



**Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música**

**A MÚSICA EM UMA COMUNIDADE JUDAICA EM  
PERNAMBUCO**

**Keila Souza Fernandes da Cunha**

João Pessoa  
Abril / 2018



**Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música**

## **A MÚSICA EM UMA COMUNIDADE JUDAICA EM PERNAMBUCO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito final para a conclusão do curso de Doutorado em Música, área de Etnomusicologia. Linha de Pesquisa: Música, cultura e performance.

Keila Souza Fernandes da Cunha

**Orientador: Dr. Carlos Sandroni**

João Pessoa  
Abril / 2018

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

C972m Cunha, Keila Souza Fernandes da.

A Música em uma Comunidade Judaica em Pernambuco /  
Keila Souza Fernandes da Cunha. - João Pessoa, 2018.  
292 f. : il.

Orientação: Carlos Sandroni Sandroni.  
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Música judaica; Música e identidade. 2. Judeus em Recife, Pernambuco; Música e etnicidade. 3. Música e imigração; Experiencialismo sonoro. I. Sandroni, Carlos Sandroni. II. Título.

UFPB/BC



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**  
**DEFESA DE TESE**

**Título da Tese: “A Música em uma Comunidade Judaica em Pernambuco”**

**Doutoranda: Keila Souza Fernandes da Cunha**

**Tese aprovada pela Banca Examinadora:**

---

**Dr. Carlos Sandroni**  
Orientador/UFPB

---

**Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz**  
Membro Interno do Programa/UFPB

---

**Dr<sup>a</sup>. Alice Lumi Satomi**  
Membro Interno do Programa/UFPB

---

**Dr. Ricardo Brafman**  
Membro Externo ao Programa/UFPE

---

**Dr<sup>a</sup>. Daniela Maria Ferreira**  
Membro Externo ao Programa/UFPE

**João Pessoa, 26 de Abril de 2018**

Dedico esta tese ao meu porto seguro, minha calma, minha alegria, meu tesouro nesta vida: Eudes André (marido), Joel Neto (filho) e Gabriel André (filho). Foi pensando em vocês que recobri as forças e decidi seguir em frente.

## Agradecimentos

Ao D'us dos judeus e meu D'us, criador dos céus e da terra, e autor da vida – somente à Ele seja dada a glória...

Ao meu núcleo familiar, Eudes André Fernandes da Cunha, Joel Teixeira de Souza Neto e Gabriel André Souza Fernandes da Cunha – eu não teria conseguido chegar até aqui se não fosse o amor e o total apoio de vocês...

Aos meus pais, Joel Teixeira de Souza e Raimunda Denah Silva Souza, que me ensinaram a viver e a lutar sempre – amor que não se mede...

Às minhas queridas e talentosas irmãs, Cristhiane Alves, Kézia Albuquerque, Joelma Souza, Adna Barbosa e Hadassa Vasconcelos – meu coração está com vocês...

Ao professor, Dr. Carlos Sandroni, por sorte, meu orientador – a sua existência será sempre o norte para onde direcionarei o meu olhar acadêmico e profissional...

À professora, Dra. Tânia Neumann Kaufman, que me abriu as portas para o universo judaico recifense – os seus conhecimentos foram verdadeiros baluartes para mim...

À professora, Geni Katz, que acreditou em mim e me renovou as esperanças para pesquisar – sua firmeza de caráter será sempre uma luz resplandecente...

Ao *hazzan*, David Léo Eisenkraft, que foi comigo até o fim e vibrou juntamente com esta pesquisa em prol da música judaica – muito, muito obrigada por ser tão bom...

À professora, Dra. Jaqueline Travassos, que me encaminhou na direção certa para a pesquisa de campo – seu contato significou a minha conquista...

À comunidade judaica *ashkenazi* em Recife/PE, especialmente ao Centro Israelita de Pernambuco (CIP) e ao Colégio Israelita Moysés Chvarts – obrigada por me receberem e por me proporcionarem o contato direto com a riqueza de sua cultura e de sua história...

Ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes/  
Universidade Federal da Paraíba –compromisso, credibilidade e qualidade acadêmica são  
seus pilares...

Ao coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música, prof. Dr. Valério Fiel –  
obrigada pela paciência e pelos incentivos...

Aos professores, Dra. Alice Lumi Satomi e Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz, pelos  
conhecimentos compartilhados ao longo do curso, pelo apoio irrestrito e pela confiança  
depositada em mim – serei eternamente grata....

À todos que contribuíram direta ou indiretamente para que esta pesquisa fosse realizada...

Muito obrigada!!!!!!

*Nosso Pai e nosso Rei: concede-nos a Tua  
graça e atende-nos, mesmo que  
careçamos de boas ações; faze conosco  
justiça e bondade, e salva-nos!  
(Machzor, 1991)*

## RESUMO

Esta tese é resultado de uma pesquisa sobre a música judaica em Recife/PE. A pesquisa se propôs a investigar a música judaica na comunidade de origem *ashkenazi*, comunidade cujos integrantes descendem dos imigrantes judeus que vieram do leste europeu e chegaram ao Recife no princípio do século XX, impulsionados pelo fenômeno diaspórico que há muito acompanha as comunidades judaicas pelo mundo, o que a caracteriza, portanto, como uma comunidade migrante e de minoria étnica. O universo da pesquisa priorizou espaços comunitários onde a música judaica é feita em coletividade; tais espaços são, principalmente, o Centro Israelita de Pernambuco (CIP), que abriga a sede da Federação Israelita de Pernambuco (FIPE), o Colégio Israelita Moyses Chvartz e a Sinagoga Israelita Isaac Schachnik, todos no mesmo local, sendo assim um espaço bastante frequentado pela comunidade durante todo o ano; e também eventos sociais da referida comunidade, como casamentos e festivais, estes, em diversos locais da cidade do Recife. Os objetivos, principal e específicos, foram propostos no intuito de compreender, por perspectivas etnomusicológicas e de áreas afins, como a música judaica manifesta a representação identitária de ser judeu, seja religiosa e/ou étnica, tanto em espaços sagrados quanto profanos. O conceito de dialogismo serviu como base para a elaboração da discussão teórica apresentada nesta tese e fatores como a etnicidade, o simbolismo, a memória coletiva e a alteridade, foram considerados na observação da construção de tal identidade, representada musicalmente. A metodologia foi desenvolvida dentro de uma abordagem qualitativa, configurada como um estudo de caso, através da pesquisa etnográfica. Os dados foram obtidos por observação e observação participante, entrevistas e depoimentos, com apoio de pesquisa bibliográfica. Também foi feita uma “etnografia virtual”, ou seja, o uso de sites da internet da comunidade como fonte de dados, sendo todos estes dados analisados prioritariamente pelo viés etnomusicológico, mostrando assim resultados que apontam para a real complexidade que a música judaica possui, tendo em vista sua capacidade de assimilação cultural combinada com o fator religioso e étnico, bem presentes em sua estrutura musical. A vivência social atrelada à prática da música, configura o que pode ser chamado de experiencialismo sonoro, este, compreendido como o fazer musical associado a experiências ligadas a fatores étnicos, identitários, religiosos e sociais como um todo. Tendo compreendido a música como algo inerente ao ser humano, é possível portanto realizar o experienciar sonoro assim como a comunidade judaica em Recife o faz, quando, através de sua música, reforça tais fatores de forma coletiva e constante, vivenciando o judaísmo através de suas músicas.

**Palavras-chave:** Música judaica; Música e identidade; Judeus em Recife, Pernambuco; Música e etnicidade; Música e imigração; Experiencialismo sonoro.

## ABSTRACT

This thesis is the result of a research on Jewish music in Recife / PE. The research aimed to investigate Jewish music in the community of Ashkenazi origin, a community whose members descended from Jewish immigrants who came from Eastern Europe and arrived in Recife in the early twentieth century, driven by the diasporic phenomenon that has long been accompanying the Jewish communities around the world, which therefore characterizes it as a migrant and ethnic minority community. The research universe prioritized community spaces where Jewish music is done collectively; such as the Israelite Center of Pernambuco (CIP), which houses the headquarters of the Israeli Federation of Pernambuco (FIPE), the Israelite College Moyses Chvartz and the Israeli Synagogue Isaac Schachnik, all in the same place, frequented by the community throughout the year; and also social events of this community, such as weddings and festivals, these, in several places of the city of Recife. The main and specific objectives were proposed in order to understand, from ethnomusicological perspectives and related areas, how Jewish music manifests the identity representation of being Jewish, religious and / or ethnic, in both sacred and profane spaces. The concept of dialogism served as the basis for the elaboration of the theoretical discussion presented in this thesis and factors such as ethnicity, symbolism, collective memory and otherness were considered in the observation of the construction of such identity, represented musically. The methodology was developed within a qualitative approach, configured as a case study, through ethnographic research. Data were obtained through observation and participant observation, interviews and testimonies, with support of bibliographical research. It was also made a "virtual ethnography", that is, the use of community internet sites as data source, all of these data being analyzed primarily by the ethnomusicological bias, thus showing results that point to the real complexity that Jewish music has, in view of their capacity for cultural assimilation combined with the religious and ethnic factor, well present in their musical structure. The social experience linked to the practice of music configures what can be called sonic experientialism, understood as the musical making associated with experiences related to ethnic, identity, religious and social factors as a whole. Having understood music as something inherent to the human being, it is therefore possible to realize the sound experience as the Jewish community in Recife does when, through its music, it reinforces these factors in a collective and constant way, experiencing Judaism through its songs.

**Keywords:** Jewish music; Music and identity; Jews in Recife, Pernambuco; Music and ethnicity; Music and immigration; Sound experientialism.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1. Judeus e judaísmo: história, leis e conceitos.....</b>	<b>34</b>
1.1 Origens... <i>Elohênu velohê avotênu</i> - “D’us nosso e D’us de nossos pais”.....	34
1.2 Haskalá: A chegada da modernidade para o judaísmo e sua passagem para a contemporaneidade no século XX.....	50
1.3 Conceitos: “O que é ser judeu?”.....	58
1.4 Judeus em Recife: Trajetória histórica/A comunidade.....	61
<b>2. Música Judaica: conceitos, categorias e usos.....</b>	<b>78</b>
2.1 O pop judaico e a música de mídia.....	96
2.2 “Sonoridades” Judaicas.....	104
2.2.1 Klezmer.....	107
2.2.2 Modos judaicos.....	114
2.3 A música judaica na comunidade: O sagrado e o profano.....	123
2.3.1 Música para o serviço religioso.....	133
2.3.2 Música para as festas (não litúrgicas).....	165
<b>3. Inferências, Interferências e Trânsitos: Música Judaica e Desdobramentos.....</b>	<b>184</b>
3.1 Diásporas e Comunidades Migrantes.....	186
3.2 Memória coletiva e música.....	199
3.3 O Simbolismo Judaico e a Música.....	204
3.4 A música judaica e a alteridade: “eu” e do “tu” em discursos musicais.....	209
3.4.1 Experiencialismo sonoro.....	218
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>224</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>232</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>239</b>

<b>A. Fotos da pesquisa.....</b>	<b>239</b>
<b>A.a Festival da Cultura Judaica.....</b>	<b>239</b>
<b>A.b Gravação do DVD Messibá Orquestra Judaica.....</b>	<b>241</b>
<b>A.c Festival da Cultura Judaica 2015 .....</b>	<b>242</b>
<b>A.d Inauguração do piano da Sinagoga Israelita Isaac Schachnik.....</b>	<b>243</b>
<b>A.e Cabalat Shabat celebrado por uma mulher.....</b>	<b>244</b>
<b>A.f Rosh Hashaná 2016.....</b>	<b>245</b>
<b>A.g Yom Kippur 2016.....</b>	<b>247</b>
<b>A.h Casamento judaico/cristão.....</b>	<b>248</b>
<b>A.i Encontro do Habonim Dror.....</b>	<b>249</b>
<b>B. Entrevistas .....</b>	<b>250</b>
<b>B.a Membros da comunidade judaica.....</b>	<b>250</b>
<b>B.b Não membros (músicos) .....</b>	<b>258</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>261</b>
<b>A. Ingressos e anúncios.....</b>	<b>261</b>
<b>B. Partituras.....</b>	<b>262</b>
<b>C. Textos complementares ao Machzor.....</b>	<b>274</b>

## Introdução

O presente estudo é fruto de uma pesquisa que se propôs a escrutinar a cultura judaica na cidade do Recife através de sua música, em diferentes momentos festivos do calendário judaico, com destaque às comemorações do “*Yom Kippur*[*dia do perdão*]”, do “*Rosh Hashaná*[*Ano novo judaico*]”, do “*Purim*[*dia da salvação*]”, além de outros eventos sociais. O objeto investigado foi a música judaica e os possíveis diálogos contemporâneos analisados no campo da Etnomusicologia, e de áreas afins, considerando principalmente questões como a da alteridade cultural e o simbolismo judaico na música vivenciada por parte da população judaica da cidade do Recife, estabelecida desde os primeiros anos do século XX. A pesquisa de campo acompanhou as atividades musicais da comunidade judaica recifense, que tem como sede o Centro Israelita de Pernambuco (CIP), localizado no bairro da Torre na cidade de Recife/PE, sendo seus participantes, majoritariamente, de ascendência *ashkenazim*<sup>1</sup>. A tese é uma continuidade da dissertação *A música do Shabat em Recife/PE* (CUNHA, 2011). Na época da pesquisa de mestrado pude perceber que o campo investigativo é bastante amplo. Além do repertório religioso específico<sup>2</sup> que, semanalmente, faz parte de uma parcela de judeus recifenses, ainda há uma diversidade de repertório não religioso que acompanha a vida social da referida comunidade.

O primeiro contato com o campo foi através da professora, Dra. Tânia Neumann Kaufman, que já tinha sido minha co-orientadora durante o mestrado e que era, em agosto de 2013 (mês do início do curso), a presidente do AHJPE (Arquivo Histórico Judaico de Pernambuco) e também muito influente na Federação Israelita de Pernambuco (FIPE) que mantém o CIP, local onde realizei 90% da pesquisa de doutorado. Através da pessoa dela tive acesso à outras pessoas da comunidade que foram essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa. Algumas dessas pessoas eu já conhecia desde a pesquisa de mestrado e outras conheci durante a próprio doutorado.

Além desta música de caráter religioso que representa uma parte da comunidade judaica recifense, ou seja, a parte da comunidade que observa o *Shabat* (a minoria dentro de outra minoria), existe uma outra face da música judaica que abrange um número maior

---

<sup>1</sup> Judeus provenientes do leste europeu

<sup>2</sup> A música do *Shabat*, de fato, representa sim a religiosidade que alguns judeus recifenses assumem, e cantá-la é, praticamente, um dever judaico a cada pôr-do-sol nas sextas feiras, pois, acima de tudo, o *Shabat* é sinônimo de alegria, e a utilização da música torna a cerimônia do *Cabalat Shabat* mais dinâmica através da entoação musical dos textos religiosos.

de praticantes: é a música destinada a marcar presença em ambientes sociais como casamentos, aniversários ou ritos de passagem, como é a que marca a passagem da fase infantil para a juventude, o chamado *Bar/Bat Mitzvá*, e, ainda, aquelas que estão atreladas às comemorações do calendário judaico. Existem alguns judeus que se dizem ateus<sup>3</sup> e atribuem o seu reconhecimento judaico unicamente ao parentesco. Para estes a prática do *Shabat* é um tanto quanto arbitrária, tendo em vista que a observância deste é um mandamento fundamentado nos princípios do Judaísmo/religião. Então, compreendendo o respeito ao sétimo dia da semana como um fator de religiosidade, aqueles que são judeus apenas pelos laços consanguíneos, não cumprem necessariamente este princípio religioso. E é aí onde entra a outra face do reconhecimento de ser judeu através da música. Enquanto que no *Shabat* apenas uma pequena parcela da comunidade judaica recifense vivencia o repertório específico do sétimo dia, nas festas de casamento, aniversários e outras comemorações sociais, o repertório de música judaica é feito por uma quantidade maior de judeus, independente do reconhecimento de um Judaísmo religioso ou de parentesco, ou seja, a música pode ser vista como um dos pontos em comum entre essas duas categorias de judeus recifenses.

Apenas nesta pequena diferenciação de ambiente musical é possível perceber pontos que são importantes para a pesquisa etnomusicológica: a relação da música com questões de gênero, parentesco e religiosidade, e todas estas, ainda, com o reconhecimento étnico e identitário. A etnomusicologia recentemente tem expandido suas linhas de pesquisa para temas atuais, como a música tida como produto da mídia e dos meios de comunicação massivos e da música e a questão da sustentabilidade, este último, provavelmente, um dos temas mais recorrentes nestas primeiras décadas do século XXI. Todavia, enquanto campo da investigação científica na área musical, ela não deixou de se aprofundar em questões consideradas mais antigas, como música e tradição oral, música e culturas indígenas, etc. No quesito “música judaica”, percebe-se que a correlação com o campo do saber etnomusicológico pode abranger aspectos culturais diversos, pois pode tratar de maneira transversal temas que envolvem simbolismos, alteridade, identidade, etnicidade, estrutura social, modernidade, dentre outros.

A importância desta investigação científica está na contribuição para uma compreensão das múltiplas funções que a música desempenha na sociedade, destacando

---

<sup>3</sup> Obtive esta informação através de uma entrevista com um membro da comunidade, ainda no período da pesquisa de mestrado no ano de 2010. (CUNHA, 2011). A entrevistada não era atéia, mas ela me informou que existiam judeus ateus, não necessariamente naquela comunidade.

o fato de que ela pode ser mais do que um dado cultural artístico, mas também sinônimo de afirmação cultural e étnica, além de um elemento histórico. E, como este tema, de certa forma, já está aberto neste Programa de Pós-graduação em Música – através da dissertação de Mestrado defendida por mim em maio de 2011 – foi pertinente dar continuidade a esta pesquisa, que se dirige a um universo mais amplo da música judaica, buscando o entendimento e a compreensão de como esta música dialoga principalmente com questões como a alteridade e o simbolismo, com base na Etnomusicologia, na Antropologia e em áreas afins.

A literatura acadêmica internacional é rica em produções sobre música judaica e as que tive acesso são utilizadas como embasamento desta pesquisa. Na categoria da produção de livros que tratem especificamente sobre música judaica, destaco *Jewish Music in its historical development*, de Abraham Z. Idelsohn (1975), *Jewish Music and Modernity*, de Philip Bohlman (2011), *Passaport to Jewish Music*, de Irene Heskes (1998), *The Music of the Bible Revealed*, de Suzanne Haik-Vantoura (1991), *Music in Biblical Life*, de Jonathan Friedmann (1980), *Jewish Contiguities and the Soundtrack of Israeli History*, de Assaf Shelleg (2014), e outras produções acadêmicas como as de Kay Kaufman Shelemay (1995/2006) e a de Mark Slobin (1995/2003), todos estes usados para embasar esta pesquisa.

Em diversas universidades europeias e norte americanas, os centros de estudos sobre a música judaica são abundantes. As produções sobre cultura judaica que envolvem a prática musical são temas de artigos, monografias, dissertações e teses na Europa e, naturalmente, em Israel. Somente nos EUA destaco mais de seis universidades que possuem um núcleo específico de estudos judaicos, como é o caso da *New York University*, *University of Florida*, *Oklahoma City University*, *Indiana University*, *Columbia University*, *Brandeis University/MA*, e algumas que são integralmente judaicas, como é o caso da *Yeshiva University* e da *Baruch College*. O site *Jewish Music WebCenter*<sup>4</sup> - responsável por muitas informações a respeito da produção de música judaica não apenas em Israel como em outras partes do mundo – tem como propósito dar suporte a pessoas ou grupos que pesquisam e/ou promovem a música judaica. Por ter uma tradição judaica desde sua criação, além de promover e publicar eventos de música judaica, manter arquivos e fóruns de discussões tanto internamente como com outras instituições de ensino, apoia e realiza pesquisas voltadas à música judaica e no próprio

---

<sup>4</sup> <http://jmwc.org/about/><acesso em 10/10/2017 às 00:05>

site existe uma lista disponível com dezoito indicações de outros centros de estudos musicais judaico, não necessariamente a nível de graduação e pós graduação, mas todos eles voltados ao ensino da música judaica.

Como este tema voltado à investigação da música judaica ainda é restrito no Brasil, acredito que esta tese possa contribuir para que sejam abertos outros caminhos de investigação que tratem da questão da presença da música judaica no Brasil, tendo em vista as comunidades existentes em algumas capitais brasileiras, com atividades musicais diversas.

A título de informação faz-se necessário alguns esclarecimentos sobre a atual situação de fontes de pesquisa a respeito da música judaica no Brasil. De uma maneira geral o tema “judaísmo”, seja ele religioso ou cultural, já tem seu lugar tanto na literatura acadêmica científica quanto na literatura não científica aqui no Brasil. Várias universidades públicas e particulares, como as Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Pontífice Universidade Católica (PUC/SP) e Universidade de São Paulo (USP), mantém núcleos de estudos voltados à questão judaica no Brasil.

Provavelmente o destaque em produção no âmbito nacional seja para o Núcleo de Estudos Judaicos (NEJ) da UFMG, que mantém um banco de teses e dissertações sobre o tema, bem como um arquivo documental, o Arquivo *Maaravi*, que produz a Revista *Maaravi*, onde são publicadas periodicamente artigos e outros tipos de publicações acadêmicas sobre temas judaicos; o Programa de Pós Graduação em Estudos Judaicos e Árabes, que pertence ao Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), que possui banco de dissertações e teses, bem como a publicação periódica de três revistas científicas: Caderno de Línguas e Literatura Hebraica, Revista *Vértices* e Revista *Noah/Noaj*; o Núcleo Interdisciplinar de Estudos Judaicos e Árabes vinculado ao Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), produzindo workshops, ciclo de palestras, pesquisas e publicações científicas sobre judaísmo em geral, tendo a circulação e produção da Revista *NIEJ* periodicamente; também há um centro de estudos judaicos conhecido como Cátedra de Cultura Judaica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), que assim como as duas instituições anteriormente citadas, promove eventos e publicações sobre temas judaicos em geral Outros programas de pós-graduação também já tiveram em anos anteriores núcleo de estudos judaicos, como foi o caso da

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Os núcleos que estão ativos possuem espaços para debates, promovendo eventos e incentivando publicações eletrônicas acerca da presença judaica e todas suas peculiaridades religiosas e culturais. Além das academias científicas, as federações judaicas estaduais promovem eventos e mantém outras instituições judaicas, como clubes, escolas, associações, e etc. Algumas dessas funcionam também como fonte de pesquisa científica, como é o caso do Arquivo Histórico Judaico de Pernambuco (AJHPE).

De forma geral, tanto nas instituições acadêmicas quanto nas de outras naturezas, diversos temas são contemplados, todos com relação à questão judaica como “judaísmo e contemporaneidade”, “antisemitismo”, “arte e cultura judaica”, “literatura judaica”, “ética no judaísmo”, “comunidades judaicas”, “imigração”, “identidade judaica no Brasil”, dentre outros. No entanto, no quesito “música judaica”, não se encontra sequer um núcleo de estudos, nem mesmo nas federações judaicas espalhadas pelo Brasil. A produção acadêmica nacional sobre música judaica é mínima, senão praticamente nula e, portanto, o desenvolvimento desta pesquisa na área da Etnomusicologia, neste programa de pós graduação, de certa forma “inaugura” uma subcategoria a mais dentro do leque diversificado dos temas de estudos judaicos feitos no Brasil, ampliando o debate sobre questões a respeito de música, com todas suas peculiaridades sonoras e funcionais, além de lidar com outros temas como cultura, religiosidades, comunidades imigrantes, espaços sagrados e profanos.

O que pode ser encontrado, de caráter não científico, em relação à música judaica, é o espaço dedicado à música em alguns sites judaicos brasileiros, apresentados quase sempre na forma de áudios e vídeos. É possível citar alguns sites judaicos que inclusive foram utilizados como fonte de pesquisa nesta tese, como Web Judaica<sup>5</sup>, Pletz.com<sup>6</sup>, Chabad.Org<sup>7</sup>, Morashá<sup>8</sup>, Alef News<sup>9</sup>, Abradjin<sup>10</sup>; mas o site que mais se destaca por ter total relação com a música judaica, é o site do Instituto de Música Judaica<sup>11</sup> (IMJ). Na realidade o IMJ é uma versão nacional do Jewish Music Institute de Londres, entidade filantrópica sem fins lucrativos registrada na Inglaterra, associada à School of

---

<sup>5</sup> <http://www.netjudaica.com.br/>

<sup>6</sup> <http://www.pletz.com/blog/>

<sup>7</sup> <http://www.chabad.org/>

<sup>8</sup> <http://www.morasha.com.br/home.html>

<sup>9</sup> <http://alefnews.com.br/>

<sup>10</sup> <http://anussim.org.br/>

<sup>11</sup> <http://www.imjbrasil.com.br/>

Oriental and African Studies (SOAS) da Universidade de Londres, citada acima. Mais detalhes sobre o IMJ serão dados no decorrer dos capítulos.

Como todo trabalho acadêmico esta pesquisa teve objetivos que nortearam o desenvolvimento da pesquisa. O objetivo geral é compreender através de perspectivas etnomusicológicas como a identidade judaica, seja ela religiosa ou étnica, se manifesta musicalmente em espaços sagrados e profanos. Baseado no objetivo geral, os objetivos específicos são: 1) Situar, preliminarmente, como as festas sociais da comunidade judaica recifense acontecem, como são apreciadas e preparadas; 2) Identificar qual repertório é utilizado pelos integrantes da comunidade judaica em Recife para os ambientes festivos sociais (festas religiosas do calendário judaico e outros eventos sociais comunitários); 3) Conhecer os músicos ou os grupos musicais que tocam e cantam nestes eventos sociais judaicos, suas formações e identificação com o repertório, através de entrevistas e/ou depoimentos<sup>12</sup>; 4) Estabelecer relações, neste contexto, entre a música e o simbolismo judaico; 5) Entender como se manifesta a questão da alteridade nas músicas judaicas executadas pela comunidade; 6) Compreender como fatores como a migração/adaptação frutos da diáspora que fundou a referida comunidade pesquisada pôde ou não ter interferido na produção musical; 7) Verificar se existe ou não na música o ponto que unifica os judeus recifenses *ashkenazim*, independente do Judaísmo/Religioso e do Judaísmo/Étnico; 8) Compreender a importância da música na representação judaica, considerando quais são os elementos de etnicidade/identidade que os distinguem como judeus em Recife/PE, constituindo assim um grupo de minoria na capital pernambucana.

A metodologia basicamente constitui-se de um estudo de caso, a comunidade judaica de Recife/PE, usando como meio de investigação a pesquisa etnográfica, que em grande medida deu-se de forma participante, uma vez que pude participar de todos os momentos musicais conjuntamente com a comunidade citada, sem relevar dados quantitativos, mas destacando através da pesquisa documental e em campo, os dados qualitativos a respeito da música judaica na comunidade pesquisada. A parte documental basicamente reuniu livros, artigos, dissertações, teses, resenhas, matérias publicadas em jornais de circulação geral, revistas e sites especializados em judaísmo, enquanto que a pesquisa em campo resultou em gravações de áudio, registros fotográficos para conferência dos eventos e da comunidade, entrevistas, questionários e depoimentos.

---

<sup>12</sup> Ver metodologia: nela serão explicitadas como serão colhidas estas possíveis entrevistas e/ou depoimentos

Todas estas fontes, somadas e usadas de forma transversal e coesa deram o suporte à construção de todo o texto da tese.

A apresentação textual foi dividida em capítulos de modo a organizar os temas gerais e específicos, sendo apresentada em três capítulos e priorizando quatro eixos centrais que estão divididos em:

- 1) Aspectos históricos – apresentados através de uma resumida reconstrução da história dos judeus e do Judaísmo, desde o mundo antigo até a contemporaneidade;
- 2) Aspectos gerais da pesquisa – através da descrição e apresentação da comunidade pesquisada, com dados, processo de pesquisa e resultados obtidos
- 3) Aspectos específicos sobre “música judaica” – aqui, o estado da arte estudada, de maneira geral, com descrições sobre a presença da música judaica no mundo ocidental, no universo midiático, em contextos sacros e profanos, bem como considerações a respeito de suas possíveis sonoridades;
- 4) Aspectos conceituais – através de uma breve reflexão sobre estudos que contemplam temas relacionados às culturas migrantes, refletindo sobre questões de identidade, etnicidade, representatividade, comunidades, memória coletiva, dentre outros, bem como a reflexão teórica dos conceitos aplicados aos dados obtidos no universo da pesquisa.

Sendo assim, as divisões dos capítulos foram organizadas da seguinte forma: **Capítulo 1, Judeus e Judaísmo: História, Leis e Conceitos** – um capítulo necessário pela importância de situar o leitor sobre as origens do judeu e de sua religiosidade, seguido da breve explanação das principais leis que norteiam o pensamento judaico de vida e espiritualidade e por fim um breve tópico sobre a questão conceitual que define o reconhecimento de ser judeu; também trata da descrição e apresentação da comunidade pesquisada, explicitando suas peculiaridades históricas, religiosas e sociais, bem como a descrição da metodologia utilizada no trabalho em campo, nas consultas bibliográficas e na escrita desta tese; **Capítulo 2, Música Judaica: Conceitos, categorias e usos** – capítulo que apresenta de forma geral e sucinta o estado da arte, apontando a presença do tema “música judaica” tanto nas academias de pesquisa quanto fora da ciência, com suas categorias e diversificações. Esta descrição segue uma ordem temporal e funcional, extremamente importante para o conhecimento de como ela se apresenta nos mais diversos espaços e lugares e as principais funções que pode representar. Todavia, destaca-se principalmente, como a música judaica é feita na comunidade pesquisada e quais os papéis que esta desempenha durante festividades comunitárias, como em datas festivas do calendário judaico, e em outras ocasiões sociais do tipo casamentos e festivais

culturais. A prioridade é a apresentação do tema principal, ‘a música judaica em Recife/PE’, e o detalhamento analítico dos dados obtidos em campo, destacando alguns aspectos de sua funcionalidade e a apresentação de algumas das manifestações musicais investigadas; **Capítulo 3, Inferências, Interferências e Trânsitos: Música Judaica e Desdobramentos** – apresenta uma base teórica sobre questões pertinentes aos temas que estão diretamente ligados à cultura judaica, todos estes relacionados com a música e a questão cultural da arte como um todo, destacando principalmente os conceitos de ‘comunidade’ e ‘diáspora’, ‘simbolismo’, ‘alteridade’, ‘pertencimento’, sem os quais é praticamente impossível o entendimento da produção musical judaica seja onde for. Também é neste último capítulo que é posto em discussão todo o embasamento teórico/conceitual proposto para esta tese, com a finalidade de compreender, à luz da Etnomusicologia e de áreas afins, como a música judaica feita no universo da pesquisa dialoga com temas que vem sendo debatidos na contemporaneidade, tanto pela academia, quanto fora dela e a apresentação do conceito de experiencialismo sonoro que se aplica a pesquisa realizada.

A **conclusão** traz reflexões sobre a pesquisa como um todo, seus desafios e suas peculiaridades, destacando o ineditismo do tema aliado ao contexto acadêmico e a sua inserção no campo etnomusicológico de produção nacional. Também sugere possíveis continuidades e demais desdobramentos em futuras investigações, alcançando mais comunidades de origem migrante, que estão espalhadas por esse país.

No início da tese são apresentados uma lista de siglas e no decorrer do desenvolvimento da tese foram usadas notas de rodapé para facilitar o entendimento de nomes e termos, muitos deles usados especificamente em contextos judaicos e que, portanto, necessitam de explicação detalhada, como também para esclarecimentos de algumas passagens de texto ou para dar referências diversas. No fim estão as referências gerais da pesquisa, tanto bibliográficas quanto virtuais e de outros formatos, bem como os anexos e os apêndices com fotos do campo de pesquisa, as transcrições das entrevistas e de melodias escolhidas para exemplificar parte do repertório realizado durante a pesquisa, cópias de textos judaicos utilizados em festividades solenes do calendário judaico e outros que complementam a pesquisa como um todo.

Em suma, o cerne da pesquisa que é a música judaica em Recife/PE, é apresentado como um trabalho acadêmico, fruto da combinação dos conteúdos vivenciados e debatidos durante as aulas deste Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM/UFPB), juntamente com a documentação recolhida através de parte da pesquisa,

bem como pela contribuição que o campo pesquisado proporcionou, todos estes aliados aos referenciais teóricos/conceituais que deram embasamento científico à esta tese. Não obstante, deve-se ressaltar que, tratando-se de um campo cultural específico, de uma pesquisa desenvolvida num recorte temporal e voltado a determinadas situações sociais da comunidade judaica em questão, não existe a pretensão de se afirmar que a música judaica está cristalizada, para os judeus de Recife/PE, dentro das concepções que esta tese apresenta. O dinamismo social e cultural existe e é ele que, da mesma forma que impede a inércia de qualquer agrupamento humano, seja ele de que categoria ou natureza for, também acaba por impulsionar a necessidade da continuidade das pesquisas científicas e, principalmente, o retorno destas à população como um todo. Na seção seguinte desta introdução, abordarei o problema da própria definição da música judaica, diante do referido dinamismo cultural, e diante da situação histórica da diáspora.

Compreender a música judaica num sentido global, significa compreendê-la dentro do entendimento de uma macrovisão do que seja a “judaicidade” desta música, todavia não é um traço musical que a define como sendo judaica, mas, um conjunto de fatores que juntos permitirão tal identificação, o que pode incluir som, texto, contexto, momento e outras coisas mais.

Observando sob a ótica da macrovisão, provavelmente não haverá características puramente sonoras que possam definir se a música é judaica ou não, pois como foi dito anteriormente, as várias diásporas que levaram os judeus para várias partes do mundo, também os fizeram se diferenciar de acordo com o lugar no qual se estabeleciam. Assim, com o passar do tempo foram sendo assimiladas características sonoras distintas e circunscritas aos locais de estabelecimento, o que causou enormes segmentações dos traços sonoros, principalmente quando se utilizou de um imaginário musical típico do local. Estes imaginários musicais afetaram não apenas estruturas musicais como escalas, acordes, campo harmônico e etc, mas também tipo de instrumentos utilizados, gêneros musicais de acordo com contextos sociais, classe social a qual a música se dirige, dentre outros.

No entanto, uma visão global do que seja a música judaica pode ser definida como uma música que é feita essencialmente por judeus, e que exalte ou narre os principais aspectos da cultura judaica como um todo, o que envolve religião, vida social, costumes do dia a dia, fatos históricos, e sentimentos como o humor, a tristeza, a alegria, enfim, que fizeram e fazem parte de todos estes contextos. Dar conta da música judaica

no sentido global é mais que um desafio e acredito que seja até impossível, tendo em vista a difusão que esta alcançou ao longo de toda sua história.

Tendo percebido pelos motivos acima descritos, que a definição de música judaica é difícil de ser elaborada, recorri ao que está no verbete “Jewish Music”, do Dicionário *Grove Music Online* (Oxford University Press), tendo em vista sua gama de explicações que discorrem sobre os vários tipos de música judaica, nos mais variados lugares do mundo, segundo destinações e funções específicas. Após apresentar a natureza e estudos da música judaica, Seroussi destaca no percurso histórico a herança de Canã até o período helenístico romano. Depois ele estabelece uma taxonomia concentrada em uma tipologia tripartite da música judaica: litúrgica e paralitúrgica; não litúrgica; música popular e artística em seus deslocamentos. O verbete especifica tanto períodos históricos como origens geográficas que definem as comunidades judaicas ainda hoje, além de indicar os principais acontecimentos políticos, sociais, econômicos e ideológicos, como o Holocausto e a II Guerra Mundial, que acabam interferindo diretamente na produção da música judaica no século XX, com destaque principalmente ao quesito de trazer para o Brasil, práticas musicais amplamente difundidas e realizadas no leste europeu, ou seja, o “global” interferindo no “nacional” e, posteriormente, no “local” também. Aqui devo esclarecer que associo o “global” com o “leste europeu” e o faço não porque a música judaica no mundo inteiro tenha a sonoridade ou as características da música judaica do leste europeu, mas, sim, porque foi exatamente esta música que veio ao Brasil com a imigração no princípio do século XX, imigração esta responsável por dar início a comunidade judaica onde desenvolvi a pesquisa de mestrado e doutorado.

A música judaica do ponto de vista nacional adéqua-se ao conceito de nação ao qual está circunscrita, podendo variar para mais ou menos sua diversificação de acordo com o grau de cosmopolitismo que o país possui, com o espaço geográfico nacional, considerando sua amplitude e regiões, sua visão política e ideológica a respeito da liberdade da prática de religiosidades diversas, ou a obrigatoriedade do reconhecimento de apenas uma religião como oficial, e ainda com outros fatores que podem interferir direta ou indiretamente na própria produção da música judaica.

No país, de forma geral, a música judaica pode se apresentar de acordo com a origem do *hazzan* e da própria comunidade, além do fato que, no Brasil, por exemplo, a música judaica não se diferencia muito de acordo com as regiões que formam o país, mas, principalmente, pelo segmento do Judaísmo ao qual estão relacionadas. Sabe-se que, no país há pelo menos três principais correntes judaicas já citadas, que são o judaísmo

ortodoxo (mais tradicional e fiel as leis religiosas), o judaísmo conservador (tradicional, contudo religioso de forma moderada) e o judaísmo reformista (mais aberto a mudanças e adaptações quanto a religiosidade e a vida como um todo). Ou seja, em grande medida, toda prática musical depende da maior ou menor abertura da corrente judaica a qual está relacionada. Estas correntes surgiram da necessidade que os judeus sentiram em se adequarem ao mundo moderno, e toda esta adequação partiu da reformulação do judaísmo religioso que necessitou repensar suas posturas diante de um mundo agora com concepções que decorriam do lema de “igualdade, liberdade e fraternidade”, tão propagado após a Revolução Francesa.

Segundo Sorj (2011), o primeiro grande movimento foi o reformista que na Inglaterra era chamado de “liberal”; a segunda linha foi o judaísmo conservador, seguido do judaísmo reconstrucionista. Após estas primeiras divisões no campo religioso do judaísmo, a corrente da ortodoxia também começou a fragmentar-se e surgiram grupos ainda mais ortodoxos que outros, sendo conhecidos como os “ultraortodoxos” que por sua vez, depois de um certo tempo, fragmentam-se ainda mais.

Uma das novidades que mais marcou o surgimento de todas estas correntes dentro do judaísmo foi a vertente dos que se consideraram como “judeus seculares”, ou seja, uma corrente que se adequa ao judaísmo do ponto de vista cultural e/ou histórico, e que atualmente é majoritária dentro do judaísmo. Sorj ainda afirma que o judaísmo secular pode ser caracterizado por: “1) Separar a identidade judaica da religião; 2) Legitimar o judaísmo pelos valores modernos; 3) Se enquadrar aos grandes movimentos ideológicos de sua época – liberalismo, socialismo e nacionalismo; 4) Gerar uma crise de identidade, criando a divisão entre tradição e modernidade.” (SORJ, 2011, p 84).

Diante de tantas subdivisões as correntes do judaísmo interferem na prática musical, determinando os estilos musicais que podem ser incorporados às práticas religiosas e, conforme Sorj, até os instrumentos musicais que podem ou não ser usados:

Junto com as transformações discursivas também foram transformadas as práticas religiosas. Seguir os mandamentos tradicionais associados às regras de puro/impuro deixou de ser obrigatório. Homens e mulheres passaram a se sentar e rezar juntos na sinagoga, **que passou a usar o órgão (inspirado em templos protestantes)**, e as orações deixaram de ser feitas em hebraico para usar a língua local. (SORJ, 2011, p. 78) [grifo meu]

As correntes ortodoxas são as que mais restringem tais “incorporações” de elementos musicais não judaicos e as correntes conservadoras, reformistas ou liberais são mais abertas a transformações. Este entendimento também foi reforçado através do

depoimento do *hazzan* David Léo Eisenkraft, concedida em 04/08/2017. Ele é quem conduz a música nos serviços religiosos judaicos do Centro Israelita de Pernambuco (CIP):

Certamente há uma mudança, uma diferença gritante. [...] É a questão do uso de instrumentos musicais, então, numa comunidade mais ortodoxa, não vai ser usado muito instrumento musical no *Shabat*, por exemplo, como a gente usa aqui. [...] tem diferença de melodias, principalmente de onde vem essas melodias, mais pops e tal, você vai ver muito mais em comunidade liberal do que em uma comunidade ortodoxa...

David Léo Eisenkraft, em 04/08/2017

No entanto, há de se considerar outras questões quanto ao que possa definir ou ao menos indicar os aspectos ou as características sonoras de uma música judaica, como por exemplo o fato de uma comunidade seguir uma tendência mais ou menos mística, como as de corrente hassídica, bem como a questão da origem da imigração, se *askhenazim*<sup>13</sup>, *sefaradim*<sup>14</sup>, *mizraim*<sup>15</sup> ou israelita, quatro origens básicas da maioria dos judeus espalhados pelo mundo. Obviamente, como estas origens estão ligadas à espaços territoriais e geográficos, é compreensível que tais músicas tenham características relacionadas à cultura musical de seus respectivos lugares. Por exemplo: as comunidades de maioria *ashkenazim* apresentam músicas com características sonoras típicas do leste europeu; as comunidades de maioria *sefaradim* apresentam músicas com características sonoras da península ibérica, e por aí vai. Pelo menos o que se observa em Recife, é que as músicas com características sonoras do leste europeu predominam na “tipificação” de uma “sonoridade judaica”, se é que é possível definir assim.

