarias judaicas: a Weltman, a Sifri e a Toranit. A última, na Rua Augusta “com o Sr. Rafael Fisch”,⁵⁴⁷ conta ele. “A Sifri era a maior de todas”, comenta Nelson:

(...) mas quando eu comecei a me interessar por livros estava fechando. Era gigantesca, na Rua da Graça, com livros de todo o mundo... Fui uma vez só procurar algo e era tanta coisa que eu não entendia nada. Deve ter fechado em 1960 ou 1961.

Com respeito à comercialização de discos na Sifri e na Toranit, Nelson não tem lembranças, “quem vendia era a Weltman que tinha coleção de discos...”. Contudo, por outro lado, Felipe Honigsberg se recorda da “editora Sifri” como sendo uma “livraria que também fazia discos ídiche”. Na realidade, conforme mencionado, um disco de seu pai, Ernesto, fora produzido e distribuído pela Sifri.

Nelson Rozenchan complementa sobre a continuidade das livrarias judaicas com venda de registros de áudio:

Quando essas (Sifri e Toranit) acabaram surgiu aqui a Sêfer, que já outra conotação. É livraria, é editora, é loja de objetos espirituais judaicos e começou a vender também os CDs. Ele traz muitos CDs de Israel com grande variedade: alguma coisa de rezas porque tem público, e alguma coisa de popular. Só que não adianta trazer cinquenta populares, que ninguém conhece.

⁵⁴⁷ Rafael Fisch nasceu na Hungria. Segue o judaísmo religioso, tendo trabalhado no Colégio Iavne em São Paulo.

Em sua entrevista, Miguel Rotenberg complementou sobre a comercialização musical da Sêfer: “Eu não sei se você foi visitar, por exemplo, a livraria Sêfer. Até pouco tempo atrás, ele tinha trazido dos Estados Unidos cópias de alguns destes discos antigos em CDs”.

Gradualmente, as mídias sonoras ídiches acompanharam o desenvolvimento da indústria fonográfica, surgindo em diferentes e mais modernos formatos, sendo, contudo, gradativamente menos consumidas no Brasil pelas novas gerações. Contudo, apenas nos últimos anos, a circulação de gravações ídiches revelou um suave retorno no Brasil, possivelmente devido ao despertar e crescimento do interesse de alguns jovens, inclusive brasileiros, no gênero *world music*.

6.10 RADIO E TV

Os avanços tecnológicos e científicos de finais do século XIX apresentaram ao mundo um novo meio de comunicação através da propagação de ondas eletromagnéticas. Era o início da radiofonia, que continuou a ser aprimorada gradativamente. Contudo, foi de fato somente após a Primeira Guerra Mundial que a radiodifusão começou a incrementar-se com mais afinco, culminando na chamada “era do rádio”, com apogeu entre os anos 1930 e 1960.

Em esfera internacional, inicialmente os programas de rádio de modo geral eram baseados exclusivamente em músicas de discos. Com o crescimento na curiosidade do público, os interesses comerciais foram induzidos, resultando no surgimento de organizações que visavam ao equilíbrio entre os seguintes aspectos: informação, publicidade e divertimento.

Das primeiras décadas do século XX, com respeito à difusão de canções pela rádio em sua infância na Rússia, Lea Baran, introduzindo o tema, comenta sobre uma música ídiche cujo teor julga preconceituoso, não antissemita, mas “ao contrário”, com as palavras: *an alte goie* (uma velha não judia). Ela explica que isso já era contra os não judeus. “Era um preconceito”.

Em seguida, demonstrando o outro lado da discriminação, canta uma música antissemita em russo que tocava nas rádios, mostrando a dualidade do ambiente judaico na Rússia estalinista, nos aspectos da convivência em um ambiente ao mesmo tempo discriminatório e assimilatório, no qual transitavam a cultura ídiche e a judaica em geral:

É que uma velhinha atravessou a rua e o guarda parou com o assobio, né? E disse: “Você atravessou e é contra a lei, porque você podia ser atropelada e estava errado o jeito como você atravessou”, aí ela disse: “Não vai me prender, guarda, porque eu estou levando para o meu Abrasha”, Abrasha é Abraão. Então eles debochavam que toda mulher judia se chama Sara e que todo homem judeu se chama Abraão, Abrasha, diminutivo. Então, se ela estava levando para o Abrasha dela um pedacinho de frango, um pedacinho de manteiga, um pedacinho de não sei o quê, então como é que o guarda vai prender? Como ela ia fazer para entregar tudo isto para o Abrasha dela? Esse Abrasha a gente não sabe se é marido ou se é filho.

Lea aprendeu essa canção inteira por meio da rádio e lembra de possuir, na época, noção do seu teor antissemita: “Claro, por que não se chamava Ivan? Por que se chamava Abraão? A gente tinha consciência, mas não podia reclamar para ninguém!”.

Voltemo-nos para a América do Sul. A família de Sara (Sarita) Jablonca Lam de Augustowski veio da Polônia para o Uruguai em 1930, onde ela nasceu em 1933.⁵⁴⁸ Falava somente ídiche até os seis anos de idade, conta. Ali, ao ingressar na escola, chamava a professora de *senhorrite*, com carregado sotaque ídiche, lembra de forma divertida. Recordase de escutar programas ídiches na rádio em Montevideo, por meio dos quais aprendeu canções. Segundo sua memória, três horários ídiches eram apresentados por dia:

Em casa se ouvia muito a *ídiche shu* (a hora ídiche)...por sinal tinha três em Montevideo, não como aqui que não tinha nenhuma na época que eu vim.⁵⁴⁹ Tinha três estações, quer dizer três “horas ídiches”, duas na hora do almoço e uma de noite. Era no rádio, mas não no mesmo (canal, ou melhor, frequência). Eram duas emissoras diferentes e a terceira, de noite. De noite era a que eu tinha facilidade de ouvir. Porque durante o dia você muitas vezes está ocupada, e naquela época eu era jovem, trabalhava, estudava, enfim. Então de noite você tem mais tempo de ouvir.

A princípio a informação sobre a existência de tamanha quantidade de “horas ídiches” na rádio me surpreendeu. Enfatizo que o importante nesse trabalho é a memória, da forma que ela veio à tona. Mas, para a minha curiosidade resolvi verificar e constatei que a afirmação de Sarita coincide totalmente com a realidade. Ela lembra até mesmo que uma das emissões era sintonizada na frequência CX 42, apenas não se recorda do respectivo nome.

Os programas de rádio judaicos no Uruguai, em tempos remotos, cumpriram um papel importante. Neles, o idioma da programação variava entre o espanhol e o ídiche. Dentre os programas, havia desde início dos anos 1930 a “Hora Cultural Israelita”, diariamente, que posteriormente continuou como “Voz de Sion en el Uruguay” (até o ano 2000). A outra emissão diária era transmitida sob o nome de “Hora Israelita Polaca” e perdurou até os anos 1960.⁵⁵⁰ Esses nomes, Sarita não reconheceu.

Com respeito à difusão dos programas em outras cidades do Uruguai, Sarita menciona: “eu acredito que (ocorria) só em Montevideo porque o alcance da rádio não me parece que fosse tão abrangente, né?”. Conforme ela explica: “Não era bem uma rádio local, eles alugavam (o horário das emissoras) duas a três horas por dia”.

⁵⁴⁸ Sarita conta que a situação não estava boa na Polônia e que, nesse ínterim, o Uruguai se fez notar devido à vitória na Copa do Mundo.

⁵⁴⁹ Ela explica que, na realidade, como precisou trabalhar muito desde que chegou ao Brasil por volta de 1956/1957, nem buscou nenhuma “rádio ídiche” local, e, portanto desconhece a existência delas, conforme ela esclarece.

⁵⁵⁰ Disponível em: <http://www.iewishvirtuallibrary.org/isource/iudaica/eiud_0002_0020_0_20239.html>. Acesso em: 2 out. 2012.

Eram transmitidas localmente todas as notícias da coletividade, tais como nascimentos, além de divulgar um “noticiário do mundo”. Sobre a programação geral, Sarita enfatiza: “Não se esqueça, (era) uma hora de rádio, então eles preenchiam de diversas formas. Tinha, por exemplo, algum evento da Wizo, então vinha alguém falar para que compareçam, coisas assim sabe? Normal numa rádio”.

No que se refere à programação musical da “rádio ídiche”, Sarita complementa que era “só música ídiche, né?... ou... 90% de música ídiche, a menos que um ouvinte pedisse alguma coisa (diferente) e eles (a rádio) pudessem, aí (os solicitantes) eram contemplados”.

Uma das canções que Sarita ouvia, tanto na voz de sua mãe, com quem a entoava, quanto na “rádio ídiche”, era jocosa e começava com *oh mamenyu* (oh, mamãezinha). Sarita canta e explica em seguida: “Não é muito conhecida, eu acho que só conheceria quem era de Varsóvia e adjacências. É uma música que eu lembro de quando era criança, pena que você não entende! É de uma filha que fica em casa na janela e um namoradinho passa por aí”. Dentre os nomes de cantores cujas interpretações eram transmitidas nos programas, Sarita menciona Seymour Rechzeit: “Era um cantor popular dos Estados Unidos” (soletra o sobrenome). Ouvia-se também *chazanut* nas “horas ídiches” no rádio, e seu pai gostava muito de escutar tal repertório, pois era *chazan* no Uruguai.⁵⁵¹

Em 1923, acompanhando os avanços internacionais no setor radiofônico, surgia no Brasil a primeira radiodifusora local, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

No mesmo ano, Francisco ou Chico Gotthilf (Franz Hermann Gotthilf), filho de Siegfried Gotthilf, nasceu em Breslau na Alemanha. Passados alguns anos, ao vivenciar as turbulências antissemitas na Alemanha de finais dos anos 1930, Siegfried Gotthilf partiu, em 1938, com a família de Breslau, chegando ao Brasil aproximadamente dois meses depois.

Assim como no âmbito internacional, o progresso da radiodifusão local havia se agilizado e, no momento da chegada da família Gotthilf ao Brasil, várias emissoras já estavam sendo instaladas em capitais dos estados brasileiros, com número crescente e maior desenvolvimento ainda, após a Segunda Guerra Mundial.

⁵⁵¹ Em Varsóvia, o pai trabalhava com outros afazeres.

A rádio passou a exercer sobre os ouvintes uma marcante influência em decorrência da ampla penetração nos lares. E nesse contexto surge em 20 de outubro de 1940 o programa de rádio que, diariamente, ia ao ar na hora do almoço, a “Hora Israelita”.⁵⁵² A produção rapidamente passou a ser dirigida por Siegfried Gotthilf, cuja língua materna era o alemão, mas que procurava acercar-se dos ídiches falantes, sendo carismaticamente considerado nas ruas do Bom Retiro da época como *an undzerrer* (um dos nossos), conforme ressalta a nora Rachel Gotthilf.

Siegfried Gotthilf era alemão, mas sabia comunicar-se em ídiche, pois antes de imigrar tinha contatos comerciais com judeus do mundo ídiche, conta Rachel Gotthilf. O programa “Hora Israelita” tornou-se representante dessa coletividade judaica, com predominância de falantes de ídiche e todas suas implicações culturais.⁵⁵³

Posteriormente o nome “Hora Israelita” foi alterado para programa Mosaico, em virtude da proibição do governo frente aos programas étnicos.

O conteúdo fazia a ponte informativa entre a comunidade local e o mundo europeu que os imigrantes judeus haviam deixado para trás e que estava em plena guerra; os judeus internacionalmente estavam apreensivos. Além da finalidade de noticiar os eventos, de maior ou menor projeção, e transmitir cumprimentos encomendados (durante o “Momento Social”), buscava-se cultivar as tradições judaicas no roteiro, através de uma criteriosa programação cultural que se empenhava, ao mesmo tempo, em não transgredir a censura vigente no Brasil da época. Sendo assim, o idioma oficial do programa era o português.

Dentre as atividades desde os programas mais antigos, ocorriam “palestras, tinham rabinos, entrevistas com personalidades que visitavam o Brasil, vindas de fora: de Israel, da Europa, dos Estados Unidos”, conta Francisco Gotthilf, que herdou do pai a direção do programa.

⁵⁵² Posteriormente o programa passou a ir ao ar das 7h30 às 8h30.

⁵⁵³ Siegfried Gotthilf faleceu aos 61 anos em 1952. Até 1982, o programa ficou, em épocas distintas, abrigado principalmente em quatro emissoras: Rádio Piratininga, Rádio Tupi, Rádio América e Rádio Mulher.

Em um momento de nossa entrevista, Francisco Gotthilf demonstrou ter a impressão de que em cada programa geralmente duas músicas eram transmitidas. Mas estava um pouco confuso, de modo que as informações sobre o mesmo tópico variaram consideravelmente. De qualquer forma, são aspectos difíceis de serem guardados com exatidão. Mas, é imprescindível, já que lidamos com memórias e seres humanos, acatar as distintas posições de Francisco, como complementares e não contraditórias. Por exemplo, em outro momento mencionou que antigamente no seu programa de rádio (de meia hora) “dava para (transmitir) seis a sete músicas” e que a difusão das músicas “era uma tradição”. Eram em ídiche, em hebraico e ocasionalmente em outros idiomas também. É possível que em épocas distintas a programação musical tivesse maior ou menor realce dentro do roteiro.

Gerson Herszkowicz lembra-se que tal programação musical tinha uma “fartura de cancionero ídiche”, na fase em que o apego ao hebraico laico “estava começando”. Ele calcula que em cada programa Mosaico de rádio tocavam-se em torno de quatro canções, e, conforme se recorda ainda, a grande maioria dentro do repertório ídiche bem sortido. As demais abrangiam *chazanut*, ou canções hebraicas, nas vozes de cantores no estilo Shoshana Damari, “daquele Israel halutziano que estava começando”. Essas últimas já indicavam outro contexto, outras necessidades do povo judeu, que vinham acopladas a um sentimento de renovação e de forças para o renascimento do povo.