Sobre esta questão de “tipos” de música judaica, pode-se encontrar uma classificação específica de músicas judaicas no sítio eletrônico Instituto de Música Judaica – Brasil (IMJ), que se volta completamente para a difusão da música judaica no Brasil, podendo esta ser de origem brasileira ou não. O IMJ possui parceria com o Instituto de Música Judaica em Londres<sup>16</sup> e ambos desenvolvem projetos similares, ou seja, voltados para a propagação da música judaica. Um dos destaques do IMJ é a realização anual de um festival de música judaica que envolve artistas nacionais e internacionais e dura em torno de cinco dias tendo a programação com palestras e apresentações o dia inteiro. (No subtópico 2.2.1, sobre música *Klezmer*, são dadas outras informações a respeito deste site)

<sup>13</sup> Nome associado a região conhecida com Ashkenaz, por isso, ashkenazim, ou seja, do leste europeu.

<sup>14</sup> Os judeus de Sefaradi, região que situava-se na Península Ibérica.

<sup>15</sup> Judeus do Oriente médio

<sup>16</sup> <https://www.jmi.org.uk/><acesso em 17/11/2017, às 05:10>

O “local” – que por natureza constitui-se muito como algo muito mais restrito ou “regional” (no sentido de ser um espaço geográfico menor e não necessariamente uma das cinco regiões do Brasil definidas pelo mapa geográfico dos territórios) – pode interferir na produção da música judaica nos aspectos que vão desde as considerações globais e nacionais, que foram apresentadas acima, até as questões mais específicas do próprio local, tais como: a origem do *hazzan* que preside as cerimônias locais; a quantidade de instrumentos musicais que são utilizados durante as práticas musicais comunitárias; e a movimentação ativa da comunidade. O “local/Recife/PE”, que aqui é a cena musical desta pesquisa, mostra-se um tanto quanto ativo em relação à outras capitais brasileiras, pois só em Recife, capital pernambucana, pelos menos dois segmentos de judaísmo podem ser encontrados, um ortodoxo e um conservador/reformista, com sinagogas e centros em plena atividade.

Embora não seja alvo desta pesquisa, a sinagoga de corrente ortodoxa desde 2009 conserva o mesmo *hazzan*, e soube que este é um judeu também do leste europeu, portanto *askhenazim*. A comunidade *Beit Shmuel*, que é feita por aqueles que se identificam como descendentes dos judeus *sefaradim*, do período colonial, também não foi alvo desta pesquisa, mas pode ser que muitas melodias desta sejam comuns a comunidade pesquisada, tendo em vista que seu *hazzan*, Isaac Essoudry, um judeu marroquino que faleceu em outubro de 2017, também fazia parte da comunidade que pesquisei, e, portanto, conservava a prática de algumas melodias, fato este que pude conferir através da visualização e audição de vídeos postados por membros da própria comunidade no YouTube<sup>17</sup>. Em sua homenagem, Beatriz Schwartz, membro da comunidade judaica pesquisada, escreveu uma nota em uma coluna num dos jornais com maior circulação em Recife/PE, o Jornal do Comércio.

No entanto, mesmo sabendo que existem músicas que são feitas em ambas as correntes de judaísmo, há aquelas que são próprias de cada espaço, pois dependem de quem as conduzem durante as cerimônias e isto, dentro das práticas musicais judaicas, principalmente as de caráter religioso, são de uma importância fulcral para formar a identidade musical de cada comunidade ou vertente judaica. Em síntese, a música judaica

---

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=1f7I8I66qcY> <acesso em 20/11/2017 às 02:05>  
<https://www.youtube.com/watch?v=qS7gfkxHFa8> <acesso em 20/11/2017 às 02:05>  
<https://www.youtube.com/watch?v=-PssDZGI5iE> <acesso em 20/11/2017 às 02:05>

que aqui identifico como “local” acaba sendo um resultado de três principais fatores como:



Todos estes três fatores acima, quando combinados, resultam numa musicalidade exclusiva, mas que não deixa de revelar a questão judaica em sua amplitude, o que envolve textos, usos de instrumentos e voz, ambientes onde se faz a música e obviamente, a sonoridade destas. Como afirmou Sorj, fazendo uma comparação da música com a cultura da qual ele abordava, “O Judaísmo é a síntese bem-sucedida de local/global, de particular/universal”. (SORJ, 2011, p. 111)

Como já foi exposto anteriormente, esta pesquisa se propôs a investigar a comunidade judaica em Recife/PE de corrente liberal/reformista e de maioria *askhenazi*, portanto, trata-se do estudo específico de uma dada realidade, que se identifica como um estudo de caso, pois focou a música judaica desta. Mesmo sabendo que existe outras comunidades judaicas tanto no Recife, como em outras capitais pelo Brasil, os resultados desta pesquisa não podem ser aplicados às demais comunidades, visto que as suas idiossincrasias se dão com base no contexto social e cultural das pessoas que frequentam o CIP. Pode-se entender segundo a explicação de Maura Penna, a relação destas especificidades e o estudo de caso:

Deste modo, o estudo de caso enfatiza o conhecimento do particular, de forma que seus resultados não podem ser generalizados para um universo ou população mais ampla. [...] Seja em relação ao estudo de um único caso ou de alguns casos – quando, então, pode haver alguma comparação entre os vários casos -, persiste o direcionamento básico da investigação, buscando examinar cada caso em sua particularidade e complexidade, de modo aprofundado e considerando os elementos contextuais. (PENNA, 2015, p. 101 e 107)

Para este estudo de caso utilizei a abordagem etnográfica a fim de desenvolver a pesquisa. Não me ative a dados quantitativos como número de participantes ou delimitação de faixas etárias, mas sempre que possível me empenhei em observar de forma participante e foi assim que pude conhecer o campo, de modo que pude elaborar uma escrita descritiva dos momentos que presenciei e compartilhei da execução musical com os pesquisados. Aqui cito a etnografia dentro da perspectiva de Anthony Seeger quando afirma que:

A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras como as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. As etnografias são, às vezes, somente descritivas e não interpretam nem comparam, porém nem todas são assim. (SEEGER, 2008, p. 239)

Antes de descrever dados e detalhes do universo investigado e da metodologia empregada para tal realização, tentarei aqui registrar como foi a experiência no campo de pesquisa para a elaboração desta tese, mesmo já tendo feito um trabalho acadêmico na mesma comunidade durante o mestrado. Isto confirma o que a antropóloga e pesquisadora Cecília Minayo aponta, quando cita a dinâmica cultural e suas diversas faces, e como estes diversos tipos de dinâmicas podem afetar diretamente o resultado da pesquisa bem como redirecionar as metas do pesquisador.

A realidade social é a cena e o seio do dinamismo da vida individual e coletiva com toda a riqueza de significados dela transbordante. Essa mesma realidade é mais rica que qualquer teoria, qualquer pensamento e qualquer discurso que possamos elaborar sobre ela. Portanto, os códigos da ciência que por sua natureza são sempre referidos e recortados são incapazes de conter a realidade da vida social. (MINAYO, 2009, p. 14)

O que se deve considerar aqui é que, por mais que se tenha o acesso e a aprovação para se investigar cientificamente um determinado meio social, seja ele de que natureza for, as relações entre pesquisador e pesquisado são na maioria das vezes incógnitas devido ao momento exato da realização do trabalho científico. Fatores como o dinamismo anteriormente citado e a mobilidade cultural acabam por “tornar novo” toda a conjuntura no campo de pesquisa, então, a conquista desse campo deve ser contínua:

Nenhuma teoria, por mais bem elaborada que seja, dá conta de explicar ou interpretar todos os fenômenos e processos. Por vários motivos. Primeiro porque a realidade não é transparente e é sempre mais rica e mais complexa do que nosso limitado olhar e do nosso limitado saber. (MINAYO, 2014, p. 17)

Como foi dito acima, na grande maioria das vezes pude exercer a observação participante, pois uma vez que adentrava os portões do CIP - Centro Israelita de

Pernambuco, não me era negado absolutamente nada em relação aos espaços e atos realizados pelos membros da comunidade, ou seja, era permitido usar o mesmo material que eles, sentar junto com todos e cantar conjuntamente as melodias e orações cantadas do início até o fim das cerimônias.

No entanto, mesmo já conhecendo algumas pessoas da comunidade (por causa da pesquisa de mestrado), quando retornei para dar início a pesquisa de doutorado, foi como se fosse a primeira vez, tendo em vista que me afastei do campo de pesquisa por dois anos seguidos, justamente o intervalo entre os cursos, e mesmo durante o curso de mestrado, só estive no campo de pesquisa quando eram realizados os “*Cabalat’s Shabat*”<sup>18</sup> comunitários, eventos esses que, na época da pesquisa de mestrado, não aconteciam com muita frequência. Curiosamente um dos primeiros contatos que tive nesse “retorno” ao campo, foi através de uma professora de Psicologia da Educação e de Avaliação da Universidade Federal de Pernambuco, que não é membro da comunidade, mas que trabalha há algum tempo no Colégio Israelita Moysés Chvartz, como coordenadora pedagógica. Através dela entrei em contato com a diretora do colégio, que se mostrou bastante interessada na pesquisa, e me autorizou a conhecer o espaço escolar, e até conversar com as crianças, desde que os pais autorizassem.

No dia em que fui recebida pela diretora, pude conversar com a professora de música que, por coincidência, estava dando aula. Por coincidência, neste dia era a preparação musical para as festividades do *Pessach* [páscoa judaica]. A professora de música, que, assim como a coordenadora pedagógica, não era judia, estava ensinando numa das turmas a umas dez crianças aproximadamente, uma melodia típica do repertório infantil realizado durante o *Pessach*. As crianças estavam bastante animadas e participavam sempre cantando a melodia juntamente com a professora que, como parte da metodologia desenvolvida por ela em sala de aula, utilizava como recurso sonoro um aparelho reproduzidor de áudio, de onde as crianças ouviam a música específica e assim reproduziam cantando.

Nesta rápida observação, pude ver as crianças em pleno horário escolar aprendendo e vivenciando um repertório típico das festas judaicas, e isto me fez perceber o quanto a música é funcional, segundo os princípios das dez funcionalidades da música segundo Merriam (1964), pois, neste caso do colégio, poderia ser classificada como arte ao mesmo tempo que se constituía como parte de uma identidade, além das outras funções

---

<sup>18</sup> Recebimento do *Shabat*, que ocorre sempre na noite de todas as sextas feiras. Os eventos aconteciam no próprio CIP, em intervalos esporádicos de aproximadamente dois em dois meses.

que podem ser atribuídas à música judaica em outros momentos, como o de representação simbólica, normas sociais, validade de instituições, integração social e estabilidade cultural. Tentando desenvolver um pouco mais este raciocínio, a música, no contexto escolar, figura como disciplina curricular de uma grade maior onde estão incluídas várias outras disciplinas, todas organizadas por níveis e áreas de conhecimento. O fato é que a disciplina “música” encontra-se classificada na área da arte. Todavia, como é feita com um direcionamento aos eventos e datas comemorativas da comunidade, acaba por reforçar a identidade judaica, uma vez que estas músicas falam do judaísmo com sua história e suas questões de fé.

No entanto, mesmo com a abertura cedida gentilmente pela direção escolar, optei por não envolver as crianças da escola e da comunidade nesta pesquisa por motivos de responsabilidades diversas e assim, só consultei jovens e adultos. Em alguns momentos até conversei com alguns adolescentes sobre a música judaica que eles cantavam e tocavam, mas não os usei como citação direta ou depoimento para esta pesquisa. As informações obtidas através destes serviram como um complemento da visão de um todo relacionado ao contexto cultural em si, mas sem entrar em especificidades da conversa com os que eram considerados de menoridade e, legalmente, precisariam de autorização de seus pais.

Sobre a questão da faixa etária, posso afirmar que a comunidade que faz o CIP é muito diversificada, mas há a predominância da população adulta em relação aos jovens, adolescentes, crianças e idosos. Na maior parte dos eventos que pude presenciar, a participação dos adultos sempre foi mais evidente, mas em eventos específicos, como a véspera do *Rosh Hashaná* e do *Yom Kippur*, presenciei um número diversificado de todos eles. Na realidade, os eventos anteriormente citados são conhecidos como as “Grandes Festas”, e neles sempre havia um bom número de participantes justamente por se tratar de datas importantíssimas para a comunidade como um todo, sendo, portanto, as datas mais aguardadas e celebradas do ano pelos judeus do mundo inteiro. É evidente que nas festividades dos jovens, como as do grupo *Habonim Dror*, a população juvenil se destacava; em eventos religiosos como o do *Cabalat Shabat* comunitário, a população adulta se destacava, e etc.

Os registros na comunidade foram, basicamente, através de fotos e de gravações em áudio. Em raras oportunidades o registro foi feito em vídeo e, de uma forma geral, tais gravações em vídeo restringiram-se aos momentos dos festivais em vias públicas e de parte da recepção de um casamento judaico/cristão. Para as festividades de cunho

religioso, como o *Shabat*, o *Yom Kippur* e o *Rosh Hashaná*, preferi gravar apenas em áudio, até como uma forma de preservar o momento sagrado para a própria comunidade. As liberações para a entrada na comunidade com o material de gravação eram sempre realizadas na entrada principal do CIP por seguranças devidamente contratados para tal. Em nenhuma ocasião me foi negado o direito de adentrar à comunidade e, mesmo portando o aparelho gravador de áudio e a câmara para vídeos e fotos (ver apêndices), o acesso me foi concedido. No quesito registro de áudios, fotos e vídeos, tive a liberdade concedida pela comunidade, apenas me privei de filmar eventos religiosos para não constranger os pesquisados em momentos considerados por eles tão sagrados. Também utilizei vídeos feitos pelos próprios membros da comunidade que já estão publicados em sites de vídeo, portanto, acessíveis ao público em geral, bem como outras mídias publicadas em outras redes sociais, também com acesso liberado ao público. No recolhimento dos dados só não foi possível a realização de muitas entrevistas, pois de uma forma geral as pessoas da comunidade não se sentiam aptas a falar sobre a música judaica pelo simples fato de não se reconhecerem como músicos e musicistas e posso tentar explicar o porquê: nas minhas primeiras idas a campo, procurei solicitar a diversos membros da comunidade que me dessem entrevistas. Obtive algumas negativas, geralmente pela mesma razão: as pessoas abordadas não consideravam saber nada sobre ‘música judaica’. Parece que não havia uma conexão entre a música que estas pessoas da comunidade judaica faziam/consumiam no seu dia-a-dia ou quando se reuniam, e a ideia abstrata contida na expressão ‘música judaica’. A partir de então, decidi privilegiar a observação como estratégia de pesquisa, e foi através dos eventos como as festas e as liturgias que pude obter informações sobre a prática musical e sua relação com a comunidade.

Sobre o fato de que no trabalho etnográfico há considerações a serem feitas que vão muito mais além do que realizar uma entrevista, o antropólogo e etnomusicólogo Anthony Seeger faz essa observação: “Porém, para construir uma etnografia da música é preciso fazer mais que simplesmente sentar e conversar com um vizinho na audiência. Também os músicos possuem percepções do que acontece na performance, mesmo que nem sempre lhes agrade falar sobre ela”. (SEEGER, 2008, p. 255)

O que ocorreu é que, por achar que os que estavam envolvidos na produção musical de algumas das festas da comunidade falariam sobre suas práticas musicais na comunidade, considerando determinados contextos e repertórios. O impacto diante de alguns desafios que se apresentaram no trabalho etnográfico foi considerável, e, se é que

posso afirmar, não existe nada de anormal nesse processo, pois tratando-se de pesquisa de campo, e esta, dentro das ciências humanas, o imprevisível é a regra, e o previsível, é a exceção. De uma forma geral, a etnografia que realizei através da observação participante e não participante, provou ser de fato, uma caixa de surpresa, portanto, uma etapa a ser conquistada a cada encontro, a cada visita, a cada observação. Observe a citação do antropólogo James Clifford:

A observação participante obriga seus praticantes a experimentar tanto em termos físicos quanto intelectuais, as vicissitudes da tradução. (...) É claro que há um mito do trabalho de campo. A experiência real, cercada como é pelas contingências, raramente sobrevive a esse ideal... (CLIFFORD, 1998, p. 20)

Ou seja, diante do campo de pesquisa, acabei projetando um posicionamento de seus músicos, mas a realidade etnográfica me mostrou mais uma vez que, um pesquisador não deve realizar uma etnografia com expectativas prontas ou pré-formadas, pois cada campo de pesquisa estabelece uma relação que precisa ser acompanhada dia a dia, de acordo com cada situação, condições de momento, estado emocional, de saúde e etc, e isto por ambas as partes, pois qualquer relação se entende na intersecção entre duas partes. Além disso a tentativa de se colocar no papel a experiência em campo, que é justamente a base da construção do texto acadêmico, é mais um desafio, pois são inúmeros os fatores que concorrem para que essa vivência na pesquisa se desenvolva com uma maior ou menor aproximação, tanto do pesquisador para com os pesquisados e vice-versa, principalmente tendo em vista que esses fatores, para cada universo de pesquisa, são únicos, devido às peculiaridades de cada contexto que se pesquisa. Foi ponderando estas diversas situações em campo que James Clifford fez uma reflexão:

Como, exatamente, um encontro intercultural e loquaz e sobre determinado, atravessado por relações de poder e propósitos pessoais, pode ser circunscrito a uma versão adequada de um “outro mundo” mais ou menos diferenciado, composta por um autor individual? (...) Analisando esta complexa transformação, deve-se ter em mente o fato de que a etnografia está, do começo ao fim, imersa na escrita. Esta escrita inclui, no mínimo, uma tradução da experiência para a forma textual. O processo é complicado pela ação de múltiplas subjetividades e constrangimentos políticos que estão acima do controle do escritor. (CLIFFORD, 1998, p. 21)

Em determinado momento, na tentativa de conseguir realizar tais entrevistas, cheguei a enviar as perguntas por correio eletrônico, uma vez que presencialmente era bem mais complicado e destas obtive alguns retornos, mas ainda sim em pouquíssima quantidade. Em todo caso, consegui algumas entrevistas presenciais e com pessoas bem representativas da comunidade, fato este que acabou sendo uma contribuição a mais para a compreensão do fenômeno musical judaico desta comunidade como um todo. Foi feita

uma análise de conteúdo e de discurso das entrevistas realizadas, buscando relacionar tais respostas com outras fontes documentais já citadas nesta tese, como publicações em livro, artigos, dissertações, teses, ensaios, documentários em vídeo e etc.

Além da observação participante, do registro em áudios, fotos e vídeos, e da realização de entrevistas, considero muito importante as conversas informais que tive com membros da comunidade durante toda a pesquisa. Estas conversas serviram para mim como um termômetro do que a própria comunidade como um todo pensa sobre a música judaica. Em momentos de descontração em alguns eventos me aproximava das pessoas e me apresentava a fim de ouvir delas o que eles sabiam sobre música judaica, qual a relação que tinham com essa música e, principalmente, o que a música representava para elas. Até mesmo após entrevistar um participante muito importante para a comunidade do ponto de vista musical, continuamos numa conversa que acabou contribuindo também para o enriquecimento das informações como um todo.

Os eventos que fizeram parte do trabalho etnográfico foram feitos dentro de um período de praticamente dois anos, sendo um deles (2015) mais ativo em relação aos outros (2014, 2016 e 2017). Sobre estas datas é importante ressaltar que o ingresso no curso de doutorado foi a partir do segundo semestre de 2013, o que fez com que, na prática, o ano de 2013 não estivesse na soma total dos anos de pesquisa, por ter sido o primeiro semestre do curso e este voltado muito mais a realização das disciplinas obrigatórias e preparação do projeto de pesquisa. No ano de 2014 os contatos com o campo de pesquisa começaram a acontecer, mas de forma cautelosa e lenta. Foi mesmo no ano de 2015 que praticamente pude comparecer a maioria das grandes celebrações do CIP além de outros encontros sociais e religiosos que também fizeram parte da pesquisa como um todo.

A pesquisa focou a música feita em comunidade, ou seja, em eventos em que a comunidade participasse, podendo ser estes de naturezas diversas como religiosos, sociais, e etc. Tais eventos não ocorrem com regularidade, a não ser o *Shabat* comunitário que acontece uma vez ao mês, todos os meses do ano, mas que não foi priorizado nesta pesquisa por ter sido o tema da pesquisa do mestrado. As consideradas “grandes festas”, *Rosh Hashaná* e *Yom Kippur*, ocorrem uma vez no ano, assim como o *Purim*, o *Pessach*, o Festival de Cultura Judaica e outras festas.

Ainda durante os encontros presenciais, por questões de ética e privacidade, me comprometi a fazer duas coisas: a primeira delas foi não identificar no corpo do texto desta tese, o nome inteiro dos participantes, fazendo sempre a referência a eles através de

suas iniciais, salvo algumas exceções que me autorizaram a divulgação dos seus nomes, como foi o caso do *hazzan* e de um membro da comunidade; a segunda coisa foi deixar acertado com uma representante da comunidade que após a defesa, estaria disponível no próprio CIP uma cópia desta tese. As fotos foram cuidadosamente escolhidas de modo a não expor crianças, e os adultos aparecem, mas em contextos coletivos sem algum destaque, com exceção ao *hazzan* David Leo Eisencraft, que me autorizou tanto o uso de sua imagem como a realização de entrevistas e vídeos também. No entanto, como já foi exposto aqui anteriormente, por questões pessoais, optei por não fazer registros em vídeo dos momentos estritamente religiosos.

De fato, minha presença era notada por todos com certa curiosidade, visto que na maioria das vezes eu era a única participante que não era membro da comunidade, por isso os olhares mais direcionados, mas sem restrições ou negatividade. Nas cerimônias solenes, restringi-me apenas a observar, participando delas na medida do possível, mas sem manter contatos verbais com os membros de uma forma geral. No entanto, quase sempre após os grandes eventos era servido uma refeição, como se fosse um jantar, com uma mescla de pratos típicos da culinária judaica e comidas corriqueiras do nordeste brasileiro, como bolos e mini sanduíches. Nestes momentos ao redor da mesa, ou até mesmo esperando para me servir, eu tentava interagir com os membros de uma forma pessoal e direta. No início, as tentativas não tiveram muito êxito, mas após um certo tempo, sendo mais reconhecida por repetidas idas aos eventos comunitários, as pessoas já interagiam mais.

A lista de todos os eventos que pude acompanhar com suas respectivas datas e locais estão na tabela a seguir (Quadro 3). No entanto, não foram citadas como pesquisa uma palestra sobre arqueologia bíblica realizada numa livraria, em Recife/PE, palestra que movimentou a comunidade judaica pesquisada e também uma comemoração da festa de *Purim*, realizada pela comunidade *Beit Shmuel* já citada nesta tese, feita na rua do Bom Jesus, em fevereiro de 2014. A seguir está a lista dos eventos constados como trabalho de campo:

<b>ANO</b>	<b>DIA/MÊS</b>	<b>EVENTO</b>	<b>LOCAL</b>	<b>TURNO</b>
2014	04/10	Yom Kippur	CIP (pátio)	Noite
2015	13/03	Purim	CIP (pátio)	Noite
2015	01/04	Visitação	Colégio Israelita Moysés Chvartz	Manhã
2015	02/05	Casamento Judaico/Cristão	Arcádia Apipucos	Noite
2015	16/05	Jantar solidário	CIP (pátio)	Noite
2015	23/08	Aula de Shofar	CIP (Sinagoga Israelita Isaac Schachnik)	Manhã
2015	13/09	Rosh Hashaná	CIP (pátio)	Noite
2015	14/09	Rosh Hashaná	CIP (pátio)	Manhã
2015	22/09	Yom Kippur	CIP (pátio)	Noite
2015	13/10	Ensaio Orquestra Messibá	HP Studio	Noite
2015	25/10	Festival da Cultura Judaica	Rua do Bom Jesus	Tarde/Noite
2015	30/10	Cabalat Shabat	CIP (Sinagoga Israelita Isaac Schachnik)	Noite
2015	07/11	Habonim Dror	CIP (pátio)	Noite
2015	21/11	Inauguração do Piano	CIP (Sinagoga Israelita Isaac Schachnik)	Noite
2016	26/04	Reunião	CIP (secretaria)	Tarde
2016	29/06	Conversa Informal	Domicílio	Noite
2016	02/10	Rosh Hashaná	CIP (pátio)	Noite
2016	03/10	Rosh Hashaná	CIP (pátio)	Manhã
2016	11/10	Yom Kippur	CIP (pátio)	Noite
2016	27/11	Festival da Cultura Judaica	Rua do Bom Jesus	Tarde/Noite
2017	04/08	Cabalat Shabat	CIP (Sinagoga Israelita Isaac Schachnik)	Noite
2017	04/08	Entrevista	CIP (Sinagoga Israelita Isaac Schachnik)	Noite
2017	29/10	Festival da Cultura Judaica	Rua do Bom Jesus	Tarde/Noite
2017	24/11	Gravação DVD Messibá Orquestra Judaica	Teatro Eva Hertz Shopping RioMar	Noite

## 1 Judeus e Judaísmo: História, Leis, Conceitos e Vertentes

Quando resolvi pesquisar sobre música judaica sabia que iria encontrar desafios principalmente pelo fato de saber que, no Brasil, os judeus são considerados grupos de minoria religiosa e, portanto, circunscritos num universo muito pequeno diante da grande massa religiosa cristã que encontramos neste país. Mas o fato de ser minoria religiosa não significou nada diante da grandeza histórica e cultural que os judeus possuem sejam eles, de São Paulo/SP, Rio de Janeiro/RJ, Porto Alegre/RS, Salvador/BA, Belo Horizonte/MG ou Recife/PE, a capital onde pude realizar esta pesquisa. E um dos maiores desafios para o desenvolvimento deste tema foi saber que teria de compreender um dos fatores que mais adensam a existência destas comunidades, ou seja, a longa trajetória histórica que elas possuem.

De fato, escrever sobre uma comunidade judaica por menor que seja, requer antes de tudo um conhecimento prévio do que seja a razão pela qual a comunidade foi erguida, além de saber qual seu papel na sociedade e tantas outras coisas pertinentes à sua existência. O principal alicerce no qual estas comunidades atuais existem chama-se judaísmo, no senso comum, uma religião milenar monoteísta, que teve parte de sua história registrada em parte de um dos livros mais lidos e traduzidos do mundo, a Bíblia.<sup>19</sup> Nicolas de Lange, historiador e pesquisador sobre os judeus e o judaísmo, destaca sua relevância:

Certamente a Bíblia é um documento importante da história judaica. Apresenta um relato da origem do povo de Israel e seu desenvolvimento a partir de uma só família, até chegar a ser um reino poderoso e, depois, após um período de derrota e exílio nacionais, uma comunidade restaurada na antiga capital de Jerusalém. A história bíblica contém a maioria dos ingredientes da história posterior: migração e status minoritário, opressão e recuperação, aspirações nacionais e um senso de missão moral no mundo. Estes temas bíblicos exerceram uma poderosa influência, se não na configuração da história judaica, ao menos na interpretação dos fatos formulada por gerações de judeus até os nossos dias. (LANGE, 2007, p.14)

Observe que o autor na citação acima, não descreve a Bíblia como sendo um livro religioso qualquer, mas também como um livro histórico, que Lange classifica como “documento importante da história judaica”. De fato, a Bíblia é considerada um compêndio de informações sobre o surgimento de um povo migrante e que se perpetuou até a contemporaneidade.

---

<sup>19</sup> Parte da *TaNaCh* (*Torah* – Pentateuco; *Neviim* – profetas; e *Ketuvim* – escritos) (SORJ, 2011) Livro sagrado para judeus do mundo inteiro e que também é utilizado pelos cristãos. A parte utilizada tanto pelos judeus quanto pelos cristãos, é chamada de Antigo Testamento pelos cristãos;

## 1.1 Origens... *Elohênu velohê avotênu* - “D’us nosso e D’us de nossos pais...”

Segundo dados da *Torá*<sup>20</sup> a história do judaísmo começa durante o período do mundo antigo, ainda na Mesopotâmia, com a convocação de Deus a Abrão, para lhe seguir e servir, e o faz “pai de uma nação”. Sobre a localização geográfica de suas origens Lange afirma:

O berço do povo judeu foi o Oriente Médio, mais exatamente “o Crescente Fértil”, que traça um arco desde a ponta do Golfo Pérsico até o vale do Eufrates e na direção sul através da Síria e da Palestina até o Egito. Esta região contém todas as áreas mais antigas de povoações judias que se conhecem, e é o marco dos fatos que dominam a crônica tradicional das origens judaicas. (LANGE, 2007, p. 20)

A narrativa histórica se desenrola através da genealogia de Abrão, ou Abrahão, e passa pelos personagens de Isaque, Jacó e Esaú, José (do Egito), até chegar em Moisés, que marca a história dos hebreus por receber os “dez mandamentos”. Tais histórias são regularmente lembradas e contadas através dos textos que são cantados e lidos nos serviços religiosos, nas letras das canções, nos ensinamentos durante o *Shabat* comunitário, nas orações em família, e tudo isso para que a história do passado seja perpetuada nos dias atuais. Após a caminhada pelo deserto, a travessia do mar Vermelho, a conquista de terras e, posteriormente, as várias dispersões, sendo governado por juízes, sacerdotes e por reis, com reinos divididos e depois unificados, os hebreus chegam ao período que coincide com o fim do mundo antigo, exatamente na era Greco-Romana, com todos os “ares” de uma “modernidade”, no sentido mais lato do termo, associado com as novas vivências culturais que impregnavam o campo das ideias, como afirma o sociólogo Bernardo Sorj:

Embora toda comparação entre períodos históricos tenha suas óbvias limitações, pois a história nunca se repete, o período greco-romano tem importantes similitudes com os tempos modernos. Poderíamos dizer que foi a primeira experiência de “globalização” cultural, iniciada por Alexandre e consolidada pelos séculos de Pax Romana. Até o poder imperial transformar o cristianismo em religião de Estado, constitui-se um espaço que incluía todo o Mediterrâneo e o Oriente Médio, onde conviviam, interagiam e se influenciavam as mais diversas tradições culturais, sob a égide do helenismo. O resultado dessa experiência foi o surgimento de novas versões sincréticas de velhas culturas e religiões, inclusive do judaísmo, e o surgimento de novas religiões a partir de velhas culturas, como foi o caso do cristianismo. (SORJ, 2011, p. 32)

---

<sup>20</sup> Um dos conjuntos de livros sagrados do judaísmo. Contém os cinco primeiros livros da *TaNaChá*. Também é conhecido como Pentateuco, ou os “cinco livros escritos por Moisés”. (ver Quadro 1)

Em decorrência desses novos desafios frutos da própria dinâmica de vida das sociedades que conviveram com o esplendor cultural helenístico, vai se formando uma nova forma de manter ou realizar a religiosidade judaica, ou a religião dos antigos hebreus, o que, de certa forma, faz um paralelo entre tal atitude com o que fez o grupo de imigrantes que chegou ao Recife no início do século XX e assim deu início aqui a nova comunidade de judeus *ashkenazi*:

Essas influências penetraram o judaísmo, que se dividiu em diferentes correntes que se enfrentavam como partidos e movimentos sociais no interior da mesma tradição. Cada corrente de judaísmo desenvolveu sua própria versão sincrética de tradição bíblica, integrando as novas crenças e os discursos da época. Mas o judaísmo não só se modificou, como influenciou a vida cultural do império romano. Calcula-se que no Império Romano, no período do segundo Templo, entre 5% e 10% da população livre era judia ou judaizante (pessoas identificadas com o judaísmo, mas que só circuncidavam seus filhos) (Ibid, p. 33).

Mesmo com um período de liberdade cultural e religiosa se firmando durante o Império Romano, não tarda também a aparecer ondas de perseguições a judeus lideradas por nobres famílias romanas, como a dos Selêucidas, no ano de 167 a. C. Diante disso há uma resistência judaica feita pelo líder Judas Macabeus, que inclusive dá origem a festa conhecida como *Chanuká*<sup>21</sup>, festa que até os dias de hoje é comemorada, tanto pela comunidade pesquisada e, provavelmente, pela maioria dos judeus da atualidade.

Vai ser exatamente durante o domínio dos macabeus que acontece uma das principais divisões internas no judaísmo, gerando a partir daí duas correntes de judaísmo, a dos saduceus e fariseus<sup>22</sup>, e que, segundo Sorj (2011), associavam-se respectivamente aos sacerdotes e às classes médias urbanas. Destas duas categorias, a segunda será mais popularmente aceita que a primeira, justamente por não se prender literalmente ao texto sagrado, mas por permitir várias interpretações da *Tanach*. Como se pode perceber, desde o fim do mundo antigo observa-se uma divisão interna dentro do judaísmo. De início foram somente duas correntes, fariseus e saduceus. Será apenas no século XIX, até por influências de forças externas ao próprio judaísmo, que essas divisões em correntes se acentuam, criando novas características e proliferando ainda mais seus adeptos pelo mundo inteiro. A comunidade recifense adota uma dessas correntes que se difundiram por todo mundo, a corrente reformista, nem tão conservadora, mas também nem tão liberal.

<sup>21</sup> Comemorada em 25 de *Kislev* à 3 de *Tevet*. *Chanuká* significa “consagração” – porque nessa época o Templo foi reconsagrado. A festa é celebrada com o acendimento das velas. (DUBOV, 2004, p.81)

<sup>22</sup> Saduceus: seguiam a *TaNaCh* ao pé da letra; Fariseus: apoiavam interpretações que iam além do texto escrito, com isso produzem o Talmude. (SORJ, 2011)

Com o tempo os saduceus desaparecem e o encaminhar das tradições judaicas ficou a cargo dos fariseus que serão responsáveis por transformações que marcarão para sempre a trajetória do judaísmo na história da humanidade. As sinagogas já estavam fortalecidas e a figura do rabino crescia e se fortalecia cada dia mais. No entanto, com a queda do Império Romano e o advento da Idade Média, a história do judaísmo mais uma vez é marcada por perseguições e dispersões, desta vez cometidas por cristãos que, em nome de uma fé e de princípios religiosos, viam no judeu a figura de um ímpio e pecador, portanto merecedor de castigos e até de mortes. (SORJ, 2011)

Mas antes de dividir a história dos judeus por partes temporais, devo ressaltar que a longa trajetória histórica dos judeus também pode ser compreendida a partir de mais uma visão que está relacionada ao surgimento e o desenvolvimento de suas “leis”. No salmo 119, o mais comprido do livro dos Salmos, contendo 176 versos (versículos), encontra-se mais de um termo de forma sinônima para a palavra “lei”, sendo eles “mandamento”, “estatuto”, “decreto” e “preceito”, todos estes relativos às ordenanças como regras de conduta para a prática não somente do judaísmo como religião, mas também do judaísmo como vida. Inicialmente a *Torá*, seguido do seu complemento, a *Tanach*, e posteriormente o *Talmude*, formariam praticamente os três “manuais” de vivência judaica que moldaram a vida de quase que inteiramente todos os judeus ao longo dos séculos até os dias de hoje. (GRINBERG, 2008)

Segundo Tânia N. Kaufman, no glossário do seu livro, *A presença judaica em Pernambuco: Passos perdidos, história recuperada* (2000), a *Torá* pode ser compreendida como “ciência, doutrina, religião e lei” e ainda acrescenta “nome dado à lei mosaica e ao Pentateuco” (KAUFMAN, 2000, p. 257). Ao todo ela contém cinco livros, por isso também ser conhecida como “Pentateuco”, que são: *Bereshit* (Gênesis), *Shemot* (Êxodo), *Vaicrá* (Levítico), *Bamidbar* (Números) e *Devarim* (Deuteronômio). A parte inicial da história do povo judeu está totalmente inserida nestes cinco livros e eles relatam desde a criação do mundo, até o período da saída do povo judeu do Egito rumo ao território de Canaã. É ela que contém os “dez mandamentos”, que foram escritos nas tábuas de pedra e entregue ao povo como guia para suas vidas.

Destes dez mandamentos vieram outros desdobramentos aplicados às práticas cotidianas, tanto meramente sociais, quanto de ordem religiosa, o que definiu o modo de viver dos judeus por todo mundo antigo. Dentre as principais idiossincrasias dos hebreus nesse período, podem ser destacados duas que são: o monoteísmo, fato que os diferenciavam de outras civilizações que naquele período eram, em sua grande maioria,

politeístas e a proibição da construção e adoração a imagens de escultura e qualquer outro tipo ou forma inanimada ou animada - esta, também, uma outra marca característica da religiosidade judaica, o que, mais uma vez, os tornavam singulares com relação aos procedimentos religiosos de outros povos que consideravam comum a adoração a objetos, coisas e animais. Tais práticas podem ser encontradas na própria Bíblia hebraica<sup>23</sup>, estando claramente descritas no livro de Êxodo, 20: 3-4, na citação dos mandamentos: “Não terás outros deuses diante de mim. (...) Não farás para ti imagem de escultura...” (ALMEIDA, 1990, p. 68).

À estes cinco primeiros livros, o Pentateuco, somaram-se o *Neviim* e o *Ketuvim*, respectivamente, os “proféticos” e os “escritos”, e juntos formam a *Tanach*, ou escritura sagrada. Abaixo está um quadro com a *Tanach* estruturada por partes, com os nomes dos livros e as categorias deles, formando assim um total de vinte e quatro livros canonizados (Quadro 1):

<p><b>Torah-Chumash</b> (São 5 livros lidos em público ao longo do ano)</p>	<p><b>Bereshit</b> – Gênesis <b>Shemot</b> – Êxodo <b>Vaicrá</b> – Levítico <b>Bamidbar</b> – Números <b>Devarim</b> – Deuteronômio</p>	
<p><b>Neviim</b> (Profetas – 8 livros)</p>	<p><b>Yehoshua</b> – Josué <b>Shoftim</b> – Juízes <b>Shmuel</b> – Samuel 1 e 2 <b>Melachim</b> – Reis 1 e 2 <b>Yeshaiarú</b> – Isaías <b>Yermyahú</b> – Jeremias <b>Yechezkel</b> – Ezequiel</p>	<p>A divisão em 2 partes dos livros de <b>Shumel, Melachim e Divrei Haiamim</b> foi feita pelos primeiros impressores<sup>[24]</sup> dos livros, devido ao tamanho que não conseguiam formatar em um só livro.</p>
	<p><b>Trei Assar</b> (12 profetas menores)</p>	<p><b>Hoshea</b> – Oseias <b>Yoel</b> – Joel <b>Amós</b> – Amós <b>Ovadiá</b> – Obadias <b>Yoná</b> – Jonas <b>Michá</b> – Miquéias <b>Nachum</b> – Naum <b>Chavakuc</b> - Habacuque <b>Chagai</b> - Chagai/Ageu <b>Tsefaniá</b> – Zefanias/ Sofonias <b>Zechariá</b> – Zacarias <b>Malachi</b> – Malaquias</p>

<sup>23</sup> Aqui utilizo a versão da Bíblia pela Edição Contemporânea de Almeida, 1990, Vida, Flórida, USA

<sup>24</sup> Nota minha: Provavelmente feito quando surgiu a imprensa no século XV

<b>Ketuvim</b> (Escrituras Sagradas)	<b>Tehilim</b> – Salmos <b>Mishlê</b> – Provérbios <b>Iyov</b> - Jó <b>Shir Hashirim</b> – Cântico dos Cânticos <b>Ruth</b> – Ruth <b>Echá</b> – Lamentações <b>Cohelét</b> – Eclesiástes <b>Ester</b> – Ester <b>Daniel</b> – Daniel <b>Ezrá/ Nechemiá</b> – Esdras/Nehemias <b>Drivei Haiamim</b> – Crônicas 1 e 2
--	--

Quadro 1. Estrutura da *Tanachá* (GRINBERG, 2008, p. 27)

A contagem resultante no número de vinte e quatro livros só é possível devido a não inclusão dos livros relativos aos profetas menores, em número de doze, e também da junção dos livros de *Ezrá/Nechemiá* (Esdras e Nehemias), e essa contagem se refere à concepção da divisão da *Tanach* segundo a orientação judaica. No entanto, para os cristãos, a *Tanach* é conhecida como “Antigo Testamento” e na contagem cristã os livros são contados um a um, até mesmo os que possuem a divisão em duas partes de um mesmo livro, como é o caso de *Shmuel* 1 e 2, *Melachim* 1 e 2 e *Drivei Haiamim* 1 e 2. Seguindo a lógica da contagem cristã da *Tanach* ou “Antigo Testamento”, no total então somam-se trinta e nove livros.