Gerson explica a modernidade atual de Israel e de forma abstrata me parece vincular a variada musicalidade vigente no país como reflexo da sociedade jovem israelense e de sua relação com o mundo moderno.

Das muitas canções ídiches que Gerson Herszkowicz recebeu em mãos durante sua carreira, na forma de partituras, ele já havia ouvido “as mais significativas” no programa Mosaico. Gerson salienta que, como na comunidade judaica paulistana se ouvia muito disco e rádio nos lares, os ouvintes poderiam até mesmo comentar posteriormente sobre as músicas que haviam sido tocadas nas emissões, “pois fazia parte da conversa, o laico (no aspecto musical) eram a rádio e os discos em casa”, comenta. Assim a difusão momentânea de uma canção poderia se propagar no oral em ecos posteriores. Igualmente, alguma determinada obra poderia ser solicitada antecipadamente por algum ouvinte mais familiar.

O programa divulgava as canções conhecidas e mais populares. Porém, ao mesmo tempo, Francisco Gotthilf acredita que das muitas músicas que eram então desconhecidas

pelos ouvintes, várias podem ter sido aprendidas via rádio. Em outras palavras, paralelamente ao intuito de transmitir canções que os ouvintes já apreciavam, em voga ou esquecidas, o programa radiofônico Mosaico também difundia as canções (ídiches e hebraicas) a princípio menos célebres e que muitas vezes passavam a ser incorporadas entre as prediletas dos ouvintes.

Por exemplo, o pai de Mendel Abramowicz, por exemplo, possuía um cabedal de repertório ídiche, que aprendeu via rádio com o programa Mosaico, bem como por meio do teatro. Quando comprava um disco, escolhia aqueles cujos nomes dos artistas já lhe eram familiares.

Os discos utilizados na programação musical da “rádio Mosaico” continham as fichas na contracapa com as datas de exibição de cada uma das faixas. Vários discos (de ídiche, hebraico, *chazanut*, um pouco de ladino, e música judaica instrumental) do programa contendo essas fichas foram cedidos recentemente ao AHJB. As fichas funcionavam como registro das canções do volume transmitidas e suas respectivas datas de ida ao ar. Ao averiguar os discos no AHJB, constatei que a mais antiga delas é de 1948, de uma canção hebraica. A análise dessas fichas revela um maior número de faixas transmitidas em hebraico do que em ídiche. Contudo, não se pode chegar a nenhuma conclusão, pois tais fichas representam apenas uma parcela da totalidade. Mas, pode-se afirmar que alguns discos ídiches remanescentes no AHJB obtiveram muito êxito, de acordo com o que tais fichas indicam, como é o caso do vinil *Lebedik un freilich*, de Pinie Goldstein, Anna Rappel e Ernesto Honigsberg, marcado várias vezes em faixas distintas do ano 1960 a 1966, até onde foi possível decifrar.

Em uma passagem do livro *Senhor Mosaico*, as palavras de Francisco retratam o sujeito do repertório judaico vigente na rádio. Ele conta que, no início, Siegfred tocava discos de música ídiche, pois, no período, o Governo Vargas ainda não se molestava com o fato, a não ser a partir de 1942, quando o governo brasileiro apoiou o outro lado. Nesse momento, a proibição de tocar músicas em alemão gerou equívocos, já que o ídiche poderia ser confundido com o alemão, como ocorreu em uma ocasião, que acarretou em bloqueio pela censura. Assim, o repertório passou a ser nesse período prioritariamente instrumental e em hebraico litúrgico, apenas, eventualmente, em ídiche.⁵⁵⁴ Posteriormente o ídiche retornou, mas já coincidindo praticamente com a criação do Estado de Israel, quando, aparentemente,

⁵⁵⁴ CYTRYNOWICZ, M. M.; CYTRYNOWICZ, R. **Senhor Mosaico**: Francisco Gotthilf e o programa Mosaico na TV. São Paulo: Narrativa Um, 2008, p. 19.

segundo as fichas, o repertório hebraico, agora mais laico e voltado ao sionismo, continuou prevalecendo.

Sobre os locais onde adquiriam os discos, muitos eram emprestados por conhecidos, ou até encomendados do exterior. A princípio Rachel e Francisco não sabem informar precisamente a esse respeito. Em seguida, porém, Rachel se recorda de um importante dado: “Você não lembra, amor (para Francisco)? Devem ter vindo... Isso o Sr Weltman deve saber”. Não sei se Rachel está se referindo ao pai, Jankiel, ou ao filho Maurício. Em todo caso, Rachel parece desconhecer que ambos os Weltman da livraria já faleceram, e me pergunta se cheguei a falar com o Weltman. Muitos dos discos do AHJB com fichas do programa Mosaico apresentam a etiqueta da Weltman, colada no rótulo ou na capa.

Durval, neto e filho dos Weltman, mencionou que havia uma grande amizade entre Francisco e os donos da livraria, que sempre lhe ofertavam as novidades em discos. As aquisições musicais dos Gotthilf também vinham de encomendas do exterior, bem como de empréstimos de material por parte dos amigos e conhecidos.

Quanto à escolha do repertório para a programação, “A escolha era minha, eu acho que muita gente que talvez nem lembrasse, voltava a lembrar e registrar na cabeça deles essas músicas judaicas”, conta Francisco Gotthilf. Aqui temos outro dado significativo: além de ouvir as canções corriqueiras e aprender canções novas, o público também matava a saudade de canções que há muito tempo não ouvia.

É verdade que no desenrolar da Segunda Guerra, por razões das relações políticas internacionais que o Brasil travava, em um dado momento as músicas ídiches traziam uma ressalva proibitiva pelo governo, pois o idioma era muito similar ao alemão. Nesse contexto, conforme mencionado, preferencialmente músicas hebraicas e instrumentais foram ao ar.

A escolha do repertório da rádio também procurava timbrar com a ocasião. Francisco explica: “A gente procurava escolher as músicas mais agradáveis, às vezes talvez mais recentes, músicas criadas já em Israel, assim que o público em geral e a nossa comunidade aceitaria quem nós somos, a comunidade judaica ligada a Israel”.

Rachel acrescenta: “Ou não judaica”, já que muitos estrangeiros não judeus no Brasil na época da rádio também escutavam o programa Mosaico para ouvir as músicas judaicas, as músicas ídiches. Da mesma maneira, muitos telespectadores não judeus hoje ainda assistem ao programa de TV, conta o casal. Rachel carinhosamente incentiva o marido a discorrer sobre o assunto: “Fala!”. Francisco então explica: “É. Tem gente (extracomunidade judaica)

que veio da Europa, dos países, vamos dizer, Polônia, Romênia, Tchecoslováquia. Eles têm mais relacionamento com coisas judaicas que outros aqui, vamos dizer, da América Latina”.

Quando pergunto se a “rádio ídiche” tinha música, Golde Bisker confirma com entusiasmo e diz que “era o Gotthilf, o único”. “A gente ouvia muito (a rádio), eu lembro no tempo o meu pai e a minha mãe tinham (fone de ouvido) que só eles usavam no ouvido, e ouviam”. Dessa forma ocorreu até que puderam comprar um rádio para que todos ouvissem juntos. Seu rádio velho “foi dado lá para uma exposição, lá para alguém, assim foram os discos dados, não sei”, comenta Golde.

Apesar de ser o mais importante, o programa de rádio Mosaico não foi o único judaico de São Paulo. A mãe de Felipe Honigsberg, que chegou ao Brasil somente em 1957, foi locutora de uma “rádio ídiche” paulistana “que acabou porque o governo militar resolveu que não podia mais ter programa em língua estrangeira no ar aqui em São Paulo”, conta o filho Felipe. Ele esclarece que se tratava de uma programação na hora do almoço de uma rádio cujo estúdio se localizava “na Rua Butantã, perto do Largo de Pinheiros”.

Houve também programas de rádio judaicos em outros estados brasileiros, como no Rio de Janeiro e Porto Alegre, por exemplo. No entanto, perguntei a Dora Braun se ouviam “rádio judaica” em Salvador, ao que ela responde: “Naquela época não existia, lá não”, e diz que não sabe se no Rio de Janeiro tinha alguma coisa de “rádio judaica” porque era pequena, “acho que não tinha não. Na época não tinha”.

Para quem viveu o fato, esse passa a assumir uma outra dimensão de importância dentro do quadro geral. Por exemplo, ao mesmo tempo em que Dora não se lembra da “rádio ídiche” do Rio de Janeiro, pois era criança, Abram Zylbersztajn, por sua vez, trabalhou como locutor na “Hora Israelita Brasileira” da cidade, por volta dos anos 1948 a 1950. Ele conta sobre aspectos dessa sua experiência:

Antigamente eles faziam o seguinte: fulano deseja a beltrano aquilo. Veja bem, assim como você escrevia no jornal “olha, isso aqui é oferecido...”. É pago. Todo oferecimento de fulano para beltrano era pago. O dono do programa ganhava dinheiro com essas mensagens. Acontece o seguinte: como eu entendia bem e falava o ídiche...eu recebia mensagens em ídiche, já traduzia para o português e ia direto para o microfone. Falava em português, evidente.

Esse programa foi ao ar em várias rádios e terminou na Rádio Mauá, conta Abram. A regularidade da emissão era de uma hora semanal, aos domingos. “O produtor, dono desse programa, era o Jacó Parnes”. Quanto à quantidade de músicas, “umas seis músicas (eram

transmitidas), porque tinha comentários, essa coisa toda”, Abram esclarece e diz que as músicas da rádio não lhe propiciavam novidades, pois já as conhecia todas.

Abram conta também que participou durante vários anos cantando na Rádio Educativa (Rádio MEC): “E quem me acompanhava era o Morelenbaum. Na Rádio (MEC) eu não contava piadas. Era música brasileira: Dorival Caymmi, na época Ataulfo Alves, Mario Lago...”.

Quanto a artistas ídiches participarem dos programas ao vivo, retornamos a focalizar São Paulo. A “rádio Mosaico” divulgava também os espetáculos teatrais e de cantores ídiches que estariam em cartaz. Cilly Litwak conta sobre uma participação sua cantando no programa Mosaico: “Alguém me viu, me convidou para ir no Mosaico. Eu ia e voltava do Rio, meu avô morava aqui em São Paulo. E daí que eu comecei a ver que valia mais a pena eu cantar, que eu ganhava mais do que uma professora de Escola Normal”. De acordo com Francisco, os cantores ídiches às vezes vinham à rádio e cantavam ao vivo, e, sobre o acompanhamento musical, ele sugere que “eles mesmos que tocavam”, como é o caso de Cilly, que se acompanhou ao acordeão.

O casal Ernesto e Rosa Honigsberg também em certa ocasião se apresentou no programa Mosaico, provavelmente já na televisão. O filho Felipe comenta sobre outro episódio relativo ao programa:

Saiu agora numa revista uma homenagem ao Chico Gotthilf. E justo escolheram uma foto dele discursando numa festa no palco da CIP e tendo ao lado o Boris Casoy, e ao fundo, a orquestra do meu pai.

Felipe lembra-se também que seu tio, quando veio dos Estados Unidos, foi tocar no programa “e aquele casal também, Sarah e Chaim Fershko”. Os últimos fizeram uma participação também “no programa do Airton Rodrigues e da Lolita Rodrigues”, conta Felipe.

A “rádio Mosaico” existiu até o início dos anos 1980. Nesse ínterim, criou-se em 1961 o Mosaico na TV. Era um tempo em que a televisão assumia o papel mais moderno dentre os meios de comunicação. O programa era transmitido no canal 9, TV Excelsior, e ia ao ar aos domingos na hora do almoço, marcando sua forte presença dentro da televisão brasileira. Quando menciona a respeito do rádio e da televisão, Francisco não parece ser saudosista, ele

evoluiu com a televisão e ressalta que “a televisão hoje não tem nem comparação com o rádio”. Com relação à participação musical no Mosaico na TV, a recepção dos artistas continuou ocorrendo, acompanhando a mudança gradual de gosto do público judaico brasileiro que, aos poucos, cada vez menos tendeu para o ídiche.

Artistas não judeus e de outras vertentes musicais também se apresentaram no Mosaico na TV, como foi o caso do coral da Aliança⁵⁵⁵, regido por João Engelberg e composto por coralistas não judeus da empresa em que João trabalhou por anos, como químico. O repertório era variado e incluía canções judaicas, dentre as quais a canção ídiche “Tsen brider”.

Através de informação obtida por Jayme Kuperman, pergunto a Gotthilf sobre a presença da cantora de origem árabe, Laila Curi, no seu programa. Francisco confirma com a cabeça que Laila Curi teria cantado ali “A ídiche mame”, em ídiche. Mas a sua reação não foi absolutamente afirmativa. A cantora apresentou-se em televisão interpretando “A ídiche mame”, cantando em benefício de alguma instituição não judaica, conforme conta Jayme Kuperman. Contudo, não sabemos ao certo em qual programa tampouco em qual emissora: “Não me lembro, acho que (foi) na Tupi, se não me engano. Tupi ou na Excelsior, um negócio assim”, comenta Jayme.

Quanto a esse assunto, Francisco diz de forma muito significativa, provavelmente se referindo ao bom relacionamento entre judeus e “árabes”, que “existia um certo contato” e que “lamentavelmente isso não tem continuidade. Não sabemos mais o que vai ser o futuro. Mas eu penso sempre em paz”, comenta. A ideia de ter havido uma cantora da comunidade árabe que teria cantado em ídiche imediatamente remeteu o anseio por confraternização e serenidade.

Lia Camenetsky Engelender relata sobre sua ida ao programa Mosaico na TV: “Cantei várias músicas, fiz um programa, como aqui também, na época aqui era TV Rio, em Copacabana, onde era o palco, o espetáculo, o teatro, eu fiz um programa todo da TV”. Não consegue se lembrar do nome do programa, “mas eu fiz um recital, eram umas seis músicas,

⁵⁵⁵ Trata-se da Fábrica Aliança de Artefatos de Metais de Max Lowenstein.

entre hebraico e ídiche, todos dois, eu misturei tudo e até português,⁵⁵⁶ alguém me acompanhou, acho que foi a Ieta”.

O Coral Israelita Brasileiro também se apresentou no programa televisivo do Mosaico, em uma ocasião que vieram do Rio de Janeiro a São Paulo para uma apresentação na Hebraica. Laura Rumchinsky conta: “Antes de irmos para a Hebraica, nós nos apresentamos lá no programa Mosaico”. Abraão Rumchinsky completa: “no Mosaico de manhã, e inclusive o Moacir Franco ficou entusiasmado, ele estava lá na televisão, ficou entusiasmado e disse que ia nos convidar. Ficou por isso mesmo... só no papo”.

Já vivendo em São Paulo, Dora Braun lembra que via o Mosaico na TV, “isso eu já assistia”, mas não se lembra de algo em ídiche que tenha sido apresentado lá, que tenha chamado sua atenção: “Não, depois nunca mais eu vi, nem sei que canal é mais”, ela comenta.

Algumas apresentações de canções ídiches raras e esporádicas também ocorreram nos últimos anos em programas televisivos não judaicos.

Jayne Kuperman menciona ter assistido a um dos irmãos Kussewitsky na TV Tupi cantando um recital de ídiche e de *chazanut*: “Em ídiche, era tudo ídiche. Ele fez uma música..., como é que se diz? De reza. E cantou algumas melodias ídiche. Acho que a apresentação durou quarenta minutos, um negócio assim, compreendeu?”.

O grande público brasileiro assistiu à emissão. Costumava-se apreciar as atrações estrangeiras, Jayme conta: “Era uma ou duas estações que tinha, Record, Tupi... Então muita gente assistia. O pessoal gostava de assistir coisa de fora. Ai, esse é estrangeiro! Tudo que era estrangeiro era muito bem-vindo”.

Outro exemplo de cantoria ídiche em demais programas da televisão brasileira relaciona-se às entrevistas de Abram Zylbesztajn no programa do Jô Soares. Abram conta:

Eu cheguei no Jô Soares na segunda vez, em 2003, eu chamei o pessoal da produção e disse: “Olha, eu queria cantar uma canção em ídiche”. A Tatiana, que era uma das meninas da produção, me levou na sala dos músicos. Aí, o Osmar, que era o pianista, gostou e tirou de letra o acompanhamento, chamou a produção e mandou exibir, copiar para o sexteto. Então eu cantei no ar: *Tshiribim, tshiribom...* E foi a letra toda lá.

⁵⁵⁶ Lia conta sobre seu cantar em música brasileira: “Eu canto muito folclore brasileiro, Waldemar Henrique e... (se esforça para lembrar) a ‘Rolinha’, é do Waldemar Henrique e eu canto o ‘Uirapuru’, que é uma coisa que o público vem abaixo...”.

Abram canta:

*Lomir zinguen kinderlech a zemerl tsuzamen/a nigndl a freilechen mit vertelech vos gramen/
di mame kocht a lokshn zup mit kashe un mit kneidlech/kimmt der iontev Purim veln mir
shpilen zich in dreidlech/, tshiribim tshiribom... tshiribiribiriri bom bom bom...*⁵⁵⁷

Ele prossegue, relatando com entusiasmo:

E cantei à vontade. O Jô Soares se divertiu. Tanto que eu sabia que ele iria pedir a tradução.
Aí eu fui, já tinha trazido para ele e dei para ele a tradução. E foi uma apresentação, vamos dizer assim, que eu adorei por causa disso: levei música ídiche no programa do Jô Soares, não tem nem dúvida!

Como aprendeu essa música, Abram não lembra exatamente: “Dentro do ambiente que eu frequentava, e que frequento até hoje, tinha um que cantava, outro que cantava, o coro...”. Autor de dois livros de piadas ídiches,⁵⁵⁸ Abram também participou do programa Mosaico na TV: “Eu gravei muitas piadas no programa do Mosaico. Com o Francisco (Gotthilf). Ele veio me apanhar um dia depois da gravação com o Jô Soares e eu gravei para ele uma porção delas”.

As formas de comunicação são múltiplas e seus graus de importância dependem do contexto em que elas se inserem. Em outras palavras, algum meio de comunicação pode servir mais ou menos a determinado propósito ou transladar entre favorecer e desfavorecer determinados aspectos dos grupos sociais e/ou de situações pessoais. Deve-se salientar também que os meios de comunicação exercem o poder de modificar as pessoas, ao mesmo tempo em que também se modificam com o tempo.

Assim, no quesito da canção ídiche, a rádio, mais do que a TV, foi grande meio de difusão. O programa Mosaico na TV surgiu justamente no momento em que o sopro do ídiche no Brasil já estava bem menos vibrante. A “TV Mosaico” continua até o presente, mesmo após o falecimento de Francisco Gotthilf, em junho deste ano.

Assim, retornamos no tempo e à rádio. Genha Migdal trabalhou na “rádio Mosaico” e fornece um apanhado geral sobre o relevante papel que esse meio de comunicação

⁵⁵⁷ A canção é alegre, tradicional, e foi muito difundida pelas Barry Sisters, sendo uma das mais conhecidas do repertório. Uma das estrofes diz grosso modo: Cantemos juntas, criancinhas, uma cançãozinha, alegre com palavrinhas, mamãe cozinhou uma sopa de macarrão com *kashe* (um cereal) e com *kneidlech* (tipo de bolinhos), chegou a festa de *Purim*, brinquemos com piões. *Tshiribim tshiribom bom bom* (brincadeira com fonemas à maneira chassídica). Há versões que usam, ao invés de *Purim*, o nome da festa *Chanuke*, na qual a brincadeira com piões é típica.

⁵⁵⁸ Trata-se dos dois volumes do livro: ZYLBERSZTAJN, A. **As melhores piadas do humor judaico**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001 (vol.1.) e 2003 (vol.2).

desempenhou na sociedade ídiche paulistana dos anos 1940 aos anos 1980, com ênfase menor nas últimas décadas. Segue uma edição do relato de Genha a respeito da época áurea da rádio

Mosaico:

Demorou muito para o meu pai comprar uma rádio-vitrola e tinha muito poucos discos. Bom, a gente ouvia o programa Mosaico. Era um programa de rádio com o pai do Francisco Gotthilf e era lá na Praça do Patriarca, Rádio Piratininga, uma coisa assim, depois ele passou para a Rádio América que era em frente a Biblioteca Circulante lá da São Luís. Eles tocavam músicas em hebraico e músicas em ídiche. A programação musical era bem variada, aliás tinha até alguns discos que...quando eu entrei no cursinho eu fiz um teste lá com ele e fui trabalhar no programa Mosaico, e eu tinha uns amigos que tinham ido para Israel, que trouxeram discos, não havia a facilidade que tem hoje, nunca me esqueço, eu emprestei para o Francisco tocar no programa (ri). Nossa, eu me sentia tão importante trabalhando no programa Mosaico. Era lá na rádio América. Você já imaginou? O programa era das 11h30 ao meio-dia e todo mundo ouvia o programa, toda a comunidade judaica ouvia o programa. Me sentia importante porque um pouco eu falava as propagandas dele, apresentava as músicas, lia. Você nunca viu como chegavam as notícias, hoje a gente recebe direto, pega o computador e já tem as notícias. Ele recebia por um sistema que vinha assim escrito, vinha o papel, como a gente tem fax, tinha alguma coisa parecida com isso e as notícias vinham do mundo para a gente, e ele fazia a gente ler. Ele pegava uma locutora que soubesse hebraico e ídiche e tinha um locutor profissional que era da rádio. Imagina eu contracenando com um locutor profissional? Eu fazia locução! Imagina, minha mãe estava lá direto ouvindo rádio todo dia às 11h30, e era uma preocupação...não podia atrasar, né? Como locutora, quando anunciava na rádio o nome das músicas, não precisava falar a tradução nem sobre o que era a música. Só o nome. Não havia a pretensão de difusão cultural. Eu ouvi bastante o programa Mosaico, eu sabia quase tudo que ele tocava. Porque não era com muita frequência que ele tinha coisa nova, que ele renovava o repertório que ele tinha de gravações. Era ele que escolhia, era ele que fazia, era o Francisco.

A “rádio ídiche” permeou consideravelmente a vida de inúmeros imigrantes judeus ashkenazitas de primeira geração e seus filhos, exercendo marcante presença dentre os elementos difusores da música ídiche da chamada “Era do rádio”, que culminou nos anos 1960, antes de declinar.

Sobre o auxílio prestado pela “rádio Mosaico” à cultura ídiche, Rachel Gotthilf enfatiza:

Ah, com certeza (a “rádio Mosaico”) influenciou muito aqui a comunidade, que na verdade é uma comunidade que tinha pouco ídiche. Ídiche dos imigrantes...dos avós, ou talvez dos pais... e com a nova vida talvez nem tivessem tanto interesse na época. Mas o rádio reforçou essa antiga cultura e acho que foi muito, muito importante na época!

Já com o advento da televisão e outros posteriores meios de comunicação, a função divulgadora do repertório ídiche aos poucos foi diluindo-se por si só, já que pouco nutrida, e foi concomitantemente dividindo-se entre as novas vias. Hoje, as facilidades de acesso ao repertório ídiche por via da informática têm substituído, em cobertura internacional, e claro que em outro contexto, a tarefa que a “rádio ídiche” exerceu na difusão do repertório entre os anos 1940 e início dos 1980. Hoje as gravações dos ícones antigos e recentes da música ídiche se tornaram muito acessíveis via internet, internacionalmente e no Brasil.

Assim, o nascimento da geração dos netos dos imigrantes ídiches, que não mais são falantes do idioma, aliado ao declínio da autoridade da rádio, o poder de influência da “rádio

ídiche” na continuidade da cultura ídiche local passou gradualmente a aparecer como um mecanismo “suplantado”. De fato, no sentido de divulgador especificamente da música ídiche, a rádio não foi substituída pela TV. Como pano de fundo, encontram-se os acelerados avanços tecnológicos, internacionais e globalizantes, e as novas e sortidas “versões” de judeidade brasileira de finais do século XX e início do XXI.

CONCLUSÕES

Poder ouvir vários testemunhos
que viveram o acontecido
foi uma bênção...

O trabalho descreveu parte da trajetória do cantar ídiche e de sua memória no Brasil, registrou e avaliou a interação de certas variáveis sobre o tema; visou compreender processos dinâmicos relacionados com o cantar ídiche vividos pelos personagens e pelos subgrupos sociais de seus convívios formados por imigrantes ashkenazitas e seus descendentes. Esse levantamento impulsionou uma compreensão mais clara das particularidades dos comportamentos dos indivíduos entrevistados ante as suas memórias do cantar ídiche que significou, dentre outras manifestações culturais, a ligação da vida dessas pessoas com o seu passado. O levantamento comprovou que os indivíduos cantaram e cantam na busca por ficarem mais próximos do vínculo com o mundo ídiche passado, do ambiente onde eles ou seus pais e avós nasceram.

Durante o processo das entrevistas e da posterior redação do texto emergiram questionamentos oriundos de cuidados que busquei ter com a individualidade de cada um. Persistiu um desconforto proveniente de preocupações éticas, mesclado a uma satisfação em mergulhar no universo de cada um dos entrevistados e conseguir registrar os relatos individuais, documentando-se, ao mesmo tempo, uma memória coletiva, ainda que remendada, que se principia na Europa e culmina no Brasil. As ideias iniciais foram renovadas a cada conversa com os entrevistados e colaboradores. Na medida em que o assunto se aclarava, mais questionamentos surgiram. Aceitei essa máxima do processo. Não podemos ser quem não somos, só podemos ser o nós mesmos daquele instante, tanto no caso do entrevistador e do entrevistado, quanto da relação que brota (humana e com o tema).

O registro em si das entrevistas não expressa a realidade do memorialista, porque o mundo de cada um é indizível. Ao editar e estudar cada entrevista, aspectos da mente humana reluzem cheios de bifurcações e entraves que fazem com que cada frase falada ou cada signo pensado abra inúmeras janelas para outros assuntos e, assim, o discurso parece não ser lógico e não se apresenta organizado como na escrita. Uma vez anotada, a história costuma contar os fatos sob a ótica de quem escreve, que pode manipular os eventos a seu critério pessoal. Ouvi muitos relatos e escrevi um trabalho baseado em histórias contadas por diversos indivíduos e com auxílio de arquivos. Ao trafegar no setor intermediário entre o contador primário e o leitor primário, o escutador primário transforma em registro as vozes

que ele ouviu. Mesmo com esforços, o resultado desse trabalho não é a voz pura dos contadores, mas legitimamente tentou ser o mais fiel possível a cada um deles. É um portavozeiro de coros contrapontísticos em que temas ora se imitaram, se repetiram, e, em outros momentos, foram propostos em novos motivos.

Documentar as vozes clarificou elementos sobre o fenômeno da transformação das culturas judaicas ashkenazitas no século XX, e ressaltou a relação e conexão do ídiche e da respectiva cultura com o seu território simbólico. A proposta de preencher a lacuna do que teria acontecido com a música ídiche no Brasil desde a chegada dos imigrantes foi realizada como uma alavanca para próximas pesquisas. Refiro-me à prática musical em si e igualmente à música que permaneceu até a atualidade nas memórias mais profundas, nem sempre exteriorizadas, de muitos desses indivíduos.

Quanto ao local onde os fatos lembrados ocorreram, este se divide em dois segmentos: memórias colhidas no Brasil sobre ocorridos no exterior; e a memória da história mais remota possível da música ídiche desde a chegada ao Brasil. Ambos os setores estão intimamente relacionados entre si.

Através da avaliação do processo e dos resultados dessa pesquisa foi possível compreender os mecanismos pelos quais o cantar ídiche se desenvolveu na vida dos entrevistados, ao surgir, decair, não morrer, ser lembrado ou a recomeçar. São mecanismos abstratos que relacionam o antigo mundo ídiche europeu à tentativa de sua continuidade.