Após os períodos de estadia no Egito, peregrinação no deserto, estabelecimento em Canaã, construção e destruição de templos (por duas vezes), invasões e dispersões, o judaísmo e os judeus passam por essa aura de modificações internas e externas às suas práticas. Ao invés de tabernáculos (construídos durante a estadia no deserto) ou templos (após o estabelecimento nas cidades), surgem as sinagogas, e no lugar de sacerdotes ou reis, passam a se destacar os rabinos, um tipo de líder religioso que ensinava a *Torá* e sua interpretação a todos os congregados da sinagoga. Foram estas interpretações a partir da *Torá*, que produziram um dos principais registros judaicos escritos, o que acabou por conduzir à um novo período na história judaica:

O mundo greco-romano foi um mundo culturalmente aberto, que favoreceu a diversidade, inclusive dentro do Judaísmo, em que cada corrente combatia e/ou interagia de forma aberta com as outras, influenciando-as mutuamente. A tolerância em relação à diversidade religiosa só acabou quando o Império Romano abraçou o Cristianismo. Mas a essa altura o fariseísmo já tinha avançado muito na consolidação da tradição que seria dominante entre o povo judeu até a chegada da modernidade: o judaísmo talmúdico. (SORJ, 2011, p. 36)

O *Talmude* é o guia de estudos sobre a observância judaica da maior parte dos judeus em todo mundo. Segundo Sorj, “a principal obra de referência do judaísmo

rabínico é o *Talmude*, constituído por dois conjuntos de livros, a *Mishná* e a *Guemara*” (2011, p. 38). Vindo da linha farisaica o *Talmude* ganha importância à medida que a dispersão dos judeus ia acontecendo pelo mundo afora, pois seu surgimento coincide com a fase posterior à destruição do segundo Templo. Isto faz desaparecer o sacerdócio e acaba por ressignificar a hierarquia litúrgica concomitantemente com o isolamento decorrente do aumento expressivo das comunidades cristãs.

A figura do rabino torna-se importante para a comunidade judaica, mas de uma forma mais próxima, mais educativa e menos litúrgica que a do sacerdote. As sinagogas começam a ser erguidas como ponto de encontro dos judeus para estudos e orações de forma comunitária, onde quer que fosse possível, e assim, através das atuações rabínicas o *Talmude* foi sendo construído e amplamente aceito pelos judeus em geral. A importância do *Talmude* é tal que é praticamente impossível compreender a vida e o funcionamento da maioria das correntes judaicas existentes no mundo sem que se associe ao mesmo. Segundo o rabino Dario E. Bialer:

Se a Torá é a pedra angular do judaísmo, o Talmud é o pilar que sustenta seu corpo espiritual e intelectual. Sob muitos aspectos, o Talmud é o livro mais importante da cultura judaica. Nenhuma outra obra expressa os vários e diferentes aspectos da essência do povo judeu, nem teve influência comparável sobre a teoria e prática da vida judaica. (BIALER, 2016, p. 9)

Como foi dito acima as duas partes que compõem o *Talmude*, a *Mishna* e a *Guemara*, possuem diferenças na forma como foram concebidas. A *Mishna* interpreta diretamente o texto bíblico enquanto que a *Guemara*, interpreta a *Mishna*. O rabino norte americano, Alfred Kolatch (1985), afirma que os sábios e mestres que escreveram a *Mishná* eram chamados de *tanaím*, e os que escreveram a *Guemará*, de *amoraím*, e complementa:

O Talmude é enciclopédico. Em suas páginas encontram-se informações que abrangem quase todas as áreas de interesse humano, apresentadas para ajudar o judeu a entender suas responsabilidades legais e morais, tal como são proclamadas na Bíblia. Elas foram debatidas, comentadas e interpretadas pelos rabis e sábios durante cerca de mil anos – desde os tempos de Esdras, que viveu por volta de 450 a.e.c até o fim do século V da era comum. (KOLATCH, 1985, p. 3-4) [antes da era cristã – grifo meu]

Com seis volumes a *Mishná* está escrita em hebraico e foi recompilada em torno do ano 200 da era cristã constituindo-se num apanhado de inúmeras interpretações que foram sendo feitas oralmente ao longo dos séculos. A *Guemara* por sua vez possui duas versões, escritas em aramaico-hebraico, que vieram de Jerusalém e da Babilônia, e esta última versão é a que prevalece. Abaixo está esquematizado em formato de quadro o

*Talmude*, com suas versões e origens distintas. O *Talmude* originário em Jerusalém é mais antigo, no entanto, o *Talmude Babilônico*, que é mais recente é o que é mais usado por quase todas as correntes judaicas espalhadas pelo mundo. Vale aqui lembrar que os judeus caraitas e uma parte dos judeus da corrente ultraortodoxa não consideram o *Talmude* como um “guia” para a religiosidade judaica, reservando essa missão apenas para a *Tanach*. Observe o quadro a seguir (Quadro 2):

<b>Talmud Jerusalém</b>	Século IV E. C	Região da Galiléia
<b>Talmud Babilônico</b> (mais abrangente, por volta do dobro do tamanho do anterior)	Século V E. C	Academias Judaicas da Babilônia
<b>PARTES PRINCIPAIS DO TALMUD</b>		
<b>Minshná – Repetição Compilação da Torah</b>	Compilada entre os anos 100 e 300 da E. C	Organizada em tópicos abrangendo leis, tradições, histórias, interpretações.
	No princípio era de forma oral e, apenas séculos depois, foi dada permissão para que fosse escrita, em Hebraico	Divida em Ordens e estas em 36 Massechtot (Tratados)
		O termo Mishná tanto designa um tópico individual, quanto um capítulo ou uma parte de um Tratado.
<b>Tossefta Suplemento</b>	Material, semelhante à Mishná, mas que não foi incluído no corpo oficial da Mishná	Divida em Ordens e estas em Massechtot (Tratados), mas sem relação obrigatória com aqueles da Mishná.
<b>Beraita Fora</b>	Material semelhante à Mishná, mas que não faz parte de seu corpo oficial.	Muitas vezes contradiz à Mishná
		Apenas eventualmente é considerado como válido em discussões talmúdicas.
<b>Guemará Comentár</b>	Comentários e discussões de sábios posteriores, no intuito de esclarecer a Mishná	

Quadro 2. Estrutura do Talmude (GRINBERG, 2008, p. 28)

Segundo Sorj (2011), a própria construção do *Talmude* está baseada na concepção de que a *Torá* também tem duas versões: a *Torá* escrita, que é o Pentateuco especificamente, e os demais livros que compõem a Bíblia hebraica, e a *Torá she ve al pe*, ou mais conhecida como a *Torá* oral, fruto de textos interpretativos após o término da sistematização da Bíblia hebraica. Todavia estas formas de leitura do texto sagrado acabaram por desenvolver alguns questionamentos a respeito da legitimidade das leis sagradas:

A questão que se colocava, e que até hoje continua sendo o divisor central entre as várias correntes do judaísmo religioso, é qual seria a relação entre ambas as versões. Ou, dito de outra forma, sobre que bases se sustenta a legitimidade da chamada versão oral, que em muitos aspectos expandiu, modificou e acrescentou mandamentos à legislação bíblica. (SORJ, 2011, p. 38)

As interpretações rabínicas passaram a significar muito para as comunidades as quais se dirigiam chegando a um ponto em que:

A confiança dos rabinos na correção de suas interpretações do texto bíblicos era tal que o Talmude inclui histórias em que Deus expressa sua posição em controvérsias relacionadas a questões de pureza/impureza e os rabinos decidem em oposição à interpretação divina. (...) Em alguns casos, reconhece-se que a interpretação se origina na tradição e na autoridade rabínica (*mide-ravanam*) sem fundamento na *Torá* escrita. (Ibid, p. 39)

Esse grande aporte de interpretações com base na *Torá* acabou por moldar, em grande medida, todo o funcionamento da vida judaica tanto religiosa quanto cultural a partir da era medieval. Pode-se dizer que o próprio judaísmo foi consolidado a partir da aceitação do *Talmude* como uma “espinha dorsal” da prática judaica como um todo. A *Torá*, além de interpretada, foi detalhadamente analisada e comentada, de forma mais específica, mais pontual, observando cada lei, cada mandamento e esquadrinhando-os o máximo possível. Foram discutidas e formalizadas regras relativas aos mais variados aspectos da vida social e pessoal que também tomaram parte nos anais talmúdicos. Sobre isso Sorj afirma:

Os rabinos atualizaram e detalharam a legislação relativa a julgamentos, a direitos civis e comerciais, e reinterpretaram a lei do talião (olho por olho), permitindo compensações materiais em lugar da punição física do agressor. (...) Em suma, os rabinos ampliaram, radicalizaram e em muitos sentidos inventaram novos mandamentos que separam o puro do impuro e as cerimônias religiosas. (...) No judaísmo rabínico, cada lar virou um Templo, e cada judeu um sacerdote, em termos de dedicação às normas religiosas e da preocupação constante de servir a Deus e manter as regras da pureza. (SORJ, 2011, p. 41)

No entanto, todas estas interpretações que foram sendo criadas a partir da leitura da *Torá*, encontram embasamento na ideia de que o texto sagrado não pode ser submetido

a uma única visão humana, mas sim, em várias. A mensagem divina não pode ser reduzida ao entendimento de um ou de algumas pessoas, pois sua enunciação contém uma multiplicidade de entendimentos e, conseqüentemente, interpretações, como afirma o rabino Sérgio R. Margulies:

O texto bíblico não é uniforme. Traz distintas vozes. Mesmo o enunciador sendo único - Deus -, as vozes de Seu enunciado são múltiplas. Como igualmente são múltiplas as escutas humanas. O judaísmo que é construído a partir da interpretação do texto bíblico tampouco é monólito. O estudo da Bíblia permite apreciar a riqueza de visões e impede que alguém (indivíduo ou grupo) se considere detentor absoluto da mensagem religiosa. (MARGULIES, 2016, p. 06)

Essa afirmação de Margulies é reforçada pelo próprio Bernard Sorj, quando afirma que “A Torá, sendo a palavra divina, nunca pode ser reduzida a uma única interpretação humana, pela sua própria natureza finita e parcial” (2011, p. 43). E para reforçar esse entendimento de que as interpretações são necessárias para que não haja apropriações particulares do texto sagrado, as (re)leituras do próprio *Talmude* não ficaram confinadas ao período medieval, mas, segundo Bialer (2016), até nos nossos dias elas são bem vindas, pois as diferentes gerações possuem cada uma um modo específico de ver e sentir o mundo e isso acarreta sempre novas interpretações, tendo em vista que as mudanças decorrentes do dinamismo geracional, acompanham situações sociais, políticas, econômicas, culturais, e estas estão longe de serem estáticas. Observe o que afirma o autor:

Pode parecer que não há espaço para acrescentar mais nada, depois de que tantos sábios ao longo da história fizeram seus comentários desde todos os pontos de vista imagináveis, mas a cada dia milhares de homens e mulheres ao redor do mundo abrem o Talmude e trazem uma nova luz com surpreendentes inovações. (...) O Talmude, coerente com sua origem de tradição oral, continua incorporando novas interpretações. É um texto tão vivo quanto o povo que o estuda. É símbolo de sua vitalidade. (BIALER, 2016, p. 11-12)

Após o recebimento da *Torá*, os judeus buscaram entender que suas vidas seriam pautadas em como cumprir os mandamentos divinos e isso então definiu a identidade judaica a partir do princípio de que “a pessoa não é judia por cumprir os preceitos, mas sim o contrário: ela tem o dever de cumprir os preceitos devido ao fato de ser um judeu”. (SHEMTOV, 2013, p. 23).

Diante de tantas e tantas interpretações e releituras dos rabinos sobre a *Torá*, a cada dia o *Talmude* ia sendo mais estudado e mais respeitado como uma fonte de princípios morais e éticos para a grande massa da população judaica que já estava em grande medida espalhada pelo mundo afora. No entanto, na contrapartida dessa grande e

acelerada aceitação, surgiu no século VIII da era comum, um grupo de judeus que não reconheceu a autoridade e a legitimidade do *Talmude* como tal. Os chamados *caraitas* resolveram adotar uma postura crítica diante dos textos interpretativos rabínicos, e decidiram seguir como fonte de princípios morais, éticos e religiosos apenas o que estava escrito na *Tanach*:

Os caraitas estavam insatisfeitos com o modo como os Rabis do período talmúdico e pós-talmúdico interpretavam as leis e, com efeito, alteraram muitas das leis prescritas na Bíblia. Consequentemente, os caraitas desafiavam a lei rabínica e negavam a autoridade do Talmud. Eles exigiram de seus seguidores, os quais logo passaram a ser encontrados na Pérsia, Egito e Israel, a estrita obediência à lei bíblica, porque somente ela seria a palavra de Deus. Todas as outras leis e regulamentos foram consideradas imposições rabínicas e, portanto, não válidas. (KOLATCH, 1985, p. 41)

Além dos *caraitas*, surgem também os *falachas* e os samaritanos. Os *falachas* acreditavam ser descendentes diretamente da rainha de Sabá e do rei Salomão, no entanto considerações históricas levam a crer que os *falachas* descendem de uma tribo e que foram “judaizados” após manterem contato com alguns judeus que, regularmente, visitavam esta tribo. Eles são conhecidos como os “judeus negros” pois viviam na Etiópia e lá eles eram considerados forasteiros, por isso receberam essa denominação, *falacha*, que, em aramaico, quer dizer ‘exilados’ (KOLATCH, 1985). Os samaritanos eram os descendentes dos hebreus que foram exilados para a Babilônia, mas estes continuaram a viver numa região conhecida como Samária, por isso o nome de samaritanos.

Segundo Kolatch (1985) quando os judeus voltaram do exílio encontraram uma comunidade de judeus que não estavam vivendo de acordo com as leis e os princípios judaicos, ao contrário, absorveram as práticas ritualísticas dos caldeus e passaram a adorar ídolos. Esse encontro frustrante, dos antigos judeus exilados com os seus descendentes na terra de Israel, fez com que os primeiros os rejeitassem totalmente, pois acreditavam que os samaritanos tivessem traído a confiança e a fé no D’us de Israel quando resolveram adotar posturas de outros povos. Kolatch afirma: “Os samaritanos, assim como os caraitas, não reconhecem a validade das leis pós-bíblicas” (1985, p.46). Apesar destes três grupos diferirem em grande medida de princípios e posições religiosas dos demais grupos de judeus, atualmente, Israel reconhece como sendo judeus os *caraitas* e os *falachas*, com certas restrições, e os *samaritanos* recebem fundos do governo israelense como uma comunidade religiosa separada. (Ibid, p. 42, 44, 46)

Segundo Sorj, a Idade Média, além de assistir a um renascer de interpretações religiosas, também convive com novas concepções a respeito do Judaísmo. O *Talmude*

desenvolveu duas escolas de estudos, ambas baseadas em seus mestres, Hillel e Shamaï. Essas duas correntes distinguiam-se pela ênfase no rigor (Shamaï) e pela tolerância (Hillel). As escolas desenvolvem-se e aumentam as produções literárias com base nestas correntes. No entanto, por aumentar as variantes a partir das leis sagradas e do próprio *Talmude*, foi preciso uma organização mais sistemática que definisse objetivamente o que era lei, o que era tradição, o que era costume, ou hábito. O livro *Schulchan Aruch* veio exatamente para tentar organizar essas questões, o que foi conseguido pelo menos para o período no qual ele foi produzido, pois ainda hoje as leis, os ritos, os costumes e as tradições judaicas são amplamente discutidas e analisadas. Sorj também cita este trabalho: “No século XVI, o rabino Yosef Karo escreveu o livro *Schulchan Aruch*, até hoje considerado a principal codificação de referência em questões de *Halachá*. Mas os esforços de compilação das leis continuam até hoje.” (SORJ, 2011, p. 50).

O *Talmude* foi uma das fontes de conhecimento judaico que teve suas análises e aplicações distintas, seguindo o critério da cultura local. Então, no leste europeu, onde prevalecia a fé cristã, o judaísmo teve que se retrair e se isolar, mesmo assim ainda recebe influências do catolicismo. Já na Península Ibérica, que estava sob domínio mulçumano, o judaísmo pôde sentir uma abertura e tolerância para dialogar com a cultura e com a religião dominante. Muitos escritores judeus escreviam em árabe, ou um tipo de árabe-hebraico, e a liberdade de expressão religiosa era respeitada.

Foi justamente nesse período de mútuo respeito religioso na península ibérica que, no ano de 1135, surge a figura de *Moshê ben Maimôm*, um rabino conhecido por Maimônides, ou Rambam. Maimônides é considerado um dos maiores pensadores que o judaísmo já teve. Para exemplificar o quanto a convivência entre mulçumanos e judeus era pacífica na época em que ele nasceu, Maimônides também recebeu seu nome em árabe, *Imran Mussa bin Maimun ibn Abdallah al-Qurtubi al-Israili*. Seus ensinamentos até hoje configuram como pilares para uma conduta judaica ética e identitária. O “Rambam”, como é conhecido, discutiu dentre muitas outras coisas, filosofia e ciência, e adentrou na discussão sobre a relação da ciência com a tradição judaica.

A contribuição de Maimônides para a cultura judaica destaca-se por sua produção literária e crítica, partindo quase sempre da argumentação que pautava-se no paradoxo da ciência e da religião. Segundo a historiadora Laily Oliveira Rosado: “Maimônides estudou profundamente a literatura talmúdica e rabínica, assim como a filosofia grega, a astronomia, entre outras ciências. No entanto, ele foi criticado, principalmente, por defender a compatibilidade entre a razão e a fé” (ROSADO, 2014, p.

2). Suas duas principais obras foram a *Mishné Torá* e o *Guia dos Perplexos* que, até hoje, é base de estudos para inúmeros judeus pelo mundo. Como afirma Dubov: “Hoje, muitos judeus do mundo inteiro estudam o Rambam todo o dia. Estudando três capítulos por dia, concluímos o *Mishné Torá* em um ano” (2004, p. 42). Conhecer a obra de Maimônides significa se aprofundar na compreensão do Talmude e quem sabe ultrapassar a barreira do religioso para ampliar, ou aplicar, o conhecimento do que é sagrado para o terreno da filosofia e da ciência como um todo. Apesar de que, em alguns momentos, Maimônides fez questão de separar ciência da religião, ele também é um dos primeiros a debater temas judaicos relacionando-os ao campo filosófico, até mesmo partindo de princípios aristotélicos do modo de pensar e de ver as coisas. Como afirma o rabino Gad Freudenthal:

O Rambam tentou unir os dois lados do dilema e estabelecer uma posição intermediária. O resultado foi um processo não consistente, cheio de contradições, que não transmite uma mensagem inequívoca sobre a relação entre a ciência e a tradição como duas fontes legítimas de conhecimento. Como resultado da ambivalência da mensagem que o Rambam transmitiu, pensadores judeus que o sucederam puderam adotar posições que se dispersaram ao longo de um amplo espectro, ao mesmo tempo em que cada um deles se considerava um seguidor fiel do mestre. (FREUDENTHAL, 2015, p. 51-52)

Ainda no período medieval, Maimônides já acenava a discussão de temas como o movimento sionista e associava a vinda do Messias como algo essencialmente político, ou seja, a chegada do Messias que traria a reconstrução do reino de Davi e, conseqüentemente, congregaria todos os judeus nesse reino. Sua obra foi muito relevante até para autoridades da Igreja Católica, como por exemplo o filósofo e padre Tomaz de Aquino. Provavelmente essa admiração por parte de alguns nomes de referência na filosofia medieval deva-se ao fato de que ele quis abordar questões judaicas com sabores filosóficos e assim contribuía para que o judaísmo pudesse ser apreciado mesmo por pessoas de fora do judaísmo.

Foi utilizando o próprio questionamento científico que o Rambam conseguiu debater ciência e religião, ora unindo-as, ora separando-as, no entanto, com argumentações firmes e embasadas em conhecimentos específicos de cada uma destas áreas. Citando Freudenthal: “Ao reconhecer a filosofia e a ciência como possíveis árbitros, Maimônides levantou a possibilidade – até a obrigação – de submeter a interpretação das escrituras à filosofia, e assim, introduziu o problema da relação entre a ciência e a tradição religiosa no âmbito judaico” (2015, p. 54). Quando ele tratou do tema sobre a importância dos estudos filosóficos, dando aos mesmos um reconhecimento de

“autoridade”, ele acaba por desencadear muitos questionamentos sobre qual tipo de conhecimento era considerado “autoridade” para os judeus, ou seja, como dar o primeiro lugar em hierarquia de valores à *Torá*, ao *Talmude*, ao *Suchnam Aruch*, sem desmerecer o conhecimento e a relevância dos textos filosóficos de Aristóteles, Sócrates, Platão e etc. Observe a citação da filósofa Rosalie Pereira:

Ao longo de toda a sua obra, Maimônides insiste em seu projeto de elucidar a tradição da *Torá* e explicar como essa tradição integra uma racionalidade idêntica à racionalidade 21 filosófica. Tomadas emprestadas da filosofia, as proposições especulativas ajudam a decidir entre as múltiplas interpretações dos eventos narrados na Sagrada Escritura. Contudo, se a filosofia serve para esclarecer a tradição da *Torá*, de modo algum pode substituí-la. É sempre na tradição do judaísmo que permanece o quadro em cujo interior se inscreve a busca filosófica. A síntese que Maimônides opera entre a Escritura e a filosofia não é mera redução de uma herança à outra, pois, se a filosofia permite a interpretação da Tradição, será sempre a tradição que orientará e imporá os limites às hipóteses do filósofo. (PEREIRA, 2015, p. 119)

Como estar envolvidos em dois contextos aparentemente tão opostos, tendo em vista que a maior parte dos judeus durante a Idade Média tinha como principal e quase que única “autoridade” os textos frutos da Revelação ou da tradição judaica passada de pai para filho e legitimada por gerações e gerações? Foi seguindo estas indagações e baseado nos textos de Maimônides que o próprio judaísmo começa a se ressignificar lentamente, o que leva mais adiante à segmentação do judaísmo:

No judaísmo tradicional a autoridade reconhecida estava – e em setores bastante amplos ainda está – somente em fontes quem sejam resultado do processo da Revelação ou que tenham sido transmitidas através de tradição fidedigna, de geração em geração. Além disso, o próprio judaísmo é definido através da coleção de textos tradicionais e seu reconhecimento como detentores de autoridade: judeu é aquele, e somente aquele, para quem os textos tradicionais, e somente eles, são obrigatórios. A vida intelectual do judeu foi definida de acordo com o estudo deste conjunto tradicional de textos. Portanto, a legitimidade que o Rambam deu a novos campos do conhecimento é mais que uma revolução social: ela causou nada menos que uma redefinição do judaísmo. (FREUDENTHAL, 2015, p. 56)

Note que a palavra usada pelo autor acima citado é revolução, portanto, percebe-se a partir daí o quanto as discussões e debates levantados por Maimônides causaram um verdadeiro impacto nas comunidades judaicas que ele conseguiu alcançar. Essa revolução não apenas impacta como também reescreve uma parte da história do judaísmo no mundo, pois é a partir dali que as idiossincrasias judaicas seriam construídas, cada uma de acordo com uma visão de vida, de contexto cultural e de entendimento científico/religioso:

O fato de que o Rambam, mestre da *Halachá*, deu um selo de legitimidade e autoridade a uma fonte de conhecimento que, até então, tinha sido totalmente estranha ao judaísmo redefiniu a identidade do judaísmo. Ou, melhor dizendo, suas identidades, o espectro amplo de identidades judaicas possíveis. (...) O

resultado inevitável foi a divisão da sociedade judaica: ao invés de uma língua e práticas unificadas vieram muitas línguas e práticas distintas. (Ibid)

Essa pluralidade de práticas, que já existia antes mesmo dos textos e reflexões do Rambam, multiplicam-se, desta vez, sob a égide de um mestre da lei judaica. Outro ponto importante sobre Maimônides é que, diferentemente da visão de alguns autores acima citados sobre a justificativa da necessidade de várias interpretações da *Torá*, ele se opunha à esta visão, pois não concordava com a ideia que estava em voga no seu tempo de que o *Talmude* tinha a mesma importância que a Bíblia. Segundo essa valorização do *Talmude* sobre Bíblia, Sorj afirmou:

Maimônides também não se sentia confortável com a versão de que o Talmude tinha o mesmo status que a Bíblia, em particular quando ele apresenta interpretações conflitantes. Para Maimônides, Deus não poderia ter produzido várias interpretações. Maimônides conclui que as leis que são produto de exegeses são *mi-de-rabbanam*, ou seja, produto da tradição elaborada pelos rabinos. Isso não significa, para ele, que não devam ser obedecidas, mas não podem ser colocadas no mesmo nível que as leis explicitadas na Bíblia. (SORJ, 2011, p. 53)

De um modo geral, as muitas interpretações e depois, as releituras dessas interpretações construíram todo o aporte que seria a base na qual o judaísmo iria se fortalecer não apenas como uma religião, mas como um modo de viver, uma cultura. O princípio do que se pode chamar de ‘diretrizes’, que procedeu de uma atmosfera unicamente religiosa, com o próprio D’us chamando Abraão, e depois entregando as tábuas da lei à Moisés, expandiram-se e alcançaram a vida por completo, seus hábitos, seus modos, seus costumes e tradições, além do sagrado, e assim acabou por definir um conjunto de idiossincrasias próprias do que hoje podemos identificar como sendo judaico. Segundo Kolatch:

Os Rabis sentiram que sua reinterpretação de muitas leis bíblicas, tais como as citadas acima, era justificada porque alegavam que não estavam realmente modificando as leis, apenas descobrindo o que já estava implícito nelas. Eles acreditavam que, no Monte Sinai, Deus deu a Moisés não apenas a Lei Escrita, mas também a Lei Oral, e que, mediante sua interpretação, estavam somente expressando a intenção original da lei bíblica (KOLATCH, 1985, p. 11).

Outros nomes também tiveram destaque na missão de ler e interpretar a *Tanach* e o *Talmude*, e impossível seria citar todos eles aqui, mas o que se pode afirmar é que, de um modo ou de outro, esses sábios das leis e ensinamentos judaicos tiveram seus nomes gravados na história do judaísmo no mundo e ainda hoje, o resultado de suas abordagens, considerações e reflexões são bastante visitadas, estudadas e analisadas por milhares de judeus pelo mundo afora.

O período medieval para os judeus foi marcado por uma forte resistência promovida pela igreja católica e em grande medida essa resistência dá-se ao fato de que a igreja proibia terminantemente a cobrança de juros, prática que os judeus faziam de uma forma regular e habitualmente, como parte de sua forma econômica de agir. Como a cobrança de juros era considerado um “pecado” pela igreja, os judeus então, fora outros motivos que porventura existissem naquele tempo, passaram a ser tratados como “pecadores” diante da concepção oposta ao da igreja católica. Observe o que cita o historiador Leo Huberman:

Os judeus, que geralmente concediam pequenos empréstimos a juros enormes porque corriam grande risco, eram odiados e perseguidos, desprezados em toda a parte como usurários. (...) Embora os bispos e reis combatessem e fizessem leis contra os juros, estavam entre os primeiros a violar tais leis. Eles mesmos tomavam empréstimos, ou os faziam, a juros – exatamente quando combatiam outros usurários! (HUBERMAN, 1985, p. 48)

A passagem do período medieval ao período renascentista também foi muito significativa para os judeus que já estavam espalhados por vários lugares da Europa. Os que se estabeleceram na península ibérica ficaram sendo conhecidos por *sefaradim* e os que se foram e fizeram morada no leste europeu, são os chamados *ashkenazim*. Essas duas vertentes de grupos judaicos, por estarem em lugares completamente diferentes, também diferenciam suas práticas judaicas, obviamente influenciadas pelo meio em que estavam:

Além de novas interpretações, desenvolveram-se diferentes minhagim (costumes) em relação as formas de festejar ritos ou a organização dos livros de orações. A principal diferenciação se deu entre as tradições sefardita (associada ao mundo islâmico – que até o século XV incluía a Ibéria) e asquenazi (que se desenvolveu na Europa Cristã). (Ibid)

Com o declínio da Idade Média e as reconfigurações que atingiram o mundo de uma forma geral, apareceram os sábios conhecidos como pertencentes ao período ‘pós-talmúdico posteriores’ que são Salomão Luria (1510-1573), Ezequiel Landau (1719-1793), Moses Sofer (1726-1839), Elchanan Spector (1817-1896), Abraham Kook (1895-1935), e tantos outros. Na verdade, alguns dos nomes acima citados já estavam vivendo num outro momento histórico dentro do judaísmo. Uma outra ruptura temporal marcaria a trajetória histórica judaica, e esta ficou sendo conhecida como “modernidade”.

## 1.2 Haskalá: A chegada da modernidade para o judaísmo e a passagem para a contemporaneidade no século XX...

A história dos judeus passou a ser configurada positivamente com o movimento Iluminista já no século XVIII, quando o pensamento liberal e tolerante reverenciado pelos pensadores iluministas consegue modificar de certa forma o “olhar” de quem não era judeu para com os judeus. O Iluminismo na história ocidental coincide com o “modernismo judaico” e marca uma nova era para os judeus em todo o mundo.

Para se usar esta designação temporal é necessário esclarecer o que para os judeus é considerado o período da modernidade, pois enquanto que dentro da concepção temporal da história da civilização ocidental cristã a modernidade ocorre com a chegada do período renascentista, por volta do ano de 1450, marcado pelo aumento das transações comerciais e a conquista de terras remotas com o avanço dos sistemas de navegações por parte dos desbravadores dos mares, a modernidade judaica dá-se bem depois, somente no século XVIII, principalmente com o advento do Iluminismo. Sorj explica sobre isso:

O judaísmo moderno corresponde ao período histórico que se estende do Iluminismo e da Revolução Francesa até o Holocausto e a criação do Estado de Israel. Um período que durou aproximadamente dois séculos e que se nutriu dos valores universalistas do Iluminismo e da cidadania nacional da Revolução Francesa. Com o fenômeno sociocultural, o judaísmo moderno foi, fundamentalmente, uma criação dos judeus radicados na Europa, particularmente nas grandes cidades, como Berlim e Viena, Varsóvia e Kiev e, no século XX, Nova York. (SORJ, 2011, p. 65)

O advento da modernidade para os judeus, também conhecida como *Haskalá*, proporcionou mudanças consideradas radicais de certos paradigmas. No entanto, antes de tais mudanças decorrentes da própria situação histórica vivenciada pelos judeus em diversos lugares, há de se considerar como estes passaram o hiato gerado entre o fim da Idade Média e a chegada do Iluminismo, período no qual muitos acontecimentos interferiram no estabelecimento de inúmeras comunidades por toda a Europa e América:

A história medieval judaica, desde o aparecimento do Cristianismo até o Iluminismo do século XVIII, faz com que a leitura seja deprimente e às vezes horripilante. Trata-se de um período de apartheid e opressão, coerção religiosa e violência física, durante o qual as comunidades judaicas ficaram virtualmente desarmadas para defender-se. Muitas foram destruídas ou eliminadas, e as demais sobreviveram praticamente por milagre. (LANGE, 2007, p. 15)

Esta mudança da era medieval para uma nova era de conquistas e avanços econômicos para a civilização ocidental cristã também coincidiu com a expulsão dos judeus de muitos países do ocidente europeu, o que os acabou levando a se estabelecerem

em parte da Europa Central e Oriental (SORJ, 2011). Já em 1492 houve uma expulsão dos judeus que viviam na Espanha e em Portugal, mas que, na prática, acabou forçando tanto conversão quanto a emigração, tudo isto ainda coexistindo com a força ameaçadora da inquisição, o que acaba traumatizando bastante os judeus e deixando memórias bastantes dolorosas por muito tempo. O historiador Jacques Le Goff descreve alguns dos motivos que desencadearam tais perseguições:

O espírito de cruzada, a crescente irritação dos cristãos em relação aos judeus que podiam emprestar com juros, o que era proibido aos cristãos, e eram por isso considerados usurários, transformaram pouco a pouco em ódio os sentimentos dos cristãos em relação aos judeus. Perseguições de toda a espécie e finalmente os massacres coletivos, espontâneos ou organizados, atingiram os europeus judeus a partir do final do século XII. Os soberanos cristãos, como os reis da Grã-Bretanha, da França, da Espanha, de Portugal, expulsaram-nos de seu reino. Foi necessário esperar a Revolução Francesa para que a igualdade em relação aos outros cidadãos lhes fossem reconhecida, primeiro na França, e depois na maior parte dos outros estados europeus. (GOFF, 2008, p. 71-72)

Mas o avanço do mercantilismo na própria Europa terminou por favorecer a aceitação da figura do judeu como um forte aliado nos sistemas de transações e com isso muitos deles puderam retornar à alguns países como França, Inglaterra, Itália e Holanda. Este último país, especificamente, promove uma abertura bem maior aos judeus vindos em sua grande maioria da península ibérica e lá se estabeleceram gozando de uma liberdade ampla podendo até construir sinagogas e pontos comerciais ativando assim seus negócios. Os holandeses, embalados pelos novos ideais econômicos ligados ao comércio e a colonização, chegam ao Brasil no século XVII, mais especificamente ao estado de Pernambuco, trazendo com eles um grande contingente de judeus que, já no Recife, constroem a primeira sinagoga das américas, mas até estes também são expulsos do Brasil e como destino dirigem-se à América do Norte e lá se estabelecem como comunidade, fundando o que eles chamam de Nova Amsterdã, hoje equivalente à cidade de Nova York.

Diante de toda essa reconfiguração de espaço e de oportunidades para os judeus pós era medieval, e tendo nesse ínterim experimentado mais uma vez expulsões, perseguições, readaptações e reintegrações, os judeus que ficaram na Europa chegam ao século XVIII totalmente fragmentados e sem forças. A maioria deles viviam na Europa oriental, em condições sociais desfavoráveis e sofrendo regularmente ataques violentos. Observe o que cita o letrólogo Antônio Deval Neto sobre isso:

A Haskalá (do hebraico, conhecimento, educação, cultura) foi um movimento fortemente influenciado pelo Iluminismo, daí ser também conhecido como Iluminismo judaico, de cunho racional-nacionalista, propagou entre os judeus da Europa Central e oriental a modernização dos costumes, tentando “tirar” os judeus do obscurantismo medieval no qual eles viviam e inseri-los no mundo

racional e iluminado dos povos que os circundavam. A Haskalá foi responsável pela modernização e secularização do judaísmo ocidental e está também na base do assimilacionismo judaico verificado, principalmente, no século 19. De cunho também nacionalista, incentivou o uso do hebraico como língua literária e a formação de uma literatura nacional judaica. Seu nacionalismo, depois dos pogroms de 1881, inspirou o nascimento do movimento sionista e marcaram também seu fim. A modernização e ocidentalização da vida judaica propostas pelo movimento da Haskalá colaboraram com o surgimento de uma tendência à plena assimilação cultural, que foi, pouco a pouco, sufocando-a, intensificando uma condição que já havia começado com a percepção que o seu projeto de reforma da vida judaica não acarretaria a emancipação dos judeus. (DEVAL NETO, 2013, p. 4)

De certa forma, compreende-se o porquê dos judeus, mesmo sabendo que a modernidade traria à tona questionamentos aplicados até às bases de fundamentos do próprio judaísmo, aceitaram os novos valores de vida e de concepção de uma forma geral. A sequência longa de uma onda de perseguições, expulsões e massacres, acabam por tornar a chegada da modernidade como um alento de esperança e promessas de uma mudança para melhor. A sede de uma profunda mudança era tão grande que muitos judeus daquele período interpretaram a chegada da modernidade como uma pré vinda do Messias ao mundo. (SORJ, 2011)

Além da esperança de que uma nova concepção de mundo pudesse reconfigurar a vida e o pensamento das pessoas em relação aos judeus, outros fatores acabaram se desencadeando decorrentes desta “abertura” ou “tolerância” provocada pela modernidade. Os ideais iluministas de igualdade, liberdade e fraternidade alimentavam o anseio dos judeus por uma trégua em seus horrores. Arnaldo Niskier, professor e jornalista, respondendo à pergunta de Moacyr Scliar sobre em que o Iluminismo europeu se aproximava do Iluminismo judaico, afirmou:

Os princípios básicos do pensamento racionalista, que são o cultivo do intelecto e à razão, sem perda da fé, constituem a gênese da Haskalá, palavra hebraica que vem de *sekhel* (razão). Na verdade, a Haskalá foi uma extensão do Iluminismo Europeu Ocidental, que vigorou no século XVIII. Tendo como preocupação principal a situação política dos judeus e sua relação com a cultura europeia, os maskilim (iluministas judeus), procuravam alargar suas perspectivas de integração social, econômica e cultural, graças ao que percebiam como a remoção de discriminações legais contra eles. Eles esperavam que a sociedade judaica se mantivesse como uma entidade distinta, embora propusessem sua relativa aculturação à sociedade europeia. Ao mesmo tempo, abriram-se para ideias novas no plano espiritual, tais como o distanciamento do predomínio da orientação rabínica; a aproximação com a literatura filosófica e científica judaica medieval; e o estudo crítico do Talmud (escritos das discussões rabínicas sobre a lei, a ética, os costumes e a história do judaísmo), separadamente da Torah (Bíblia hebraica). (SCLiar; NISKIER, 2011, p. 98)

Contudo, as luzes da razão que invadem a Europa de meados da metade de mil e setecentos, também abalam as estruturas da concepção de ser judeu e esta precisa

negociar com tais ideais iluministas para de fato poder desfrutar de toda essa aura de “mudanças positivas”. E como a necessidade de conseguir um alento para tanto sofrimento era mais que urgente, a aceitação da chegada do Iluminismo com sua proposta de racionalização do pensamento em detrimento da religião, foi abraçada pelos judeus que aos poucos tiveram que repensar sua forma de se relacionar com a religiosidade judaica. Isto deu-se de maneira tão impactante que as consequências de tais influências iluministas na forma judaica de ser estão presentes até hoje principalmente nas diversas correntes do judaísmo. Segundo Sorj:

Em cada país, de acordo com as condições locais, os judeus iam absorvendo os valores da modernidade e se distanciando do mundo talmúdico. (...) Durante um longo processo histórico, do qual ainda somos parte, intelectuais seculares e religiosos elaboraram novas visões e ideologias que inseriram o judaísmo nos valores e ideais da modernidade. A filosofia iluminista, a argumentação científica e a visão da história como produto da ação humana, e não de um desenho divino, penetraram no judaísmo, levando-o à fragmentação em diversas correntes. (SORJ, 2011, p. 69)

Mas o que mais afetou a história do judaísmo no período iluminista e que coincide com a chegada da modernidade para os judeus foi o rompimento do judaísmo religião e do judaísmo cultura, e isto por causa de questões como a limitação do *Talmude* e a natureza humana da *Tanach*, algo que naquela época, eram ideias quase que impensáveis. Estes questionamentos tomaram força através dos escritos de Baruch Spinoza e Uriel da Costa, dois judeus marranos que, por causa de muitas das suas posições diante da força da ortodoxia e dos princípios judaicos estabelecidos e reforçados por séculos, acabaram saindo da comunidade e assim não apenas influenciaram outros judeus com suas ideias, mas também, inauguraram o que pôde ser chamado em sentido estrito de “modernidade” judaica. Sobre isso afirmou Sorj:

Spinoza e Acosta foram os pioneiros de um movimento que será característico da modernidade: o de intelectuais, artistas, cientistas e políticos judeus cuja obra se dirige a um público exterior, formado por uma opinião pública culta, independentemente de suas crenças religiosas. Produz-se, assim, o divórcio entre judeus e judaísmo, isto é, a origem judaica não implica que os autores desenvolvam suas reflexões na tradição judaica, embora ela possa estar presente em maior ou menor medida. (SORJ, 2011, p. 70)

O estado nacional, sendo um dos pontos máximos dos valores iluministas, começa a se fortalecer ainda mais e isto acaba de certa forma desfavorecendo os judeus justamente por não terem um local fixo o qual pudessem recorrer como sendo deles e na maioria das vezes, onde quer que estivessem, de um jeito ou de outro, acabavam sendo vistos como “de fora”, “imigrantes”, o que os deixou mais uma vez numa situação um pouco complicada. Diante de tanta pressão decorrente em grande medida dos

pensamentos racionalistas do iluminismo, houve quem pensasse (na França por exemplo) numa verdadeira “emancipação” judaica.