Constatou-se algo previamente intuído: as memórias individuais, se confrontadas às memórias da comunidade de destino, ora coincidem, ora diferem. Dentro da memória coletiva da comunidade ídiche brasileira, há um caleidoscópio de percepções pessoais; portanto, é preciso cautela ao avaliar os resultados da pesquisa, evitando generalizações.

No caso dos traços comuns encontrados nas histórias relatadas sobre o cantar ídiche, no grupo de pessoas entrevistadas e de colaboradores, parece estar presente uma nostalgia insuperável. O ídiche e sua música ainda movem os afetos dos que cresceram nessa cultura, e/ou a vivenciam ainda, e, em escala diferente, daqueles que apenas herdaram seus traços. Todos se ressentem da perda do universo ídiche nos conformes em que ele se apresentava no passado europeu. Esse, idealizado ou não, vivido ou não, é um foco que perpassa uma tristeza coletiva que foi superada apenas aparentemente. Entretanto, os graus em que isso ocorre são variáveis e demonstram a alteridade das experiências individuais paralelas.

Alguns se distanciaram muito da cultura ídiche, e lembrar-se dela através da música é algo que os emociona e os reconforta. Alguns nunca se afastaram da cultura e viveram sempre alimentando as lembranças do passado, procurando com quem falar em ídiche, cantar e compartilhar seu mundo. Alguns se apartaram apenas um pouco e ultrapassaram a nostalgia extrema, apresentando uma atitude de adaptação positiva ao presente e ao futuro, sem muito olhar para o passado. Para esses, olhar para o passado é agradável. Para outros, como para Zwi Ternier, que sofreu a Segunda Guerra na Europa, o contato com o ídiche traz um sem-fim de recordações amargas e até mesmo de esquecimento do seu passado diluído, então se sente mais fortemente à vontade com seu vínculo judaico atrelado ao hebraico e a Israel, o que lhe proporciona a sensação de força e proteção. Contudo, Zwi se diverte ao escutar músicas ídiches nas apresentações do Trio In Canto, no Residencial Albert Einstein. Em outros casos, sobreviventes da Segunda Guerra reagem de modo distinto. Hana Jurica, por exemplo, afastou-se da cultura ídiche desde que chegou ao Brasil por receio de perseguição, contudo, depois de idosa, ao retornar ao mundo musical ídiche, emociona-se com o rever de suas origens. Ao mesmo tempo, sente saudades de falar o polonês, que domina. Já para outros sobreviventes, o polonês traz lembranças desagradáveis, sentem-se oprimidos. Enfatizo que a generalização não é possível. Contudo, apesar das diferenças, todos os que se criaram banhados na cultura ídiche gostam muito de ouvir as canções. Alguns se fixam mais nas letras das canções, outros nas melodias, isso é muito pessoal.

Depois do Holocausto e dos crimes de Stalin, o ídiche tornou-se um tanto heroico. É uma língua mártir que representa uma cultura toda em extinção. Reservando o hebraico como língua sagrada das orações, alguns ortodoxos ashkenazitas costumam ainda usar o ídiche no seu falar diário, contudo não se trata mais de “cultura ídiche” nos moldes da vida ídiche europeia anterior à emigração da Europa. Esse é um caso inverso, pois cultura é ao mesmo tempo semente e fruto da língua, e, no exemplo de tais ortodoxos, o idioma ídiche é mantido, mas em um panorama cultural que difere do original.

A cultura ídiche não é a única que sofreu violência ao longo da história. Aqui apenas o ídiche foi retratado, mas reitero que não creio que esse grupo cultural seja nem mais nem menos importante do que outro que desaparece ou se esfacela por razões similares, que aliam um tipo de esmagamento sofrido que vai muito além dos fatores da engrenagem orgânica e inevitável da “evolução” e transformação das sociedades.

Outra questão é relativa ao amálgama entre a música ídiche e a música brasileira. No decorrer dos anos no Brasil, houve alguns espasmos de mescla entre a cultura musical ídiche

e a local. Não ocorreu, de forma alguma, na intensidade que se deu nos Estados Unidos em via dupla com o jazz, tampouco com o tango argentino (nos canais internos da Argentina e no circuito musical internacional, onde o tango se alastrou como gênero e foi adotado na esfera europeia). O caso da Argentina e dos Estados Unidos é incomparável em vista da quantidade de imigrantes, muito maior do que os fluxos vindos para o Brasil.

Com relação ao entrelaçamento de elementos da música brasileira com a música ídiche, o fenômeno mais visível começou a ocorrer somente em meados nos anos 1990, momento em que grupos de música judaica começaram a misturar conscientemente, a título experimental, alguns dos ritmos e melodias brasileiras ao repertório típico judaico, incluindo o ídiche. É o caso da Banda Klezmer Brasil, por exemplo, com a “*Hora nordestina*” e o “*Freilech Choro*” de Alexandre Travassos, ou certos arranjos dos grupos Azdi e Klezmer 4. Todavia, apesar do processo visível realizar-se tardiamente, a pesquisa demonstra resultados esparsos de um extremamente suave e discreto intercâmbio ocorrido ao longo das décadas mais remotas do século XX, desde a chegada dos imigrantes, entre a cultura musical ídiche e a brasileira.

Afinal, seria estranho que absolutamente nenhum elemento tivesse sido mesclado, mesmo que de forma esfumaçada, já que a cultura ídiche musical impregnada na infância de músicos judeus ashkenazitas brasileiros pode ter influenciado o seu modo de compor e de tocar. Entretanto, é apenas uma especulação e trata-se de um fenômeno demasiadamente abstrato. Quais elementos judaicos podem ser detectados na obra de certos expoentes, descendentes de judeus, da música popular tão brasileira, como a de Jacó do Bandolim?

Na entrevista de João Engelberg, debatemos sobre a música vinculada à geografia. A manifestação musical de um grupo cultural depende do lugar onde ela aparece, bem como propriamente da etnia ou tradição cultural do núcleo em questão. Fica difícil definir qual dos dois fatores exerce maior ou menor influência na musicalidade de um compositor, de um intérprete formal, ou da manifestação musical espontânea popular. Isso se aplica perfeitamente à música judaica, que adota os regionalismos musicais de cada lugar, absorvendo a sua “paisagem sonora”. A melodia do Hino Nacional de Israel “*Hatikva*” (A esperança), inclusive, é uma melodia popular existente entre povos que habitam a região leste europeia, onde afinal floresceu a música ídiche, influenciada por todo o entorno sonoro e interagindo com ele.

A questão dos laços dos judeus da diáspora com Israel é também delicada. Os imigrantes ídiches que chegaram ao Brasil eram de vertentes políticas variadas, que enalteciam ou não o Estado de Israel. Contudo, o apreço individual ao ídiche independia da tendência política

peçoal de cada um, mesmo que grupalmente essa estima e valorização fossem muito mais evidentes nos segmentos da esquerda judaica. Alguns dos esquerdistas defendiam que o judaísmo, no semblante cultural ídiche que transita no limiar entre o secular e o sacro, poderia manter-se em cada país, não necessariamente visando ao Estado próprio de Israel, eram idichistas. Desses, sobraram apenas alguns. Pois com a criação do Estado aliada ao anseio por um porto seguro após as perdas do Holocausto e a desilusão com a política estalinista, o hebraico e a nova cultura hebraica israelense gradualmente se impuseram nos meios judaicos internacionais, substituindo apenas aparentemente os laços que vinculavam esse grupo de imigrantes ao ídiche.

A imposição do hebraico é vista como autoritária por muitos que não cultivavam vínculos com o judaísmo religioso, e identificavam-se como judeus apenas pela manifestação popular ídiche. Porém, foram poucos idosos entrevistados, mesmo entre os idichistas convictos, os que assumiram não ter amor pelo hebraico e por sua música, apesar de ser nítido que o vínculo profundo emocional é muito maior com a cultura ídiche. Parece-lhes ser um ato quase que impensável não se identificar com Israel.

Mesmo para judeus que não se identifiquem com o judaísmo na política internacional relativa a Israel, ou com o judaísmo religioso, é comum viajar para Israel e identificar-se com o conteúdo emocional de toda a carga histórica do povo judeu desde a Antiguidade. Mesmo com tristeza, muitos admitem e reconhecem que o ídiche não poderia ser a língua nacional do Estado de Israel. Se assim fosse, outros segmentos culturais judaicos com raízes distintas do ídiche finalizariam também por receber uma cultura imposta que não lhes fosse autenticamente digerível, como demonstram Elizaveta Renyi e Clara Kochen, que são de outras vertentes culturais judaicas. A questão é complicada.

Ocorre que, para aqueles que possuem laços afetivos com a cultura ídiche, é muito difícil separar o que é amor a tal cultura do que é amor ao judaísmo, pois a tradição popular ídiche, mesmo laica, criou-se bebendo na fonte que se conecta ao cultivo de ritos religiosos. O tema é muito complexo: até que ponto é possível separar a cultura ídiche da religião judaica? Contudo, muitos cultivam as bases da cultura ídiche sem ter grande afeto pelo hebraico. Acreditam que o ídiche foi prejudicado quando o hebraico foi adotado como língua oficial do Estado de Israel. O hebraico é fator comum enquanto língua de oração dos judeus diaspóricos, ainda que hoje a língua vernácula falada também seja utilizada nos cultos, em muitas comunidades não ortodoxas, mesclada aos cantos e orações em hebraico. A presença da música ídiche pode substituir outras vinculações com a cultura e tradição judaicas.

A maioria dos idosos entrevistados se identifica mais com as canções ídiches do que com as músicas israelenses. Estas últimas, quando mencionadas, são em geral as tradicionais ou as dos primórdios da criação do Estado de Israel. Elas trazem a sensação de vigor. No entanto, apesar de dizerem o contrário, não pude detectar que o vínculo de sentimento dos entrevistados com relação à música hebraica seja tão intenso quanto o elo afetivo que os conecta à música ídiche. É difícil questionar a palavra dos entrevistados, mas pude analisar também seus gestos, olhares e expressões. No caso de Malka Rosenfeld, por exemplo, assim que mencionou adorar a música hebraica, emendou entoando uma canção em ídiche, instintivamente. A ligação com o hebraico pareceu-me tratar-se de um elo que existe porque “precisa existir” e porque se acredita que tal conexão afetiva esteja implícita no considerar-se judeu. No caso de Henrique Morelenbaum, que é um músico com visão universal do repertório internacional, conversamos durante praticamente três horas sobre a música ídiche, e ao final, ele declarou, como bom profissional, que sua admiração pelo hebraico tem a mesma intensidade. Pelos relatos identifiquei também que o setor dos adolescentes se interessa mais pela música israelense *pop* atual ou pela música judaica nos moldes *pop* americanos, sem grande riqueza estrutural.

A cultura ídiche sempre foi híbrida; já surgiu de uma língua vernácula e manifestava, ao mesmo tempo, a judeidade religiosa e a resultante do seu modo de vida social em convívio óbvio com os “gentios” na Baixa Idade Média. Ou seja, mistura na cultura ídiche é uma característica desde o seu surgimento. Com mudanças territoriais desses grupos judaicos, o ídiche absorveu elementos linguísticos e culturais dos arredores e continuou a transformar-se. Trata-se de uma cultura em movimento; as culturas só sobrevivem intactas se estiverem isoladas do contato com outros grupos humanos, o que é raro.

Com a *Haskalá* (Iluminismo judaico) e a assimilação de muitos judeus ashkenazitas na sociedade ampla europeia, a cultura ídiche foi considerada pelos judeus ilustrados como sendo de segundo escalão, mas por outro lado foram esses mesmos judeus ilustrados que fortaleceram o ídiche intelectualmente, fazendo desabrochar a literatura no idioma ao traduzir grandes clássicos e ao criar novos textos que, através da erudição, refletiam o mundo popular ídiche. Destarte, ao mesmo tempo desprezada e esvaindo-se em meio ao processo assimilatório, a cultura ídiche passa a ser registrada e, com isso, revitalizada pelos próprios intelectuais e estudiosos. No plano da música, o anseio de revitalização do ídiche veio acompanhando os movimentos do Nacionalismo musical vivido internacionalmente por vários grupos culturais, em fins do século XIX e início do XX.

O auge da cultura ídiche, período no qual a produção cultural desenvolveu-se intensamente, emergiu lado a lado à necessidade de registrar as peculiaridades essenciais da população. As canções tradicionais cantadas nos *shtetlech* foram intencionalmente coletadas intuindo-se que estas iriam se perder. A ambivalência é que a fase considerada áurea da cultura ídiche é justamente aquela em que o idioma atrelado às suas manifestações folclóricas é ameaçado de se esvaír gradualmente. Mas a verdade é que ele sempre se esvaiu desde seus primórdios. Com a diferença que, na atualidade, o território simbólico onde ele floresceu existe apenas em ruínas.

O ídiche floresce ainda de forma restrita como organismo ativo em alguns núcleos como nos Estados Unidos, Canadá e México, em busca intensa por revitalizá-lo, e através de repercussões de intensidade variada em escala internacional. Na Alemanha, por exemplo, muitos jovens não judeus têm se interessado pelo ídiche, em impulso de tentar reviver o que eles se ressentem de não terem podido conhecer. Atualmente no Brasil, grupos esparsos de amantes do ídiche buscam organizar programações concernentes, como, por exemplo, os grupos Amigos do Ídiche e Idishvivo, do Rio de Janeiro. O circuito acadêmico e os eventos musicais também passaram a mostrar interesses no ídiche mais recentemente.

Mesmo originalmente sendo instrumental, a música classificada hoje como *klezmer*, e que tem crescido em ampla popularidade internacional, exerce também a função de manutenção cultural de um fenômeno musical desenraizado que já não está mais presente como forma de vida, mas sim como valor. O “estilo” *klezmer* de hoje traz consigo o cancionário ídiche acoplado, pois a manifestação musical judaica nunca esteve desvinculada do cantar. Expandidos dos modelos antigos de atuação, os concertos e shows musicais de *klezmer* objetivam o simples entretenimento, apesar de muitas vezes promoverem forte envolvimento emocional no público.

Com a desterritorialização do universo ídiche original, na chegada dos judeus à América, principalmente aos Estados Unidos, floresceu outra etapa da cultura e da música ídiche. A resultante foi ainda mais hibridizada ao usufruir dos vetores musicais locais (e ao mesmo tempo contribuir com eles).

A música ídiche manteve-se como elo emocional entre o velho e o novo mundo dos imigrantes judeus europeus. Isso apenas no que diz respeito à vertente cultural em questão, pois para os demais imigrantes, mesmo que ashkenazitas, que não mantêm nenhum vínculo de infância com o ídiche, tal música não os toca profundamente e lhes parece alheia.

O cantar ídiche foi popular nas comunidades ashkenazitas brasileiras desde as primeiras décadas do século XX. Infiltrou-se suavemente no Brasil por diversos meios: na memória, ou por intermédio de partituras, corais, discos e artistas. Foi veiculado localmente de forma espontânea, familiar, nas escolas, em corais, em apresentações e via rádio. A música ídiche e o cantar que chegou ao país foram trazidos da Europa, bem como da nova produção ídiche norte americana, por sua vez já mesclada com a oriunda da Europa. Importa que não se esqueça que, inclusive antes de chegar ao Brasil, essa cultura transladada podia baldear na Argentina. É verdade que o cantar ídiche é parte de uma cultura não estacionária, sempre híbrido, mas não é menos verdade afirmar que ele é ao mesmo tempo genuinamente ídiche em todos os formatos: tradicional, literário, teatral (sério ou cômico), cinematográfico e em novas mestiçagens nas quais, segundo Jacó Guinsburg ressalta,⁵⁵⁹ “o elemento híbrido está tão incorporado que resulta em síntese própria específica”. Todas essas referidas formas de cantar foram lembradas pelos entrevistados, e as canções das quais se recordam fazem parte de todos esses gêneros.

O ídiche, quando chegou ao Brasil, foi parcialmente preservado por muitos da primeira geração. No entanto, os filhos se afastaram gradualmente do idioma, em um processo normal de desuso cotidiano. Alguns netos, quando crianças, muitas vezes se constrangeram pelo sotaque e as expressões idiomáticas dos avós, salvo exceções. Hoje, os mesmo netos, já adultos, e alguns de seus pais, sentem pesar por não terem valorizado a cultura ídiche e por não terem percebido a importância de preservá-la. Mesmo assim, é comum encontrar certas expressões idiomáticas conservadas em algumas famílias. Quanto à música, parece que as canções escutadas sempre foram bem-vindas e absorvidas pelas gerações posteriores aos imigrantes.

Algumas canções mais famosas se mantiveram conhecidas até a atualidade e foram trazidas, cada qual com suas particularidades, pelas vias mencionadas. Os indivíduos da comunidade judaica, salvo exceções, não conhecem as origens dessas canções (dos vários gêneros mencionados), apenas sentem-nas como parte da cultura tradicional, mesmo que na sua maioria tenham uma autoria definida. São elas: “A ídiche mame”, “Ale brider”, “Az der rebe”, “Bai mir bistu shein”, “Belz”, “Chassene valtz”, “Der rebe Elimeilech”, “Der rebe hot geheisn”, “Oifn pripetshik”, “Oifn veg shteit a boim”, “Papirosn”, “Rojinkes mit mandlen”, “Rumenie, Rumenie”, “Shein vi di levone”, “Tshiribim”, “Tumbalalaika”, “Vu nemt men a bissele mazl”, e “Zog nit keinmol”. Outras canções menos propagadas internacionalmente

⁵⁵⁹ Em entrevista para o presente trabalho.

permaneceram semiadormecidas nas memórias de alguns e foram reveladas nas entrevistas, com enorme entusiasmo por serem lembradas e compartilhadas. Os contadores expressaram muita satisfação ao encontrar ressonância em alguém que quisesse escutar as histórias e algumas canções que estavam “guardadas” já havia algum variado tempo.

Os entrevistados mais idosos apresentaram um sentimento dual com relação à sua percepção das canções que ouviram ou cantaram. A dualidade passeia entre os polos da alegria e da tristeza, na seguinte forma: canções com temática e ethos tristes podem trazer conforto e alento ao serem lembradas, pois representam um momento bonito vivido durante a infância do portador da lembrança. No caso inverso, canções de cunho festivo podem evocar lembranças alegres, mas que trazem uma enorme tristeza vinculada à irreversibilidade do tempo e à saudade de certos períodos da vida e dos parentes, principalmente pais e avós, falecidos. No entanto, em geral, a empolgação por ouvir e cantar em ídiche é maior e traz mais sensações prazerosas do que desagradáveis. Nesse caso, até a melancolia se torna agradável, pois alivia, liberta e acalma a saudade. A música tem esse poder de transcender ao inexprimível.

Os relatos nem sempre contaram com cantoria; muitas vezes retrataram os momentos em que os entrevistados presenciaram o cantar ídiche em suas vidas. E essas narrativas foram sempre, em todos os momentos, muito envolventes e entregues. Todos pareceram sentir-se aliviados em saber que essas memórias seriam registradas e que os fatos, os familiares e os conhecidos queridos seriam lembrados. Essa é parte da história deles que foi ouvida e registrada. Uma parte bonita da história que eles todos, sem exceção, consideram preciosa e que não deve ser esquecida. A vinculação com a música ídiche não supre as perdas sofridas da cultura, das famílias e das vítimas, mas traz reconforto.

Além dos múltiplos fatores que contribuíram para a decadência da cultura ídiche em cenário internacional, no Brasil, as medidas políticas ocasionalmente adotadas em defesa da pseudoameaça que o desconhecido neste caso poderia causar (Estado Novo/ Ditadura militar), também sutilmente aceleraram o processo de desapropriação dessa cultura no país.

Os exemplos de intercâmbio musical entre o ídiche e a música brasileira são raros, mas não são inexistentes, conforme uma das suspeitas iniciais dessa pesquisa. Eis alguns deles: versões de canções ídiches em português; versões de canções brasileiras em ídiche; livros de arranjos musicais ídiches elaborados e publicados no Brasil; compositores das canções ídiches residentes no Brasil; além dos personagens do cenário musical brasileiro, entre

industriais, empresários, intérpretes, regentes, compositores, eruditos ou populares, com vinculação ídiche em suas origens. Mesmo quando as raízes ídiches não são facilmente detectáveis, vale refletir sobre o assunto. Segundo Lévi Strauss:

(...) desde o nosso nascimento, o ambiente que nos cerca faz penetrar em nós, mediante milhares de diligências conscientes e inconscientes, um sistema complexo de referências que consiste em juízos de valor, motivações, centros de interesse, inclusive a visão reflexiva que a educação nos impõe do devir histórico da nossa civilização sem a qual esta se tornaria impensável, ou apareceria em contradição com as condutas reais.⁵⁶⁰

Através dessa reflexão incluo também outros fatores que determinam os laços culturais de um indivíduo. Obviamente não se restringem ao seu ambiente de criação. Mas é fato que o referido ambiente determina vínculos que, quando não são visíveis, ficam camuflados no ser.

Falar, cantar, ou fazer falar ou cantar, trouxe os fatos, os sentimentos e as melodias, revelando a consciência individual e coletiva presente sobre raízes e identidade. No cerne dos polos que definem identidades, encontram-se em equilíbrio dinâmico as características da individualidade de cada um dentro das variedades humanas. O mote, já desgastado embora verdadeiro, embasa-se no anseio de pertencimento aliado a reverenciar as diferenças entre os grupos, sabendo que todos têm o mesmo direito à dignidade. É imperioso admirar as diferenças, ao mesmo tempo respeitando a si mesmo e às suas raízes e identidade. Por outro lado, cada cultura sofre transformações que se fazem necessárias para sua própria sobrevivência. Tal processo nem sempre é passivo. Não há nada de censurável quando a metamorfose brota dela própria.

Segundo Kaufman:

(...) o caráter de um povo vai se definindo, ao longo de sua existência, dando o contorno de sua consciência histórica, tendo como base suas próprias tradições em sua singularidade, na maneira como vão sendo atualizadas ao longo das gerações. Essas transformações, entretanto guardam seus elementos imutáveis, ou seja, aqueles que garantem a continuidade de cultura, mediante a interação com o novo.⁵⁶¹

Há uma dupla polaridade que se apresenta nas vidas de imigrantes em geral. Quando chegam a um lugar distinto precisam se inserir nas redes de relações em todos os sentidos, contudo também buscam, mesmo que inconscientemente, novas maneiras para dar continuidade ao conjunto cultural por eles trazido.

⁵⁶⁰ STRAUSS, C. L. Raça de cultura. Disponível em: <http://labphysics.fef.ufg.br/uploads/230/original_L%C3%A9viStrauss_Claude_Ra%C3%A7aHist%C3%B3ria.pdf?1334156726>. Acesso em: 2 out. 2012.

⁵⁶¹ KAUFMAN, T. N. O teatro ídiche: âncora e plataforma da identidade judaica. In: **Judaísmo memória e identidade**, Helena Lewin (Org.), Diane Kuperman (Colab.), Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997. Vol. I, p.229 a 247.

Dentro do violento processo que a globalização, ainda que com “benefícios”, exerce sobre culturas minoritárias, não é desejável que nenhuma cultura prevaleça por imposição sobre outra. Há mudanças, sim, é fato, mas, quando estas ocorrem por um processo natural de transformação das culturas não é um grave problema. O impasse está no desenraizamento forçado por outros grupos ou por circunstâncias sociais externas opressivas que aniquilem um grupo cultural cercado e sem opções. Em parte, a degeneração da cultura ídiche é responsabilidade dessa espécie de fenômenos. Outros aspectos da perda do vigor da cultura ídiche como entidade viva vinculam-se ao desejo de assimilação de seus membros que visam, conscientemente ou não, acompanhar os “progressos” da modernidade.

A reflexão que decorre dessa pesquisa permeia dois mundos. Um, o mundo vivido pela maioria dos entrevistados, diretamente em si, ou recebidos através de seus pais, ainda testemunhas do idichismo europeu. Outro, da terceira geração que já recebeu a visão do referido mundo, de forma influenciada e transmutada na acolhida cálida da nova terra. Eu ouço esses relatos através dos meus filtros e da saudade que em geral a terceira geração desde os imigrantes tende a sentir. É a necessidade do retorno, como se a vida precisasse sempre dos ciclos de idas e vindas e saudades do que se foi, mesmo que não tenha sido vivido diretamente. A minha geração judaico-brasileira é fruto ambivalente de silêncio e de lembranças transparecidas nas vidas dos avós, mas pouco contadas em palavras, talvez reprimidas. Nascemos em plena Ditadura militar e somos ao mesmo tempo netos de imigrantes que, na maioria dos casos, exceto para os que o fizeram na busca do sonho América, vieram escorraçados pela falta de possibilidades na Europa. A sua própria chegada foi sentimentalmente ambivalente, com desejo de adaptação, com nostalgia do mundo simbólico judaico vivido e com ânsia por apagar o mesmo mundo no qual também sofreram, não dentro do judaísmo, mas pela consequência que o ser judeu trazia impregnada. A “opção” por assumir-se judeu e seguir as tradições em diferentes graus (de acordo com a ótica de cada um) prevaleceu na maioria dos casos.

É claro que na conclusão de uma tese deve-se buscar responder às problemáticas e refletir sobre as hipóteses iniciais da pesquisa. Mas essas respostas e reflexões lançarão novos questionamentos. Assim, uma das decorrências-chaves que, a meu ver, surge dessa tese é a possibilidade de abertura a novos caminhos para que múltiplas áreas de interesse possam aprofundar aspectos que despontaram. Como visto, a natureza da abordagem foi multidisciplinar, o que foi benéfico, pois ampliou horizontes ao servir-me recursos híbridos, mas ao mesmo tempo trouxe uma inerente instância de busca futura e aprofundamento em cada um dos aspectos envolvidos, na sua totalidade ou fragmentados. A partir desta tese,

como fonte secundária diretamente extraída dos relatos de fontes primárias, um novo leque de possibilidades de estudos poderá abrir-se como substrato para as áreas de musicologia, etnomusicologia, musicoterapia, sociologia, antropologia, estudos judaicos, psicologia social, história e qualquer outra área do conhecimento que deseje refletir sobre o papel que a música ídiche teve e tem na evolutiva cultura judaica em seus diversos semblantes e nas formas de manifestação de judeidade no Brasil.

Alguns dos entrevistados acreditam mais positivamente que a música ídiche pode ter uma continuidade, outros acreditam que ela esteja fadada a definhar, havendo aqueles que acreditam que já desapareceu e que o que vivemos são apenas seus últimos sopros. A palavra resgate remete a socorro e salvação de algo que ainda respira.

O empenho em resgatar essa cultura em fase de desaparecimento não deve ingenuamente pretender salvá-la nos mesmos padrões em que ela ocorria na conjuntura ídiche de quando os imigrantes partiram da Europa para as Américas ou para outras regiões nos finais do século XIX e início do XX. A função que o ídiche desempenhava nas comunidades judaicas do leste europeu é hoje inexistente. O idioma e a cultura foram modificados pelos processos internos e externos da coletividade. Ainda assim, o ídiche é cultivado em termos acadêmicos e artísticos, além de consistir na fala cotidiana de certos grupos ortodoxos, conforme mencionado.

A disposição em preservar esse patrimônio cultural deve trilhar um caminho de resgatar, sim, o valor e a memória do cancionero e da cultura ídiche, e a memória de que esses elementos fizeram parte extremamente intensa de muitas vidas que adorariam vê-los triunfar por uma simples razão: os que lembram nasceram e cresceram dentro desses valores. São os seus valores, não melhores nem piores dos que os de nenhum outro povo, mas são os genuinamente seus. Através desses valores todas as suas relações com o mundo foram construídas (dentro das pluralidades) no aspecto humano, no aspecto natureza, no aspecto divino.