O resultado de receber a modernidade como uma esperança de dias melhores também contribuiu para as dissensões entre os próprios judeus, principalmente no quesito de ter que renegociar práticas e costumes para então poder adaptar-se aos ideais iluministas de uma forma geral, e um dos pontos que mais pesava entre eles era a questão da nação, do reconhecimento de se ter uma pátria, um território. Mas como, se já viviam espalhados por vários lugares após anos e anos de diáspora e dispersões? A lealdade aos países em que se encontravam presumia também o respeito aos valores universais e ao Estado nacional e isso significava a aceitação de viver conforme as regras e as diretrizes de tais estados nacionais em que se encontravam, estes, em sua maioria, com normas e regras baseadas em princípios cristãos, ou seja, o dia de domingo como sendo o dia de descanso, os principais feriados sendo de acordo com o calendário cristão, e etc. Como em muitos países como França, Rússia, e por quase todo o Império Austro-Húngaro, foi proibida a posse e atuação de judeus em cargos públicos, como cita Sorj:

Não somente na Rússia, onde o poder monárquico absoluto e uma sociedade com traços feudais usaram ativamente o antissemitismo para canalizar o ressentimento popular, mas também no Império Austro-Húngaro e nos vários principados alemães e no Estado alemão arquitetado por Bismarck, os judeus não podiam, de fato ou de jure, ocupar posições no serviço público. Como indica Max Weber em sua conferência sobre a vocação do sociólogo, uma posição na academia alemã era uma aspiração fora do alcance de um judeu no início do século XX. Isso levou à conversão de muitos judeus entre eles o pai de Karl Marx, o poeta Heine e o compositor Mahler, para poder ascender socialmente. (SORJ, 2011, p. 73)

O próprio Karl Marx, neto de rabinos, tanto do lado paterno quanto materno, quando discorreu a respeito da emancipação judaica, abordou sobre estas questões que afetaram os judeus após o Iluminismo, e ele vai além do campo religioso abrindo o leque para o fato do judeu ter que negociar seus hábitos, costumes e vivências para conseguir então “estar presente” no mundo moderno. Observe a citação a seguir:

Procuramos romper a visão teológica da questão. A pergunta pela capacidade de emancipação do judeu se transforma para nós, na pergunta de [saber] qual o elemento social particular de que há que triunfar para suprimir o judaísmo. Pois a capacidade de emancipação do judeu hodierno é a relação do judaísmo com a emancipação do mundo hodierno. (MARX, 2009, p. 74)

Mesmo o autor tendo utilizado acima a expressão “suprimir o judaísmo”, é possível ampliar o entendimento deste termo não como uma “falta de”, mas, sim, como uma negociação que pudesse permitir a real inserção do judeu nas sociedades modernas

e para isso seria necessária uma relação deste para com o mundo moderno e suas vicissitudes.

No entanto, com todos os prós e contras do advento da modernidade para os judeus e o judaísmo, em suas múltiplas naturezas, o legado deixado por tais efervescências sociais, políticas e religiosas acabou por interferir e conduzir numa das mais ousadas disseminações do judaísmo pelo mundo. Ocorre então o surgimento das correntes judaicas, e justamente por causa dos vários confrontos de ideias e concepções entre elas, o judaísmo foi revigorado e amplamente discutido, permitindo assim com que as possibilidades de se viver o judaísmo fossem ampliadas e adequadas então à várias realidades culturais. Observe o que afirma Alex Degan sobre o Iluminismo Judaico e o surgimento de vários segmentos do Judaísmo:

Foi na Europa do século XIX que os judeus começaram a pensar em termos acadêmicos a sua história, formulando uma periodização. Herdeiros do Iluminismo Judaico do século anterior, as comunidades judaicas da Europa do século XIX também foram tocadas por ideias refletidas pelas revoluções burguesas e pela vitória de uma ciência calcada em métodos e experimentações. Como um reflexo deste impacto de ideias no Judaísmo, as grandes correntes religiosas judaicas contemporâneas encontram seu nascimento neste período: dos reformistas alemães, que eliminaram conteúdos nacionais do Judaísmo, destacando seus valores éticos como essenciais, aos neo-ortodoxos, que reagiram ao processo de secularização, conferindo centralidade a Lei Escrita e Oral, o século XIX recolocou a necessidade de pensar a História do Judeus dentro do Judaísmo. (DEGAN, 2013, p. 22)

Da modernidade judaica um nome de destaque é o de Moses Mendelssohn. Este foi proeminente através de ideais de uma emancipação judaica em diversos âmbitos da vida religiosa e cultural, e um forte incentivador do reconhecimento da língua hebraica como idioma oficial dos judeus, o que também acabou refletindo-se na música, ou seja, os textos das canções, antes em *ídiche*<sup>25</sup> ou em idiomas locais, passaram a unificar seu formato linguístico para o hebraico. Luis Sérgio Krausz, em seu artigo sobre a literatura judaica e sua intertextualidade com a Bíblia, faz o seguinte comentário sobre o papel de Mendelssohn nessa questão linguística:

Segundo Moses Mendelssohn, patrono da emancipação judaica e da Haskalá, a língua dos judeus, o *ídiche*, seria uma língua impura e contaminada, uma mistura desorganizada de elementos do alemão e de elementos do hebraico. O renascimento e a emancipação do povo judeu só poderiam dar-se, conforme o pensamento de Mendelssohn, por meio da adoção de idiomas gramaticalmente organizados, capazes de propiciar formas de pensamento e de comportamento compatíveis com o conceito de civilização de seu tempo. Assim, para Mendelssohn e seus seguidores, era imprescindível que, com o propósito de se integrar aos novos tempos e à nova sociedade, os judeus adotassem idiomas

---

<sup>25</sup> “Língua falada pela maioria dos judeus ashkenazitas originários da Europa Oriental.” (KAUFMAN, 2000, p. 250)

“puros”. Ora, o hebraico, assim como as línguas da antiguidade clássica, desfrutava de grande prestígio nos meios culturais alemães e europeus de um modo geral. Visto como língua erudita, estudado em todas as grandes universidades da Europa, o hebraico tornou-se, aos olhos de Mendelssohn, uma espécie de passaporte para a civilização e para a modernidade. (KRAUSZ, 2015, p. 10)

Aliado ao esforço de Mendelssohn em reafirmar uma língua oficial para os judeus, não somente a própria língua hebraica ganha força e reconhecimento como tudo que pôde derivar dela, como produções literárias e artísticas que fazem uso da linguagem, como o teatro e a música. Para se ter uma noção da força do movimento iluminista na realidade judaica, foi exatamente nesse período que surgiu o que foi chamado de “conto judaico”, estas nada mais que narrativas que descreviam a vida comum, os hábitos e costumes, além da fé dos judeus. E porque esse destaque? Porque antes do iluminismo judaico o que se registrava a título de “história” ou “algum escrito sobre”, era de natureza religiosa. Observemos o que escreve Eziel B. Percino:

Sabe-se que o conto judaico moderno surgiu em paralelo ao processo de emancipação judaica e com o avanço das ideias do Iluminismo judaico (ou *Haskalá*); esse movimento, que se consolidou na Alemanha a partir do fim do século XVIII, mas cujas as raízes se espalharam por toda a Diáspora ocidental, sustentou a defesa de reformas radicais na vida judaica, inspirado pelas ideias e pelos ideais da Ilustração europeia. (...) Se até as primeiras décadas do século XIX os contos judaicos tinham um caráter eminentemente religioso, voltando-se para a interpretação de temas da tradição bíblico-talmúdica, o surgimento de um ideário popular e a sua difusão entre os judeus da Europa Oriental, trouxeram a necessidade e o interesse por uma elaboração literária de temas ligados à realidade “profana”, em que a passagem do mundo tradicional para a modernidade e o abandono de formas de vidas ancoradas no legado medieval passaram a ocupar um lugar significativo. (PERCINO, 2012, p. 123-124)

Após as reorientações introduzidas no judaísmo via modernidade, leia-se, *Haskalá*, as “aberturas” à novas ideias e concepções de religiosidade e de vida, acabaram por fragmentar as correntes judaicas que já existiam, e em decorrência disto a complexidade na compreensão do significado de ser judeu, e de como viver o judaísmo, aumentou ainda mais. Multiplicaram-se as produções literárias que procuravam elucidar esses novos ideais e modos de viver o Judaísmo. Mas a chegada da contemporaneidade foi marcada pelo que de pior pôde acontecer com a história dos judeus, o Holocausto. Após esse choque social, cultural, religioso e humano, sofrido em pleno século XX, os pensamentos, as concepções, os modos de viver, iriam ser em grande medida reinterpretados, ao mesmo tempo que reforçados e reiterados com base nos princípios básicos que já os regiam.

O “modernismo”, que perdurou até o final do século XIX, encerrou-se de fato no século XX, quando aproximadamente na década de 1930 foi fortemente golpeado com

atos antissemitas que se intensificaram, propagados por ideais não somente religiosos, mas, também, políticos e econômicos. Como afirmou a historiadora Tânia Kaufman:

Também na fase contemporânea – séculos XIX e XX, o teor racista do anti-semitismo na Europa não permitiu que se superassem as hostilidades e foi mantida a exclusão daqueles que não preenchiam os modelos da “russificação” na Europa Oriental, ou, na Europa Ocidental, os padrões de uma pretendida “pureza ariana”. A articulação entre interesses políticos dominantes no Brasil obrigava os judeus a tratarem com reserva a sua condição particular de “ser judeu”, e em consequência, a deixarem de ser “o outro”. Em resumo, nas migrações dos séculos XVI e XVII, o judeu era excluído de Portugal e da Espanha pelo fato de “não ser cristão”. Nos séculos XIX e XX, na Europa Ocidental, Central e Oriental, eram excluídos simplesmente pelo fato de “ser judeu”. (KAUFMAN, 2000, p. 186-187)

E o traçado histórico iria, infelizmente, passar pelas atrocidades que marcam a segunda guerra mundial, especialmente o Nazismo, que, mesmo de forma impactante e extremamente dolorosa para todos os judeus do mundo, acabou interferindo incisivamente no percurso histórico, pois a trajetória dos judeus estava sendo dilacerada ali, como se houvesse uma ruptura repentina e muito violenta. Mas, apesar da quebra da continuidade, um novo acontecimento iria por vez definir essa trajetória histórica e assinalar o início da contemporaneidade judaica até os dias de hoje: a criação do Estado de Israel pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1948. E aqui quero deixar claro que os méritos dessa criação bem como os trâmites para o reconhecimento de Israel como nação não constituem o foco desta pesquisa, portanto, não entrarei em detalhes a respeito dessas questões.

Em suma, tratando-se de reconstruções históricas, sabe-se que, quanto mais distante está o objeto do estudo da história do tempo em que ele está sendo estudado, mais difícil é para que se tenha ao menos uma compreensão mais ampla sobre o fato real em si. Portanto, quanto à história dos judeus e do Judaísmo enquanto cultura e enquanto religião, é no mínimo compreensível que haja questões e fatos que ainda não foram respondidas, e isto deve-se principalmente ao fato de que, por um tempo bastante extenso a figura do judeu era de um ser “sem terra”, “apátrida”, “forasteiro”, contudo, e muito paradoxalmente, era também pertencente à diversos países e nações.

A contemporaneidade na história do povo judeu dá-se da segunda metade do século XX aos dias de hoje já pode-se considerar os sábios como sendo da contemporaneidade, e para dar destaque à pelo menos um deles, pode-se citar o nome de Moshe Feintein (1892-1986) que escreveu o *Igrot Moshê* e fundou o Tiferet Yerushalayim Seminary em Nova York. (KOLATCH, 1985) O judaísmo, mesmo sendo uma das religiões mais antigas da humanidade, consegue chegar ao século XXI com vigor

e com diversas novas interpretações, seja do ponto de vista de uma abertura maior na sua laicidade ou para um endurecimento (no sentido de ter mais rigor) na sua religiosidade.

### 1.3 Conceitos: “O que é ser Judeu?”

Provavelmente esta é uma das indagações que mais se faz quando o assunto é identidade judaica. De fato, como saber ou se auto afirmar como sendo judeu depois de tantas dispersões, diásporas, imigrações? Outra coisa; quanto mais antiga é a história de um povo, mais difícil é saber sobre o elo que possa existir entre um passado distante e a situação atual, ou seja, o tempo também se encarrega de dificultar a trajetória humana. Identidade judaica? É possível? Atualmente inúmeras publicações em formatos de livros, artigos, resenhas, dentro do campo científico e fora dele, tentam dar conta em responder tal questão, mas não é fácil. Na pesquisa de mestrado que realizei entre os anos de 2009 e 2011, tentei responder a esta questão dentro da perspectiva da música judaica feita no *Cabalat Shabat*, e realmente, a cada leitura, cada entrevista, cada prática observada, as certezas iam sendo questionadas e a compreensão de que tudo isto é muito mais complexo do que se imagina iam ampliando-se, desfazendo as infundadas certezas.

O rabino Sérgio Margulies escreveu sobre a definição de ser judeu e intitulou seu texto com a frase “Uma questão de escolha”; mas ele mesmo afirma que em algum momento do passado a condição de ser judeu foi imposta. Então, como entender quem é judeu e porquê? Um breve relato dele elucida justamente a questão da identidade judaica:

Mas que povo é este? Encontrei a resposta anos depois ao visitar o Museu da Diáspora, em Israel. Lá estão dispostos rostos de judeus oriundos dos quatro cantos do mundo. Colorações de peles distintas, feições diferentes, vestimentas que revelam hábitos variados e se vozes fossem emitidas, inúmeras seriam as línguas. Ainda que, pela diversidade linguística, o diálogo entre eles fosse difícil, estabeleceriam uma troca genuína. Se lhes fosse perguntado o que os levou a ter a fotografia do seu rosto disposta, a resposta provável de todos seria a identidade judaica. Mas se fosse perguntado “o que é esta identidade?”, possivelmente cada um teria a sua própria resposta. Somos mais de 12 milhões de judeus com mais de 12 milhões de respostas para definir a sua identidade. A multiplicidade das respostas caracteriza a peculiaridade do que é ser judeu. (MARGULIES, 2009, p. 3)

Nota-se que a identidade judaica não se apresenta de uma única maneira, visto tantas e tantas culturas que ela alcançou, no entanto, existe algo além da questão genética via ascendência materna, que unifica o reconhecimento de ser judeu: a forma de viver o judaísmo. Sabe-se que nascer de uma mãe judia já é condição definidora suficiente para se afirmar judeu, mesmo que este descendente nunca pratique ou viva dentro da

concepção judaica de ser, ou seja, só pelo fato dele ter nascido de mãe judia, isso já o/a faz judeu/judia, diferentemente dos filhos e filhas de pais judeus, pois tradicionalmente estes não outorgam a continuidade judaica a seus descendentes. A outra maneira de ser judeu é através da conversão ao judaísmo, a aceitação dos princípios de fé que regem também a vida como um todo. Mas, em ambos os casos, tanto ser nascido de mãe judia ou ter-se convertido ao judaísmo, é diferente de viver na prática o judaísmo.

Vivenciar o judaísmo requer a compreensão de quais são as diretrizes que regem a vida de um judeu. A descendência materna e a conversão de fato são fatores essenciais para se assumir a identidade judaica, mas a vivência dentro da concepção judaica de ser e viver é deveras relevante na conjuntura definidora desta identidade. Para o rabino Nilton Bonder (2010), ser judeu é, antes de uma série de coisas, ter um neto judeu. Mas porquê um neto judeu? O raciocínio é guiado pela simples lógica da continuidade através dos filhos que lhes darão netos. O neto judeu reforça a identidade judaica dos seus avós, pois garante seu legado para as gerações seguintes. Observe a citação a seguir:

Portanto, quem é judeu, biblicamente falando? Todo aquele que tem um neto judeu. Na verdade quem dá identidade judaica é o neto aos seus avós. Daí a angústia associada ao desejo de que o judaísmo não acabe: não está em nossas mãos de indivíduos nos fazermos judeus, mas nas mãos de nossos netos. Não é pouco impressionante o sentimento de fracasso e impotência que experimentam os avós cujos netos não são judeus. A tristeza desse acontecimento muitas vezes mobiliza netos a serem judeus não tanto para si, mas para salvar o judaísmo dos avós. É uma dinâmica de sobrevivência que entrelaça gerações na realização de algo que o indivíduo em si não é capaz de fazer. (BONDER; SORJ, 2010, p. 2)

Na verdade, a família, enquanto forma de uma construção social, enquanto constituição de um grupo social que se une por laços afetivos e biológicos, é considerada pelo judaísmo como uma parte importante dele. Pode-se dizer que a família é um dos pilares da cultura judaica, porque é nela que as leis e os mandamentos deverão ser aplicados, e a continuidade destas leis depende da prática familiar, além da prática individual de viver o judaísmo. Bonder vai mais além quando afirma:

Para pensar o judaísmo no século XXI não podemos passar ao largo da noção de família. Isso porque a melhor maneira de definir o judaísmo é uma família. A complexidade do judaísmo está em ser um pouco de tudo que não é: não é religião, não é filosofia, não é cultura, não é etnia, não é estado e não é terra. É tudo ao mesmo tempo. Mordechai Kaplan tentou expressar isso dizendo que somos uma civilização. A definição, no entanto, seja nos estatutos, seja na memória popular, é que somos uma família. (BONDER; SORJ, 2010, p. 1)

O que se destaca na questão do reconhecimento de ser judeu é por si só múltiplo e complexo. Além da herança familiar, que reafirma a continuidade da história por

gerações, ainda há a vivência dentro da concepção do que seja “ser judeu”. Como definir quem é judeu? É difícil de responder, mas utilizo aqui a definição que Rosa Bernarda Ludemir expôs em sua dissertação, quando afirmou:

Adotamos aqui, por definição suficiente, que judeu é aquele que se vê e é visto como tal. Há judeus brancos, louros, ruivos, morenos... Há judeus brasileiros, russos, americanos, ingleses, franceses, búlgaros... Há judeus ricos e pobres, reformistas, ortodoxos, progressistas e sionistas, agnósticos ou ateus, há democratas, comunistas... Dentro desse quadro múltiplo, o que parece mais fortemente dar identidade ao conjunto é a soma de elementos, igualmente diversificados, como religião, tradição, história e representação de si. A singularidade social e religiosa tem influência na vida individual e comunitária dos judeus, e a formação da consciência coletiva judaica prevalece na ligação entre as comunidades da Diáspora e Eretz – a Terra de Israel. (LUDEMIR, 2005, p. 34)

Mas, como as diásporas influenciam no quesito de ser reconhecido como ‘judeu’? Historicamente a identificação judaica remonta ao recebimento da Torá, pois a partir daí houve uma sistematização atrelada à conduta do povo hebreu, que incluíam questões morais, sociais e principalmente religiosas. A citação a seguir elucida isto:

Foi este acontecimento transformador do povo judeu. Até então, eles eram simplesmente ‘hebreus’ ou ‘israelitas’ – indivíduos que compartilhavam da mesma filosofia (monoteísta). A partir desse momento, ao pé do monte Sinai, quando todos os presentes transformaram em integrantes do povo judeu, aquele que nascesse de mãe judia seria, automaticamente, judeu. Aquele que não nasceu judeu, mas que quisesse ser, deveria passar pelo mesmo processo pelo qual o povo judeu passou para converter-se como tal: 1) A circuncisão (no caso de se tratar de um menino); 2) A imersão em um banho de água natural, denominada *Micvê*; 3) Aceitar cumprir integralmente a Torá. (SHEMTOV, 2013, p. 22)

Note que o autor destaca dois fatores que identificam uma pessoa como judeu ou judia: primeiro, aquele que é nascido de mãe judia e, segundo, aquele que se converte ao judaísmo. No entanto, o autor continua discorrendo sobre o que implica o termo “ser judeu” e afirma que, em termos simples, significa “firmar um pacto com D’us”, e continua: “A pessoa não é judeu por cumprir os preceitos, mas sim o contrário: ela tem o dever de cumprir os preceitos devido ao fato de ser um judeu” (SHEMTOV, 2013, p. 22). De maneira muito superficial, com esta citação compreende-se que pode haver judeus que, mesmo sendo nascidos de mãe judia, podem não ser de fato “judeus” segundo os princípios da fé judaica, ou seja, é como se houvesse dois tipos de judeus, aqueles que são por herança e aqueles que são por princípios e convicções religiosas. Então, nem todo judeu nascido de mãe judia se constitui necessariamente num praticante da fé judaica, mas aquele que firma um pacto com D’us e passa pela conversão, necessariamente é judeu na concepção religiosa do ato, mesmo não sendo nascido de mãe judia.

#### 1.4 Judeus em Recife: Trajetória Histórica/A Comunidade

Na historiografia que aborda sobre os judeus no Brasil, um dos principais destaques se encontra em Pernambuco. E este destaque não se dá pelos dados numéricos populacionais ou de sinagogas existentes no estado, mas, sim, pela sua relevância histórica. Foi em Recife (capital do estado de Pernambuco) que construíram a primeira sinagoga das Américas – o que inclui América do Sul, América Central e América do Norte – ou seja, construíram a primeira sinagoga do continente americano por inteiro. Os responsáveis por esta construção foram os judeus *sefaradim*, provenientes da península ibérica, durante o período da invasão holandesa que data de 1635 até 1646, ainda no período colonial.

Mesmo que as atuais comunidades existentes tanto no Brasil, como em outros países americanos, sejam descendentes de outras correntes migratórias, não tendo ligação direta com esta primeira comunidade de judeus formada em Pernambuco nos anos de 1600, é razoável considerar que qualquer reconstrução histórica que seja feita a respeito de comunidades judaicas, em qualquer lugar do continente americano, tenha que, em algum momento, fazer esta citação justamente pelo pioneirismo histórico que o estado pernambucano possui. O fato é que esta presença maciça de judeus na então chamada “capitania de Pernambuco” foi real e significativa sob vários aspectos para a história não apenas do estado pernambucano, como também para o Brasil e para todo o continente americano. O escritor, José Luiz Mota Menezes, escreveu sobre a presença dos judeus em Pernambuco no Brasil colonial e destacou o quanto suas atividades eram essenciais:

Naquele Recife do período entre 1630 e 1654, os judeus tiveram um papel preponderante. Eles, uma vez que falavam o português ou espanhol, facilitavam a intermediação dos negócios e tratavam diretamente com os luso-brasileiros de forma mais rápida do que os holandeses. Por excelência, enquanto alguns holandeses não aprenderam o português os judeus foram os tradutores em tudo quanto fosse necessário. Estavam os judeus mais à vontade no lugar. Por conta disso eram alvo de reclamações junto aos da Companhia, por negociar mais depressa que eles. Diante dessa maior interação com os da terra, principalmente com os do campo, isto é, da agricultura, fonte de riqueza, no trato dos negócios do açúcar alguns deles fizeram-se senhores de engenho, tarefa bem difícil para os próprios holandeses. (MENEZES, 2015, p. 93)

Contudo, com a retirada de Maurício de Nassau de Pernambuco, os holandeses começaram a perder território e foram expulsos do Brasil pelas forças luso-brasileiras, o que acarretou a perseguição em solo brasileiro a tais judeus por motivos diversos como fatores econômicos e principalmente pela força esmagadora das leis da inquisição. A própria história encarregou-se de mudar o destino destes judeus ainda no Brasil colonial,

levando-os à América do Norte ou dispersando-os pelo interior do estado pernambucano e, quem sabe, por outras partes do nordeste brasileiro. Desta comunidade judaica do século XVII a principal herança histórica é o espaço físico da sinagoga (ver mais informações adiante neste mesmo capítulo) e traços culturais que chegaram aos nossos dias através de famílias presentes tanto nas capitais como em outras cidades de alguns estados nordestinos. Segundo o historiador Creso Nuno Brito:

Portanto, como se percebe, a constituição dessa identidade particular subjacente entre os **anussim**<sup>26</sup>, decorre de uma memória e de uma narrativa de história pessoal ou familiar específica e distinta aos demais indivíduos que o rodeiam e com os quais se relacionam; contudo, não é apenas isso. Práticas religiosas ou do cotidiano, tradições orais, superstições, ditos, hábitos alimentares, enfim, todos estes elementos constituem um imaginário e a cosmovisão singular anussita, cujas particularidades delineiam a identidade anussim e a vinculam, em maior ou menor grau, ao judaísmo. (BRITO, 2014, p. 109) [grifo meu]

No entanto a eficácia da identidade judaica destas pessoas que possuem possíveis traços culturais judaicos, seja por simples hábitos dos afazeres domésticos ou por sobrenomes específicos, carece de comprovação científica mais apurada, pois respaldam-se em sua grande maioria por relatos verbais, sem comprovações legais de suas ascendências, ou seja, sem apresentar documentos que comprovem de fato suas origens judaicas. Brito comenta sobre o reconhecimento de tais ascendências e sobre a tentativa destes se integrarem com os demais judeus da comunidade legalmente reconhecida:

Efetivamente, o atual fenômeno ou movimento anussim em Recife, teve início no final da década de 1970, aproximadamente, quando indivíduos, e, posteriormente, grupos, alegando terem descoberto ou atestando possuir uma identidade judaica, passaram a reivindicar tal identidade. Estes passaram a ser denominados (ou se automeavam) “anussim” ou “marranos”, e afirmavam descenderem das antigas famílias cristãs-novas, ocorrendo em alguns casos, segundo eles, a conservação de práticas familiares judaizantes. Partindo então de iniciativas coletivas ou individuais, buscaram ser inseridos ou reconhecidos pela “comunidade judaica oficial”, a comunidade asquenazita que iniciou sua imigração à cidade nas primeiras décadas do século XX. (BRITO, 2014, p. 23)

Note que na citação acima o autor destaca entre aspas a frase “comunidade judaica oficial”; então, só a partir deste destaque já se pode perceber que existe em Recife/PE essa diferenciação a respeito da(s) comunidades(s) judaica(s) e seus reconhecimentos. Quando Brito usa o termo “oficial” é porque de fato, para ele e para os demais envolvidos em questões de reconhecimento, há embutida no uso da palavra “oficial” uma admissão de que existem tais divergências. Ao mesmo tempo e

---

<sup>26</sup> Anussim significa “filhos dos forçados pelas leis católicas”  
<http://rabinasto.blogspot.com.br/2014/09/os-bnei-anoussim.html> < acesso em 23/08/2016, às 20:00hs >

curiosamente, mesmo sendo dúbia a veracidade de tais reconhecimentos identitários, é sabido que, especialmente no nordeste, o número de pessoas que se dizem descendentes dos judeus do período colonial do Brasil vem aumentando nestes últimos dez anos.

Tanto em Pernambuco, como Paraíba e no Rio Grande do Norte, cresce o número dos participantes das comunidades que se auto reconhecem como sendo judaicas, por isso não se pode deixar de citar a comunidade *Beit Shmuel*, que é formada em sua maioria por pessoas que estão em processo de reconhecimento de suas identidades judaicas e outras até que já tiveram sua ascendência devidamente comprovada. Um dos líderes desta comunidade, o *hazzan* Isaac Essoudry, foi um judeu de ascendência marroquina e que anteriormente participou da comunidade “oficial”, mas resolveu aderir ao movimento de acolhimento à estas pessoas que se identificam como judeus e passou a liderar as liturgias religiosas desta. Quando estive desenvolvendo a pesquisa no curso de Especialização em Etnomusicologia pela UFPE em 2002, tive a oportunidade de frequentar alguns *shabat's* que foram conduzidos por ele na Sinagoga Israelita do Recife, que fica na rua Martins Júnior, nº 29, no centro do Recife.

Segundo dados da professora Tânia N. Kaufman, no site da FIPE<sup>27</sup>, esta sinagoga foi criada em 1910 com o nome de *Shil Scholem Ocnitzer*, e funcionou de 1910 à 1925. Em 20 de julho de 1926 foi fundada a Sinagoga Israelita da Boa Vista, funcionando com este nome de 1927 à 1982 e, a partir de 1987, recebeu o nome que usa até hoje, Sinagoga Israelita do Recife. Lá ainda ocorrem alguns serviços religiosos promovidos por membros desta comunidade. Atualmente a sede da comunidade judaica *Beith Sh'muel*<sup>28</sup> encontra-se no bairro da Ilha do Leite, perto do centro do Recife, e tem um bom número de participantes que celebram aos sábados o *shabat* e as demais festas no decorrer do ano judaico. Abaixo estão duas imagens desta sinagoga – uma da atualidade (foto 1), e outra mais antiga (foto 2). Note que a foto mais antiga tinha em sua fachada a denominação de “sinagoga” (onde o “i” foi escrito com “y”), diferentemente da foto mais atual, que nem mesmo possui esta palavra em sua fachada.

---

<sup>27</sup> [https://www.israelita.org.br/fipe/?page\\_id=63](https://www.israelita.org.br/fipe/?page_id=63)<acessoem15/10/2017às11:21>

<sup>28</sup> <http://beitshmuel.webnode.pt/beit-shmuel/><acessoem15/10/2017às15:34>

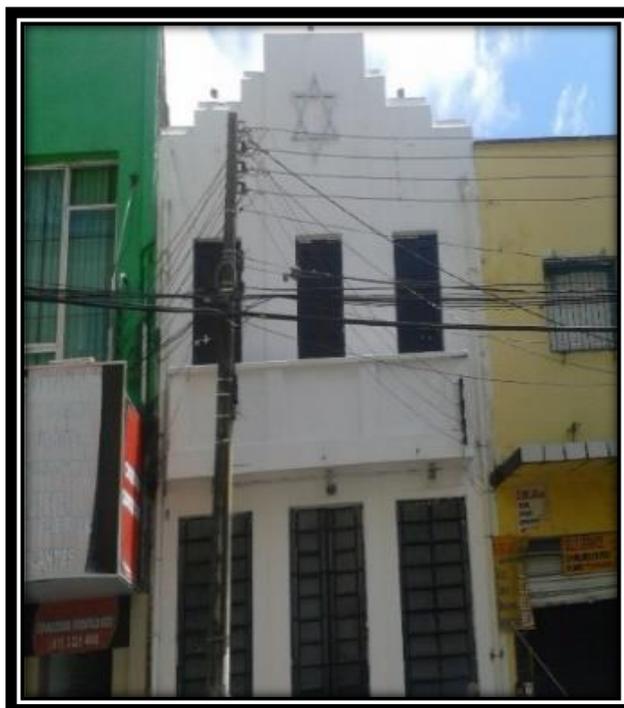


Foto 1: Sinagoga Israelita do Recife - em 18/03/2016

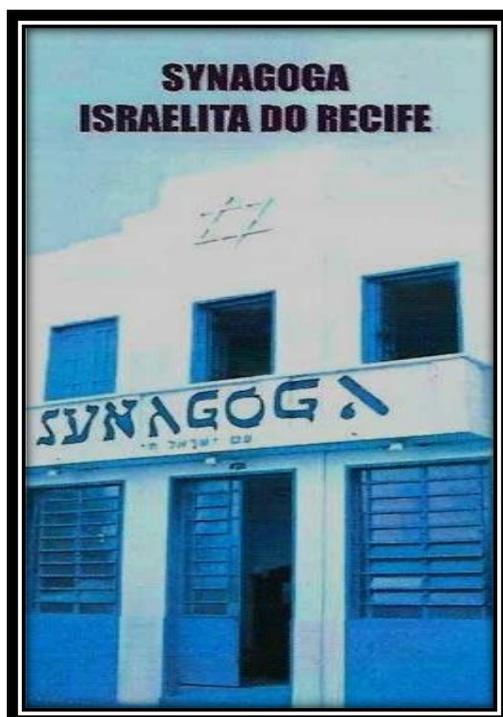


Foto 2: Sinagoga Israelita do Recife – s/d<sup>29</sup>

<sup>29</sup> [http://www.owurman.com/blog/index\\_12\\_04\\_09.htm](http://www.owurman.com/blog/index_12_04_09.htm)<acessoem15/10/2017às15:57 No site onde esta foto foi encontrada não há registro da data quando a foto foi feita.

Como já foi comentado anteriormente, esses possíveis descendentes dos primeiros judeus que entraram no Brasil, buscam a prática do judaísmo religioso em comunidade e muitos deles já conseguiram comprovar<sup>30</sup> sua ascendência judaica – questão essa muito delicada, tendo em vista a quase impossibilidade de que se comprove uma ascendência judaica vinda do Brasil colonial – enquanto outros ainda estão nesse processo de reconhecimento, fato este que não os impede de se reunir como uma comunidade judaica e de celebrar as festividades típicas do calendário judaico. Apesar da comunidade *Beit Shmuel* estar ativamente presente em Recife/PE, esta pesquisa não priorizou tal contexto, todavia presenciei uma comemoração de *Purim* na rua do Bom Jesus em fevereiro de 2015 e alguns participantes dela participaram indiretamente (contatos feitos via internet ou por ligações telefônicas) esta pesquisa a fim de maiores esclarecimentos sobre sua história, seu funcionamento na atualidade e sua música.

O universo desta pesquisa priorizou a segunda comunidade que é fruto das imigrações ocorridas no início do século XX e esta é majoritariamente composta por judeus vindos do leste europeu. Segundo Kaufman (2000), com a chegada dos primeiros imigrantes (foto 3), de origem *ashkenazita*, nos primeiros anos de 1900, foi formada a segunda comunidade judaica em Pernambuco. Um dos bairros do Recife – o da Boa Vista - foi ganhando uma atmosfera judaica como se fosse uma pequena cidade no interior da Bessarábia, Romênia, Polônia ou Rússia.

Esse dado histórico é reafirmado por Menezes que, dentre seus relatos a respeito da presença judaica em Pernambuco, tanto da primeira comunidade (século XVII), como da segunda comunidade (séculos XIX e XX), também traz a mesma informação sobre o uso do bairro da Boa Vista como sendo o “eleito” dos judeus *ashkenazim* para serem a sede de suas moradias:

A maioria dos judeus que hoje mora no Recife e demais partes de Pernambuco é de origem ashkenazi. Vieram nos últimos anos do século 19 e, em sua maior parte, na primeira metade do século 20. Residiram no Recife, em sua maioria no Bairro da Boa Vista, chegando o lugar escolhido por eles a configurar uma judiaria. (MENEZES, 2015, p. 111)

---

<sup>30</sup> Não sei ao certo como se faz para comprovar, mas o que se sabe é que, reúne-se um conjunto de fatores, como determinados sobrenomes, hábitos corriqueiros nos modos de cozinhar, lavar, fazer um tipo específico de funeral, além de outras características próprias de viver o judaísmo e assim, aliado a uma busca genealógica para tentar descobrir de qual família a pessoa pretendente ao reconhecimento veio.



Foto 3: Grupo de judeus desembarcando no porto do Recife no início do século XX<sup>31</sup>

Entre os imigrantes da segunda comunidade, desde que não existiam mais as fronteiras de exclusão, pelo menos aparentemente, as gerações subsequentes foram aceitando as trocas com o novo sistema de valores da sociedade local. Em Pernambuco, assim como em todo o nordeste, a consciência de que os judeus das últimas gerações têm de pertencer à história das nações não foi marcada por lutas para a conquista desse direito. À própria estrutura e ao caráter nordestino deve-se a outorga de condições de cidadania igual. O afastamento progressivo da esfera restrita da comunidade implicou de modo acelerado e progressivo na adesão a um comportamento e ação iguais aos da população geral. (KAUFMAN, 2000)

Kaufman revela como o judeu imigrante, estando em Recife, no início do século XX, teve que reconduzir muitos dos seus costumes e até mesmo a sua religiosidade:

A experiência vivida pelo judaísmo no espaço privado não exalta a religiosidade e sim a cultura através dos ritos e tradições. Vê-se também a dessacralização do judaísmo nas formas de morar, vestir, rezar, e de vivenciar o lazer. Não importa mais aprender a gastronomia judaica. Por sorte, sempre tem uma avó ou uma tia que se encarrega de manter a tradição de determinados alimentos. A mesa, nas festas, passa a ser organizada através de um sincretismo cultural nordestino-judaico. Sendo assim, a singularidade religiosa e cultural do grupo, ao entrar em contato com o ambiente da sociedade receptora, sofreu alterações reconhecidas como *secularização do judaísmo-religião* e *sacralização do judaísmo- cultura*. (KAUFMAN, 2000, p. 98)

<sup>31</sup> <http://www.unicap.br/webjornalismo/maguetown/?portfolio=os-tracos-que-revelam-a-identidade-judaica-pernambucana><acesso em 15/10/2017 às 17:09>

Mais adiante a historiadora relata que os líderes religiosos nos primeiros anos, acumulavam funções diversas como os abatedores de aves, além de conduzir os atos litúrgicos nos casamentos, *bar-mitzvot*, *brith milah*, enterros e outras cerimônias, seguindo uma linha liberal do judaísmo. Portanto, entende-se porque os rumos de uma orientação judaica tenham seguido mais na direção de ritos e costumes do judaísmo do que no aprofundamento dos textos talmúdicos:

Desde a formação das primeiras organizações culturais, cujos líderes eram oriundos da Europa Oriental, até os dias atuais, a identidade judaica da comunidade do Recife tem amparo mais no judaísmo cultural, e os conflitos – silenciosos ou manifestos – entre os grupos revelavam-se nos debates sobre as formas de preservação e manutenção do patrimônio religioso e cultural. Para entender as razões pelas quais os judeus, em Pernambuco, apresentaram a tendência a se voltarem, com mais ênfase, para a dimensão cultural do judaísmo, é preciso conhecer o patrimônio histórico-cultural herdado da vida na Europa e as particularidades do *shtetel*<sup>32</sup>, assim como as diferentes reações entre os europeus da parte Ocidental, Central e Oriental diante das ideias e dos movimentos de emancipação judaica e da ideologia do sionismo. (KAUFMAN, 2000, p. 48) [grifo meu]

Muitas das concepções de vida das vilas e aldeias judaicas espalhadas pelo leste europeu de uma forma ou de outra são trazidas pelo imigrante que vem ao Brasil e em grande medida movimentos, correntes e concepções como o *hassidismo* (corrente religiosa e mística), a *haskalá* (iluminismo judaico), o sionismo (movimento que prega o retorno a Israel), também os acompanham sendo aqui, mais uma vez, ressignificados. Muito significativa para a maioria dos judeus imigrantes que formaram a segunda comunidade judaica em Pernambuco foi a capacidade de se reelaborarem em todos os espaços sociais em que se integravam, isso podia incluir tanto espaços públicos, quanto privados, ou seja, até em questões particulares em família a tradição judaica foi sendo reelaborada para que ao menos não fosse perdida de todo. Kaufman explica:

A chegada à Pernambuco representou uma ruptura com o judaísmo tradicional do *shtetel* e os judeus foram obrigados a reelaborar limites para a vida no meio comunitário, no espaço da casa e no espaço público local. Estava implícito na própria decisão de migrar que deveriam se desligar das rígidas normas das tradições judaicas, embora houvesse a expectativa de um prolongamento da vida que levavam no *shtetel*. (KAUFMAN, 2000, p. 102)

Apesar de muitas reelaborações tanto em situações públicas quanto privadas da vida judaica, no espaço coletivo são preservadas as práticas inscritas no ciclo temporal

---

<sup>32</sup> Segundo Tânia N. Kaufman, *shtetel* significa “Cidadezinha, aldeia. Eram pequenas comunidades provincianas de judeus na Europa Oriental pré-moderna (Rússia, Polônia, Lituânia e a parte leste do Império Austro-Húngaro). (KAUFMAN, 2000, p. 256)

do judaísmo: o *Shabat* (ciclo semanal), *Purim*, *Rosh Hashaná*, *Iom Kippur*, *Shavuot*<sup>33</sup>, *Sucot*<sup>34</sup> e *Chanuká*<sup>35</sup> (ciclo festivo anual) (ver capítulo 2). A imigração judaica para Pernambuco, não teve, a exemplo de outras dirigidas à outras partes do país, problemas de disparidades nacionais. Os maiores contingentes de imigrantes vieram da Rússia, precisamente dos *shetetelech*<sup>36</sup> espalhados pela região conhecida como Bessarábia. A esse grupo somaram-se os que vieram de Varsóvia, de Viena, de Budapeste, de Berlim e outras cidades nos arredores destas capitais, na segunda fase da imigração (anos 1940-1950). E são exatamente os filhos, netos e bisnetos destes imigrantes que, em sua maioria, compõem a segunda comunidade judaica em Recife.

Na comunidade do século XXI, algumas práticas tradicionais lembradas da infância permanecem. É perceptível também um movimento de renovação de valores religiosos na geração de 1960 desde que o CIP, a partir de 2009, com apoio institucional da FIPE, deu início a um projeto de reativação do hábito de celebrar a chegada do *Shabat*, pois o mesmo deixou de fazer parte da maioria dos lares judaicos, mas com a retomada da celebração, passou a ser recebido no espaço institucional da comunidade. Na escola, é a atividade final da semana letiva. Na Sinagoga *Isaac Schachnik* localizada no CIP é celebrado mensalmente, liderado por um *hazzan*<sup>37</sup> de São Paulo, que segue uma linha religiosa liberal, o que tem atraído cada vez mais as gerações mais jovens.

A comunidade atualmente mantém em atividade coletiva um colégio, que, segundo o site da FIPE<sup>38</sup>, já educou mais de nove gerações de judeus no Recife, um museu e arquivo histórico, um cemitério (fotos 4 e 5) e três sinagogas: uma em funcionamento no Centro Israelita e Pernambuco (foto 6), a sinagoga *Beit Haknesset Isaac Schachnik* (foto 7), uma de vertente ortodoxa, *Beit Chabad*, que está situada no bairro de Boa Viagem; e a terceira, dentro do Arquivo Histórico Judaico de Pernambuco, situado à rua do Bom Jesus, sinagoga *Kahal Zur Israel* (fotos 8 e 9).

---

<sup>33</sup> Shavuot é 2º dos três maiores Dias Festivos (Pêssach é o primeiro e Sucot o terceiro), e vem exatamente 50 dias após Pêssach. Fonte: [http://pt.chabad.org/library/article\\_cdo/aid/1081542/jewish/Significado.htm](http://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/1081542/jewish/Significado.htm)<acesso em 12/03/2017>

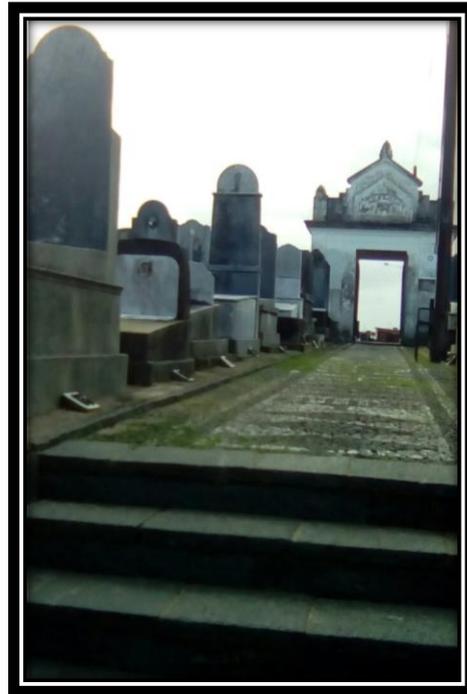
<sup>34</sup> Festa das Cabanas

<sup>35</sup> Festa das Luzes

<sup>36</sup> Cidadezinha; aldeia (KAUFMAN, 2000)

<sup>37</sup> Cantor oficial da sinagoga

<sup>38</sup> <https://www.israelita.org.br/fipe/?tag=colegio-israelita-moises-chvarts><acesso em 03/08/2017>



Fotos 4 e 5: Cemitério judeu no bairro do Barro



Foto 6: Fachada de entrada do Centro Israelita de Pernambuco onde também funciona o Colégio Israelita Moysés Chvartz <sup>39</sup>

<sup>39</sup><https://www.israelita.org.br/cimc/matriculas/><acesso em 24/09/2016, as 08:25>



Foto 7: Entrada para a sinagoga Beit Haknesset Isaac Schachnik, em

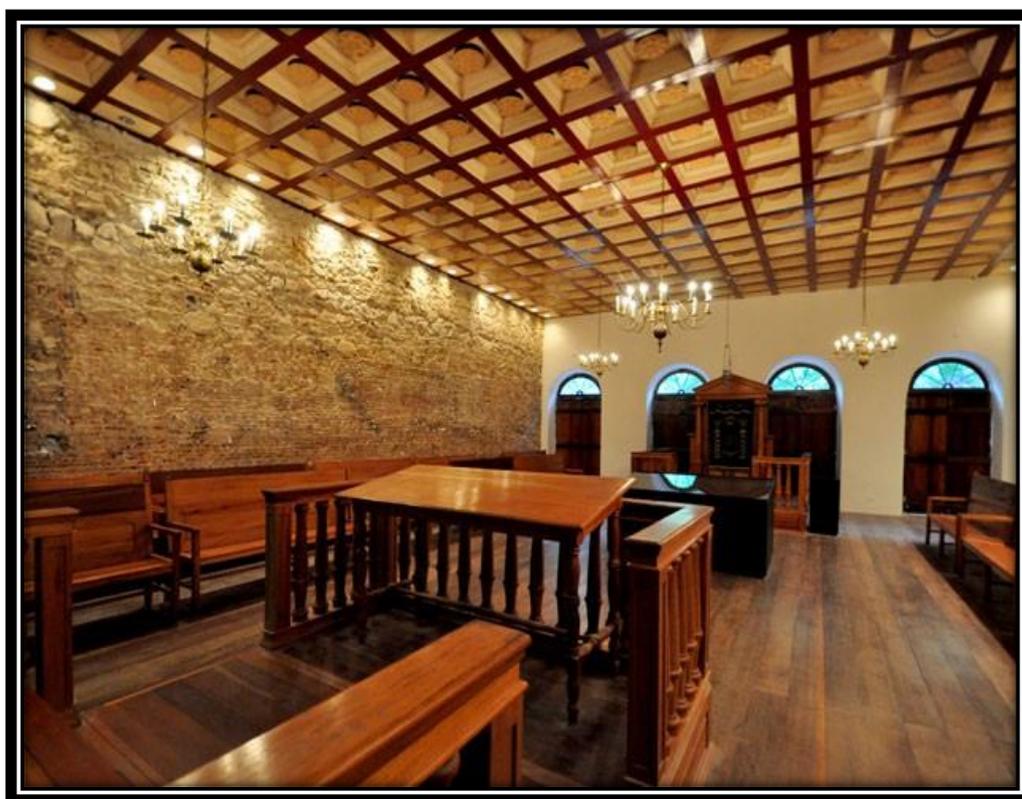


Foto 8: Interior da Kahal Zur Israel<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> <http://ecopassaporte.com/pe/pt/roteiro/museus-e-galerias/><acesso em em 28/06/2017 as 17:05>



Foto 9: Fachada da Kahal Zur Israel<sup>41</sup>

Durante esta pesquisa praticamente 100% do material colhido foi durante os eventos religiosos, na sinagoga *Beit Haknesset Isaac Schachnik*, ou no pátio do Centro Israelita de Pernambuco, ambos no mesmo endereço, no bairro da Torre, em Recife. A natureza do evento é o que determina onde será feita a celebração: se for uma celebração mensal de *Cabalat Shabat*, o evento é feito na sinagoga, que possui um espaço reduzido e comporta aproximadamente umas cinquenta pessoas; se for uma celebração relativa às grandes festas, por exemplo, *Rosh Hashaná* (foto 10 e 11) e *Yom Kippur* (foto 12), esta é realizada no pátio central do CIP, pois a sinagoga não comporta o público participante tendo em vista que as grandes festas são as celebrações mais frequentadas do centro, recebendo inclusive judeus que só a frequentam praticamente nestas festas, diferentemente das cerimônias mensais do *Cabalat Shabat*, que se restringe a um grupo de judeus mais assíduos aos eventos mensais e que se constitui numa pequena parcela da comunidade judaica recifense.

---

<sup>41</sup> <http://ecopassaporte.com/pe/pt/roteiro/museus-e-galerias/><acesso em 28/06/2017 as 17:05>



Fotos 10 e 11: Serviço da manhã e da noite / Rosh Hashaná (02-03/10/2016)



Foto 12: Serviço da noite / Yom Kippur (11/10/2016)

Da sinagoga *Kahal Zur Israel*, a primeira das Américas e a mais antiga em funcionamento, mantive alguns registros em foto ainda da pesquisa do mestrado, mas não cheguei a participar de eventos dentro dela durante o curso do doutorado pois estes são raríssimos e restritos aos membros da comunidade. A mesma coisa aconteceu com a sinagoga de vertente ortodoxa, ou seja, não pude participar de eventos nela desde a pesquisa do mestrado, principalmente, por se tratar de fato de ser uma comunidade ortodoxa judaica, onde até mesmo para quem é judeu, o acesso aos eventos precisa ser controlado. No meu caso, que não sou membro da comunidade, já era de se esperar a negativa para o acesso. Coube a mim não só compreender como respeitar tal decisão.

Além das instituições acima citadas, FIPE, CIP, CIMS, e o AHJPE, há grupos organizados que atuam ativamente na comunidade, promovendo encontros, jantares,

eventos artísticos em geral e etc. Pode-se citar o grupo que está vinculado aos jovens da comunidade conhecido como *Habonim Dror*, sendo este um grupo com forte inclinação sionista e que se reconhece como socialista em suas concepções de comunidade. A cor representativa do grupo é o vermelho e uma de suas atividades incluem, anualmente, viagens à Israel de alguns participantes. Suas festividades são sempre muito animadas com muita comida, música, dança, peças de teatro, sorteios e brincadeiras. Tive a oportunidade de assistir a um desses eventos e de fato, a participação dos jovens e adolescentes é grande, o que movimenta bastante a comunidade como um todo. Observe nas duas imagens abaixo, a cor da decoração do ambiente, sendo vermelho e branco (foto 13) e a bandeira do grupo que oficializa as cores em destaque (foto 14):



Foto 13: Pátio do CIP com a cor temática / festa do Habonim Dror 07/11/2015



Foto 14: Bandeira do Habonim Dror

Outro grupo bastante atuante na comunidade é o *Na'amat* Pioneiras, constituído apenas por mulheres e que tem como objetivo principal promover eventos culturais e filantrópicos. Esse grupo foi fundado na década de 1950 e, até hoje, promove encontros sociais como jantares onde a renda arrecadada é usada para caridade. Vale salientar que o *Na'amat* Pioneiras existe em nível nacional e internacional, tendo grandes representações nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Sua origem deu-se no ano de 1921, quando foi fundado o primeiro grupo das *Naamat* Pioneiras em Israel. Segundo a página oficial numa rede social, aqui no Brasil o primeiro grupo foi fundado em 1948, na cidade de Porto Alegre, e espalhou-se depois por outras capitais brasileiras.<sup>42</sup>

A comunidade judaica em Recife, mesmo sendo considerada menor que a de outras capitais pelo Brasil, se destaca por sua movimentação em torno de seus valores culturais e religiosos e isso a mantém ativa e dinâmica, gerando tanto o sentido de ser um grupo como também a noção para cada um de seus membros do pertencimento judaico. O que os une, independentemente de suas árvores genealógicas, ou de suas origens geográficas, é o fato de comungarem dos conceitos judaicos, com seus modos de viver e de entender o judaísmo. Daí o sentido da comunidade se fortalece quando a união em torno desses ideais judaicos é convergida no grupo. Em grande medida o sentido de coesão associa-se com o que o filósofo Martin Buber, no livro *Eu e Tu*, explica o seu entendimento por comunidade:

A verdadeira comunidade não nasce do fato de que as pessoas têm sentimentos umas para com as outras (embora ela não possa, na verdade, nascer sem isso), ela nasce de duas coisas: de estarem todos em relação viva e mútua com um centro vivo e de estarem unidos uns aos outros em uma relação viva e recíproca. (BUBER, 1974, p. 53)

De forma geral, a comunidade judaica atua inteiramente engajada em vários segmentos profissionais, e destaca-se nas áreas da engenharia, da arquitetura, das artes, da saúde, da comunicação, dentre outras. Em muitos dos bens sucedidos empreendimentos vinculados às áreas profissionais anteriormente citadas é claramente perceptível a descendência *ashkenazim* através da grande maioria dos sobrenomes que compõem as famílias, como por exemplo, *Hulak, Rosenthal, Berestein, Goldman, Schwartz, Kaufman, Kauffmann, Guendler, Ludmer, Cherpak, Katz, Ribemboim, Zisman*,

---

<sup>42</sup> [https://www.facebook.com/pg/naamatbrasil/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/naamatbrasil/about/?ref=page_internal)<acesso em 15/10/2017 às 19:30>

*Naslavsky, Posternak, Azoubel, Wolfenson, Bogater, Zaverucha, Bender, Mildner e outros.*

Por iniciativa de um deputado estadual, a Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco (ALEPE), fez uma homenagem a toda a comunidade judaica, realizando no dia 30 de março de 2017 um “grande expediente especial” alusivo ao dia 18 de março, que foi reconhecido oficialmente por lei federal como o “Dia Nacional da Imigração Judaica”.

Na cerimônia estava presente uma parte significativa da comunidade, bem como os principais líderes das instituições judaicas como a Federação Israelita de Pernambuco (FIPE) e do Centro Israelita de Pernambuco (CIP). No evento houve depoimentos sobre a importância da presença dos judeus no cenário recifense e pernambucano e amostra de filmes históricos acompanhados de uma explanação feita por um membro da comunidade onde ele ressaltou fatos históricos do passado e destacou as atuações sociais dos judeus na atualidade. A homenagem ainda contou com apresentação de números musicais realizados por uma cantora profissional da própria comunidade e que cantou músicas judaicas de origens diferenciadas. Foram publicadas notas deste evento em sites tanto estaduais quanto nacionais.<sup>43</sup> Abaixo estão três imagens (fotos 15, 16 e 17) deste evento publicadas no site judaico Pletz.com<sup>44</sup>:



Foto 15: Homenagem a FIPE na ALEPE

---

<sup>43</sup> <http://www.pletz.com/blog/comunidade-judaica-foi-homenageada-em-pernambuco/acesoem:24/07/2017>  
<http://www.conib.org.br/noticias/3681/comunidade-judaica-homenageada-na-assembleia-legislativa-de-pernambuco-acesoem24/07/207>  
<http://www.alepe.pe.gov.br/2017/03/30/assembleia-celebra-dia-nacional-da-imigracao-judaica/acesoem24/07/2017>.

<sup>44</sup> <http://www.pletz.com/>



Foto 16: Idem



Fotos 17: Placa referente a homenagem a FIPE

Além das festividades e comemorações anuais e mensais relativas ao calendário judaico, a comunidade através da FIPE (Federação Israelita de Pernambuco) e do CIP (Centro Israelita de Pernambuco) também realiza, pelo menos uma vez ao ano, cursos referentes ao judaísmo e à cultura judaica. No mês de setembro de 2017 houve o curso “Israel, ontem e hoje: uma pequena grande nação – história, realidade, perspectivas e desafios”, realizado durante quatro dias na Sinagoga *Kahal Zur Israel* no AHJPE (Arquivo Histórico Judaico de Pernambuco).

Também na mesma sinagoga ocorrem eventos relacionados com artes e outras áreas de uma forma geral, quase sempre promovidos pelos membros da comunidade em parceria com o AHJPE. Exemplo disto é a mostra que houve lá, no dia 18 de outubro de 2017, com o tema “Arte em Metal- Fogo, Cinzel e Martelo”, do artista Jorge Guendler,

membro da mesma. Neste ano de 2018 o Colégio Israelita Moysés Chvartz completará 100 anos e, segundo consta na nota do jornal de circulação diária em Recife, o Jornal do Comércio<sup>45</sup>, este colégio é a mais antiga instituição de ensino judaico do Brasil. Algumas programações relativas a esta comemoração, já estão acontecendo e outras acontecerão no decorrer do ano de seu centenário.

---

<sup>45</sup> Jornal do Comércio, Coluna Social1, p. 8, Recife, 17 de março de 2018.

## Capítulo 2 Música Judaica: Conceitos, Categorias e Usos...

O que é música judaica? Essa é uma pergunta difícil de ser respondida, no entanto, não impossível de se investigar tendo em vista seu alcance ao redor do mundo. Já faz algum tempo que tal definição é almejada, e para quem se dispõe a pesquisar sobre música judaica, provavelmente a dificuldade será ainda maior simplesmente pelo fato de que ela provavelmente não possa ser definida através do que pode ser considerado como um “classificador” de origem, ou seja, um tipo de dispositivo usado, muitas vezes, para identificar a proveniência das músicas ao redor do mundo, como é o caso de certos padrões sonoros, ou através do conhecimento das zonas geográficas das matrizes musicais. Para que a música seja considerada “judaica”, é necessário a certificação de alguns fatores que ultrapassam pelo menos esses dois “classificadores” de origem acima citados. Primeiramente o próprio conceito de “música judaica” não é tão antigo quanto a história dos judeus, como aparece na citação a seguir:

A "música judaica" como um conceito surgiu entre os estudiosos e músicos judeus apenas no meio do século XIX, com o surgimento da consciência nacional moderna entre os judeus europeus e, desde então, todas as tentativas de defini-la enfrentaram muitas dificuldades.<sup>46</sup> (Seroussi et al., Grove Music Online)

Contudo, as dificuldades de certa maneira contribuíram para que a busca por um estudo mais apurado e eficaz desse conta de ao menos tentar fechar um pouco mais a aresta dessa coluna. Tal definição só é consolidada após um árduo e minucioso trabalho de pesquisa desenvolvido por um grupo de pesquisadores alemães, dos quais se destaca o nome de Abraham Z. Idelsohn, quando publicou o livro *Jewish Music in its Historical Development*, em 1929. Idelsohn foi o responsável por abrir o caminho para que mais pesquisadores aprofundassem outras pesquisas neste sentido e com isso, alargou o espectro do entendimento do que seja a música judaica, como se lê na citação a seguir:

O termo "música judaica" em seu sentido nacionalista foi primeiro cunhado por estudiosos judeus alemães ou germânicos, entre os quais o mais influente a este respeito era A.Z. Idelsohn (1882-1938), cujo livro *Música judaica no seu desenvolvimento histórico* (1929 / R) foi um marco em seu campo e que ainda é amplamente consultado hoje. Idelsohn foi o primeiro erudito a incorporar o "Oriente" judeu em sua pesquisa e, portanto, seu trabalho apresenta a primeira descrição ecumênica, embora ainda fragmentada, da variedade de culturas musicais judaicas sobreviventes inseridas em uma única narrativa histórica. Em seu trabalho, Idelsohn seguiu uma agenda ideológica particular: ele adotou a idéia da unidade cultural subjacente do povo judeu, apesar da sua dispersão

---

<sup>46</sup>‘Jewish music’ as a concept emerged among Jewish scholars and musicians only in the mid-19th century with the rise of modernnational consciousness among European Jews, and since then all attempts to define it have faced many difficulties. [tradução minha]

milénar entre as nações, e promoveu a visão de que a música das várias comunidades judaicas no presente expressa aspectos desse unidade. Além disso, o trabalho de Idelsohn implicava numa história unilinear da música judaica que remonta ao Templo da Jerusalém bíblica. Esta abordagem foi perpetuada em tentativas posteriores para escrever uma visão abrangente da música judaica a partir de uma perspectiva histórica (por exemplo, Avenary, 1971-2 / R).<sup>47</sup> (Seroussi et al., Grove Music Online)

Irene Heskes (1994) destaca a contribuição e o pioneirismo de Idelsohn na pesquisa sobre música judaica de uma maneira diversificada, tanto na forma, quanto no conteúdo e nas questões funcionais, ou seja, abrangendo uma série de contextos onde a música judaica esteve presente e destaca, além das suas sonoridades, as suas funções. A autora afirma:

Abraham Z. Idelsohn, como pesquisador sistemático e colecionador de uma dedicação diligente, retirou-se daqueles começos anteriores e construiu sobre o trabalho daqueles que o precederam em campo. Por sua vez, Idelsohn alargou amplamente todo o escopo dos estudos musicais da sinagoga, bem como a variedade de canções religiosas e seculares, em termos das três correntes tradicionais judaicas: europeu-ashkenazim, espanhol-sefaradim e leste europeu/oriental. Além disso, através de seu trabalho e relacionamentos pessoais, ele influenciou e foi como modelo e mentor de várias figuras notáveis, entre elas, Gerson Ephros.<sup>48</sup> (HESKES, 1994, p. 13)

Obviamente muitos outros nomes como os de Eric Mendel (1902-1984), Shalom Altman (1911-1986), Arno Nadel (1878-1943), Abraham W. Binder (1895-1966), Lazare Saminsky (1882-1959), Joseph Yasser (1893-1981), Paul Nettl (1889-1972), Gerson Ephros (1890-1978), merecem destaque quanto ao estudo específico da música judaica. No entanto, o nome de Abraham Z. Idelsohn se sobressai dentre os demais, tendo sido até citado como o “pai da musicologia judaica”, como está descrito na citação abaixo:

Em 1921, o trabalho de publicação em Berlim e Leipzig deu início aos primeiros volumes do que se tornaria seu monumental *Tesouro de Melodias*

---

<sup>47</sup> The term ‘Jewish music’ in its nation-oriented sense was first coined by German or German-trained Jewish scholars, among whom the most influential in this respect was A.Z. Idelsohn (1882–1938), whose book *Jewish Music in its Historical Development* (1929/R) was a landmark in its field that is still widely consulted today. Idelsohn was the first scholar to incorporate the Jewish ‘Orient’ into his research, and thus his work presents the first ecumenical, though still fragmentary, description of the variety of surviving Jewish musical cultures set within a single historical narrative. In his work Idelsohn pursued a particular ideological agenda: he adopted the idea of the underlying cultural unity of the Jewish people despite their millenary dispersion among the nations, and promoted the view that the music of the various Jewish communities in the present expresses aspects of that unity. Moreover, Idelsohn's work implied a unilinear history of Jewish music dating back to the Temple in biblical Jerusalem. This approach was perpetuated in later attempts to write a comprehensive overview of Jewish music from a historical perspective (e.g. Avenary, 1971–2/R).[tradução minha]

<sup>48</sup> Abraham Z. Idelsohn, as a systematic researcher and collector of painstaking dedication, took off from those earlier beginnings and built upon the work of those who had preceded him in the field. In his turn, Idelsohn vastly widened the entire scope of synagogue music studies, as well as the range of religious and secular folksongs, in terms of all three Jewish traditional branches: Ashkenazic-european, Sephardic-Spaniolic, and Oriental-near Eastern. Moreover, through his work and personal relationships, he personally influenced as role model and mentor several notable figures, among them, Gerson Ephros.[tradução minha]

*Hebraicas Orientais*, com dez volumes. Com este ótimo trabalho, publicado entre 1922 e 1933 na Alemanha e em Jerusalém e disponibilizado nos Estados Unidos, ele começou a ser conhecido como **o pai da musicologia judaica**. Idelsohn não apenas recolheu e transcreveu um vasto e variado tesouro de música judaica, mas ele também fez uma introdução musical zelosamente preparada, como orientação para o conteúdo de cada volume<sup>49</sup>. (HESKES, 1994, p. 17) [Grifo meu]

Outra contribuição às pesquisas sobre música judaica veio através daquele que pode ser considerado como um dos “pioneiros” da Etnomusicologia no mundo, o pesquisador Curt Sachs (1881-1959). Sachs, assim como Idelsohn, também contribuiu bastante para a ampliação das pesquisas sobre música judaica e não só participou como fomentou projetos de pesquisa. Segundo Heskes:

Curt Sachs nasceu em 1881 em Berlim, onde foi educado. Ele começou uma carreira lá como curador do museu, antes de fugir dos nazistas em 1937. Chegando nos Estados Unidos, ingressou na Faculdade de Música de Pós-graduação da Universidade de Nova York e foi consultor de música na Biblioteca Pública de Nova York. Ao longo dos anos, ele lecionou em muitas instituições educacionais e serviu como presidente do Conselho Consultivo para a Escola de Música Sacra, criada em 1948 pelo Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion. Um ano antes de sua morte em Nova York em 1959, Sachs participou, junto de Eric Werner e estudiosos de Israel e da Europa, de uma conferência sobre música judaica, realizada em Paris sob os auspícios do Congresso Mundial Judaico. Na época, Sachs foi nomeado presidente honorário da Sociedade Internacional de Música Judaica, um grupo em formação, mas que logo se dissolveu.<sup>50</sup> (HESKES, 1994, p. 27)

Sachs dividiu as expressões da música judaica em três grandes períodos históricos que foram, o período bíblico, o gueto (diáspora) e o período da emancipação (modernismo). Contudo sua maior projeção científica foi através do seu interesse no surgimento de uma nova área de pesquisa em música, a Etnomusicologia:

Durante mais de vinte anos passados na América como estudioso excepcional e professor dedicado, Curt Sachs publicou numerosos estudos e livros sobre instrumentos musicais, arte, dança e história da música. No final da vida, ele estava cada vez mais interessado no campo do folclore musical, que ele chamou de "etnomusicologia", e seus últimos projetos trataram a música de

---

<sup>49</sup> By 1921, publication work in Berlin and Leipzig had begun on the first volumes of what was to become his monumental ten-volume *Thesaurus of Oriental Hebrew Melodies*. With this great work, published between 1922 and 1933 in Germany and Jerusalem and made available in the United States, he began to be known as the father of Jewish musicology. Not only had Idelsohn collected and transcribed a vast and varied treasury of Jewish music, he also had zealously prepared introductory musical information, as guidance to the contents of each volume. [tradução nossa]

<sup>50</sup> Curt Sachs was born in 1881 in Berlin, where he was educated. He began a career there as museum curator, before fleeing the Nazis in 1937. Arriving in the United States, he joined the graduate music faculty of New York University and was a music consultant to the New York Public Library. Over the years, he lectured at many educational institutions and served as chairman of the advisory council to the School for Sacred Music, established in 1948 by the Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion. A year before his death in New York city in 1959, Sachs participated, along Eric Werner and scholars from Israel and Europe, in a conference on Jewish Music, which was held in Paris under the auspices of the World Jewish Congress. [tradução nossa]

culturas não-europeias, incluindo aspectos da música judaica, como o canto do *kol nidrei*, liturgia babilônica, e melodias hassídicas.<sup>51</sup> (HESKES, 1994, p. 27)

Atualmente o tema “música judaica” se faz presente em algumas academias pelo mundo (mais detalhes na Introdução), no entanto no Brasil, este tema é praticamente nulo. Fazendo uma busca via internet em algumas das principais plataformas de publicações acadêmicas encontra-se um bom número de publicações sobre “Jewish music”, como por exemplo, na plataforma *JSTOR*<sup>52</sup>, há um total de 77,630 de publicações. Destes, 54,677 são encontrados em jornais acadêmicos, 22,647 em livros e 306 em panfletos, ou seja, um resultado animador, mas nada comparado à temas relacionados com “tecnologia”, “saúde”, “direito”, etc. Já no portal *Scielo*<sup>53</sup>, na sessão “artigos”, a busca como termo “Jewish music” só resultou em 3 achados, no entanto, neste mesmo portal, na entrada da “lista de periódicos”, nenhum resultado foi encontrado com o tema anteriormente citado, como também no link da *Scielo*, a “*Scielo Books*”. No portal da Capes<sup>54</sup>, a busca feita com o termo “Jewish music” resultou num total de 112.068, dos quais, 24.766 são os “periódicos revisados por pares”, e 59.385 são os “recursos online”, mas, quando inseri o termo traduzido para o português, “música judaica”, aparece um total de 282 periódicos, dos quais 110 são “periódicos revisados por pares” e 132 de “recursos online”. Obviamente estes números são passíveis de variações a cada dia que se passa, por isso que usei como nota de rodapé as datas dos acessos às páginas citadas.

Já a busca pelo termo “Jewish Music Ethnomusicology” resultou num total de 945 resultados, sendo 491 do tipo “periódicos revisados por pares” e 507 sendo “recursos online”. Contudo, faz-se necessário um breve esclarecimento sobre tais “resultados” que os portais acadêmicos apresentam, pois nem todos eles abordam diretamente o assunto “música judaica”, sendo alguns deles ou sobre judaísmo apenas, ou só sobre música, conseqüentemente, por possuírem as duas palavras “música” e “judaica”, resulta que,

---

<sup>51</sup> During more than twenty years spent in America as an exceptional scholar and dedicated teacher, Curt Sachs published numerous studies and books on musical instruments, art, the dance, and music history. Late in life, he was increasingly interested in the field of musical folklore, which he called "ethnomusicology", and his last projects treated the music of non-European cultures, including aspects of Jewish music, such as kol nidrei chant, Babylonian liturgy, and hassidic melodies. [tradução nossa]

<sup>52</sup> <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=jewish+music><acesso em 27/11/2017 às 01:46>

<sup>53</sup> <http://www.scielo.org/php/index.php><acesso em 27/11/2017 às 02:13>

<sup>54</sup> [http://www.periodicos.capes.gov.br/?option=com\\_pmetabusca&mn=88&smn=88&type=m&metalib=aHR0cDovL3JucC1wcmltby5ob3N0ZWQuZXhsaWJyaXNncm91cC5jb20vcHJpbW9fbGlicmFyeS9saWJ3ZWl0YWN0aW9uL3NIYXJjaC5kbz9kc2NudD0wJmZyYmc9JnNjcC5zY3BzPXBByaW1vX2NlbnRyYWxfbXVsdGlwbGVfZmUmdGFpPWRlZmF1bHRfdGFjImN0PXNlYXJjaCZtb2RlPUPUJhc2ljJmR1bT10cnVlJmluZG9MSZmbj1zZWYy2gmdmlkPUNBUEVTVX1Yx&buscaRapidaTermo=jewish+music](http://www.periodicos.capes.gov.br/?option=com_pmetabusca&mn=88&smn=88&type=m&metalib=aHR0cDovL3JucC1wcmltby5ob3N0ZWQuZXhsaWJyaXNncm91cC5jb20vcHJpbW9fbGlicmFyeS9saWJ3ZWl0YWN0aW9uL3NIYXJjaC5kbz9kc2NudD0wJmZyYmc9JnNjcC5zY3BzPXBByaW1vX2NlbnRyYWxfbXVsdGlwbGVfZmUmdGFpPWRlZmF1bHRfdGFjImN0PXNlYXJjaCZtb2RlPUPUJhc2ljJmR1bT10cnVlJmluZG9MSZmbj1zZWYy2gmdmlkPUNBUEVTVX1Yx&buscaRapidaTermo=jewish+music)<acesso em 27/11/2017 às 03:05>

muitas vezes quando se insere a busca pelo termo “música judaica”, os arquivos aparecem como se tratassem da música judaica, mas na verdade não são especificamente sobre esta.

Por ter uma difusão tão vasta ao redor do mundo, a cultura judaica, e, em especial, sua música, também se apresenta extremamente diversificada em vários aspectos: quanto à forma, concepção, caráter, função, e etc. Estudar academicamente a música, e porque não destacar aqui, a música judaica especificamente, se constitui atualmente um desafio, pois para que se obtenha uma compreensão real a respeito dela, é prerrogativa fundamental um conhecimento no mínimo razoável em questões culturais, sociológicas, antropológicas, políticas e religiosas, que corroboram a própria construção musical, considerando que a música, em suas diversas instâncias, apresenta propriedades que se relacionam de alguma forma com grupos sociais, instituições, pessoas, comunidades, enfim, se manifestando e existindo de acordo com o meio em que é feita.

Antes de qualquer elaboração, faz-se necessário elucidar que a denominação de música judaica difere de música israelense, tendo em vista que a segunda diz respeito apenas àquela música que é feita em Israel especificamente, e que pode ser judaica ou não. De Israel, emanam diversos tipos de música que não ficam restritas às fronteiras nacionais, mas as ultrapassam como produto nacional israelense através do mercado de mídia e adentram a cultura midiática, principalmente as de caráter pop. Já a música judaica vai além das fronteiras nacionais israelenses e compreende toda e qualquer música que se origina dentro das concepções judaicas, seja de cunho religioso, social e cultural (se é que é possível separar estes três âmbitos quando se trata da prática do judaísmo). Sendo assim, a música judaica ultrapassa questões de territorialidades e nacionalidades, porque não pressupõe um local fixo, e ainda carrega uma multiplicidade de concepções culturais que provêm de vários lugares ao redor do mundo.

Escrever sobre música judaica é tentar refletir sobre o heterogêneo, de uma forma homogênea, ou seja, buscar a compreensão dos fragmentos culturais sonoros que formam um todo musical, obviamente um todo que leva à concepção geral do que seja de fato a música judaica, e não a algo que corresponda a um modelo único de música.

Para tentar esclarecer a questão acima exposta, cito uma passagem das mais recentes publicações bibliográficas de referência no assunto, a obra de Philip Bohlman, *Jewish Music and Modernity*, publicada no ano de 2008, quando aborda exatamente sobre as mudanças que a modernidade trouxe para a música judaica: “Toda e qualquer música

pode se tornar judaica”<sup>55</sup> (BOHLMAN, 2008, p. 18), ou seja, com isso o autor quis dizer que independente do estilo, ritmo ou gênero musical, a questão de “ser judaica” ultrapassa os limites da delimitação estética e estrutural, que se aplicam às inúmeras manifestações musicais a fim de identificá-las com suas peculiaridades – um exemplo disto encontra-se no próprio repertório cantado pelos judeus recifenses, com especificação à música *Lecha Dodi*, que faz parte da liturgia do *Cabalat Shabat*<sup>56</sup>; o *Lecha Dodi*, durante o tempo em que estive desenvolvendo a pesquisa de mestrado e de doutorado, já foi executado com quatro melodias diferentes. Pela internet encontrei uma interpretação desta canção usando a melodia do hino oficial da copa do mundo de 2010. Então, por isso que não seria um ritmo, uma escala, um timbre e etc, que pode ou não determinar o que seria judaico. Verifica-se, portanto, o caráter diversificado que a música judaica possui, justamente pelo fato de adquirir traços sonoros de todos os lugares pelos quais passou e continuar adquirindo nos locais onde está.

Para dar respostas a pergunta que iniciou este capítulo, “o que é música judaica?”, busquei-as naqueles que tem reais condições de dá-las, ou seja, os próprios membros da comunidade pesquisada. Abaixo apresento as respostas que recebi de três membros, dois homens e uma mulher:

As músicas judaicas são aquelas que falam de coisas de interesse judaico, da nossa cultura, da nossa história, de Israel.

S., em 16/07/2015

Para uma música ser considerada judaica, no meu ponto de vista, ela tem que ter relação com a cultura, história e tradição judaicas. Elas têm que representar algo que tenha estrita relação com o judaísmo, seja em homenagem a um grupo específico de judeus ou a algum costume judaico. E normalmente as músicas judaicas, no meu ponto de vista, falam sobre isso... história, tradição, cultura...

N., em 07/11/2015

É muito difícil de te responder, eu vou te responder pensando numa outra coisa que a gente discute bastante, que é o que faz ser um texto ou fonte ser judaica né? Normalmente o que se fala assim em linhas gerais, uma música ou um texto é judaico se ele foi escrito por um judeu ou se ele fala sobre o Judaísmo. É uma dessas duas vertentes, se ele não for um texto, nem fala sobre Judaísmo, e também não foi escrito por um judeu, então provavelmente não é um texto considerado judaico, né? É... Agora, música tem uma pequena diferença aí... Então, como eu te falei, a música ela é, na maioria dos casos, ela é uma junção entre um texto e uma melodia, então, a maioria desses textos que a gente usa, eles já são textos, no *Shabat*, por exemplo, são textos bastante antigos, são textos que no mínimo tem 500 anos, mas muitos tem 2000 anos ou mais de dois mil anos, então aí são fáceis de saber que esses são judaicos, eles são, principalmente os textos bíblicos, que fazem parte do cânon da Bíblia judaica, eles são obviamente judaicos, é... coisas mais recentes, por exemplo, você pega

<sup>55</sup>Any and every music could become jewish. [tradução minha]

<sup>56</sup>Serviço vespertino da sexta feira (...) O termo cabalá denota o ato pelo qual se assume uma obrigação. (HESCHEL, 2000, p. 91)

uma compositora como Debbie Friedman, que é nossa contemporânea né, americana, ela, ah, ela é judia... ela escreve sobre o Judaísmo, então claramente é uma música judaica que ela faz, e pode ter alguma outra coisa no meio do caminho, outro dia me mandaram é, uma música, que a gente até tá usando em algum outro serviço, que, a pessoa me falou, aliás, a gente tá usando amanhã de manhã aqui também, a pessoa me falou “olha, o texto é judaico, um texto bíblico inclusive, mas quem escreveu a melodia é um cantor evangélico, é, um compositor evangélico”, e é linda a música, é linda a música, e nós adotamos a música pra gente também...

David Leo Eisencraft, em 04/08/2017

Um ponto a ser observado é que nas três respostas dadas acima, à referência ao texto como sendo algo que legitima o fato de uma música ser considerada judaica, é apontada pelas três pessoas. A sobreposição do texto em relação a melodia em si é algo característico desta e de outras comunidades judaicas no Brasil, e afirmo isto considerando a exibição pública de eventos promovidos por outras comunidades judaicas pelo Brasil via internet, e nelas, a notória utilização de melodias diversas, como de caráter pop internacional e nordestinas.

Como se percebe, provavelmente, em matéria de negociação cultural, a música judaica sempre negocia com as diversas culturas, sendo que parte desta negociação quase sempre opta por manter os textos em detrimento de melodias, acordes e ritmos, ou seja, o que faz uma música ser considerada judaica, na maioria das vezes, não tem a ver com sons em si, mas com o conteúdo ou a origem que estas apresentam. Todavia, sobre este ponto específico, ainda cabem muitas discussões que aqui é impossível esgotar. Mas antes de ampliar um pouco mais o assunto sobre texto e sonoridade judaica, recorro à história, para tentar compreender minimamente como se organizava a música dos hebreus na antiguidade e como a contribuição desta música serviu de legado no processo de construção da música ocidental.

O mundo antigo de uma maneira geral deixou um legado importantíssimo aos períodos históricos pós antiguidade e, tratando-se de música, esta importância foi ainda maior. Para se ter uma ideia, mesmo os cantos gregorianos, tão amplamente difundidos durante a Idade Média com o avanço do Cristianismo, fizeram uso deste legado musical de civilizações do mundo antigo, como Roma, Grécia e também dos povos conhecidos por hebreus. Segundo o teólogo Carl Heinrich Cornill, a prática musical era uma constante na vida dos hebreus durante o mundo antigo:

(...) eles devem ter sido um povo de um temperamento excepcionalmente musical, cuja alimentação diária era música e som. Nesse ponto, o próprio Velho Testamento deixa pouco espaço para dúvidas. Em todo o lado e em todos os momentos, a canção e a música eram encontradas

no antigo Israel. Todas as ocasiões do festival, todo clímax da vida pública ou privada foi celebrado com música e canção. (CORNILL, 1909: 241)<sup>57</sup>

Os hebreus, assim como os demais povos contemporâneos à sua época, utilizavam bastante a música para diversas atividades sociais, no entanto, os detalhes de seu uso aparecem mais frequentemente ligados aos serviços religiosos, serviços que eram realizados inicialmente no tabernáculo<sup>58</sup> e tempos depois no templo. Os serviços religiosos no tabernáculo eram feitos por pessoas que pertenciam à uma das doze tribos de Israel, a tribo de Levi, por isso eram chamados de levitas. Dovid Dubov (2004) comenta que os levitas foram divididos em grupos que se destinavam cada qual a fazerem serviços distintos:

*Hashem* escolheu Aarão, irmão de Moisés, para ser o Sumo Sacerdote – *Cohen Gadol*. Todos os descendentes de Aarão se tornaram *Cohanim* – sacerdotes. (Deve-se observar que todos os *Cohanim* pertencem à tribo de Levi – eles são apenas um grupo seletivo dentro da tribo de Levi. (...) Os *Leviim* eram músicos e cantores que acompanhavam os *Cohanim* quando estes ofertavam os sacrifícios no Templo. (DUBOV, 2004, p. 113)

Um dos livros da *Tanach* que trata de assuntos específicos sobre música é o livro das Crônicas, que se divide em dois livros, I e II. Sobre este livro Cornill (1909) ainda acrescenta que há evidências ele tenha sido escrito por um músico com formação para tal, ou seja, alguém que não apenas tocasse, mas que também entendesse de princípios estruturais da música daquela época. Observe:

Nossa principal fonte para a música do antigo Israel é o livro bíblico das Crônicas que, evidentemente, foi escrito por um especialista, um músico levítico do templo, que nos oferece uma série completa de declarações técnicas em relação à cultura musical antiga. Então, lemos em uma das passagens mais importantes (1 Crôn. Xv. 20, 21) que um círculo de músicos do templo tocou no nebel, a harpa, “al alamoith”, literalmente traduzido "a maneira das donzelas", e outro no kinnor, o alaúde, “al hashsinminith” literalmente, "após a oitava". Pela designação "à maneira das donzelas", só se pode significar as agudas vozes claras das mulheres, ou seja, soprano, e então, naturalmente a "oitava" seriam as vozes mais profundas dos homens, uma oitava a baixo.<sup>59</sup> (CORNILL, 1909, 257)

<sup>57</sup> They must have been a people of an unusually musical temperament whose daily nourishment was song and sound. On this point the Old Testament itself leaves little room for doubt. Everywhere and at all times were song and music to be found in Ancient Israel. Every festival occasion, every climax of public or private life was celebrated with music and song.[tradução minha]

<sup>58</sup> Um tipo de “templo itinerante”, como se fosse uma tenda, mas que servia como local sagrado de consagração e adoração.