Quando uma estrutura abstrata viva é apartada de seu habitat, a sua continuidade faz-se possível enquanto valor. A arte, a música são semblantes de valores. O cantar cumpre a sua missão de elevar, de religar, de lembrar, de acalentar, de acalmar, de enaltecer, de mover as paixões. A escuta das canções ou o ato de cantar exercem o poder de nos transportar para outros mundos e outras épocas. O tempo passa e o cantar permanece capaz de retornar sempre que evocado. Assim, o cantar ídiche fica – transformado – mas fica. No Brasil e internacionalmente ele poderá sempre ser preservado através de partituras, registros sonoros,

relatos, novas esparsas composições e na interpretação de novos cantores que acreditem nesse valor e possam propagá-lo. Ele é parte das autênticas soluções do homem para a sobrevivência de sua integridade emocional. Remodelado, reformulado, enquanto memória, enquanto valor, no coletivo e no indivíduo, o cantar tem o poder de continuar.

REFERÊNCIAS

- ALEMANNIA JUDAICA. Weitere jüdische Persönlichkeiten aus Kirchhain. Disponível em: <http://www.alemannia-judaica.de/kirchhain_synagoge.htm>. Acesso em: 20 jan. 2012.
- ALBERTI, V. Tradição oral e história oral: proximidades e fronteiras. **História oral**, v.1, n.8, 2005.
- AVRITZER, M. Conflitos ideológicos dentro do judaísmo e seu reflexo na vida comunitária belorizontina. In: ENCONTRO NACIONAL DO AHJB, 3., 2004. Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: Instituto Histórico Israelita Mineiro, AHJB, 2004, p. 77-83.
- BAHIA, J. Como os Ethnic Brokers fabricam seus demarcadores históricos e identitários?. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007. Associação Nacional de História: ANPUH.
- _____.; NETO, S. L. Cultura e Política: suas conexões na construção da identidade entre os judeus progressistas. Disponível em: <<http://www.fiocruz.br/ehosudeste/templates/htm/vii encontro/textosIntegra/SydenhamLourengoNeto+co-autor.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2011.
- BARNAVI, E. **História universal dos judeus: da gênese ao fim do século XX**. Belém do Pará: Editora CEJUSP, 1995.
- BAUMGARTEN, J. Purim shpil. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Tradução do francês Cecília Grayson. Disponível em: <<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Purim-shpil>>. Acesso em: 19 jan. 2012.
- _____. et al. **Mil anos de culturas asquenazes**. Tradução de Nilson Moulin e Sara Rosenchan. São Paulo: Editora do Bispo, 2010.
- BELK, S. **A memória e a história do “shteitl” na canção popular judaica**. 2003. 212 f. Dissertação (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- BOHLMAN, P.V.; HOLZAPFEL, O. **The folk songs of Ashkenaz**. Wisconsin: A-R Editions, 2001. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=8sFFGi16FHkC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 20 jan. 2012.
- BOSI, E. **Cultura de massa e cultura popular: Leituras de operárias**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- BUCHALSKI, S. **Memórias da minha juventude e do teatro ídiche no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

BURNEY, C. **The present state of music in Germany, Netherlands, and the United Provinces**. London, 1775. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=O1EUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 1 mar. 2012.

CIPKUS, B. A trupe dos Cipkus: lembranças do teatro ídiche. **Boletim Informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, n° 30, ano VII, 1° quadrimestre 2004.

CYTRYNOWICZ, M. M.; CYTRYNOWICZ, R. **Senhor Mosaico**: Francisco Gotthilf e o Programa Mosaico na TV. São Paulo: Editora Narrativa Um, 2008.

CYTRYNOWICZ, R. Além do Estado e da ideologia: imigração judaica, Estado-Novo e Segunda Guerra Mundial. **Revista Brasileira de História**, vol.22 n° 44. São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882002000200007>>. Acesso em: 15 out. 2011.

_____. (Coord.). **Associação brasileira A Hebraica de São Paulo 50 anos de história**: 1953-2003. São Paulo: Narrativa Um, 2003.

_____. (Coord.). **Renascença 75 anos**: 1922-1997. São Paulo: Sociedade Hebraico-Brasileira Renascença, 1997.

CZACKIS, L. Yiddish tango during the Holocaust. **Music and the Holocaust**. Disponível em: <<http://holocaustmusic.ort.org/music/yiddish-tango>>. Acesso em: 24 jan. 2012.

ENSEMBLE LUCIDARUM. **La istoria de Purim**: musique et poésie des juifs en Italie à la Renaissance. Gravadora k617, 2005. CD (ca.75min). Digital estéreo. Livreto.

FAERMANN, M. P. **A promessa cumprida**: histórias vividas e ouvidas de colonos judeus no Rio Grande do Sul (Quatro Irmãos, Baronesa Clara, Barão Hirsh e Erebamgo). Porto Alegre: Metrópole, 1990.

FALBEL, N. **Judeus no Brasil**: estudos e notas. São Paulo: EDUSP, 2008.

FALBEL, N. O teatro ídiche em São Paulo: os círculos dramáticos de amadores. **Boletim informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, ano VII, 1° quadrimestre 2004.

FEBROT, L. I. Cisões e dissidências entre os judeus progressistas de São Paulo. **Boletim informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, n° 30. 1° Quadrimestre de 2004.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

FLAM, G. Music and the Holocaust. **The YIVO encyclopedia of Jews in Eastern Europe**. Disponível em: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Holocaust/Music_and_the_Holocaust>. Acesso em: 21 jan. 2012.

FREEMAN, T. Nigun. **Chabad**. Disponível em: <<http://www.chabad.org.br/rebe/rebe/nigun/home.html>>. Acesso em: 4 fev. 2012.

GILBERT, S. **Music in the Holocaust**: confronting life in the nazi ghettos and camps. Oxford: Clarendon Press, 2006.

GITELMAN, A. A canção ídiche: um olhar retrospectivo. **Boletim informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, n° 44, junho 2011.

_____. Um livro e duas abordagens. **Boletim informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, n° 45, outubro 2011.

GUINSBURG, J. **Aventuras de uma língua errante**: ensaios de literatura e teatro ídiche. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

GUINSBURG, J. O ídiche no Brasil. **Boletim informativo Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, Ano VII, n° 30. 1° Quadrimestre de 2004.

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HESKES, I. **Passport to Jewish music**: its history, traditions, and culture. USA: Greenwood publishing group, 1994.

HOROWITZ, J. The main klezmer modes. Disponível em: <<http://www.klezmershack.com/articles/horowitz/horowitz.klezmodes.html>>. Acesso em: 3 mar. 2012.

IDELSOHN, A. Z. **Jewish music**: its historical development. N.Y./Canadá: Dover, 1992.

JACOBSON, J. R. Tsen brider: a Jewish requiem, **IRIS Northeastern University Music Faculty Publications**, Jan. 2000. Disponível em: <http://iris.lib.neu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=music_fac_pubs&sei=1&referer=http%3A%2F%2Fwww.google.com.br%2Furl%3Fsa%3Dt%26rct%3Dj%26q%3Djose%2520mit%2520der%2520fiedel%26source%3Dweb%26cd%3D2%26sqi%3D2%26ved%3D0CCgQFjAB%26url%3Dhttp%253A%252F%252Firis.lib.neu.edu%252Fcgi%252Fviewcontent.cgi%253Farticle%253D1006%2526context%253Dmusic_fac_pubs%26ei%3DhQaTUIT1FoGg8gTo0oHgDw%26usq%3DAFQjCNFRj7hUffYK1GpEMqcagR9To9_fsg#search=%22iossel%20mit%20der%20fiedel%22>. Acesso em: 1 out. 2012.

KAUFMAN, T. N. Teatro ídiche: âncora e plataforma da identidade judaica (décadas de 1930 a 1940). **Judaísmo - memória e identidade**. Helena Lewin (Org.), vol.1. Rio de Janeiro: Gráfica UERJ, 1997.

KERR, S. Carta canto coral. In: LAKSCHEVITZ, E. (Org.) **Ensaio**: olhares sobre a música coral brasileira, Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006.

KINOSHITA, D. L. O ICUF como uma rede de intelectuais. **Revista Universum**, Universidad de Talca, n. 15, 2000.

KLAJMAN, I. Histórias e lendas do Bar do Jacob no Bom Retiro. **Boletim informativo Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, nº41.

KLEIN, P. A música e outras memórias. **Revista Shalom**, nº 301, ano 29, São Paulo, 1994.

KUCINSKI, M. **Imigrantes, mascates e doutores**. São Paulo: Atelié Editorial, 2002.

LEVI, P. **É isto um homem?**. Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVIN, N. W. Great songs of the American Yiddish stage: Yiddish theater, vaudeville, radio, and film.

Milken archive of Jewish music. Disponível em: <<http://www.milkenarchive.org/articles/view/introduction-to-volume-13>>. Acesso em: 19 jan. 2012.

LUKIN, B. An-ski Ethnographic Expedition and Museum. **The YIVO encyclopedia of Jews in Eastern Europe**. Tradução do russo por I. Michael Aronson. Disponível em: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Anski Ethnographic Expedition and Museum](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Anski_Ethnographic_Expedition_and_Museum)>. Acesso em: 20 jan. 2012.

LUKIN, M. Akh, vi umgliklekh s'iz a ganef af der velt: traditional patterns in Yiddish lyric folksong. In: WORLD CONGRESS OF JEWISH STUDIES, Jerusalém, 15., 2009. Disponível em: <<http://www.docstoc.com/docs/45362939/Akh-vi-umgliklekh-s-iz-a-ganef-af--tonic>>. Acesso em: 6 mar. 2012.

MLOTEK, C.E. Yiddish folk songs. **The YIVO encyclopedia of Jews in Eastern Europe**. Disponível em: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Folk Songs](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Folk_Songs)>. Acesso em: 5 fev. 2012.

MLOTEK, E.G. **Mir trogn a gezang!**. New York: Waldon Press, 1977.

MOSS, K. B. Guinsburg Sha'ul. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Ginsburg Shaul](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Ginsburg_Shaul)>. Acesso em: 1 fev. 2012.

MUSIC, **Encyclopaedia Judaica**. Jerusalém: Keter Publishing House, 1973. vol.12, p.597.

NEISTEIN, J. Uma viagem de inverno ídiche: elegia para um mundo desaparecido, **Viva Música**. Disponível em: <<http://www.vivamusica.com.br/especiais/especiais-vivamusica/uma-viagem-de-inverno-iiidiche>>. Acesso em: 6 mar. 2012.

NEKRYCZ, M. B. **Relato de uma vida**. São Paulo: Editora B'nai Brith, 1996.

NETSKY, H. Ruth Rubin: a life in song. **Magazine of the Yiddish book center pakn treger**, n° 57, Summer 2008. Disponível em: <<http://www.yiddishbookcenter.org/pakn-treger/12-09/ruth-rubin-a-life-song>>. Acesso em: 2 mar. 2012.

PESSO, S. K. **A territorialização da cultura judaica no bairro do Bom Retiro (SP)**, 2004. 50f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Geografia) - Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

PRISZKULNIK, E. **O teatro ídiche em São Paulo**, 1997. Dissertação (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

RUBIN, E.; BARON, J. H. **Music in Jewish history and culture**. Michigan: Harmonie Park Press, 2008.

RUBIN, R. **Voices of a people: the story of Yiddish folksong**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

SAPOZNIK, H. **The complete klezmer**. New York.: Tara Publications, 1987.

SCHUBSKY, C. (Ed). **Vanguarda pedagógica: o legado do Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem**, São Paulo: Lettera.doc, 2008.

SCHULMAN, S. S. **O teatro na vida da coletividade judaica curitibana: preservando a memória**. Curitiba: Copygraf Gráfica e Editora, 2011.

SENDACZ, J. A. **Um homem do mundo: José Aron Sendacz**. Família Sendacz (Org.), São Paulo: Ed. do Autor, 2005.

SLOBIN, M. An overview. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/An_Overview>. Acesso em: 24 jan. 2012.

SLOBIN, M. Study of Jewish music. **The YIVO encyclopedia of Jews in Eastern Europe**. Disponível em: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/Study_of_Jewish_Music>. Acesso em: 20 jan. 2012.

SLOBIN, M. (Ed.). **Old Jewish folk music: the collections and writings of Moshe Beregovski**. USA: University of Pennsylvania Press, 1982.

SMITH, J. **Elia Levita Bachur's Bovo-buch**: a translation of the old Yiddish edition of 1541. USA: Fenestra Books, 2003.

STEWART, R. J. **Música e psique**: as formas musicais e os estados alterados de consciência. Tradução de Carlos Afonso Malferari. São Paulo: Editora Cultrix, 1987.

STRAUSS, C. L. Raça e história. Disponível em: <<http://ebookbrowse.com/levi-strauss-claude-rac3a7a-e-histc3b3ria-pdf-d109421880>>. Acesso em: 2 out. 2012.

SZULMAJSTER-CELNIKIER, A. **Le yidich à travers la chanson populaire**: les éléments non germaniques du yidich. Louvain-la-Neuve: Peeters, 1991. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=JNi1KT-Z3XYC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 1 mar. 2012.

TARANDACH, T. P. A opção judaica pelo “paz e amor”. **A Hebraica**, n° 585, 2010.

VALADARES, P. Mister Benny, o personagem do Bom Retiro paulistano, **Boletim do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, n° 46, abril 2012.

WALKER, G. F. Los sonidos de una resistencia espiritual. **Revista de cultura Ñ**. Disponível em: <<http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2010/08/15/02207357.htm>>. Acesso em: 4 fev. 2012.

WALDMAN, B. **O teatro ídiche em São Paulo**: memória. São Paulo: Annablume Editora, Comunicação, 2010.