<sup>59</sup> Our principal source for the music of ancient Israel is the Biblical book of Chronicles which has evidently been written by a specialist, a Levitical musician of the temple, who offers us a complete series of technical statements with regard to ancient musical culture. So we read in one of the most important passages (1 Chron. xv. 20, 21) that a circle of temple musicians played upon the nebel, the harp, al alamoith, literally translated "after the manner of maidens," and another on the kinnor, the lute, al hashsheminith, literally, "after the eighth." By the designation "after the manner of maidens" can only be meant the high clear voices

Cornill, também comenta esta postura “profissional dos músicos” que se destacava dos demais povos contemporâneos à sua época quando afirma: “O antigo Israel também deve ter sido reconhecido entre as nações vizinhas, como pessoas particularmente musicais cujas realizações na arte constituíram uma profissão definida.”<sup>60</sup> (CORNILL, 1909, 243)

Um dos incisos do verbete “Jewish Music” do Grove Music Online é dedicado exclusivamente à música dos tempos bíblicos e está com o subtítulo “Ancient Israel/Palestine”. Nele há quatro partes que se dividem por zona geográficas do mundo antigo, mais especificamente na região da antiga palestina, ou seja, tratam das músicas feitas por judeus nos locais conhecidos como Canaã, Judá e Israel, Pérsia e Roma. (Seroussi et al., Grove Music Online)

Mesmo encontrando algumas das práticas musicais nos livros bíblicos acima citados, o que provavelmente mais se destaca nas citações sobre música é o livro dos Salmos. Este livro, que tem um reconhecimento além da cultura judaico-cristã, possui textos em formas de poemas e é repleto de alusões às práticas musicais, utilizando em quase todos seus 150 capítulos as expressões “cantar”, “louvar”, “cântico”, “instrumentos de cordas”, “louvores”. Segundo Sérgio Grinberg (2008), a palavra salmo vem do grego *psalms* sendo esta palavra a tradução do termo hebraico *mizmor*, que, por sua vez, significa ‘canção’, ou seja, o próprio nome do livro já é um nome com alusão à música. Também pode ser chamado em hebraico de *tehilá*, que significa “canção de louvor”. Sobre os salmos, Seroussi explana no terceiro inciso intitulado “Liturgical and Paraliturgical”:

Os Salmos expressam um amplo espectro de emoções humanas, e assim se tornaram a fonte mais importante de devoções paralitúrgicas, públicas e privadas. Muitas comunidades cantam todo o livro em público (geralmente nas tardes do sábado), os judeus dedicados, especialmente os idosos, fazem o mesmo todos os dias ou durante uma semana, em pequenos grupos ou em particular. A tradição judaica atribui considerável poder de cura a vários salmos e muitos acreditam em afastar os poderes do mal e da calamidade. (Seroussi et al., Grove Music Online)<sup>61</sup>

---

of women, that is to say soprano, and then it is of course natural to see in the "eighth" the deeper voices of the men an octave lower. [tradução minha]

<sup>60</sup> Ancient Israel must have been recognized among out side nations as well, as a particularly musical people whose accomplishments in the art comprised a definite profession. [tradução minha]

<sup>61</sup> The Psalms express a broad spectrum of human emotions, and so they became the most important source of paraliturgical devotions, both public and private. Many communities chant the entire book in public (usually on Sabbath afternoons), devoted Jews, especially the elderly, do the same every day or over a week, in small groups or privately. Jewish tradition attributes considerable healing power to various psalms and many are believed to ward off evil powers and calamity. [tradução minha]

Os salmos são cantados por praticamente todas as comunidades do mundo, pois estão ligados aos rituais religiosos e compõem parte importante deles. Quando se trata de ritos religiosos não são apenas os que são feitos em comunidade, mas na vida privada também. Há determinações que foram estabelecidas antes do advento da modernidade judaica que orienta a prática da leitura de um salmo por dia da semana, além do fato de haver já preestabelecido um salmo específico para cada feriado ou dia especial. Essas orientações quanto ao salmo e seu dia respectivo de ser pronunciado estão contidas no *Talmude* e segundo Grinberg (2008), essa leitura diária salmódica vem da época do Segundo Templo e continua sendo feito até os dias de hoje.

As passagens bíblicas que referem-se à música dos hebreus também são registradas em livros de história da música erudita ocidental, como referência à mais um tipo de música existente no mundo antigo. Exemplo disto pode ser visto nos livros *História da Música Ocidental*, *História Universal da Música e História Gráfica Universal de la Música*, dos respectivos autores, D. J. Grout & C. V. Palisca, Roland de Candé, Kurt Pahlen. Tais livros em geral, não reservam grande parte de seus conteúdos para discorrer sobre a música do mundo antigo, no entanto, quando o fazem, é através de alguma referência à música do Egito, da Grécia, de Roma e dos Hebreus. A citação à música dos hebreus é compreensível pelo fato de que, em grande medida, a música medieval acabou absorvendo elementos dessa música judaica e da música grega também. Isto pode ser conferido através da citação de Grout e Palisca:

Os conhecimentos e as ideias no domínio da música foram transmitidos, embora de maneira incompleta e imperfeita, ao Ocidente por diversas vias: a igreja cristã, cujos ritos e música derivaram inicialmente, em grande medida, de fontes judaicas, se bem que despojados dos instrumentos e danças que os acompanhavam no templo, os escritos dos Padres da Igreja e os tratados enciclopédicos do princípio da Idade Média, que abordavam a música juntamente com uma quantidade de outros temas. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 34)

Apesar de ter feito esta afirmação, os mesmos autores também concluem que nem tudo na música medieval tinha um antepassado judaico:

Durante muito tempo os historiadores da música pensaram que os primeiros cristãos tinham copiado os serviços religiosos pelos da sinagoga judaica. Os especialistas mostram-se hoje mais céticos em relação a esta teoria, dado que não há provas documentais que a confirmem. Julga-se até que os primeiros cristãos terão evitado copiar os serviços judaicos por forma a sublinharem o caráter distinto das suas crenças e rituais. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 35)

No entanto, sabe-se que o canto monofônico, ou seja, o canto à uma única voz, era uma prática mais antiga que a prática musical grega e que foram encontradas

referências destas na *Tanach*, especialmente no livro dos Salmos, quando discorre sobre o canto em uníssono. Grout e Palisca (2007) confirmam a informação de que a música religiosa medieval sofreu influências da música realizada pelos judeus. Segundo os autores: “As canções dos chantres judeus tiveram uma influência direta sobre o primitivo canto cristão. As melodias ornamentadas do canto foram absorvidas, quase sem alteração, pelo ritual cristão” (Ibid, p. 46).

Já o autor Roland de Candé, em seu livro *História da Música Universal* (2001) dedica praticamente quatro páginas sobre assunto “música judaica” como uma das músicas pertencentes ao mundo antigo e destaca passagens que identificam quais instrumentos musicais eram utilizados em várias manifestações musicais citando mais de dez passagens da *Tanach*. Kurt Pahlen também inclui a música dos hebreus no capítulo referente à música do mundo antigo, juntamente com outras civilizações como as do Egito, Assíria, Babilônia, Grécia e etc. Pahlen até destaca o fato de que, os hebreus, por não serem muito dados às artes plásticas, acabaram por se dedicar com mais afinco à arte musical que consideravam quase que exclusivamente religiosa pois era muito usada para estes fins.

Sobre a música nos tempos bíblicos o que se observa, mesmo com descrições sobre instrumentos, momentos musicais, tipos e categorias de repertórios e outras informações extras sobre a prática musical, é que a música em si, ainda hoje é desconhecida, ou seja, o som real de como estas músicas eram feitas e interpretadas pelos hebreus há mais de cinco mil anos atrás não se conhece, assim como o som da música do Egito antigo, da Grécia clássica e etc.

Mas, sobre a “sonoridade” dos tempos bíblicos, destaco, mesmo considerando que seja um tanto quanto “ousado” querer tentar resgatar o som dos antigos hebreus ou de outros povos da antiguidade histórica, a pesquisa desenvolvida por Suzanne Haik-Vantoura, que se dispôs a investigar sobre a possível condição de se saber qual era a sonoridade das melodias entoadas principalmente no livro dos Salmos. Essa investigação rendeu um trabalho extenso e que atualmente já está publicado como livro com o título *A Música da Bíblia Revelada*<sup>62</sup>, livro com mais de quinhentas páginas e vários exemplos musicais, divididos em duas grandes partes - a primeira parte contendo sete capítulos e outros tópicos subjacentes, e a segunda parte contendo dois livros com no mínimo quatro capítulos. Sua pesquisa também é citada no tópico dois, “Synagogue music and its

---

<sup>62</sup> The Music of the Bible Revealed (ver Referências)

development”, do terceiro inciso do verbete “Música Judaica” do dicionário virtual Grove Music Online, que tem como título “Liturgical and Paraliturgical”, já citado anteriormente, e aparece como uma referência rápida dentro dessas discussões a respeito da investigação que se faz sobre a possível reconstrução ou decifração dos sinais colocados acima das letras do alfabeto hebraico e que portanto, podem significar ou indicar alturas sonoras diversas. Observe a citação:

Uma abordagem diferente foi feita por Haik-Vantoura (1978). Ela reconheceu a impossibilidade da reconstrução do canto original de Tiberíades fora das tradições correntes de várias comunidades judaicas. Então ela tentou reconstruí-los com base nas formas gráficas e no posicionamento dos te’amim. Para ela, os sinais abaixo das letras representam notas numa escala e os que estão acima indicam uma ornamentação. Usando este método, ela construiu melodias que classificou como implícitas nos te’amim e volta atrás aos tempos bíblicos. Ela testou e provou suas teorias pela habilidade de construir esteticamente ... melodias para os versos bíblicos. Esta e outras produções da teoria dela, como sempre, tem sido severamente criticada por se ignorar a natureza gramatical dos sinais e pela distância da sua escala e melodias de qualquer tradição musical do oriente médio (ver Ringer, 1977; Weil, 1995, p. 6) (Seroussi et al., Grove Music Online) <sup>63</sup>

Reforçando a citação acima, nota-se que o argumento que a referida autora utiliza se pauta na tese de que os escritos hebraicos continham, acima e abaixo de seus caracteres, registros que indicavam alturas sonoras para guiar os leitores num tipo de “leitura cantada”, o que era típico na música religiosa hebraica. Sua reconstrução histórica cita duas prováveis origens dessas “anotações” de sinais partindo de duas correntes, as de origens palestinas e as que vieram da Babilônia, ambas descobertas pelos estudos dos exegetas de uma escola em Tiberíades, os Massoretas<sup>64</sup>, que atuaram como estudiosos dos escritos hebraicos durante o período medieval. Foram os Massoretas que deram início a um tipo de sinalização anexada às letras do alfabeto hebraico dando origem às vogais, pois antes deles o hebraico só possuía consoantes em sua formação gramatical. Tais sinais eram passíveis de serem decodificados por seguirem a determinados padrões de altura musical, e, era como se, desvendando a altura equivalente aos sinais escritos acima das

---

<sup>63</sup> A different approach was taken by Haik-Vantoura (1978). She acknowledged the impossibility of reconstructing the original Tiberian chants out of the current traditions of the various Jewish communities. Therefore she attempted to reconstruct them on the basis of the graphical shapes and positioning of the te’amim. For her, the signs under the letter represent notes in a scale and those above indicate ornamentation. Using this method, she constructed melodies that she claimed were implicit in the te’amim and go back to biblical times. She stated that the proof of her theory was her ability to construct aesthetically pleasing melodies for biblical verses. This and other features of her theory, however, have been severely criticized for ignoring the grammatical nature of the signs and for the distance of her scale and melodies from any Middle Eastern musical tradition (see Ringer, 1977; Weil, 1995, p.6).

<sup>64</sup> Segundo Vantoura (1991) conhecidos como “mestres de Tiberíades” ou os guardiões da tradição (Massorah) que preparavam futuros doutores na exegese e na leitura cantada das Sagradas Escrituras.

letras do hebraico, seria então possível encontrar ao menos os encaminhamentos melódicos aplicados às leituras dos Salmos bem como de outras passagens bíblicas. Observe o que cita a própria Suzanne Haïk-Vantoura: “No entanto, existiu outro meio de acesso que parece nunca antes ter sido tomado: a decifração sistemática dos sinais de cantilação do Antigo Testamento - sinais ainda presente hoje, em toda edição completa da Bíblia hebraica.”<sup>65</sup> (HAÏK-VANTOURA, 1991, p. 5)

Haïk-Vantoura ousou, foi e certamente ainda é criticada, mas suas hipóteses seguem uma certa lógica que se assemelha às notações musicais em forma de sinais colocadas acima dos textos das antigas melodias dos tempos medievais, associadas às práticas do cantochão medieval, como as dos cantos mocárabes, galicano e ambrosianos, que utilizavam sinais indicadores de entoação vocal. Obviamente esta decodificação perpassa por uma série de outros fatores que precisam ser elucidados para que a compreensão seja possível. Provavelmente, partindo basicamente de princípios similares ao das “indicações” medievais, Haïk-Vantoura de certa forma conseguiu construir uma possível estrutura melódica de acordo com as indicações de altura extraídas desses sinais. Observe a citação a seguir:

Examinados com rigor científico, restituem uma música extraordinária, cuja concepção, de todos os pontos de vista, se revela anterior à nossa era. Como resultado, tornou-se necessário reconsiderar a história desses sinais. Mas as duas anotações anteriores (das quais devemos falar) requerem uma introdução. Além disso, há curiosamente, sinais marginais encontrados em manuscritos descobertos no meio deste século, perto do mar do Mar Morto - sinais que evocam aqueles da primeira notação bizantina, que é conhecida através do surgimento da quironomia. Os especialistas acreditam que esses manuscritos foram escondidos nas cavidades das cavernas de Qumran, no tempo de Cristo, a época em que esta prática, agora ultrapassada - a quironomia - foi literalmente generalizada na bacia do Mediterrâneo. (HAÏK-VANTOURA, 1991, p. 9)<sup>66</sup>

Diante do que já foi exposto sobre a música judaica dos tempos bíblicos, sem dúvida, mesmo estando cronologicamente muito distante do mundo antigo vivido pelos antigos hebreus, o fato é a música esteve presente na vida religiosa e social destes, e que parte desta presença musical está sim registrada, seja pelo texto escrito ou pelos sinais

---

<sup>65</sup> However, there existed another means of access which seems to have never before been taken: the systematic deciphering of the cantillation signs of the Old Testament - signs still present today, in every complete edition of the Hebrew Bible.

<sup>66</sup> Examined with scientific rigor, they reconstitute an extraordinary music, the conception of which, from all points of view, proves to be anterior our era. As a result, it became necessary to reconsider the history of these signs. But the two earlier notations (of which we shall speak) require an introduction. Besides, there are curious, marginal signs found, in manuscripts discovered in the middle of this century, near the bank of the Dead Sea – signs which evoke those of the first Byzantine notation, which is known to have sprung of chironomy. Specialists believe these manuscripts were hidden in the jars of the caves of Qumran, near the time of Christ, the epoch when his now-outmoded practice – chironomy – was literally generalized in the Mediterranean basin.

fonéticos acima das letras, em várias passagens da *Tanach*, ou a Bíblia Hebraica. Estes registros podem não dar conta da sonoridade “real” da música em si, mas de certa forma já revelam parte da vivência musical que os hebreus/judeus desenvolviam no mundo antigo.

Os judeus, o Judaísmo e a cultura judaica também estiveram presentes na música erudita que se desenvolve dentro da história da civilização ocidental. Como já foi citado anteriormente, a música judaica em muito contribuiu para o que posteriormente viria a ser concebido como música erudita ocidental. As alusões à contribuição judaica na formação da música erudita são pertinentes e merecem destaque dentro história da música ocidental como um todo. Mesmo com a difundida declaração do mais que reconhecido compositor de música erudita ocidental do século XIX, Richard Wagner (1813-1883), que por duas vezes, através de publicações específicas, reiterou que os judeus não sabiam fazer arte, a própria história deste tipo de música provou que os judeus não só sabiam fazer arte como muitos deles se tornariam reconhecidos em vida e após a morte, até os dias de hoje, através de sua música.

Segundo o quinto inciso do verbete Jewish Music, “Art and Popular Music in Surrounding Cultures”, (Seroussi et al., Grove Music Online) no mesmo século que Wagner viveu e produziu toda a sua obra musical, incluindo o que chamou de “drama musical” e outras composições extremamente cromáticas para os moldes harmônicos e melódicos da época, nomes como os de Felix Mendelssohn (1809-1847), Gustav Mahler (1860-1911), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Ernest Bloch (1880-1959), Arnold Schönberg (1874-1951) e, já no fim deste, George Gershwin (1898-1937), despontaram nessa lista de músicos com identificações judaicas, compositores estes que foram verdadeiras referências na composição musical e até hoje são mundialmente homenageados através da interpretação de suas sinfonias, concertos, óperas, e etc.

No livro *Titãs da Música*, volumes I e II, Kurt Pahlen (1959) registra biografias de vários compositores tanto europeus, quanto americanos e até asiáticos. Observe as citações abaixo que trata da relação de dois destes compositores com o reconhecimento judaico:

**(Sobre George Gershwin)**

Os anos que se seguiram à primeira guerra mundial presenciaram uma atividade singularmente assinalada por músicos judeus nos países ocidentais. (...) Partindo de modestas tentativas, o jazz chegou a converter-se em uma força poderosa e estimulante na música contemporânea e os compositores judeus destacaram-se de tal modo no jazz dançante sinfônico. (...) O único mundo musical que lhe golpeia as fronteiras, além de sua consciência, **são as canções que cantavam seus pais, seu bairro onde viveu desde pequeno.**

**Canções judias. De judeus poloneses ou judeus russos.** (PAHLEN, 1959, p. 110, 120-121) [grifo meu]

**(Sobre Arnold Schönberg)**

Conhecendo a posição dos judeus do centro da Europa e Alemanha, é fácil compreender a situação de Schönberg em sua juventude. **Se fez incursões no terreno judaico**, propondo-se a escrever o drama profético *O caminho bíblico*, onde assinalaria a possibilidade de um Estado independente, nunca realizou seu intento. (...) É assim que a 24 de julho de 1933, em uma cerimônia realizada em uma sinagoga de Paris, Schönberg retorna oficialmente ao credo judeu. (Ibid, p. 245) [grifo meu]

Nas duas citações acima fiz questão de destacar partes do texto que tratam da influência do judaísmo em suas composições. Tanto Gershwin quanto Schönberg se utilizaram de elementos judaicos, seja ele cultural ou religioso, para escreverem suas composições musicais, ou seja, mesmo que o ‘traço judaico’ não fosse um elemento sonoro dentro da construção musical, todavia este poderia figurar através de uma construção simbólica na estrutura musical, na forma da música ou pelo uso de textos judaicos, o que se constituía numa prática mais recorrente.

Irene Heskes (1998), em seu livro *Passaport to Jewish Music*, dedica a nona parte de sua publicação, para tratar sobre a música erudita feita por compositores judeus. Nela são citados nomes de compositores famosos, de acordo com o século que viveram, destacando como estes influenciaram e se deixaram influenciar pela estética da música erudita. Como Heskes se propõe a descrever sobre os compositores de acordo com uma linha temporal, ela cita como sendo o pioneiro a ser reconhecido como judeu, o compositor Salomone Rossi, atuante na passagem dos períodos Renascentista para o período Barroco. Ele foi totalmente envolvido com a produção de música erudita, destacando até atitudes pontuais com o desenvolvimento da estética e estruturação da música erudita ocidental em sua era:

Essa consideração de compositores judeus começa com Salomone Rossi, Ebreo de Mantua (cerca de 1565 a 1628) porque ele era particularmente conhecido como judeu. Como um mestre de música distinto de seu tempo e lugar, ele ocupa um nicho na história da música ocidental. (...) Rossi foi particularmente reconhecido por sua introdução de uma forma monodia em música intrumental. Suas obras gerais superaram os estilos do renascimento florido com uma monóton barroca emergente e mais esclarecida, e ele é mais conhecido por seu desenvolvimento da sonata trio para cordas<sup>67</sup>. (HESKES, 1994, p. 259)

---

<sup>67</sup> This consideration of Jewish composers commences with Salomone Rossi, Ebreo de Mantua, (ca. 1565- ca. 1628) because he was particularly know as a Jew. As a distinguished music master of his time and place, he occupies a niche in the history of Western music. (...) Rossi has been particularary recognized for his introduction of a monodia form in intrumental music. His general works bridged the styles of florid Renaissance with an emerging, more clarified baroque monody, and he is most noted for his development of the trio sonata for strings.

Heskes continua com sua descrição sobre os compositores judeus na produção da música erudita e destaca o momento em que estes tiveram uma participação mais que ativa no cenário musical europeu do século XIX. Observe a citação a seguir:

No século XIX, houveram algumas questões práticas a serem consideradas por judeus musicalmente dotados na Europa: oportunidades de educação fora dos guetos, apresentações com e para não-judeus, observâncias de deveres e costumes religiosos judaicos, atitudes entre os cristãos, exposições a diferentes circunstâncias sociais e dúvidas sobre os compromissos com antigas tradições e estilos de vida.(...) Houve uma série de judeus que alcançaram o reconhecimento na vida musical do século dezenove. Alguns continuaram a ocupar um lugar na história da música, e três tipificam esse gênero do músico judeu: Meyebear, Halevy e Offenbach. Todos nasceram judeus e foram identificados como judeus, mas cada um adaptou-se de forma diferente às suas raízes judaicas de forma que afetaram sua criatividade e a vida pessoal.<sup>68</sup> (HESKES, 1994, p. 264)

É notório na citação acima que uma série de fatores acabaram por remodelar o cenário de tal atuação artística pelos compositores judeus de música erudita, e as suas “judaicidades”, de uma forma ou de outra, acabaram refletidas ou inseridas em suas obras musicais.

Seguindo este mesmo raciocínio, o autor Assaf Shelleg (2014), em seu livro, *Jewish Contiguities and the Soundtrack of Israeli History*, faz uma minuciosa análise de como os compositores judeus deixaram em suas composições elementos do judaísmo e utiliza peças musicais de Schönberg, Sternberg, Castelnouvo-Tedesco, Bem-Haim e outros compositores para exemplificar tais concepções musicais. Ao longo de quatro capítulos Shelleg traça um panorama em que fatos relacionados diretamente com a questão judaica, que podem ir desde uma vivência cultural específica à uma prática religiosa mais dedicada, bem como fatos como o próprio holocausto, a criação do estado de Israel e o projeto sionista, todos estes, de uma forma ou de outra, inseridos na construção musical de todos estes compositores. O autor analisa trechos de partituras e aponta relações de formas musicais com concepções judaicas como foi o caso da análise da música de Schönberg, que se baseou em sua leitura pessoal dos mandamentos bíblicos, principalmente na questão da representação de Deus, para construir

---

<sup>68</sup> In the nineteenth century, there were some practical issues to be considered by musically gifted Jews in Europe: opportunities for education outside of the ghettos, performances with and for non-jews, observances of Jewish religious duties and customs, attitudes among Christians, exposures to different societal circumstances, and self-doubts about commitments to former traditions and life-styles. (...) There were a number of jews who achieved recognition in nineteenth-century musical life. Some continue to hold a place in music history, and three typify that genre of Jewish musician: Meyebear, Halevy, and Offenbach. All were born Jewish and identified as Jews, but each adapted differently to his Judaic roots in ways that affected his creativity as well as personal life.

esteticamente parte de sua concepção musical baseada na série de doze sons. Shelleg faz no início do primeiro capítulo a seguinte afirmação:

O estudo da arte musical judaica na Europa moderna envolve uma série de identidades híbridas, processos de auto-exotismo e escolhas de composição em que as premissas dominam a autenticidade mais frequentemente do que não. As identidades híbridizadas dizem respeito a todo compositor judeu que reclamou a cultura e a identidade de sua sociedade de acolhimento e, ao mesmo tempo, manteve sua identidade judaica "como uma identidade subsidiária ou paralela, seja ela concebida em termos étnicos, religiosos e culturais, ou como uma combinação destes"<sup>69</sup>. (SHELLEG, 2014, p. 15)

O autor complementa seu raciocínio reconhecendo que muitos destes compositores, por inúmeros fatores que os afastaram da prática e da vivência judaica, muitas vezes, acabavam por assimilar mais as concepções sonoras externas ao judaísmo do que propriamente dentro dele.

Todavia, um destaque merecido, no quesito de compor música erudita com sabor judaico, pode e deve ser dado ao compositor suíço Ernest Bloch, um judeu, filho de um pai que estudou para ser rabino e de um avô que foi presidente da comunidade judaica de Lengnau em Argau, na Suíça. Como é notório, Bloch veio de uma família extremamente inserida na tradição judaica e com ele não foi diferente. Mesmo compondo dentro da estética da música ocidental erudita, suas composições de forma geral eram quase totalmente judaicas, seja pela função ou pelas construções textuais. Segundo Pahlen, Bloch foi um dos compositores judeus mais aclamados de todos os tempos e um dos que soube dialogar sua identidade judaica com a cultura local:

Entre os músicos para quem o renascimento nacional judeu constituiu uma experiência decisiva já durante a primeira fase de seu desenvolvimento, deve mencionar-se, especialmente, a vigorosa figura de Ernest Bloch, nascido na Suíça. (...) Suas composições judaicas ganharam o mais elevado e duradouro conceito no repertório internacional de concertos, como nenhum outro compositor judeu alcançou nestes cem anos. (...) Como homem e como músico possui uma reconhecível compreensão dos aspectos e conceitos gerais e dos judaicos. Sua vida está marcada pela luta espiritual para harmonizar entre si estas duas correntes espirituais e, ao mesmo tempo, harmonizá-las com o mundo que os cerca. Não fez concessões a nenhum destes dois círculos, e não conheceu mesmo os aspectos particulares à necessidade de luta por uma maneira técnica judaica. Organizou sua própria maneira de expressão e isso chegou a revelar-lhe, por herança ou convivência, os elementos musicais judeus. (PAHLEN, 1959, p. 27-28)

---

<sup>69</sup>The study of European modern Jewish art music involves a thicket of hyphenated identities, processes of auto-exoticism, and compositional choices in which assumptions trump authenticity more often than not. Hyphenated identities concern every Jewish composer who laid claim to the culture and identity of his host society and at the same time maintained his Jewish identity "as either a subsidiary or a parallel identity, be it conceived in ethnic, religious, and cultural terms, or as a combination thereof.

E tal destaque torna-se compreensivo pois Ernest Bloch não abriu mão de compor música dentro da estética da música ocidental sem perder também a prática da composição musical para os serviços judaicos, ou seja, concomitantemente, suas composições serviram aos dois propósitos: o de promover e desenvolver a arte da música erudita, internacionalizada pelos ideais estéticos do ocidente europeu, como também o de dar continuidade à música dos serviços religiosos judaicos através de suas composições musicais para estes determinados fins.

Já no século XX provavelmente não haveria diminuição desta produção de música erudita feita por compositores judeus caso não houvesse as duas grandes guerras, além do aumento do antissemitismo pela Europa e a triste e deplorável culminância naquilo que ficou conhecido como “Holocausto”. Antes mesmo do Holocausto muitos compositores judeus já tinham partido rumo ao “novo mundo” devido às ondas de antissemitismo que vinham assolando a Europa desde o século XIX. Na citação a seguir isso pode ser constatado:

Embora uma série de compositores de descendência judaica já tivessem se instalado nos EUA durante o século XIX, havia relativamente pouca atividade da arte musical judaica lá até o advento do século 20, quando surgiram ondas de refugiados, que fugiam dos **pogroms**<sup>70</sup> no leste da Europa e mais tarde, da escura situação política na Europa Central e Ocidental durante os anos 20 e 30. Os compositores - muitos dos quais estavam intimamente envolvidos com a Sociedade Internacional de Música Contemporânea - encontraram os EUA uma terra de enorme potencial: as grandes cidades eram cosmopolitas e as recompensas financeiras eram consideráveis. (Siroussé et al., Grove Music Online) [Grifo meu]

A produção de música erudita por compositores judeus iria tomar um rumo diferente pós Segunda Guerra Mundial, pois o trauma dos horrores do Holocausto não deu espaço para a criatividade artística, no entanto, mesmo assim, ainda inspirou ou forçou a reflexão de alguns desses compositores através da música, como foi o caso de Arnold Schönberg, que em sua música, retratou sua base judaica de formação:

Em 1945, a população mundial judaica situava cerca de dois terços do seu pré-guerra total. Na época, a América do Norte tornou-se o lar do maior número de judeus, e os compositores tentaram chegar a um acordo com o trauma do Holocausto de várias maneiras. Entre estes talvez o mais famoso foi Arnold Schoenberg, que escreveu seu próprio libreto para Um sobrevivente de Varsóvia (1947), uma cantata dramática descrevendo a batalha final do gueto e culminando em uma proclamação do shema '(o) Credo 'judeu) . Entre outras obras judaicas desse período estavam o cenário hebraico do Salmo cxxx Mima'amakim ("Fora das profundezas", 1950) para o coro misto sem acompanhamento à seis partes com base em um canto tradicional *hasídico* e

---

<sup>70</sup> Segundo Tânia N. Kaufman, *progroms* “refere-se aos massacres organizados contra os judeus, bairros judeus ou cidades e aldeias, com o apoio do governo czarista”. [(KAUFMAN, 2000, p. 253)

dez salmos como publicados postumamente. (Sirousse et al., Grove Music Online)

Enfim, a presença judaica na produção e no desenvolvimento da música erudita ocidental, é notória e importante. E, mesmo não sendo a música em si aparentemente uma composição que demonstre traços de “judaísmos”, muitas obras musicais que estão configuradas dentro desta categoria de “música erudita ocidental”, tiveram em suas construções sonoras algum tipo de ideal judaico, podendo até não ser perceptível auditivamente, mas que está imbuído na concepção destas.

## **2.1 O pop judaico e a música de mídia**

A expansão da comunicação relacionada a tecnologia da atualidade tem feito o mundo inteiro “transportável” no sentido mais real que isto possa acontecer. Os diversos meios de comunicação, desde as conexões feitas por fios até as mais virtuais, alcançaram uma ampla atuação, especialmente a partir do século XX, sendo ainda um campo em acelerado desenvolvimento e, atualmente, para muitos, até indispensável do ponto de vista pessoal e profissional.

Essa velocidade de comunicação também atinge a música e todos os meios de sua propagação; ela é de fato, potencialmente transportável. Sobre este aspecto de “transportabilidade” de um som ou uma música, Steven Feld chama a atenção ao fato de que, à medida em que a música se propaga, tornando-se conseqüentemente mais ‘próxima’, ela também é mais ‘banalizada’ no sentido de perder um pouco as características que a tornam original, estando a mesma relacionada a um contexto cultural que direta ou indiretamente, é participante da sua criação e utilização, como cita o autor:

Não só a tecnologia contemporânea torna os mundos musicais real ou potencialmente transportáveis e audíveis em todos os outros, como também essa capacidade de transporte é algo que cada vez menos pessoas consideram notável à medida que a virtualidade sonora for crescentemente naturalizada, o mundo musical de cada um será sentido e experimentado como mais definido e mais vago, específico e, no entanto, misturado, particular, mas geral, localizado e em movimento. (FELD, 2005, p. 9-10)

Com o avanço das tecnologias sonoras surge a globalização musical, que aos poucos, mas de forma bem presencial, atinge todo e qualquer estilo musical em todas as partes do mundo, tornando-os ao mesmo tempo “audíveis” por culturas diferenciadas e “descaracterizadas” em relação a sua cultura local, sendo por este motivo que Feld (2005, p. 10) ainda a retrata como “igualmente celebratória e controversa”, já que a mesma

envolve processos globais de separação e misturas, de heterogeneidade e homogeneidade, de hibridização e revitalização.

Sem dúvida uma das maiores forças propulsoras desta globalização musical foi e é a comercialização do material sonoro gravado como uma alavanca que combina tecnologia de gravação com a mais ágil forma de distribuição, o que realimenta ainda mais o sistema capitalista de produção. Essa industrialização musical bastante crescente nos últimos tempos pôde ser refletida na expressão *world music*, que buscou representar sonoramente os “mundos musicais”, sendo inicialmente vista como algo estranho, mas que, com o passar do tempo, foi se naturalizando cada vez mais. A *world music* foi inaugurada por acadêmicos no início dos anos de 1960, como meio de celebração da rica variedade de estilos musicais provenientes do mundo inteiro e com uma propaganda bem populista. Contudo, apesar das boas intenções, o termo quando adotado pelas escolas de música ocidentais, acentuou ainda mais a divisão da música considerada erudita ou ocidental daquelas não formais e extra ocidentais, tratando-as de forma diferenciada e abastecendo a indústria musical pelo “empreendimento acadêmico e comercial, isto é, gravações variavelmente rotuladas e vendidas como ‘primitivas’, ‘exóticas’, ‘tribais’, ‘étnicas’, ‘folk’, ‘tradicionais’ ou ‘internacionais’”. (FELD, 2005, p. 12)

As políticas de representação da *world music* foram de certa forma apoiadas pelos acadêmicos que se tornaram examinadores e críticos desta música “bizarra” disseminando-a. A onda da nova expressão musical encontrou pluralismos e nos anos de 1980 assistiu o surgimento dos estudos da música pop ou popular com vistas prioritariamente ao rock, mas que ampliou a questão midiática na música do século XX. O que é interessante perceber foi a importância atribuída a *world music*, não quando foi categorizada como o “estandarte das músicas étnicas ou tribais”, mas quando assumiu em 1980 a categoria de “marketing”, potencializada pelo mercado fonográfico, encontrando-se em 1990 altamente expandida, com direito a fãs, séries de vídeos e televisão e inúmeros sites na internet. A própria navegação cibernética torna-se a maior propulsora da *world music*, comercializando-a através de promoções, downloads, listas de reprodução programadas e atualizadas, etc.

Com todas estas colocações sobre a comunicação e desenvolvimento atingindo a transmissão sonora e a *world music*, surgem inúmeras questões envolvendo autenticidade, distinção local, regional e social da música, hibridização, entre outros pontos que não são tão simples de serem definidos aqui. Especificamente sobre as discussões que apontam para o que é culturalmente híbrido ou não, ou seja, o que é puro

e o que já foi misturado, modificado, percebe-se que não há um único consenso, pois os próprios termos mudam de sentido com o tempo e de acordo com cada contexto, como cita Michel Nicolau Neto quando escreveu sobre a *World Music* e a questão do hibridismo: “Na contemporaneidade o status do híbrido de modifica”. (NICOLAU NETO, 2012, p. 5), ou seja, onde em alguns casos a pureza cultural é vista como algo de valor e importância, para outros, a mistura ou a hibridização é necessária para acompanhar o progresso no desenvolvimento cultural típico das sociedades modernas. Ele explora ainda mais o tema:

Na contemporaneidade, essas instâncias não são mais capazes de separar o Eu do Outro – ou o Ocidental (metrópole) do Oriental (colônia) – ao ponto de manter uma estabilidade semântica que cinja com clareza as coisas culturais de um e de outro. Em outras palavras, a cultura nacional deixa de se referir a símbolos restritos a um território, assim como a cultura do outro não mais pode estar alheia à modernidade. De fato, com as mídias digitais, o turismo e a migração dos últimos anos culturas são transferidas de um lado para o outro e o Ocidente e o Oriente, a tradição e a modernidade etc. passam a conviver nos mesmos espaços. (NICOLAU NETO, 2012, p. 5)

Considerando que o efeito da globalização musical é um tanto normatizante e naturalizante, muitas culturas musicais captadas por ela, nem se afirmaram como singulares e genuínas, como também continuaram a serem vistas como ‘exóticas’ ou ‘tribais’, sujeitas a ocidentalização como uma forma de aceitação e reconhecimento, ou seja, hibridizando e “ênfatizando formas de fusão como rejeições de identidades fechadas, fixas ou essencialistas. Isto é, as narrativas celebratórias da ‘World Music’ frequentemente focalizam a produção de músicas híbridas” (FELD, 2005, p. 18). Provavelmente a mensagem que o fenômeno *world music* tenta trazer é a de uma pureza cultural musical atrelada a elementos externos que são misturados ao original, ao puro, sem, no entanto, descaracterizá-los, mas, para se ter maiores argumentações sobre este ponto, faz-se necessário mais aprofundamentos posteriores sobre o tema.

Quando a *world music* surgiu tentando promover ou difundir a música não ocidental, várias culturas investiram ou se deixaram investir mais como uma amostra ao mundo de sua existência própria e até mesmo como fonte de capital para algum favorecimento econômico – atitude esta que o efeito midiático produz muito bem:

Insistimos, portanto, que o crescente valor econômico atingido pela música ao longo do século XX operou, seja de uma perspectiva estética, político revolucionário ou simplesmente humanista, uma inversão de propriedades, tendo os imperativos do gosto dos artistas e dos públicos sido subordinados aos imperativos econômicos da indústria cultural.” (SCHNEIDER, 2003, p. 4)

O que se percebe, além de outros fatores, não é somente a divulgação para fins de ampliação dos conhecimentos gerais das culturas musicais diversas ao redor do mundo, com suas belezas peculiares e timbres específicos, mas também o aquecimento nas vendas de um mercado grandioso que se fortalece a cada acordo estabelecido entre a cultura matriz e a rede que a divulga, provocando um movimento cíclico de perdas e ganhos, para ambos os lados da moeda. Se a resultante provinda do marketing comercial em culturas musicais tidas como “fechadas” e “fixas” já tem um impacto modificador ou diferenciador considerável, que dirá então de culturas musicais que, por sua própria trajetória, já são passíveis de divisões, dispersões, fusões e diáspora como a cultura judaica tem sido ao longo de toda sua existência?

Uma vez envolvida ou sufocada pelas três situações impactantes anteriormente citadas – a aceleração do ‘transporte’ sonoro, a globalização musical e as diásporas, pode-se supor que a música tradicional judaica, foi bastante afetada, entendendo música por ‘fator cultural’ como postula Alan Merriam (2004), sendo sujeita a mudanças, ressignificações e hibridismos. Contudo essa música não perdeu totalmente seu ponto de identificação histórica ou alguns de seus traços culturais, sendo reativados quando estimulados de alguma maneira. Isto de certa forma já foi afirmado por Tânia Kaufman quando realizou sua pesquisa sobre os judeus em Pernambuco: “De forma atávica, os elementos significativos de uma cultura podem emergir sempre que um acontecimento estimule a memória histórica de um grupo” (KAUFMAN, 2000, p. 34).

Em Israel, a partir da segunda metade do século XX, o expoente musical que obteve uma rápida aceitação nacional e internacional por vias midiáticas, foi a cantora Ofra Haza (1957-2000), uma israelita de raízes iemenitas. Sua carreira começou quando aos 12 anos ela entrou num grupo teatral onde cantava e representava temas relacionados à sua cultura local, obtendo grande sucesso em Israel. Em 1974 Ofra Haza venceu o Concurso Nacional de Canção Oriental e em 1978, consagrou-se artisticamente lançando seu disco solo. A partir daí sua carreira desponta para o sucesso além das fronteiras do seu país, especialmente no ano de 1983, quando alcançou o segundo lugar num dos maiores festivais que acontece até os dias de hoje na Europa, o Festival Eurovisão da Canção.

Sua carreira teve momentos oscilantes entre produção de uma música considerada mais étnica, com uso de instrumentos tradicionais e letras de poemas judaicos, bem como gravações de músicas pop, com *sample*, num estilo mais *tecno*, bem ao gosto da cultura midiática pop musical. Ela chegou a ser indicada ao Grammy e

participou da trilha sonora do filme *O príncipe do Egito*, da produtora cinematográfica DreamWorks, até falecer no ano 2000, vítima da AIDS. Ofra foi uma cantora tão proeminente na sua carreira que sua fama alcançou não apenas o Oriente Médio, mas partes da Europa, e das Américas, incluindo o Brasil e mais especificamente a comunidade judaica em Recife. Atualmente uma de suas músicas, *Chai*, que ganhou prêmios nos festivais citados, ainda é cantada pela Messibá Orquestra Judaica de Recife. O talento e atuação artística de Ofra, apesar de representar bem suas origens judaicas e iemenitas, não escaparam ao poderio da indústria cultural e da globalização musical, inclusive o nome dela é citado quando Feld se refere a força avassaladora da mídia:

Assim, se os anos 1990 criaram um mundo de consumidores cada vez mais familiarizados com grupos musicais tão diversos em história, região e estilo, como Ladysmith Black Mambazo e As Vozes Misteriosas da Bulgária, ou The Chieftans e Zap Mama, ou Carlos Nakai e The Gipsy Kings, ou Apache Indian e Yothu Yindi, ou Ofra Haza e Manu Dibango, foi devido a uma grande reconfiguração do modo como o globo musical estava sendo administrado, gravado, comercializado, anunciado e promovido. (FELD, 2005, p.16)

Ofra Haza pode então ser esta típica cantora de raízes orientais, mas que alcança a fama e a projeção no mundo ocidental através da massificação e espetacularização do seu repertório judaico. Aqui destaco a música *Im In'alu*, que inicialmente foi gravada em sua forma “tradicional” yemenita, ou seja, com instrumentos típicos e levadas rítmicas características da música oriental, mas que, posteriormente, quando Ofra ingressa de vez no universo midiático, ela faz a regravação desta mesma música, só que desta segunda vez, com uma mixagem bem adequada à realidade da música pop internacional, puxando bem a tendência do revestimento musical da *World Music*. Como o fenômeno “Ofra”, muitos e muitos outros talentos musicais judaicos tem seguido a mesma trajetória. Em Israel, existe desde 1997, uma das maiores gravadoras de música eletrônica do mundo, a HOMMEGA, especializada num estilo Psytrance<sup>71</sup>, e que mantém parcerias com importantes selos internacionais de música eletrônica como os britânicos Tip World e Hit Mania. A música eletrônica (gênero desenvolvido por culturas ocidentais) em Israel foi introduzida a partir de estudos acadêmicos, mas criou adeptos e conseguiu então ser difundida, como informa o Eletromusica<sup>72</sup>:

A tradição da música eletrônica em Israel começa nas décadas de 60 e 70, a partir do trabalho de músicos estudiosos que atuavam tanto no campo artístico e tecnológico, em núcleos acadêmicos especialmente voltados a essa pesquisa. O primeiro deles foi o “Centro Israelense para Música Eletrônica” da

<sup>71</sup> Também conhecido como trance psicodélico

<sup>72</sup> <http://www.eletronicamusica.com.br/conteudo/noticias/belo-horizonte-promove-conexao-Brasil-Israel-com-festival-de-musica-eletronica-hommeqa/> <acesso em 02/04/2014>

Universidade Hebraica, em Jerusalém, fundado em 1961 pelo compositor Joseph Tal. O experimentalismo técnico aliado à busca de identidade para uma nova juventude israelense pós-holocausto criaram as bases para a disseminação do estilo nas décadas de 80 e 90. (Eletromusica)

Aproximadamente a dez anos atrás a HOMMEGA realizou no Brasil um festival em homenagem aos seus 12 anos de existência, com um mega show em Belo Horizonte num espaço de mais de 4.000 metros quadrados. Um dos representantes brasileiro da música judaica com caráter pop e bem ocidental é Eduardo Faigemboim, de São Paulo, também conhecido por o “Peixe Cantador”, que, por sua ousadia e versatilidade, conquistou o público brasileiro além dos limites das comunidades descendentes de imigrantes judeus espalhados pelo Brasil. Seu sucesso, além de outros fatores, foi conquistado através da mistura nada convencional de estilos musicais extremamente massificados e espetacularizados, como o rock, disco, ska, frevo, reagge, etc, com elementos próprios de um tipo de ritmo musical judaico. Ele mesmo, segundo seu próprio relato, diz se sentir “privilegiado por poder transmitir as belezas e a alegria da música judaica.” (BLASBALG, 2007, p. 29)

Observe que o próprio Faigemboim não apresenta sua música como híbrida ou misturada, mas especialmente como “judaica”, ao que tudo indica pelo mesmo princípio apresentado por Bruno Netll (2006), onde argumenta que muitas mudanças musicais são percebidas, não pelos fatores que desaparecem com o tempo, porém sim, por aqueles poucos que subsistem diante da mudança inevitável. Eduardo Faigemboim obteve elogios de um dos maiores cantores e compositores de música pop judaica da atualidade, o americano Matisyahu, que mistura reggae clássico com judaísmo ortodoxo. Uma das maiores representações da fusão de estilos diferenciados e da utilização de elementos massificados usados por Faigemboim, ocorreu em 2005 durante a inauguração do Centro Religioso *Bait*, localizado no bairro de Higienópolis, em São Paulo, onde ele comandou uma festa em cima de um trio elétrico – o primeiro trio elétrico judaico de que se tem notícia – dançando e cantando e sendo acompanhado por mais de 3 mil espectadores.

Provavelmente a espetacularização e o efeito midiático que a música alcançou de uma maneira geral é bastante questionada tanto por seus produtores comerciais como pelas culturas que se tornam midiáticas, pois existe um ar de banalização e não de valorização das mesmas. Este efeito para a música judaica especificamente, tem sido apenas mais uma maneira de recolocação ou ressignificação de uma cultura que sobrevive fora do seu local de origem e que dialoga com espaços urbanos diferenciados, mas, ao

mesmo tempo não fica imune aos apelos midiáticos que também utilizam ‘slogans’ de cultura e de identidade, como pode ser observado na citação abaixo:

O aumento da importância econômica da produção musical industrializada relaciona-se antes de mais nada com o crescimento intensivo das concentrações urbanas durante o século XX em todo o mundo, que promoveram contatos, afecções, conflitos e miscigenações entre tradições culturais locais pré-urbanas distintas deslocadas espacialmente, o que implicou, por um lado, em notáveis possibilidades de enriquecimento e renovação formais destas tradições, e por outro, contraditoriamente, na configuração de um quadro social passível de aniquilá-las em sua capacidade de desenvolvimento e em sua diversidade criativa, através da formação de novos gostos comuns massivos determinados pelos imperativos ideológicos e, sobretudo, contábeis da indústria cultural. (SCHNEIDER, 2003, p. 3)

Pelo menos a reação causada por Eduardo “Peixe” na própria comunidade judaica durante o grande desfile no trio elétrico foi boa e até apoiada por inúmeros judeus brasileiros, sendo isto confirmado em depoimento pelo rabino Isaac Michaan, quando comentou sobre o talento artístico musical do cantor: “O judaísmo é uma religião que celebra a vida. O ‘Peixe’ é um jovem vibrante que conseguiu criar uma nova forma de transmitir essa alegria judaica para as pessoas”. (2007, p. 29)

Ainda dentro deste subtópico, é nítido perceber como a influência da indústria fonográfica e de mídia interferem na vida das pessoas e de grupos sociais como comunidades religiosas de várias vertentes, neste caso, o de uma comunidade judaica. Estando inserida nesta pesquisa sobre a música judaica em Recife/PE, pude participar tanto de cerimônias consideradas de caráter “laico”, sem cunho religioso, como de cerimônias estritamente religiosas. Mensalmente eles se reúnem para celebrar o *Shabat* comunitário e ao longo do ano celebram outras datas importantes do calendário judaico. Através da observação participante (MINAYO, 2009), por várias vezes presenciei a execução de uma canção com o título de *Salaam*, porém conhecida popularmente como *Od Yavo Shalom Aleinu*, tantos em eventos “profanos” quanto em momentos “sagrados”. O interessante é destacar que a canção citada faz parte do repertório pop israelense, alcançando sucesso através da banda *Sheva*, lançada em 1995 pelo seu compositor e líder, Moshe Ben-Ari (foto 18). *Salaam*, que significa “paz” em árabe, tornou-se a música símbolo de um pedido de paz entre árabes e judeus, e por causa disto foi amplamente difundida no oriente médio. Essa canção é tão conhecida por todos os participantes da comunidade pesquisada que, para comemorar os 95 anos da fundação do Colégio Israelita Moisés Chvarts e 55 anos do Movimento Juvenil Habonim Dror no Recife<sup>73</sup>, em 2013, o

<sup>73</sup> <https://www.israelita.org.br/fipe/?tag=habonim-dror><acessoem03/08/2017>

próprio cantor e compositor Moshe Ben-Ari foi convidado a se apresentar no Teatro de Santa Isabel, o teatro mais tradicional da cidade do Recife, e, obviamente, o sucesso foi garantido (foto 19).

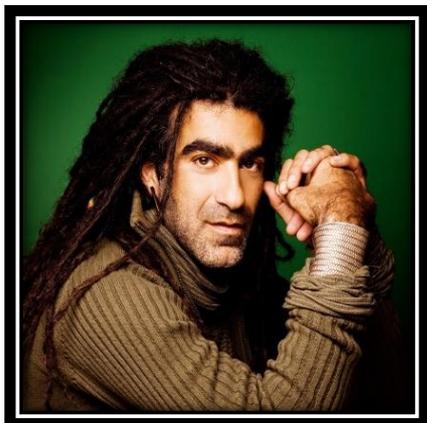


Foto 18: Moshe Ben-Ari



Foto 19: Moshe Ben-Ari e membros da comunidade judaica em Recife/PE

Destaco o fato desta canção fazer parte atualmente do repertório usado durante algumas liturgias do *Rosh Hashaná* (ano novo judaico) e do *Yom Kippur* (dia do perdão), sendo esta segunda, uma das mais importantes datas do calendário judaico. Nudelman e Boljover (2009) discorrem sobre a licitude musical no serviço religioso judaico e apontam que discussões sobre o que era musicalmente permitido, ou não, existem desde épocas talmúdicadas. Todavia observa-se que *Salaam* é executada tanto de forma religiosa, quanto de forma pop, assim como outras canções que passeiam entre estes dois contextos, caracterizando em grande medida o que Shannon (2006), quando escreveu sobre a música dos *mawlawiyya dhikr*, ou *Whirling Dervish*, que tem uma tradução aproximada de “religioso rodopiante”, analisando especificamente a performance do *Ensemble al-Kindi* de origem síria, chamou de “co-ocorrência” ou “coperformance”, que pode significar uma performance que é duplamente funcional, ou seja, mesmo que a música e a dança sejam feita em contextos laicos, se a origem delas forem religiosa, esta terá então uma performance duplamente qualificada. A música sinagoga pressupõe quase sempre uma separação do que pode ser considerado não sagrado. No entanto, neste caso especificamente, a inserção de uma música pop israelense na liturgia religiosa também pode estar relacionada com o que afirmou Nettle (2005), quando cita que o valor e a função de uma música pode ser mais importante para uma sociedade que a questão da sua definição. Neste caso, o valor e a função estão atrelados ao que poderia se chamar de

conciliação de povos, ou seja, o valor estando pautado na busca pelo entendimento de partes antagônicas e a função de sociabilizar estas partes através da canção.

Após considerações sobre música e história, música e mídia, hibridismos e identidades, percebe-se que o diálogo entre o que se compreende por cultura de massa e cultura tradicional, não necessita sempre estar em confronto, porém pode assumir uma postura mais agregadora no que diz respeito ao conhecimento mais amplo de culturas musicais diversas, mesmo que estas estejam ou sejam sujeitas aos processos dinâmicos que qualquer grupo cultural possa passar.

## 2.2 “Sonoridades” Judaicas

Como seriam as “sonoridades” judaicas? É possível identificar traços do judaísmo, seja ele cultural ou religioso, através do som? Por mais difícil ou diversificado que seja, tendo em vista os inúmeros percursos realizados por levas e levas de judeus mundo afora, é possível encontrar um som que identifica ao ouvinte a assinatura judaica. E não me refiro aqui, somente àquelas músicas com textos literários, mas à música como um todo, ou seja, inclusive as de caráter puramente instrumental, onde a comunicação auditiva está baseada nas construções sonoras com a ausência de elementos textuais.

Se isso é possível, a primeira coisa que nos impele a descobrir é de onde vem a sonoridade, ou seja, a qual território geográfico ela está circunscrita, pois conhecendo o lócus, conhece-se suas paisagens sonoras, seus timbres e ritmos, e isso é, de fato, possível de ser detectado. No caso da música, não necessariamente apenas o local geográfico onde a sonoridade se desenvolveu entra como “produtora” oficial da música, porém, e, provavelmente, mais importante em todo este conjunto da composição musical seja a situação social em que a música foi feita. Então temos de forma amalgamada os sons territoriais e as situações sociais, imbuídas de religiosidades, hábitos, tradições, situação política e etc. Estes dois fatores envolvidos no processo de construção musical, podem definir qual será a identidade da sonoridade.

Mesmo aquelas “sonoridades” que possuem uma identidade cultural, ou o espaço geográfico reconhecido, tornam-se difíceis de se afirmar suas origens, e tudo pelo fato de que as diversas culturas que conhecemos são resultados de processos complexos e dinâmicos de uma série de contribuições dos antepassados aos resultados atuais. No entanto, é um pouco mais comum ouvirmos ou lermos os rótulos que provém dos seus limites regionais, nacionais ou mesmo continentais, como por exemplo, “música

caribenha”, “música cubana”, “música indiana”, “música brasileira”, etc – e associá-los assim à determinados tipos de sons, escalas, acordes, de formas de se tocar e cantar. Já o rótulo “música judaica” não se torna tão óbvio e tão popularmente conhecido como os que foram anteriormente citados porque a música judaica e sua “sonoridade” não se restringe à um espaço geográfico determinado. Uma das melhores explicações sobre “sonoridade” judaica que obtive ao longo da pesquisa, foi exatamente através da conversa com uma pessoa da comunidade pesquisada, que me deu uma explicação muito clara e precisa do que se entende por tal:

“Aqui em Recife cantamos o Adom Olam com a melodia de Asa Branca de Luiz Gonzaga. Então, caso houvesse algum problema grave no Brasil quanto à permanência de todos os judeus e tivéssemos que sair daqui para morarmos na China, chegando lá, provavelmente se cantássemos o Adom Olam com a melodia de Asa Branca, os chineses iriam afirmar que Asa Branca é uma melodia judaica, não é mesmo?”

G. K, em 29/06/2017

Ou seja, fica evidente através deste comentário que a música judaica é passível de assimilações, adaptações, hibridizações, pois é uma música que esteve sujeita a ‘trânsitos’, com deslocamentos e assentamentos que, na maioria das vezes, lhe custou uma certa ‘originalidade’, todavia também acabou lhe rendendo uma adaptabilidade aos moldes sonoros dos lugares nos quais se estabeleceram.

Como já foi dito antes, um dos fatores muito importantes que interferem diretamente na “sonoridade” musical judaica é a definição de quais são as origens geográficas da comunidade, se *sefardita*, *askhenazi*, *mizrai*, *iemenitas*, *falashas*, etc. Essas origens em grande parte determinam quais timbres, ritmos, escalas e acordes serão utilizados, e o curioso é constatar que essas roupagens musicais – que partem de locais físicos diversificados, na maioria das vezes – são as que provocam diferenças sonoras distintas, e é o que, pelo menos de forma mais geral, pode-se classificar como sendo “características de” quando parte deste princípio.

Voltando um pouco novamente para a história dos judeus, sabe-se que foi a partir da primeira grande dispersão, por volta do século I a. C, que vários judeus tiveram que sair de onde viviam e se instalar em outros lugares um tanto distantes de onde estavam. As dispersões tiveram como principais destinos o leste europeu, a península ibérica, a parte norte do continente africano e outros lugares como o Yêmen e regiões circunvizinhas. Partindo dessas regiões, pode-se ter ideia de quais sonoridades foram absorvidas pelas comunidades judaicas que iam se reconfigurando. A negociação com a cultura do outro fez com que a cultura judaica fosse remodelada e a música,

provavelmente, foi a que mais influências recebeu da cultura local. Tratando-se de música tradicional judaica, a música adequa-se ao local onde está:

A música popular se presta apenas à definição em relação aos conceitos e práticas da música popular nas culturas majoritárias das quais uma determinada comunidade faz parte. A música popular na Europa Oriental, por exemplo, difere conceitualmente daquela na Europa central, assim como a do Norte da África a partir de práticas no Oriente Médio ou na Ásia Central. Os conceitos Ashkenazi e Sefaradi de música popular diferem muito. Nas cantigas tradicionais sefaradi, além disso, as distinções podem resultar de conexões com os gêneros narrativos ibéricos ou com a interação das práticas turcas e balcânicas com as músicas dos vizinhos muçulmanos.<sup>74</sup> (Seroussi et al, Grove Music Online)

De acordo com esta parte do verbete acima citado não apenas as sonoridades são diferentes, mas os próprios conceitos de música que tratam de questões mais amplas a respeito da música em si, como significados, funções e destinos, além do próprio som em si. Uma observação deve ser feita: a citação acima restringe-se ao universo da música popular, no sentido de ‘feita pelo povo’, um sentido amplo que pode abranger a música chamada de folclórica, tradicional, ou seja, com funções populares de uma forma geral. Na realidade o verbete faz uma distinção dos termos cantiga tradicional e música popular:

Até certo ponto, a dialética de definição marca a distinção entre cantiga tradicional e a música popular (...) esta distinção é particularmente importante nas práticas judaicas. Os conceitos de cantiga tradicional muitas vezes refletem os marcadores internos da identidade, especialmente a linguagem e a função litúrgica, os conceitos de música popular, especialmente a dança popular, refletem marcadores externos. A cantiga tradicional resulta da prática diária, a música popular é possível apenas por especialização e profissionalismo.<sup>75</sup> (Siroussi et al., Grove Music Online)

Uma coisa interessante na citação acima é que aparece a menção da ‘função litúrgica’ e associada aos marcadores internos da identidade que estão ligados à cantiga tradicional. Os marcadores externos estariam mais ligados à música popular, estas também relacionadas com a dança. Cada uma destas pode ser afetada por diversos fatores como local de origem, corrente religiosa, assimilação ou não. É na combinação destes

---

<sup>74</sup> Jewish folk music lends itself to definition only in relation to concepts and practices of folk music in the larger cultures of which a given community is a part. Folksong in eastern Europe, for example, differs conceptually from that in central Europe, as does that in North Africa from practices in the Middle East or Central Asia. Ashkenazi and Sephardi concepts of folk music differ greatly. Within Sephardi folksong, moreover, distinctions may result from connections to Iberian narrative genres or the interaction of Balkan and Turkish practices with the musics of Muslim neighbours (Katz, 1972–5).

<sup>75</sup> To some extent the definitional dialectic marks the distinction between folksong and folk music. Broadly derived from folksong and folk-music scholarship since Herder, this distinction is particularly important in Jewish practices. Concepts of folksong often reflect the internal markers of identity, especially language and liturgical function; concepts of folk music, especially folk dance, reflect external markers. Folksong results from everyday practice; folk music is possible only because of specialization and professionalism.

fatores que as “sonoridades judaicas” foram sendo construídas e até hoje praticamente funcionam assim.

### 2.2.1 Klezmer

Um bom exemplo do que foi dito acima, e, provavelmente, um tipo de música que representa bem a tal “sonoridade judaica”, pelo menos a nível de Brasil, pode ser identificado como música *klezmer*. A palavra *klezmer*, que quer dizer “instrumentos musicais” (da expressão em hebraico *kléy zemer*)<sup>76</sup>, vem do *yiddish*, uma mistura de dialetos eslavos com o hebraico, e falado a partir do século XVII em muitas comunidades judaicas no leste europeu, que compreendia lugares como parte da Rússia, Polônia, Hungria, Bessarábia, Moldávia, ou seja, uma boa parte da região dos Balcãs, de onde também vem uma das principais populações judaicas do mundo conhecidas por *ashkenazim* ou *ashkenazitas*. Desde o seu nascimento a música *klezmer* já foi concebida de forma bilateral, ou seja, com contribuições tanto judaicas quanto não judaicas, e mesmo assim, ela é uma das que melhor representa a “sonoridade” judaica por onde quer que passe. Bohlman abordou sobre a música *klezmer* (2011), quando discorria exatamente a respeito de como foi o “antes” da chamada música judaica se estabelecer:

Mais ironicamente, a identidade da música judaica estava aberta a debater porque envolveu judeus e não-judeus. Em grande parte da música instrumental popular explorada neste livro, judeus e não-judeus desempenharam juntos, em ambientes sociais judeus e não judeus. A música Klezmer não teria se tornado uma música popular quintessência judaica se Roma (ciganos) e outros não-judeus não tivessem se juntado a músicos judeus para realizar um repertório diverso e híbrido<sup>77</sup>. (BOHLMAN, 2011, p. xviii)

A palavra “klezmer”, mesmo sendo inicialmente traduzida por “instrumentos musicais”, com o tempo passou a identificar os conjuntos que tocavam este tipo de música e também os músicos que os tocavam. Mais recentemente, no senso comum, ficou conhecida como um tipo, ou um gênero de música judaica. Essa sonoridade judaica é tão bem representada pela música *klezmer* que, como vimos no início deste capítulo, aqui no Brasil é realizado quase que anualmente um festival, o Kleztival, um evento para

<sup>76</sup> <https://renatodasg.wordpress.com/2016/01/28/klezmer-a-clave-musical-do-folclore-judaico-historia-1-a-parte/comment-page-1/#content-wrapper<acessoem05/07/2017às18:05>>

<sup>77</sup> Most ironically, the identity of jewish music was open to debate because it enveloped jews and non-jews. In much of the popular instrumental music explored in this book, jews and non-jews performed together, in both jewish and non-jewish social settings. Klezmer music would not have become a quintessentially jewish popular music if Roma (gypsies) and other non-jews had not joined jewish musicians to perform a diverse and hybrid repertory.

promover a música judaica, onde são trazidos para exibirem suas performances bandas, conjuntos, trios, quartetos, solistas, nacionais e internacionais, sendo a grande maioria deles, executores da música *klezmer*. Isso de certa forma comprova que, tanto para judeus, quanto para não judeus, a música *klezmer* é uma referência de identidade sonora do que pode ser considerado como “sonoridade judaica”, tema que será um pouco mais desenvolvido adiante nesta tese.

Essencialmente esta música é instrumental, mas existe também sua versão com textos que, em geral, são narrativas ligadas à vida judaica num sentido geral, podendo discorrer sobre o dia-a-dia nas casas, os dilemas das paixões, a tristeza das distâncias, a situação econômica e social. Inicialmente a música *klezmer* era tocada por dois ou três instrumentistas, sendo essencial a presença do violinista como solista. Tudo indica que o filme *O violinista no telhado*<sup>78</sup> teve como inspiração um músico de *klezmer*. Com o passar dos tempos o número de executantes foi aumentando para cinco, seis músicos num mesmo grupo, quando acrescentou-se o clarinete, a sanfona e a tuba ou sousafone. A prática musical era de caráter aural não havendo partituras para tal. Esses conjuntos musicais se apresentavam nos mais diversos espaços e eventos sociais, como casamentos, aniversários e festas em geral, sempre animando os eventos comunitários, tornando-se abundantes a partir do século XIX. Atualmente encontramos bandas com dez, doze participantes e as formações são as mais variadas possíveis, não havendo, portanto, um padrão para suas composições instrumentais.

No Brasil a música *klezmer* está representada pelo IMJ, através do Kleztival (palavra que mescla *klezmer* com festival), um festival de música que reúne músicos e artistas em geral para participarem de uma semana onde ocorre não somente a própria música *klezmer*, mas outros tipos de música judaica, como *doinas*, *freylachs*, *hora*<sup>79</sup>, além de palestras, debates e outras atividades. Em âmbito nacional, este festival é o de maior representatividade no quesito “música judaica”, e no quesito da “música *klezmer*” também.

Até o presente momento o IMJ já realizou oito festivais. Em sua mais recente edição, realizada em São Paulo, dos dias 21 a 29 de outubro de 2017, ou seja, uma semana inteira, a programação contou com a participação de artistas vindo de seis países diferentes, sem contar com o Brasil, sendo eles Argentina, Inglaterra, Holanda, Turquia,

---

<sup>78</sup><https://www.recantodasletras.com.br/resenhasdefilmes/5643852> < acesso em 14/10/2017 às 20:10>

<sup>79</sup> Tipos de música do leste europeu, sendo incorporadas ao repertório judaico ao longo de vários anos, quando grandes quantidades de judeus estabeleceram suas vidas por lá,

EUA e Letônia. Na programação constavam apresentações de números musicais, mostras de cinemas e de danças, além de *workshops* e *masterclass* que versavam sobre os mais diversos temas que envolvem a música *klezmer*. Nas imagens a seguir é possível visualizar o folder anunciando o show de encerramento do evento do ano de 2017 e a página da programação geral do festival:

**8º festival internacional de música judaica**

**21 a 29 de outubro 2017**

Show de Encerramento:  
 The Painted Birds e convidados  
 Sábado, 28/10 | 21H | Sinagoga  
 Ingressos: R\$ 25,00\*  
 \* Parte da renda será destinada a o programa Marcha da Vida

**IMJ** INSTITUTO DA MÚSICA JUDAICA BRASIL

RENASCENÇA SINAGOGA

Imagem 2: Panfleto informativo sobre o Kleztival 2017



# 8º festival internacional de música judaica

## 21 a 29 de outubro 2017



Sabado - 21/10/2017	
16h30	Fundação Ema Klabin - Apresentação - Grupo Alpacas (Brasil) e Trio In Canto (Brasil)
21h00	Sesc Consolação - "O CABARET NA MÚSICA JUDAICA - ALEMANHA" - Painted Bird
Domingo - 22/10/2017	
18h00	Sesc Consolação - "O CABARET NA MÚSICA JUDAICA - FRANÇA E AMÉRICAS" - Painted Bird
Segunda - 23/10/2017	
09h00	Faculdade Cantareira - Workshop - "A EVOLUÇÃO DO KLEZMER ATRAVÉS DOS TEMPOS" - Amit Weisberger (Israel/França)
17h00	Centro de Memória do Museu Judaico - 2º Evento do Ildishe - "ÁRDUOS CAMINHOS DA VOLTA - CONTO E CANÇÕES" - Tuna Dwek e Nicole Berger
18h00	Centro de Memória do Museu Judaico - Palestra - "O ACERVO MUSICAL DOS ARQUIVOS DA YIVO" - Lorin Sklamberg (EUA)
20h00	Sinagoga Beth Jacob de Pinheiros - Apresentação - Christian Dawid (Alemanha) & Friends
Terça - 24/10/2017	
12h00	Estação Sé do Metrô - Apresentação - Fanfarra Mazel Tov e Amit Weisberger & Guests
17h00	Estação Sé do Metrô - Apresentação - Soli's Band
19h30	Faculdade Cantareira - Apresentação - Frank London e Lorin Sklamberg (EUA) and All Star Klezmer Band
20h30	Hebraica - Jovens Sem Fronteiras - "A PONTE PARA A ARTE DEGENERADA" - Debate e Jam Session - Danil Kahn (EUA), Sasha Lurje (Letônia) e Amit Weisberger
Quarta - 25/10/2017	
10h30	ESPAÇO HIGIENÓPOLIS SUITES - MasterClass - METAIS E SOPROS com Frank London (EUA) e Christian Dawid (Alemanha)
20h30	Tucarena - Show de encerramento da FLIPUC - apresentação - Painted Bird and Guests
20h30	Espaço K - Apresentação - Fanfarra Mazel Tov (Brasil)
Quinta - 26/10/2017	
09h00	Faculdade Cantareira - Workshop Percussão - "O RITMO BULGAR E A PERCUSSÃO KLEZMER NORTE AMERICANA" - Hampus Melin (Suécia)
12h00	Estação Sé do Metrô - Apresentação - Grupo Alpacas
17h00	Estação Sé do Metrô - Apresentação - Soli's Band
20h00	Unibes Cultural - Encontros Cinemusicais - "NIGUNIM" - Frank London, Lorin Sklamberg (EUA) e Nicole Berger (Brasil)
20h30	Sinagoga Beth El - Apresentação - Klezmer Class (Brasil) e StrangeLoveSongs
Sexta - 27/10/2017	
18h30	Hebraica - Cabalat Shabat Mundial, seguido de Harkada (danças) com a participação de artistas do Kleztival
Sabado - 28/10/2017	
14h30	MIS - Exibição do filme "ON HOLY GROUND (EM TERRENO SAGRADO) - THE KLEZMATIC" seguido de debate com Frank London (EUA) e Bruno Sziak (Brasil)
16h30	MIS - Exibição do filme "HAVA NAGILA, O FILME"
18h00	MIS - Exibição do filme "INHALE, EXHALE (INALAR, EXPIRAR)" - Amir Gwirtzman (Israel)
21h00	Sinagoga do Colegio Renascença - Concerto de Encerramento do Kleztival, com a Orquestra do Kleztival
Domingo - 29/10/2017	
11h00	Hebraica - Sala Plenária - Apresentação da peça "O RESTAURANTE DE KASRILEVKE" de Sholem Aleichem, tradução de Samuel Beik (São Paulo)
12h00	Hebraica - Hebraica Meio Dia - "CABARÉ ONLY YUCH, A CANJA MUSICAL" (Rio de Janeiro)
14h30	MIS - Exibição do filme "BROADWAY MUSICALS, A JEWISH LEGACY (MUSICAIS DA BROADWAY, UM LEGADO JUDAICO)"
16h00	MIS - Festa de Encerramento com a participação da Orquestra de Cordas Laetare, e a Orquestra do Kleztival

**Realização**



**Apoio**



CENTRO DE MEMÓRIA DO MUSEU JUDAICO	RUA ESTELA SEZEFREDA, 76 - PINHEIROS	T. 3088-0879
ESPAÇO HIGIENÓPOLIS SUITES	AV. ANGELICA, 310 - SANTA CECILIA	T. 3386-6000
ESPAÇO K	RUA GABRIEL DOS SANTOS, 124 - SANTA CECILIA	T. 3666-0088
ESTAÇÃO SÉ DO METRÔ	PRAÇA DA SÉ S/N	
FACULDADE CANTAREIRA	RUA MARCOS ARRUDA, 729 - BELEM	T. 2790-5900
FUNDAÇÃO EMA KLABIN	RUA PORTUGAL, 43 - JARDIM EUROPA	T. 3897-3232
HEBRAICA	RUA HUNGRIA, 1.000 - JARDIM PAULISTANO	T. 3818-8800
HEBRAICA - CASA - JOVENS SEM FRONTEIRA	RUA IBIAPINÓPOLIS, 781 - JARDIM PAULISTANO	T. 3818-8712
MIS - MUSEU DE IMAGEM E SOM	AV. EUROPA, 158 - JARDIM EUROPA	T. 2117-4777
SESC CONSOLAÇÃO - TEATRO ANCHIETA	RUA DR. VILA NOVA, 245 - CONSOLAÇÃO	T. 3234-3000
SINAGOGA DO COLEGIO RENASCENÇA	RUA SÃO VICENTE DE PAULO, 659 - HIGIENÓPOLIS	T. 3824-0788
SINAGOGA BETH EL	RUA CAÇAPAVA, 105 - JARDINS	T. 3231-2065
SINAGOGA ISRAELITA BETH JACOB	RUA ARTHUR DE AZEVEDO, 1871 - PINHEIROS	
TUCARENA - PUC	RUA MONTE ALEGRE, 1024 - PERDIZES	T. 3670-8453
UNIBES CULTURAL	RUA OSCAR FREIRE, 2.500 - SUMARÉ	T. 3065-4333

**Parceiros**



Imagem 3: programação geral do Kleztival 2017

A “missão” do site IMJ está exposta na página principal, onde fica evidente que a “promoção, difusão, ensino, preservação e o desenvolvimento da música judaica” tem muito a ver com a preocupação em deixar uma herança para as atuais e futuras gerações de judeus, bem como levar adiante uma mensagem de paz entre os povos. Porém é interessante notar como os organizadores do site categorizam a música judaica nas seguintes vertentes: 1. Música *Ashkenazi* (*Yiddish/Klezmer*); 2. Música *Sefaradi*/Música *Mizrahi*; 3. Música *Israeli*; 4. Música *hassídica/New Chassidic*; 5. Música Litúrgica; 6. Música Degenerada (*Supressed Music*) e 7. Música Erudita Música do Novo Mundo<sup>80</sup>. Fazendo uma breve explicação de tais vertentes, a música *ashkenazi* é aquela associada aos judeus que vieram do leste europeu, trazendo consigo a cultura *yiddish* e a música *klezmer* especialmente; a música *sefaradi* é aquela proveniente da península ibérica e a música *mizrahi* a que provêm dos povos de alguns países do oriente médio como Yêmen por exemplo; a música *israeli* é a música feita em Israel, podendo ser judaica ou não, portanto, música israelense; a música *hassídica* é a música produzida pelos hassidistas, seguidores do movimento hassídico, de matriz ortodoxa e altamente mística do judaísmo; a música litúrgica é a música feita em contextos sagrados; a música degenerada ou suprimida é aquela música feita no contexto dos campos de concentração, música relacionada ao Holocausto e a música erudita e do novo mundo, a que está associada as músicas feitas dentro da concepção estética do sistema da música erudita ocidental, em sua maioria, de caráter tonal.

De fato, estas vertentes são bastantes elucidativas do que se pode saber sobre tipos de música judaica presentes no mundo inteiro atualmente. Num pequeno texto explicativo que se encontra no site, há a menção de que a música judaica, apesar de ter sido ao longo dos anos constantemente adaptada, não perdeu sua identidade e que ela é um dos elementos fundamentais para se compreender as tradições judaicas sagradas e seculares vindas da Europa e do Oriente Médio.

Todavia, o que se percebe é que a existência deste site bem como a divulgação que ele faz através do *KlezTival* é muito significativa para afirmar que a música judaica em nível nacional, apesar de não estar nos holofotes da mídia, ou seja, na televisão, no rádio, nas *playlists* da internet ou nas redes sociais em geral, existe e é atuante, pelo menos para o público que, primordialmente, pretende atingir, que são os judeus aqui do Brasil. No

---

<http://www.imjbrasil.com.br/sobre.html><sup>80</sup><acesso em 26/06/2017, às 02:06>

país de forma geral a música judaica se apresenta quase sempre de acordo com a origem do *hazzan* e da própria corrente judaica a qual a comunidade está relacionada.

A música *klezmer* se constitui no tipo de música que é reconhecidamente judaica, tanto pelos seus textos e origens, quanto por sua sonoridade - isso mesmo - sonoridade. E, tratando-se de sonoridade *klezmer*, nada mais representativo a ser destacado como a música *Hava Naguila*, que para muitos pode ser até um tipo de música clichê judaica, mas esta se constitui numa das mais representativas para judeus do mundo inteiro e conhecida em vários países do mundo com a mesma melodia, o que a torna ainda mais representativa. De todas as melodias que ouvi durante a pesquisa, esta foi a única que não mudou sua estrutura sonora e ela está dentro de uma das cinco escalas judaicas que serão apresentadas no subtópico a seguir.

Segundo um documentário<sup>81</sup> apresentado em 2012 pelo canal de televisão BBC de Londres, *Hava Naguila* é a mais famosa canção do tipo *klezmer* no mundo. Sua melodia é uma herança direta dos enérgicos *nigunim*<sup>82</sup> hassídicos, tão difundido entre os judeus do movimento hassidista que se propagou durante o século XIX. *Hava Naguila* é uma canção que é cantada praticamente em todas as festas judaicas e, no caso desta pesquisa, em todas as festas judaicas de caráter não religioso, ela foi executada pelo menos uma vez durante as festas, porém em algumas festas ela foi tocada duas ou três vezes.

A letra de *Hava Naguila*, segundo Nathan Ausubel (1989), é atribuída a Abraham Zevi Idelsohn, já citado nesta tese, e sua melodia é considerada popular, ou seja, sem autoria. Ausubel classifica *Hava Naguila* como uma canção bastante famosa e sem fronteiras, além de confirmar sua origem na tradição hassídica:

Há uma grande quantidade de músicas e danças chassídicas, representando talvez o mais distintivo e original elemento da criação musical do povo judeu. Como as letras, as melodias são calcadas no fervor místico. De outro padrão são as canções que evocam momentos especiais e alegres da vivência dos judeus como povo. Alguns inspiram-se em textos tradicionais, como as canções de shabat (Iedid Nefesh) ou as famosíssimas e internacionais Hava Naguila e Am Israel Chai. (AUSUBEL, 1989, p. 416)

<sup>81</sup><https://www.youtube.com/watch?v=YwTxqBoNGAo&index=3&list=PLeKHdgpYrfyeGsQ6OxYYvJrDgyUtlSiAJ> A BBC Documentary, featuring Giora Feidman, Lionel Blair, Guy Shalom, Max Reinhardt, Yuval Havkin, Sofie Solomon, Amsterdam Klezmer band and many others. Produced and Directed by Merryn Threadgould < acesso em 18/03/2018 às 23:59 >

<sup>82</sup> “Nigun: (ni-gun), plural nigunim, uma canção da tradição cabalista/chassídica, geralmente sem palavras. Considerada um caminho para uma conscientização mais elevada e uma transformação do ser.” [https://pt.chabad.org/library/article\\_cdo/aid/602997/jewish/Nigunim.htm](https://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/602997/jewish/Nigunim.htm) <acesso em 14/08/2017 às 09:50>

O texto desta música é curto e dividido em três partes que se repetem, e, ao final de tudo, a música é repetida inteiramente quantas vezes for necessário para animar a festa. A transliteração e tradução do seu texto estão a seguir, bem como a transcrição segundo a mesma fonte (AUSUBEL, 1989, p. 419-420):

(transliteração do hebraico)

*Hava naguila, hava naguila, hava naguila venismecha (2x)*

*Hava neranená, hava neranená, hava neranená venismecha*

*Uru, uru achim / Uru achim belev sameach (6x)*

(tradução)

Alegremo-nos e regozijemo-nos / Cantemos e alegremo-nos

Acordem, acordem irmãos / Acordem irmãos com alegria no coração

## HAVA NAGUILA

(ALEGREMO-NOS)

Melodia Chassídica  
Avraham Zvi Idelson / Letrista

HA VA NA GUI LA HA VA NA GUI LA HA VA NA GUI LA

VE NIS ME CHA HA VA NE RA NE NA HA VA NE RA NE NA

HA VA NE RA NE NA VE NIS ME CHA U RU U RU A CHIM

U RU A CHIM BE LEV SA ME ACH U RU A CHIM BE LEV SA ME ACH

U RU A CHIM BE LEV SA ME CH U RU A CHIM BE LEV SA ME ACH U RU A CHIM U RU A CHIM

B' LEV SA ME ACH

No baile de casamento judaico que participei, *Hava Naguila* abriu o repertório do bloco das músicas tidas como tradicionais, de forma lenta, como que num suspense, para depois ganhar velocidade e animação no andamento. Sem dúvida, esta música não só tornou-se um tipo de música clichê dos judeus pelo mundo afora, mas também o que há de mais representativo dentro do espírito da música *klezmer* de uma forma geral, principalmente por ter vindo dos *nigunim* hassídicos, sempre realizados com extremo impacto religioso, em suma, *Hava Naguila* tornou-se o símbolo da alegria de celebrar juntos com animação do fervor judaico.

### 2.2.2 Modos Judaicos

Mesmo não sendo fácil distinguir uma sonoridade tipicamente judaica, existe o que pode ser chamado de “modos judaicos” e, conseqüentemente, estes modos acabam por dar uma “vestida” na caracterização da música judaica. Tais modos vieram sendo forjados ao longo do tempo e especificamente por várias zonas geográficas por onde os judeus se estabeleceram. Todavia, a maior influência na elaboração destes deve-se à cultura musical do leste europeu, que em muito afetou os judeus *ashkenazim*. Nas aldeias e vilas, por onde as comunidades judaicas iam se estabelecendo e criando assim núcleos familiares que partilhavam seus costumes de vida e de fé, a vivência cotidiana inserida nas culturas polacas, turcas, romenas e de outras regiões, os fizeram não apenas absorver alguns traços culturais desses locais, como também reproduzi-los e ressignificá-los. Um dos muitos traços absorvidos pelos judeus do leste europeu foi a sonoridade específica de tais zonas europeias, sendo essas que, em grande medida, iriam marcar a representação da sonoridade judaica.

Aqui apresento três fontes importantes que tratam a respeito desses modos musicais judaicos. A primeira delas consta no inciso do Grove Music Online, *Liturgical and Paraliturgical*, num texto que, além de discorrer sobre a música na sinagoga, dá alguns exemplos onde são identificados os nomes de “modos” musicais judaicos:

As discussões teóricas geralmente descrevem três modos principais e alguns subsidiários, todos com o nome das palavras iniciais das orações relevantes. Os principais shteygers são *magen avot*, *adonai malakh* (ou *adoshem malakh*) e *ahavah rabbah* (ex.15). O mais simples (e o mais antigo, de acordo com Idelsohn, 1933) é o **magen avot**, que se baseia em uma escala menor natural, às vezes com uma 2ª menor (Phrygian) nas cadências. O modo é usado para refletir a atmosfera pacífica do serviço da noite de sexta-feira. Mais complicado é o modo **adonai malakh**, que assumiu diferentes estruturas nas tradições oriental e ocidental. Na sua forma oriental mais completa, baseia-se

numa escala peculiar construída em uma série de conjuntos de tetracordes iguais de 1-1-1 / 2 tons. Os cantores consideram que representam a glória e a majestade e, frequentemente, misturam-se com a escala maior européia. O mais complexo dos três é **ahavah rabbah**. Usado principalmente por *hazzanim* oriental, é considerado um excelente meio de expressar emoções enérgicas, podendo ser alegres e tristes. A sua forma mais desenvolvida é construída sobre o que pode ser descrito como uma escala frígia modificada com uma segunda aumentada entre os segundo e terceiro graus. O sexto grau abaixo da tônica é sempre aumentado. As excursões frequentes são feitas através do quarto grau (que serve como uma tônica temporária) para o menor, *adonai malakh* e modos principais, uma outra excursão às vezes é feita para o relativo maior do modo menor (LakiFrigyesi, 1982-3).<sup>83</sup> (Sirousse et Al., Grove Music Online) [Grifomeu]

Observe que há uma classificação do autor do texto no quesito da “complexidade” de tais modos, sendo estes já apresentados na ordem de tais complexidades, ou seja, 1) *Magen avot* (mais simples dos três); 2) *Adonai malakh* (mais complicado que o anterior) e o 3) *Ahavah rabbah* (mais complexo dos três); no entanto, independentemente de suas complexidades, que não ficam evidentes no texto acima, todos os três modos são usados para serviços diversos na liturgia judaica e provavelmente em outras ocasiões também. Observa-se que são citados três modos que, no quesito “sonoridade”, se assemelham, uns com o som de um dos modos eclesiásticos medievais, modo frígio, e os outros com a escala maior e menor do sistema tonal de música ocidental.

No entanto, observa-se que o texto deste inciso continua e acrescenta que, como um tipo de desenvolvimento dos três modos acima, ainda há mais dois modos derivados destes três, sendo eles o *yishtabbah shteyger* e *mi shebberakh* ou ‘*av harahamim*’ *shteyger*, modos estes que estão mais detalhados na citação a seguir:

Os modos subsidiários mais frequentemente descritos são o *yishtabbah shteyger*, que se baseia em uma escala menor natural, semelhante a *magen avot*, mas com motivos diferentes e com extensões ao quarto grau semelhantes às do modo *ahavah rabbah*, e o *mi shebberakh* (ou *av harahamim*) *shteyger*, que se baseia na chamada escala Ucraniana, isto é, a escala dorica com um 4º grau elevado (Idelsohn, 1929 / R, pp. 181-92). Digressões para o *shteyger*

---

<sup>83</sup> Theoretical discussions usually describe three main modes and a few subsidiary ones, all named after the initial words of relevant prayers. The principal *shteygers* are *magen avot*, *adonai malakh* (or *adoshem malakh*) and *ahavah rabbah* (ex.15). The simplest (and the oldest, according to Idelsohn, 1933) is *magen avot*, which is based on a natural minor scale, sometimes with a lower (Phrygian) 2nd at the cadences. The mode is said to reflect the peaceful atmosphere of the Friday night evening service. More complicated is *adonai malakh*, which assumed different structures in the Eastern and the Western traditions. In its fullest Eastern form it is based on a peculiar scale built on a series of conjunct equal tetrachords of 1–1–1/2 tones. Cantors regard it as representing glory and majesty and they frequently blend it with the European major scale. The most complex of the three is *ahavah rabbah*. Used mainly by Eastern *hazzanim*, it is said to be an excellent means of expressing agitated emotions, both joyful and sad. Its most developed form is built on what might be described as a modified Phrygian scale with an augmented 2nd between the second and third degrees. The sixth degree below the tonic is always raised. Frequent excursions are made through the fourth degree (which serves as a temporary tonic) to the minor, *adonai malakh* and major modes; a further excursion is sometimes made to the relative major of the minor mode (Laki-Frigyesi, 1982–3). [tradução minha]

servem para enriquecer os outros modos.<sup>84</sup> (Sirousse et al., Grove Music Online)

Outra fonte que traz informações pontuais sobre tais “modos musicais hebraicos” é a tese de Rebecca Small (2010), tese que tratou especificamente sobre o assunto. Small apresenta um estudo que se baseia em duas vertentes: os cinco modos da música *klezmer*, baseados em estudos desenvolvidos por Joshua Horowitz, e os modos das orações sinagogais, que praticamente apresentam os mesmos nomes e foram amplamente estudados por Abraham Zvi Idelsohn, e complementa sua pesquisa ainda mais com o trabalho desenvolvido por Baruch Joseph Cohon, que desenvolve um sistema para compreender a elaboração e estruturação de tais escalas e modos, sistema esse conhecido por *Nusach*.