ZUCKER, S. **Ídiche**: uma introdução ao idioma, literatura e cultura. Tradução de Genni Blank. Editora Resgate e Memória, (vol.1) 2008 , (vol.2) 2009.

REFERÊNCIAS - LINKS DO YOUTUBE

<<http://www.youtube.com/watch?v=2AiAAipLDnQ>>. Acesso em: 1 out.2012

<http://www.youtube.com/results?search_query=Emanuel+Feuermann>. Acesso em: 15 out. 2012.

<<http://www.youtube.com/watch?v=tcLYGbliNno>>. Acesso em: 10 out. 2012.

BIBLIOGRAFIA GERAL⁵⁶²

ALPHABETICAL INDEX TO THE JEWISH MUSIC WEBCENTER. "Ruth Rubin". Disponível em: <http://www.jmwc.org/alphabetical_listings_index/alpha_r.html>.

Acesso em: 2 mar. 2012.

BAND, M. Meu shtetl. **Boletim ASA**, nº105, Rio de Janeiro, mar./abr. de 2007.

BARCELLOS, L. R. M. **Cadernos de musicoterapia**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992.

BAUMGARTEN, J. Badkhonim. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**.

Tradução do francês por Cecilia Grayson

Disponível em : <<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Badkhonim>>.

Acesso em: 21 jan. 2012

BLAJBERG, I. Etale, a última imigrante. **Boletim Informativo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, nº 41.

BLAY, E. A. Gênero, resistência e identidade; imigrantes judeus no Brasil. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702009000200011>>. Acesso em: 16 out. 2011.

_____. Sociologia da imigração. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003477>. Acesso em: 16 out. 2011.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Obras escolhidas (vol. I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos: São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

CANDÉ, R. **História universal da música**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2001.

CHUN-TAO-CHENG, S. **O Tao da voz**: uma abordagem das técnicas do canto e da voz combinando com as tradições oriental e ocidental. Tradução de Anna Christina Nystrom. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

DAVIDMAN, S. (Comp.) **A song to Yiddish!**: with Yiddish you can travel the world over. New York: Kinderbuch Pub., s.d.

DECOL, R. D. Judeus no Brasil: explorando os dados censitários. **Etni-cidade: a cidade multi-étnica**. Disponível em: <<http://www.etni-cidade.net/judeus-no-brasil-explorando-os-dados-censitarios/>>. Acesso em: 15 out. 2011.

⁵⁶² Além do acervo completo de discos e partituras ídiches do AHJB.

FREIDENSON, M. O papel do idioma na integração dos imigrantes judeus. **Boletim informativo Arquivo Histórico Judaico Brasileiro** Ano VII, 3º Quadrimestre 2003, p.17.

FREGTMAN, C. D. **O Tao da música**. Tradução de Priscila Barrak Ermel. São Paulo: Editora Pensamento, 1986.

FRIEDMAN, J. L.; STETSON, B. (Ed.). **Jewish sacred music & Jewish identity: continuity and fragmentation**. USA: Paragon House, 2008.

FRITZ BAUER INSTITUT. Mir kumen on. Disponível em: <<http://www.cine-holocaust.de/cgi-bin/gdq7efw00fbw002959.gd>>. Acesso em: 21 jan. 2012.

GABLER N. **Yiddishkeit: Jewish vernacular & the new land**. USA: Harvey Pekar & Paul Buhle, 2011.

GLASSER, P. Max Weinreich. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/WeinreichMax>>. Acesso em: 25 out. 2011.

GRINBERG, K. **Os judeus no Brasil: Inquisição, imigração e identidade**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2003.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. Portugal: Gradiva, 2007.

HARSHAV, B. **O significado do ídiche**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

HARNONCOURT, N. **O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical**. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HOJDA, E. G. **Caminhos do envelhecimento**. São Paulo, BC Gráfica e Editora, 2012.

JOHSON, P. **História dos judeus**. Tradução de Carlos Alberto Pavanelli. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1989.

KAUFMAN, T. N. **Passos perdidos, história recuperada: a presença judaica em Pernambuco**. Recife: Editora Bagaço, 2000.

KELLY, C. O. P. **Arte e comunicação**. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1972.

KIPNIS, M. **Hundert folks-lider**. (Ed.) Mark Turkow. Buenos Aires: Tall. Gráficos Julio Kaufman, 1949.

KISCHINHEVSKY, A. **Novos lares: contos, retratos e cenas da vida dos judeus no Brasil**. Tradução de Nachman Falbel e Sara Morelenbaum. São Paulo: Editora de Cultura, 2008.

KUPERMAN, E. ASA: gênese e trajetória da esquerda judaica não sionista carioca. **Revista Espaço Acadêmico**, n° 28, setembro de 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/028/28ckuperman.htm>>. Acesso em: 30 out. 2011.

KUPERMAN, J. **O sabor da goiabada**: momentos e histórias de um menino de Safed. São Paulo: Kraft Gráfica e Editora, 2010

LACERDA, O. **Curiosidades musicais**. São Paulo, s. Ed., 2012.

LARAIA, R. de B. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

LESSER, J. **A negociação da identidade nacional**: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil. Tradução de Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

LEVIN, N. W. Dos yidishe lid. **Milken archive of Jewish music**. Disponível em: <<http://www.milkenarchive.org/tf/works/view/584>>. Acesso em: 14 out. 2012.

LEVITIN, D. J. **This is your brain in music**: the science of human obsession. USA: Plume, 2006.

LUZ, M. M. Instituições e formação da comunidade judaica paulistana. **Boletim informativo Arquivo Histórico Judaico Brasileiro**, n°41. Disponível em: <http://www.ahjb.org.br/pdf/AHJB_n41.pdf>. Acesso em: 16 out. 2011.

_____. Yiddishkeit: a construção da identidade judaica em São Paulo. **Revista Cordis**. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistacordis/downloads/numero2/artigos/revista_cordis2_marcio.pdf>. Acesso em: 10 out. 2011.

MALAMUD, S. **Recordando a Praça Onze**. Rio de Janeiro: Editora Kosmos, 1988.

MEIHY, J. C. S. B.; HOLANDA, F. **História oral**: como dizer, como pensar: São Paulo: Editora Contexto, 2010.

MERRIAM, A. P. **The anthropology of music**. USA: Northwestern University Press, 1980.

MILLECCO F., L. A.; BRANDÃO, M. R. E.; MILLECCO, R. P. **É preciso cantar**; Musicoterapia, cantos e canções. Rio de Janeiro: Enelivros, 2001.

MORIN, E. **O mundo moderno e a questão judaica**. Tradução de Nícia Adam Bonatti: Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007.

MONTENEGRO, A. T. **História oral e memória**: a cultura popular revisitada. São Paulo: Editora Contexto, 1992.

MOSCHELLA, F. T. B. **Ó Deus, eu quero cantar e tocar**: a música e os instrumentos musicais no saltério davídico. 2006. 164f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

NAHSHON, G. The Komediant: the Yiddish legend of the Burstein Family. Disponível em: <<http://www.jewishpost.com/archives/news/the-komediant-the-yiddish-legend-of-the-burstein-family.html>>. Acesso em: 12 out. 2012

NASCIMENTO, L. V. Memória e diferença. **Psicanálise & barroco em revista**. v. 9, n° 1, jul. 2011.

NOVERSHTERN, A. Shmerke Kaczerginski. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Tradução de Yankl Salant. Disponível em: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Kaczerginski Shmerke](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Kaczerginski%20Shmerke)>. Acesso em: 17 jul. 2012.

NOY, D. **Folclore e cultura popular judaicos**. Associação Universitária de Cultura Judaica.

PASSERINI, L. **A memória entre política e emoção**. Tradução de Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

PATAI, D. **História oral, feminismo e política**. Tradução de Fernando Luiz Cássio e Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PORTELLI, A. **Ensaio de história oral**. Tradução de Fernando Luiz Cássio e Ricardo Santiago: São Paulo, Letra e Voz, 2010.

TERDIMAN, E. W. **Imprensa ídiche em São Paulo**: vivência e dinamismo. 191 f. Dissertação (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

VILELA, I. **Cantando a própria história**. 2001. 351 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

REVESZ, G. **Introduction to the psychology of music**. N.Y.: Dover Publications, 2001.

ROSKIES, D. G. Contadores de histórias em ídiche e a política do resgate. **WebMosaica**, v.1. n° 2, 2009. Tradução de Hedy Lorraine Hofman. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/webmosaica/issue/view/911>>. Acesso em: 12 out. 2011.

ROTHSTEIN, R. A. Songs and Songwriters. **The YIVO encyclopedia of Jews in eastern Europe**. Disponível em: <[http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Songs and Songwriters](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Songs%20and%20Songwriters)>. Acesso em : 4 mar. 2012.

ROZENCHAN, N. Memória e construção da identidade: aspectos da literatura de sobreviventes da Shoá. In: ENCONTRO INTERNACIONAL: LINGUAGENS DO ORIENTE, 1., 2010, São Paulo: USP. Inédito.

SACKS, O. **Alucinações musicais**: relatos sobre a música e o cérebro. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Musicophilia. USA: Vintage Books, 2007.

SANTHIAGO, R. C. **Entre a harmonia e a dissonância**: história oral de vida de cantoras negras brasileiras, 2009, 273f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SANTOS, L. Z. A **“Casa Electrica” e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil**: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade, 2011. 165 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia/ Musicologia) - Instituto de Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SMITH, R. C. **Circuitos de subjetividade**: história oral, o acervo e as artes. Tradução de Fernando Cássio e Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

STORR, A. **Music and the mind**. USA: Ballantine Books, 1992.

STRAVINSKY, I. **Poética musical em 6 lições**. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

STROM, Y. **The book of klezmer**. Chicago Review Press, 2002.

SUNDFELD, R. A. **De Ismail a São Paulo**: memórias da família Zveibil. São Paulo: Ícone Pesquisa de História, 1995.

SILVA, T. T. (Org.) **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

VALENTE, H. A. D. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.

VELTMAN, H. B. **A história dos judeus em São Paulo**. Brasil: Zichroines-Memória Judaica, 1994.

WOLF, E.; WOLF, F. **Participação e contribuição de judeus ao desenvolvimento do Brasil**. Rio de Janeiro: s. Ed., 1985

WOOD, A. **Yiddish song: an A-Z of research**.

Disponível em: <http://www.klezmershack.com/articles/wood_yiddish_a2z_biblio.html>.

DEMAIS SITES CONSULTADOS⁵⁶³

<<http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=162>>. Acesso em: 1 out.2012.

<<http://www.museumoffamilyhistory.com/lodz-rumkowski-chaim-song.wav>>. Acesso em: 15 set. 2012.

<http://www.youtube.com/results?search_query=Emanuel+Feuermann>. Acesso em: 15 out. 2012.

<http://www.iewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/eiud_0002_0020_0_20239.html>. Acesso em: 2 out. 2012.

<<http://www.youtube.com/watch?v=tcLYGbliNno>>. Acesso em: 10 out. 2012.

<http://www.iewishvirtuallibrary.org/isource/iudaica/eiud_0002_0020_0_20239.html>. Acesso em: 2 out. 2012.

<http://cf.hum.uva.nl/nhl/Marnix/wilhelmus_literatuur.htm>. Acesso em: 20 ian. 2012.

<<http://www.milkenarchive.org>>. Diversos acessos.

<<http://zemerl.com/cgi-bin//about.pl>>. Acesso em: 1 out. 2012.

<<http://www.museumoffamilyhistory.com/lodz-rumkowski-chaim-song.wav>>. Acesso em: 15 set. 2012.

<http://www.hebrewbooks.org/pagefeed/hebrewbooks_org_43636_77.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2012.

⁵⁶³ Além dos sites mencionados, inúmeros outros links do *youtube* (com canções ídiches) foram acessados e não constam nesta relação.

APÊNDICE - OS ENTREVISTADOS

Aarão Perlov trabalhou como técnico de algumas rádios, assessor de imprensa e empresário de artistas brasileiros. Comunicava-se em ídiche com o avô.

Abrahão Gitelman, brasileiro, é um idichista filho de imigrantes, diretor de Cultura Ídiche do AHJB.

Abrahão Rumchinsky, brasileiro, violinista e professor de matemática, aposentado. Regente do Coral Israelita Brasileiro desde 1990.

Abrahão Szpitscovsky, nascido no Brasil em meados dos anos 1930, seus pais, ídiche falantes, vieram de Pinsk. É voluntário no núcleo de Cultura Ídiche do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro.

Abram Zylbersztajn, nascido no Rio de Janeiro em 1929, a sua língua materna é o ídiche. Seus pais vieram da Polônia, de Lodz e Ostroder, em torno de 1927 ou 1928. É humorista em ídiche e em português.

Alexandre Travassos Fracalanza nasceu em 1970, brasileiro, é clarinetista, compositor e arrasador musical. Diretor da Banda Klezmer Brasil. Artista de destaque no circuito musical dentro e fora da comunidade judaica.

Ana Kagan nasceu na Lituânia em 1926 e imigrou aos seis anos ao Brasil. O ídiche é sua língua materna. É a irmã mais nova de uma família de seis irmãos. Seu sobrenome de nascença é Abramowicz. No Brasil casou-se com Júlio Kagan (1917-2003), nascido na Polônia e que havia imigrou para as colônias de Quatro Irmãos no Rio Grande do Sul.

Ayala Band, nascida em Varsóvia, viveu parte da infância em Israel e em 1955 chegou ao Brasil, instalando-se em Recife. Ali não teve muito contato com o ídiche.

Bela Ajs nasceu na década de 1920 em Varsóvia. Imigraram ao Brasil em 1933. Sua língua materna é o ídiche.

Ben Abraham, escritor e jornalista brasileiro, nascido em 1924 em Lodz. Fala polonês e ídiche. Sobrevivente do Holocausto. Imigrou em 1955 ao Brasil.

Bernardo (Boruch) Lejzar Mejlachowicz, nascido em 1920 em uma pequena cidade próxima a Rovno. Sua língua materna é ídiche. Chegou da Polônia em 1939. Foi *chazan*. É morador do Residencial Albert Einstein.

Bruno (Abrahão) Kowes nasceu na Polônia em 28 de maio de 1925, e chegou ao Brasil em 1930 com os pais Shimon e Chana. Nunca falou polonês, sua língua materna é o ídiche.

Carlota Szuster nasceu em São Paulo em meados dos anos 1930. É filha de Jacob Givertz, dono do Bar Jacob.

Carlos Slivskin (1952-2011), tenor lírico, compositor, arrasador, maestro e *chazan* argentino de família tradicional de músicos que imigraram. Transferiu-se para o Brasil nos anos 1970.

Cilly Litwak, cantora, nasceu na Alemanha em 1947. Aos 11anos iniciou sua dedicação à música ídiche.

Clara Kochen, de origem sefardita, é entusiasta da música e da cultura de suas raízes. Seu marido é polonês.

Clarice Szajnbrum, soprano nascida no Brasil em 1933 e cujos pais vieram da Bessarábia.

Dina Marx, soprano brasileira integrante de coros comunitários. A ligação com o ídiche se deu na idade adulta através do canto.

Dora Blatyta nasceu no Brasil. É filha de Szyja Fraiman, que cantava em diversas ocasiões na sociedade judaica do Brasil.

Dora Braun, nascida em Varsóvia, imigrou ao Brasil quando criança junto à família em 1933. É falante de ídiche.

Durval Weltman, advogado brasileiro, é filho de Maurício Weltman e neto de Jankiel Weltman.

Eduardo Weltman é médico especialista em radioterapia. Trabalha no Hospital das Clínicas e no Hospital Israelita Albert Einstein. Tem poucas lembranças do ídiche. É filho de Maurício Weltman e neto de Jankiel Weltman.

Eliana Langer leciona no Departamento de Letras Orientais na Universidade de São Paulo. É filha do *chazan*, original de Varsóvia, Idel Weichenberg.

Elizaveta Renyi, nascida em 1919 em Arad, não recebeu nenhum tipo de educação ídiche. Sua língua materna é o húngaro. Mora no Residencial Albert Einstein.

Estela Gontow Goussinsky, filha de imigrantes, nascida em 1943 em Porto Alegre, é professora de musicalização e diretora do Musicalis Núcleo de Música em São Paulo.

Felicia Szpitscovsky, filha de imigrantes, luta pela preservação do ídiche. É voluntária no AHJB na área de ídiche.

Felipe Honigsberg nasceu em 1953 no Uruguai. Empenha-se em preservar a lembrança dos pais, que imigraram da Europa.

Francisco Gotthilf (1928-2012), renomado radialista judeu brasileiro, nascido na Alemanha.

Genha Midgal, professora de ídiche da USP. Os pais vieram da Polônia para o Brasil em 1928 e falavam ídiche.

Gerson Herszkowicz, *chazan* de renome que tem dirigido núcleos e instituições da comunidade judaica brasileira.

Golde (Dvoire) Bisker nasceu na Polônia em 1917. Chegou ao Brasil em 1929. Mora no Residencial Albert Einstein.

Hana Jurica nasceu em 1922 perto de Lodz. Sobreviveu ao Holocausto. Fala vários idiomas, inclusive o ídiche. Canta no Coral do Centro de Convivência da UNIBES.

Henrique Morelenbaum maestro e professor de música, nascido em Lagow em 1931. Chegou ao Brasil em 1935.

Hugueta Sendacz, regente idichista fundadora do Coral Tradição do ICIB. Acredita na universalidade da música.

Ieta Lipca Herzhalt nasceu no Brasil, filha de imigrantes. Trabalha como médica na especialidade de ginecologia e obstetrícia.

Jacó Guinsburg, renomado professor acadêmico e autor. Nasceu na Bessarábia e veio ao Brasil em meados dos anos 1920.

Jayme Kuperman nasceu na Palestina em 1915, e possui forte vínculo com o ídiche. Falava com a avó no idioma.

João Engelberg, químico e violoncelista nascido na Hungria em 1918. Sua língua materna é húngaro.

Klara Kielmanowicz chegou ao Brasil em 1948, tendo passado a Segunda Guerra na Europa. É diretora do Ídiche Kraiz (Círculo ídiche) da Na'amat Pioneiras de São Paulo.

Laura Rumchinsky, arquivista do Coral Israelita Brasileiro. Os pais imigraram da Polônia ao Brasil nos anos 1930.

Lea Baran nasceu em 1927 no leste europeu. Seu idioma materno é o russo. Tornou-se professora e tradutora de ídiche no Brasil.

Lea Vinocur Freitag, soprano brasileira, pesquisadora, livre docente em sociologia da arte e doutora em ciências sociais, com publicações inclusive relativas à área musical.

Lea Szuster, empresária brasileira, desenhista industrial e cantora. Sua família é de origem Polonesa.

Leja Mucinic, nascida na Lituânia, imigrou com a família ao Brasil em 1939. É ídiche falante. Sempre cantou em corais.

Lea Vogel, nascida no Brasil, é filha do maestro Jaime Feiguelman e de Regina Feiguelman.

Lia Camenetsky Engelender, cantora de família ídiche. Nasceu no Rio de Janeiro em 1933.

Luís Szajnbrum nasceu em 1927 no leste europeu e imigrou ao Brasil aos 10 anos de idade

Malka Rosenfeld, nascida em Recife em 1935, seus pais, Beile Golberg e Izaak Chulak vieram da Polônia e falavam o ídiche como idioma principal.

Mania Solon, quase centenária, passou sua infância na Rússia, onde falava ídiche em casa. É viúva do *chazan* Solon.

Mauro Wrona nasceu em 1955 e é filho de Jacques e Eva Wrona. É cantor e diretor de óperas.

Mendel Abramowicz, professor universitário e idichista brasileiro nascido em 1932, é filho de pais poloneses.

Mere Abramowicz é doutora em psicologia da educação e professora titular da PUC de São Paulo. Kursou o Seminário Hebraico de Professores do Renascença.

Miguel Rotenberg, *chazan*, cantor e professor de *Bar Mitzvá* e *Bat Mitzvá* é o segundo filho de imigrantes nascidos na Polônia, Leninberg. Miguel nasceu em Buenos Aires em 1938.

Mila Sternzys nasceu em 1921 na Polônia. Além do ídiche, fala muito bem o polonês. Sobreviveu à Segunda Guerra. Sempre conversou em ídiche com o marido Shloime Sternzys. Mora no Residencial Albert Einstein.

Miriam Brik Nekrycz nasceu em 1932 em Luck. Sobreviveu à Segunda Guerra. Chegou ao Brasil em 1951.

Miriam Frish Heller, cantora nascida na Polônia. Sua família falava mais ídiche do que polonês. Foram deportados para a Sibéria em 1940 onde permaneceu por seis anos. No pós-guerra foi para Israel e em 1952 chegou ao Brasil.

Miriam Zalcman, nascida em 1933 em Horodenca na Polônia/Ucrânia, filha de Pesia e Josef Rozenfeld. É falante de ídiche e sempre teve muita ligação com o canto através da sua participação em corais, inclusive na Polônia.

Myriam Dahis, nascida no Brasil em 1939, filha de imigrantes, foi professora de piano e conhece algumas canções em ídiche que ouvia a mãe cantando em casa, onde falavam também em ídiche.

Nelson Rozenchan, conceituado professor de *Bar e Bat Mitzvá* na comunidade judaica paulista. Possui um cabedal de informações sobre a música ídiche e sobre os *chazanim*.

Nicole Borger, cantora e compositora paulistana de ascendência norte-americana e europeia. Realizadora do Kleztival e incentivadora da música judaica.

Rachel Gotthilf nasceu na Polônia. Foi professora de hebraico formada no Seminário Hebraico de professores do Renascença. Sobreviveu ao Holocausto e em 1946 imigrou ao Brasil, onde se casou com Francisco Gotthilf.

Raisa Rojter reside atualmente no Residencial Albert Einstein. Nascida em Neswizh em 1929, chegou ao Brasil após a Segunda Guerra.

Regina Feiguelman, nascida em Stolin na Polônia em 1921, estudava hebraico e polonês. Em casa falava-se ídiche. Veio ao Brasil em 1939. Casou-se com o maestro Jaime Feiguelman.

Roza Brener, nascida na Europa em meados da década de 1920, sua língua materna é ídiche. Canta no Coral do Centro de Convivência da UNIBES.

Sara (Sarita) Jablonca Lam de Augustowski, nasceu em 1933 no Uruguai. Seus pais vieram da Polônia por volta do ano 1930. Seu pai tornou-se *chazan* no Uruguai. Canta no Coral da Sinagoga Beth Menachem.

Samuel Belk, polonês, imigrou para o Brasil nos anos 1930. É engenheiro aposentado. Incentivador da cultura ídiche, com mestrado sobre o tema, concebe shows musicais a respeito. Dirige o Departamento de Música do AHJB.

Sara Waldman (1912-2012) nasceu na Polônia e imigrou ao Brasil aos 18 anos em 1932. Casou-se com Salomão Waldman, que também imigrara em 1930. Sara falava ídiche e cantava algumas canções.

Sérgio Olive nasceu em 1961 em Buenos Aires. Estabelecido atualmente em Porto Alegre, trabalha como pianista compositor regente, arranjador e professor. Desde 2008 é diretor musical do grupo vocal Lechaim de Porto Alegre.

Sima Halpern, maestrina e pianista com expressiva atividade no meio musical brasileiro. É regente do coral judaico da Wizo e do Coral Zemer. Realiza as Grandes Festas na Hebraica de São Paulo. É filha do maestro Feiguelman.

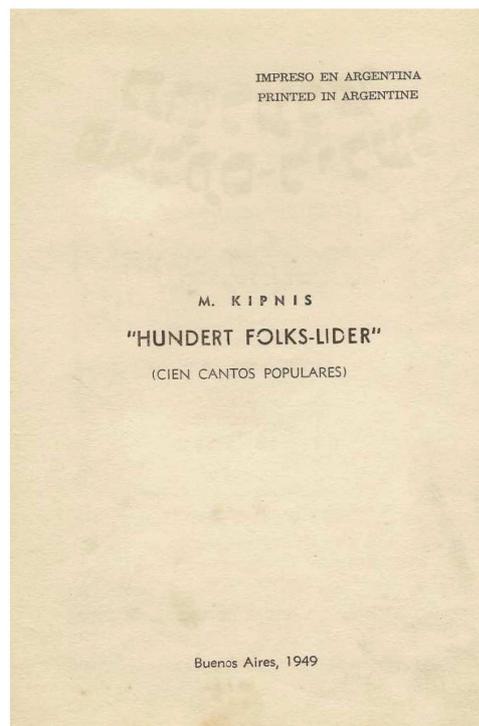
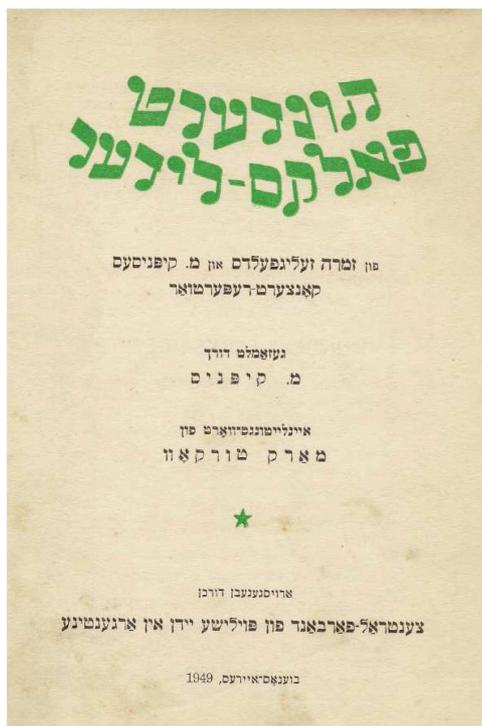
Sylvio Band, brasileiro, filho de imigrantes, e grande apreciador do ídiche. Investe em seu aprofundamento em temas relacionados à música e à cultura ídiche. Trabalhou em certas ocasiões no teatro ídiche brasileiro.

Syma Zimberg nasceu em uma pequena cidade próxima a Varsóvia. Veio para o Brasil com quase três anos de idade. Ouvia músicas ídiches com sua mãe e alegra-se que seu filho ainda reconheça certas canções.

Tania Frenkiel Travassos, brasileira nascida em 1972, é pianista, regente e educadora musical. Trabalha em várias escolas judaicas e sinagogas e acompanhando diversos músicos. É tecladista da Banda Klezmer Brasil.

Tanya Hofman canta no Coral da Sinagoga Beth Menachem. Os pais vieram da Polônia em 1933. Ela nasceu no Brasil, mas em casa falava-se ídiche.

Zwi Terner nasceu na Romênia em 1930. Seu idioma principal era o ídiche. Sobreviveu ao Holocausto e imigrou para Israel e posteriormente ao Brasil. É atualmente morador do Residencial Albert Einstein.



Allegro agitato (פּאַזענט און אַקצענטירט)

און, אז דער רבי אלימלך
איז געווארן נאר שפּאַרק פּריילעך,

— 176 —

איז געווארן נאר שפּאַרק פּריילעך
אלימלך,
האַט ער אויסגעטון די תּפּילין
און האָט אויסגעווישט די בריילן
און געשיקט נאָך די פּויקלעך
די צוויי.

און, אז די פּויקלדיקע פּויקלעך,
האַבן פּויקלדיק געפּויקלט,
האַבן פּויקלדיק געפּויקלט
האַבן זיי.

יום

— 177 —

Exemplo de partitura de uma canção tradicional ídiche - “Der rebe Elimeilech” - em grafia original (caracteres hebraicos). KIPNIS, M. Hundert folks-lider. Edição de M. Turkow. Buenos Aires, 1949.



Eva Gontow e Sonia Goussinsky em 1974, São Paulo.

À CONTINUIDADE...