Baseado nestes três teóricos e em suas pesquisas sobre as “sonoridades” judaicas, Small analisa a construção, concepção e estrutura de cada um desses modos e escalas e faz um estudo comparativo destes, privilegiando a música *klezmer* e a música sinagoga, a fim de elucidar se uma interferiu na outra e como se deu tal interferência. Antes de entrar no assunto principal da tese a autora define a palavra “modo” e usa como referência o significado deste retirado de uma das três possíveis definições apresentadas pelo Grove Music Online como segue:

O modo é outro termo complicado na área da música. O verbete de Harold S. Powers em New Grove O Music Online intitulado "Mode" oferece uma visão do debate. Ele começa seu artigo com os três principais usos do termo: primeiro, uma relação temporal no final da época da música medieval, segundo um termo que significa "intervalo" no início da teoria da música medieval, e terceiro e mais pertinente para esta tese, um sistema de classificação para melodias que gira em torno de ambas as escalas e as melodias.<sup>85</sup> (SMALL, 2010, p. 18)

Observe que Rebecca Small prefere usar a terceira parte da definição para aplicar ao seu estudo da música *klezmer* e assim desenvolve seu estudo comparativo. Então,

---

<sup>84</sup> The most frequently described subsidiary modes are the *yishtabbaḥ shteyger*, which is based on a natural minor scale similar to *maḡen avot* but with different motifs and with excursions on the fourth degree similar to those in the *ahavah rabbah* mode; and the *mi shebberakh* (or *av haraḡamim*) *shteyger*, which is based on the so-called Ukrainian-Dorian scale, that is, the Dorian scale with a raised 4th degree (Idelsohn, 1929/R, pp.184–92). Digressions to this *shteyger* serve to enrich the other modes.

<sup>85</sup> Mode is yet another contentious term in music scholarship. Harold S. Powers' entry in New Grove Music Online entitled "Mode" offers some insight into the debate. He begins his article with the three main usages of the term: first, a temporal relationship in late medieval music, second a term meaning "interval" in early medieval music theory, and third and most pertinent to this thesis, a classifications system for melodies revolving around both scales and melodies. The further pertinence of this third definition can be seen in Powers association of this particular definition with folksong and non-Western music. [tradução minha]

partindo do pioneirismo de Idelsohn, Horowitz desenvolve a análise dos cinco modos por ele nomeados dando base para uma concepção geral de “estruturas” musicais judaicas, e Cohon, através de estudos mais aprofundados, muitos deles, em continuação ao trabalho de Idelsohn, sistematiza uma classificação musical conhecida por *Nusach*, que, se constituía por escalas que ainda podiam ser subdivididas em pequenos “modos”, sendo estes amplamente usados tanto pela música *Klezmer* quanto pela música judaica (especificamente *ashkenazi*) de uma forma geral. Na citação a seguir Small resume tais estudos:

Conforme discutido anteriormente neste estudo, Joshua Horowitz e Baruch Joseph Cohon seguiram os passos de Abraham Zvi Idelsohn. Baruch Joseph Cohon compilou o material da pesquisa de Abraham Zvi Idelsohn para criar um sistema de classificação chamado Nusach. Horowitz fornece uma explicação dos principais modos a partir dos quais o conteúdo melódico da música klezmer é derivado e nomeou tanto uma forma escalar quanto uma esquema motivico para cada um desses modos. Os sistemas são bastante semelhantes: eles consistem em escalas que, por sua vez, são divididas em modos constituídos por pequenos padrões melódicos, que acabam permeando todas as peças do gênero<sup>86</sup>. (SMALL, 2010, p. 152)

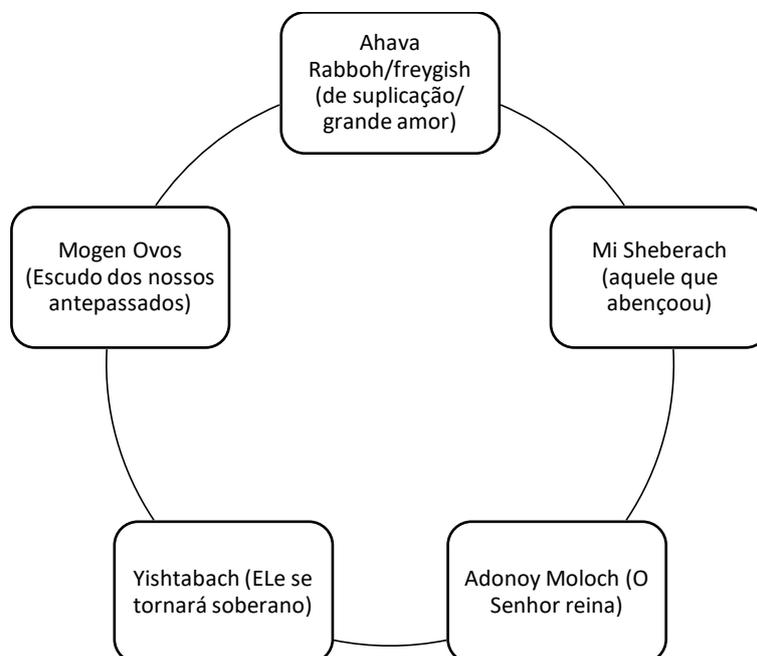
Todavia, um dos pontos centrais da pesquisa de Small é constatar que tais modos e escalas, que são amplamente utilizados pela música *klezmer*, também são aplicados aos cantos de orações realizados nas sinagogas e nas casas dos judeus *ashkenazim*. Vale lembrar a origem e o deslocamento *ashkenazi*, que nasceu no seio de comunidades de judeus do leste europeu e depois se espalharam por outras partes do globo terrestre.

Rebecca Small aponta o nome de tais modos e escalas, todos estes já denominados pelos estudiosos acima citados, e os aplica quando faz a análise de algumas composições musicais judaicas, assim há a constatação de que alguns desses modos e escalas são utilizados em ambas as músicas, “*klezmer*” e de “oração”. Houveram até tentativas de se estudar a sonoridade ou a construção melódica judaica a partir da teoria da música ocidental. No entanto, percebeu-se que as escalas musicais judaicas ultrapassavam a extensão das setes notas, o que já alterava a concepção teórica e estrutural de tais escalas com relação à escala musical ocidental, que elabora sua teoria com base nas sete notas da escala diatônica, dó, re, mi, fá, sol, lá e si. Além do fato de que, dentro

---

<sup>86</sup> As discussed earlier in this study, Joshua Horowitz and Baruch Joseph Cohon followed in the footsteps of Abraham Zvi Idelsohn. Baruch Joseph Cohon has compiled material from Abraham Zvi Idelsohn's research in order to create a classification system called Nusach. Horowitz provides an explanation of the principal modes from which the melodic content of klezmer music is derived and has named both a scalar form and a motivic scheme for each of these modes. The systems are fairly similar: they consist of scales that are, in turn, divided into modes made up of small melodic patterns, which permeate all pieces in the genre. [tradução minha]

de uma escala judaica, era possível ter mais de um tipo de modo, e estavam relacionados à certas emoções ou estados de espírito, não seguindo regras fixas de execução e podendo variar de acordo com o humor do momento e etc, (SMALL, 2010). Tais modos, apresentados por Small, segundo os estudos de Horovitz, são:



Note que cada um desses títulos possuem um tipo de dedicação ou tema, indicando que a música corresponde à uma estrutura maior, que diz respeito ao tipo de cerimônia, à função musical, ao caráter do texto e até ao estado de espírito para a execução musical. E o interessante é perceber que, mesmo tendo Horovitz classificado tais modos depois de relacioná-los com a música *klezmer*, ou seja, música de caráter secular, profano, não religioso, os temas ou dedicatórias destes são claramente religiosos, o que reforça ainda mais a correlação das estruturas musicais judaicas, apresentando uma dicotomia que transita pelo âmbito sacro, mas também pelo âmbito secular.

A terceira fonte que destaco sobre a menção de tais modos e escalas encontra-se no livro de Irene Heskes (1994). Heskes descreve os modos num capítulo que tem como título “The Gold Age of Cantorial Art [A era de ouro da arte cantorial]”. O capítulo não é muito grande, mas, como se percebe pelo próprio título, a autora deixa para fazer a citação desses modos relacionando-os com contextos litúrgicos, e explica como se estrutura cada um deles, no entanto, antes de explica-los um por um, ela esclarece pontos que são muito úteis no entendimento geral de seus nomes e estruturas:

Para a tradição ashkenazim, três modos litúrgicos judaicos evoluíram como *shteyger* (estruturas de *leitmotivs*) para o canto dos textos sagrados. Com o aumento das migrações judaicas do leste europeu para áreas eslavas, aquelas formas modais se tornaram a base constituinte para um estilo do leste europeu amplamente aclamado de *hazzanuth* (arte cantorial). Cada modo de chamada (tipo) era popularmente conhecido pelo nome do texto de uma oração especial de abertura: <sup>87</sup> (HESKES, 1994, p. 58)

Observe que na citação acima Heskes dá uma tradução ao termo *shteyger* como sendo um tipo de *leitmotivs*, ou estrutura de *leitmotivs*, termo já conhecido da música erudita ocidental amplamente desenvolvido e utilizado pelo considerado “anti judeu” Richard Wagner, nos seus inúmeros dramas musicais. O *leitmotiv* é, segundo Grout e Palisca, “...um tema ou motivo musical associado a uma determinada pessoa, objeto ou ideia do drama” (2007, p. 647). Provavelmente no caso da música judaica e, especificamente, dos modos judaicos, a aplicação da palavra *leitmotiv* está associada não a uma pessoa ou objeto, mas sim a ideia do texto que acompanha a melodia como já foi explicitado na citação acima. Heskes continua sua explanação sobre os modos e destaca, assim como no verbete do Grove Music Online, três modos principais e mais dois subjacentes, ou considerados como “modos relativos” aos três principais:

1. Mogeyn ovos (Escudo dos patriarcas bíblicos), um menor eólico (D-E-F-G-A-Bb-C-D) melodicamente utilizado para a cantilação bíblica. (Haftarah), cantos de serviço de *Shabat* e *Sholosh R'golim* (Três Festivais: Sukkoth ou Booths / Tabernáculos. Pesakh ou Páscoa, e Shevout ou Festival das Semanas), bem como algumas orações dos Grandes Dias Sagrados. Suas características salientes são uma flutuação para seu menor relativo e conclusões freqüentes sobre o quinto passo. Os elementos foram adaptados como uma entonação para estudos religiosos. Esse modo tem sido associado a sentimentos de paz, esperança e ação de graças. Assemelha-se ao Oriente Médio maqam nahawand, e historicamente tem sido o mais utilizado dos padrões modal judaicos.<sup>88</sup>
2. Adonoy / Hashem Molokh (Deus reina), um mixolídio modificado com uma ambiguidade de um menor/maior e uma ampla gama ([A-B]-C-D-E-F-G-A-B#-C-[D-E]) usado para a cantilação bíblica (Torah) e pelos cantos dos serviços do sábado e das Grandes Festas sagradas - *Rosh Hashaná* (ano novo) e *Yom Kippur* (Dia da expiação), bem como algumas orações para os Três Festivais. Também aparece em orações especiais de petição (tefiloh) que significam um tipo de meditação espiritual, e se assemelha aos modos do Oriente Médio, como o *maqam rast*. Sua variante plagal

<sup>87</sup> For that Ashkenazic tradition, three Judaicized liturgical modes evolved as *shteyger* (leitmotif structures) for chanting of the sacred texts. With increasing Jewish migrations eastward to Slavic areas, those modal forms became the constituent basis for a widely acclaimed eastern European style of *hazzanuth* (cantorial art). Each so-called mode (*gust*) was popularly known by the name of the opening text of a particular prayer:

<sup>88</sup> 1. Mogeyn ovos (Shield of the biblical patriarchs), an Aeolian minor (d-e-f-g-a-b flat -c-d) melodically utilizado for biblical cantillation. (Haftarah), service chants of Sabbath and Sholosh R'golim (Three Festivals: Sukkoth or Booths/Tabernacles. Pesakh or Passover, and Shevout or Festival of Weeks), as well as some High Holy Days prayers. Its salient characteristics are a fluctuation to its relative minor, and frequent conclusions on the fifth step. Elements were further adapted as an intonation for religious studies. That mode has been associated with sentiments of peace, hope, and thanksgiving. It resembles the Near East maqam nahawand, and historically has been the most widely used of the Jewish modal patterns. [tradução minha]

apresenta excursões maiores-menores para a recitação das orações penitenciais (*selikha/s'likho*) nome hebraico pelo qual a variante plagal geralmente tem sido conhecida.<sup>89</sup>

3. Ahavoh Rabboh (Amor sem limites), um Phryg alterado ([C#-D]-E-F-G#-A-B-C-D-[ou D#]-E) para dias úteis e serviços do *Shabat*, citações especiais do Holy Holy Day, bem como bênçãos especiais, e reflete expressões profundamente emocionais de súplica. Parece o *maqam kar/hijaz*, e foi encontrado em um canto litúrgico ortodoxo grego bizantino conhecido como *ekhos*. Não utilizado amplamente no minhagim Ashkenazic (costumes) ocidental e central da Europa, essa forma modal impregnou mais eficazmente as canções folclóricas iídiche dos judeus da Europa Oriental.<sup>90</sup>
4. Além disso, existe um modo judaico variante, conhecido como *Mi sheberakh* (Ele quem abençoa), também chamado de ucraniano ou dórico húngaro (G-A-B-C#-D-Eb-F#-G), empregado para lamentações e preces penitenciais, onde é tratada como outra fórmula para o modo *selikha/s'likho*. Ele também aparece frequentemente nos *nigunim hassídico* (músicas), e geralmente tem sido favorecido pelas danças folclóricas da cultura *yiddish*. Embora o intervalo musical de segunda aumentada tenha sido uma qualidade distinta entre as melodias eslavas, no século XIX se tornou uma característica prontamente identificada da música de entretenimento das bandas judaicas (*klezmer*) na Europa e depois na América.<sup>91</sup> (HESKES, 1994, p. 58-59)

Após esta extensa citação onde Heskés dá detalhes dos modos e quando eles eram usados pode-se perceber que há pontos que são semelhantes entre as três fontes citadas, assim como pontos que divergem quanto à algumas questões. Primeiro vamos aos pontos que convergem, sendo estes encontrados nas apresentações de Seroussi et al e de Irene Heskés, quando identificam como sendo três os modos principais, *Mägen avot*, *Adonai malakh* e *Ahavah rabbah*, mas diferem quanto aos modos subsequentes ou relativos, pois o verbete afirma ser dois, *Yishtabbah shteyger* e *Mi sheberakh shteyger*, enquanto que Heskés apresenta apenas um deles, o *Mi sheberakh*. Já a tese de Rebecca

---

<sup>89</sup> 2. Adonoy/Hashem Molokh (God reigns), a modified Myxolidian with an ambiguity of a major-minor and a wide range ([a-b]-c-d-e-f-g-a-b flat-c-[d-e flat]) used for biblical cantillation (Torah), and chants for the services of Sabbath and High Holy Days - Rosh Hashanah (new Year) and Yom Kippur (Day of Atonement), as well as some prayers for Three Festivals. It also appears in special prayers of petition (*tefiloh*) signifying spiritual meditation, and resembles the Near East *maqam rast*. Its plagal variant features major-minor excursions for the recitation of penitential prayers (*selikha/s'likho*) by which Hebrew name that plagal variant has generally been known.

<sup>90</sup> 3. Ahavoh Rabboh (Boundless love), an altered Phrygian ([c sharp-d]-e-f-g sharp-a-b-c-d-[or d sharp]-e) for weekdays and Sabbath services, particular High Holy Day chants, as well as special blessings, and is reflective of deeply emotional expressions of supplication. It resembles the *maqam kar/hijaz*, and has been found in a Byzantine Greek Orthodox liturgical chant known as *ekhos*. Not widely utilized in the western and central European Ashkenazic *minhagim* (customs), that modal form has most effectively permeated the Yiddish folk songs of eastern European Jewry.

<sup>91</sup> Additionally, there is a variant Jewish mode known as *Mi sheberakh* (He who Blesses), a so-called Ukrainian or Hungarian Dorian (g-a-b-c sharp-d-e flat- f sharp-g), employed for lamentations and penitential prayers, where it is treated as another formula for the *selikha/s'likho* mode. It also has appeared often in Hassidic *nigunim* (tunes), and was generally favored for Yiddish folk dances. Although the musical interval of the augmented second had long been a distinctive quality among Slavic melodies, by the nineteenth century it had become a readily identified characteristic of Jewish band entertainment music (*klezmer*) in Europe and then in America. [tradução minha]

Small, apresenta uma análise da pesquisa de Horovitz, e o aponta como o autor dos nomes dos modos. Na tese de Rebecca Small, os modos apresentados foram cinco, e escritos com uma certa diferença, mas que ao que tudo indica, se referem aos mesmos modos apresentados pelas duas outras fontes citadas anteriormente. Observe os nomes de acordo com as fontes citadas e na ordem em que foram citadas no quadro abaixo (quadro 3):

<b>Fontes</b> <b>Modos</b>	<b>Seroussi et Al</b> <b>(2017)</b>	<b>Rebecca Small</b> <b>(2010)</b>	<b>Irene Heskes</b> <b>(1994)</b>
<b>Principais</b>	Magen avot; Adonai malakh; Ahavah rabbah	—	Mogeyn ovos; Adonoy/Hashem molokh; Ahavoh rabboth
<b>Secundários,</b> <b>variantes,</b> <b>subsequentes ou</b> <b>relativos</b>	Yishtabbah shteyger; Mi shebberakh shteyger	—	Mi sheberakh
<b>Sem distinção</b>	—	Ahava rabboh; Mi shebarach; Adonoy Moloch; Mogen ovos; Yishtabach	—

Quadro 3. Modos Judaicos e suas classificações

Abaixo está a notação musical destes modos segundo a elaboração de Small (2010) em sua tese, ou seja, todas as imagens a seguir são resultado da construção teórica apresentada pela autora anteriormente. Observe que os modos têm mais que oito notas em sua formação, diferindo, portanto, do modelo de escalas da música ocidental. No entanto, ela destaca uma nota como sendo a principal, diferenciando-a das outras por utilizar a figura da semibreve, já as demais são todas semínimas:

Modo *Ahava Rabboh*



Modo *Mi shebarach*



Modo *Adonoy Moloch*



Modo *Mogen ovos*



Modo *Yishtabach*



Como se percebe, cada modo tem suas especificidades não apenas quanto à utilização deles como também nas suas “construções” teóricas, sendo alguns com mais ou menos notas e com uma disposição de tons e semitons diferente em cada um deles. Também nota-se o destaque para a nota “ré” que nos cinco modos aparecem como “nota principal”, ou seja, um tipo de nota polarizadora similar à tônica do sistema tonal. No

tópico seguinte apresentarei três músicas do repertório feito pelos judeus da comunidade em Recife/PE e usarei como referência um dos modos aqui apresentados, tendo em vista que a música judaica feita na comunidade pesquisada apresenta tanto músicas de caráter pop, do tipo ocidental/tonal, como músicas tradicionais de origem estrangeira, fruto de culturas não ocidentais, podendo, mesmo que pontualmente, apresentar em algumas músicas tais modos acima citados.

### **2.3 A música na comunidade judaica em Recife/PE: O sagrado e o profano**

A música judaica em Recife está associada a uma cena restrita, pois a comunidade judaica, mesmo sendo ativa no cenário cultural e social recifense, não é numericamente grande, e como comunidade mantém suas atividades comunitárias de maneira um tanto quanto discreta da grande mídia. Suas comemorações são, em sua grande maioria, anuais e mensais, onde sempre há música, seja individual, seja por conjuntos, e também por meios eletrônicos, CD'S. Em todas as observações que pude realizar percebi que a música é parte importante do evento como um todo e quando ela não durava o evento inteiro, a parte destinada ao momento musical torna-se destacada das demais, pois acaba congregando todos ou para cantarem juntos ou para dançarem juntos também.

Em práticas religiosas, muitas delas relacionadas com algumas festas do calendário judaico, a música é direcionada para o momento sagrado, e nestes momentos a maioria das melodias cantadas são especificamente sacras, muitas delas sendo orações que são cantadas, ou seja, um tipo de recitação melodiosa, como é o caso da música do *Shabat*, do *Rosh Hashaná*, do *Yom Kippur*. Mas em outras comemorações, como por exemplo, em casamentos, festas de aniversários ou eventos como o *Bar Mitzva*<sup>92</sup>, a música especificamente judaica ocorre num dado momento, normalmente no início do baile<sup>93</sup>, e depois segue-se um vasto repertório não religioso, típico da grande maioria dos bailes sociais em Recife, incluindo blocos musicais de axé music, forró, brega, suinguera e outros ritmos ou estilos de sucesso da música comercial.

---

<sup>92</sup> “Termo que designa o menino judeu que completou 13 anos, de acordo com o calendário judaico” (KAUFMAN, 2000, p. 246)

<sup>93</sup> Momento no qual a música, através de uma “orquestra de baile”, leva os presentes a dançar, comer e se divertir.

Em eventos religiosos há sempre o líder do canto (*hazzan* ou *chazan*) que também é o “mestre de cerimônia”, realizando duas funções ao mesmo tempo, a de conduzir o serviço litúrgico e a de cantar todas as canções e as orações relativas ao evento que são cantadas. Na grande maioria dos eventos religiosos que pude presenciar a condução da parte musical ficou a cargo do *hazzan* David Leo Eisencraft, que é de São Paulo, mas vem ao Recife uma vez ao mês para realizar o *Shabat* comunitário, e para realizar as celebrações das grandes festas anuais, como o *Rosh Hashaná* e o *Yom Kippur*. David é engenheiro de formação mas tem uma carreira consolidada na arte de conduzir a música e as orações na sinagoga, pois já fez cursos preparatórios para exercer a função de cantor sinagoga e sempre que pode está se atualizando quanto a estas práticas sinagogais. Atualmente ele está fazendo um curso para exercer o rabinato e foi prestativo em atender minha solicitação, me concedendo uma entrevista. A descrição da entrevista por completo segue no fim desta tese (Apêndice B/B.a), e algumas partes dela são apresentadas no corpo textual desta tese.

Normalmente, o David canta com o acompanhamento de um violão, ou de um piano, principalmente este ano, depois que a Sinagoga Isaac Schachnick ganhou um piano<sup>94</sup>. Ele próprio, vez por outra, traz um ou outro instrumento de percussão, do tipo de chocalhos (no formato de pequenos ovos) para também tocá-lo enquanto canta. Conheci dois dos acompanhantes que estão sempre com ele para que o serviço litúrgico seja realizado com acompanhamento instrumental do início ao fim. Um destes violonistas, Cláudio, também é de São Paulo e vem, principalmente, quando o evento exige a presença dos dois na sinagoga quase que o dia inteiro. Eventos como o *Yom Kippur* são um bom exemplo disto. Este violonista, que não é judeu, é músico profissional e toca em uma banda de música popular em São Paulo. Ele trabalha acompanhando David há um certo tempo, tendo se familiarizado com o repertório judaico específico para tais datas e as interpreta sem maiores problemas. O segundo violonista, que também é pianista, chama-se Marcos Tadeu, recifense e católico, mas também já trabalha profissionalmente como músico para a comunidade judaica há um bom tempo. Na realidade, na maioria das vezes, principalmente nos eventos mensais do *Shabat* comunitário, é o Marcos Tadeu quem sempre está tocando (foto 20).

---

<sup>94</sup> Durante o tempo em que estive frequentando os eventos religiosos comunitários não presenciei em nenhum deles a utilização do piano para acompanhamento dos serviços religiosos.



Foto 20: Marcos Tadeu, violonista e pianista contratado pelo CIP

Ocorre que, para as grandes festas é necessário que o músico fique juntamente com o *hazzan* quase que o dia inteiro na sinagoga, o que impede que Tadeu participe, pois ele é funcionário público e trabalha diariamente. Então, a vinda de Cláudio para a comunidade torna-se necessária visto que, quando ele vem, é para estar dedicado integralmente aos serviços na comunidade.

Com a oportunidade de conhecer os dois músicos instrumentistas, tive um acesso apenas visual à pasta com o repertório que eles tocavam. Numa conversa informal perguntei se as músicas estavam transcritas em partituras, na notação da música tonal ocidental, e eles me confirmaram que algumas estavam, outras eram somente cifradas com ou sem o texto abaixo das cifras. Os ajustes na execução do repertório eram feitos em ensaios antes das apresentações, juntamente com David, que chamava atenção para alguma cadência aqui ou acolá. Como ouvinte e participante do evento percebi que o acompanhamento do canto sinagoga é fruto de uma parceria bastante entrosada entre o cantor e o violonista, o que permite que o *hazzan* adiante ou atrase frases musicais sem prejuízo musical ao tempo do acompanhamento que é feito de modo a seguir as inflexões da melodia cantada. No repertório litúrgico há melodias que possuem um ritmo marcado e outras que possuem um tipo de ritmo livre sem uma pulsação fixa, ou as vezes o que ocorre é que a música começa num ritmo bem lento, seguindo mais o fraseado do texto e depois vai ganhando uma aceleração até ficar com um tempo bem marcado e fixo. A melodia do *Osê Shalom*, é um bom exemplo disto.

Nos serviços litúrgicos nem todas as melodias são totalmente conhecidas por todos os membros da comunidade, uns conhecem mais outros menos, mas tem algumas melodias que praticamente todos conhecem, como *Ose Shalom*, *Salam*, *Avinu Malkenu*<sup>95</sup>,

---

<sup>95</sup> Estas três músicas estão com as melodias nos anexos desta tese

que serão um pouco mais comentadas adiante. Quando David traz uma melodia nova, de início ele canta de forma lenta, e depois a repete até que a comunidade aprenda e possa cantar também. A comunidade sempre tem à sua disposição os livros que contém os textos que serão lidos e cantados durante os eventos. Para o *Shabat* o livro utilizado é o *Sidur* (foto 21), e para o *Rosh Hashaná* e o *Yom Kippur*, usa-se o *Mazchor Completo*.

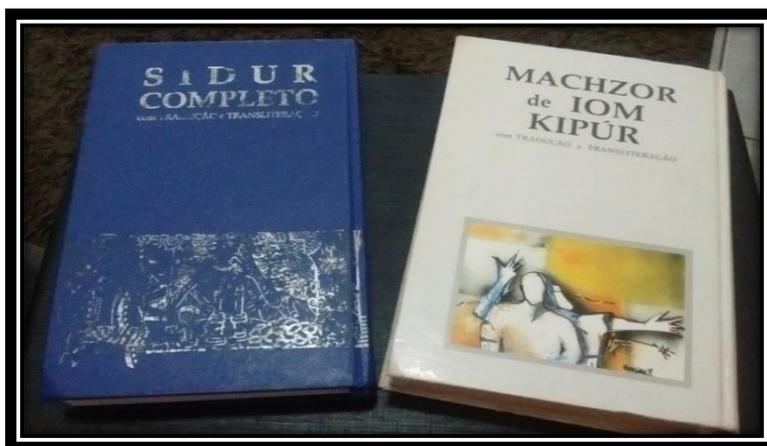


Figura 21: Livros utilizados no *Shabat* (*Sidur*) e no *Rosh Hashaná* e *Yom Kippur* (*Machzor*)

Abaixo está um quadro que explica a função principal dos dois livros acima (quadro 4) :

<i>Sidur</i> Ordem	Atualmente é utilizado para os Serviços diários, inclusive com inserções poéticas.	Usado originalmente para a compilação da ordem dos Serviços, com seus textos.
		O primeiro <i>Sidur</i> foi editado por Rav Amram Gaon, por volta do ano 850, na Babilônia. Criou um padrão para os <i>Sidurim</i> posteriores. Contém, por exemplo, entre outros, a ordem do Serviço da manhã, o texto da <i>Amidá</i> .
		Da mesma época é o <i>Sidur</i> de <i>Saadia Gaon</i> , com conteúdo mais popular, menos acadêmico em relação ao anterior.
<i>Machzor</i> Ciclo	Atualmente é utilizado para os rituais das Festas, como se fosse um <i>Sidur</i> especial.	Usado originalmente para a compilação de inserções poéticas às rezas para todo o ciclo anual.
		Um dos primeiros <i>Machzorim</i> conhecidos é o de <i>Yanai</i> , século VII E.C.

Quadro 4: Informações históricas e usuais do *Sidur* e do *Machzor*.<sup>96</sup>

<sup>96</sup> GRINBERG, 2008.

Às vezes ocorria que páginas avulsas eram distribuídas para serem inseridas e lidas juntamente com o restante dos textos que estão nos livros, dependendo do tipo de festa ou no caso de haver alguma novidade a ser trazida ao evento. Nas duas festividades das “grandes festas”, recebemos um bloco de textos extras aos livros e que eram utilizados nos momentos litúrgicos, podendo conter textos tanto para serem lidos ou cantados. (anexo C)

Já em eventos de caráter secular a música era feita por uma banda do tipo de baile (como se diz no Brasil) ou por pessoas distintas, que se organizavam para cantar e tocar juntos, ou individualmente. Uma curiosidade é que, durante o mestrado e o doutorado, os eventos de caráter religioso quase sempre utilizou a mesma pessoa (judeu) para realizar a condução musical, no entanto, para os demais eventos na comunidade, não havia um grupo musical fixo ou um cantor/cantora que fosse judeu/judia, ou seja, quase todos os eventos judaicos de caráter não religiosos eram supridos musicalmente por músicos não judeus contratados para executar o repertório judaico de um jeito ou de outro, ou, como presenciei em alguns casos, o evento contava com a presença de artistas judeus, mas que eram convidados de outros estados para estarem ali.

Na ausência de um grupo musical da própria comunidade para promover a parte musical “secular”, alguns maestros de produtoras musicais em Recife, foram contratados para animarem festas judaicas como casamentos, *bar-mitzvá* e outros tipos de comemorações. Aqui posso destacar nomes como o de Wilson Pimentel, da Orquestra Veneza e o de Lúcio Azevedo, responsável pela Orquestra Universal, que há mais de quinze anos toca em recepções de casamentos e outros tipos de festas judaicas. O interessante nisso tudo é que, músicos não judeus destas duas orquestras aprendiam via partitura ou via audição, o repertório “judaico” para ser tocado em tais festas, e assim a animação estava garantida bem ao gosto da cultura judaica. Mesmo não sendo judeus e muito menos participantes da comunidade judaica, também me dirigi a alguns destes músicos, com o intuito de saber o que eles entendiam sobre a música judaica, mais especificamente o que tornava aquele repertório como judaico, e fiz tais perguntas para saber, do ponto de vista da alteridade, do olhar do outro, como eles, tocando e cantando música judaica, viam tais músicas. Consegui entrevistar dois músicos da Orquestra Universal (tecladista e cantora), que me deram as seguintes respostas sobre a música judaica:

A música judaica é uma música alegre e de estilo próprio, indispensável num evento Judaico. (...) Simples! Pra ser judaica, tem que ser em hebraico e no estilo judeu alegre de ser

Júnior, tecladista, não judeu, em 18/07/2015

Acredito que para cada contexto deve existir um repertório específico de música judaica. (...) pelo que eu entendi, são músicas que sofreram influências do reinado de Salomão. Atualmente as principais tendências da música judaica são a de tradição sefaradita e o estilo *klezmer*, além das músicas dos cerimoniais das sinagogas.

Juliana, cantora, não judia, em 18/07/2015

No entanto, na metade da realização desta pesquisa, fui informada pela mesma professora da UFPE e uma das coordenadoras do Colégio Israelita Moyses Chvartz, que estava surgindo uma banda de música judaica feita por dois homens, membros da comunidade, que se associaram a alguns dos músicos da Orquestra Universal, e estavam preparando um repertório específico de música judaica para algumas festividades especiais da comunidade. O nome desta banda é Messibah Orquestra Judaica do Recife e sua formação é de uma banda de baile formada com o que, pelo menos na cena musical em Recife, chama-se de base, sendo formada por guitarra, baixo, bateria, teclado, esta base acrescida de um trompete e os dois ou três cantores, estes últimos, judeus.

Os dois ou três cantores (cito dois ou três porque nem sempre os três cantaram juntos em todas as observações que pude conferir) que são da comunidade, não são profissionais da música e trabalham com outras atividades, no entanto eles costumam participar de eventos diversos na comunidade sempre cantando e tocando violão e/ou guitarra, inclusive um deles tem um canal num site eletrônico e lá divulga vídeos de suas performances musicais. Infelizmente não consegui entrevista-los pelos mesmos motivos dos outros membros da comunidade expostos anteriormente (os mesmos não se achavam capazes de falar sobre música por não serem ou não se reconhecerem como profissionais da música), mas pude durante um ensaio de preparação para o Festival da Cultura Judaica, conversar informalmente e saber como eles se apropriavam do repertório judaico, e em tom de divertimento, eles me disseram que aprendiam como qualquer outra pessoa poderia aprender: “baixando” a música pela internet e ouvindo-a até “pegar”, ou seja, acabam tendo o mesmo tipo de “aprendizado” dos músicos não judeus que os acompanham.

O ensaio que pude assistir foi bastante animado e os cantores, mesmo não sendo considerados “músicos profissionais”, davam sugestões de como queriam que as músicas fossem conduzidas e até sugeriram que as melodias judaicas fossem adaptadas, em ritmos

reconhecidamente brasileiros como samba, axé e frevo. Os instrumentistas, que não eram judeus, também interagem com eles e as vezes sugeriam determinados tipos de arranjos musicais para as diversas músicas do repertório. A interação entre eles era positiva e a banda como um todo, atendia bem aos propósitos das festividades judaicas em geral.

Desde seu surgimento até a apresentação desta tese, a Messibah Orquestra vem participando praticamente da maioria dos eventos de caráter social não religioso da comunidade. Ela é a principal responsável pelo suprimento musical de um dos principais eventos da comunidade, o Festival da Cultura Judaica, que ocorre todos os anos na rua do Bom Jesus, centro do Recife. Em 24 de novembro de 2017 a Messibah Orquestra Judaica realizou no teatro Eva Herz, em Recife, um *Shabat* Musical (apêndice A.b). Nesse evento participaram os três cantores e os demais músicos, sendo um pianista, um guitarrista, um baixista, um baterista, e neste dia, especialmente, um violinista que também era judeu, completando assim o conjunto todo no palco do teatro.

Aqui trago uma reflexão sobre um fenômeno que chama a atenção e que se constitui um dos pilares desta pesquisa: o fato de se encontrar, tanto em cerimônias sagradas, como em eventos sociais judaicos não religiosos, muitas vezes, a execução de certas músicas que acabam ultrapassando a barreira do sacro/profano e por isso se destacam no rol das músicas judaicas mais representativas, tanto para judeus como para não judeus, independente de ser dentro da comunidade ou fora dela.

No site do IMJ, há uma classificação que é um tanto quanto inusitada, mas que explica em parte esse caso dicotômico, já tratado nesta tese anteriormente – a música que eles diferenciam como “religiosa” e “semi-religiosa” – o que desperta a curiosidade em saber o que seria então, ou como se definiria a segunda opção. Sobre isso pode-se encontrar um certo paralelo que tem a ver com a questão do que era chamado de música religiosa e música sacra dentro da história da música erudita ocidental, obviamente para se contrapor ao que também era chamado de secular ou profano. Alguns historiadores da música ocidental tentaram esclarecer essa distinção e assim classificaram obras de grandes compositores do cânon da música erudita ocidental, umas como religiosa e outras como sacra ou litúrgica, aparentemente fazendo uma distinção entre o uso destes termos.

De forma superficial ou generalizada estes termos parecem denotar o mesmo significado, contudo, se escrutinado, o sentido deles difere e se relaciona muito com a função para qual eles serão destinados. Grout e Palisca (2007), categorizam principalmente a partir do período medieval, essas denominações que se opunham em “litúrgico” e “secular”. No entanto, essa diferenciação só ocorre de fato com a chegada

do século XIX, e junto com ele, todas as concepções idealistas que envolveram as artes de um modo geral. No início do capítulo dezesseis do mesmo livro, os autores estabelecem o que eles chamaram de “dualidades românticas” e apresentam estas em número de oito que são: 1) Música e a Palavra; 2) A multidão e o Indivíduo; 3) Músicos Profissionais e Amadores; 4) O homem e a Natureza; 5) A ciência e o Irracional; 6) Materialismos e Idealismos; 7) Nacionalismos e Internacionalismos e 8) Tradição e Revolução. É justamente numa destas dualidades, a de número seis - Materialismos e Idealismos - que aparece a noção de uma distinção do que seria considerado como “música religiosa” e como “música sacra ou litúrgica”, como segue:

O século XIX foi predominantemente uma era de secularização e materialismos, embora tenha assistido a um importante renascimento da igreja católica, com consequências que analisaremos mais adiante. Mas o espírito romântico, uma vez mais em conflito com uma importante tendência do seu tempo, foi, por essência, idealista e não eclesiástico. As composições musicais mais características do século XIX sobre textos litúrgicos são demasiado pessoais e demasiado longas para serem normalmente usadas na igreja: a *Missä Solemnis* de Beethoven, o gigantesco *Requiem* e o *Te Deum* de Berlioz e o *Requiem* de Verdi. Os compositores românticos deram também expressão a uma aspiração religiosa difusa em peças não litúrgicas, como o *Requiem Alemão*, de Brahms, o *Parsifal*, de Wagner, ou a 8ª Sinfonia de Mahler. Além disso, boa parte da música romântica está imbuída de uma espécie de anseio idealista, a que podemos chamar de <religioso>, num sentido vago e panteísta. (GROUT e PALISCA, 2007, p. 577)

Note que os autores acima estabelecem a diferença baseado não apenas no formato das composições musicais bem como na concepção da composição como um todo, ou seja, de acordo com a atmosfera para a qual a música tinha sido feita, como eles mesmos dizem: “num sentido vago e panteísta” (GROUT; PALISCA, ID.). O que ocorria é que a ideia de religiosidade estava imbuída na concepção musical, mas não com o intuito de ser destinada ao serviço religioso em si.

Quando os autores acima se referem ao termo “não eclesiástico”, é porque tais composições musicais, mesmo no formato de composições consideradas “religiosas”, como a missa e o réquiem por exemplo, não eram concebidas para comporem o ato litúrgico em si, mas se utilizavam da estética romântica, principalmente dos paradoxos entre sacro e profano, Deus e o homem, racional e o irracional, como suporte para suas construções musicais. Isto sim, o uso das contradições, dos opostos, como sendo até uma volta ao modelo “barroco” de arte, foi amplamente utilizado por uma boa parte dos compositores eruditos do século XIX. A distinção entre o sacro e o profano, pelo menos no âmbito da música erudita, recebia a categorização de litúrgica ou sacra, em contrapartida

ao que era religioso, neste caso, com temas religiosos, mas para serem feitos em ambientes diversos.

O verbete do Grove Online, especificamente os do inciso III e o IV, apresentam esta distinção usando as denominações de Litúrgico e Paralitúrgico (III), e Não Litúrgico<sup>97</sup>(IV), sendo, respectivamente, sacros, religiosos na sua estrutura, não em suas aplicações, e os profanos, que atendiam a todo e qualquer tipo de contexto ou função que não tivesse ligação com o fator religiosos. (SEROUSSI et Al, Grove Music Online)

A fronteira entre o que pode ser considerado sacro ou profano há muito que acompanha a música judaica e desde que se acentuaram as diásporas, com mudanças, adaptações, assimilações, ficou ainda mais difícil manter separadas as melodias que destinavam-se as celebrações litúrgicas das melodias feitas no dia-a-dia, em festivais, casamentos, aniversários, bailes, e etc. Com as dificuldades próprias de uma comunidade diaspórica, o recurso da sobrevivência de suas produções musicais foi exatamente assimilar, ou seja, tomar de empréstimo, adaptar, absorver, melodias já existentes e incorporá-las ao contexto sagrado. Desde que o texto fosse preservado, qualquer melodia serviria para perpetuar suas práticas religiosas e culturais. Shelemay relata que o que muitas comunidades judaicas fizeram com relação a música, foi aderir ao uso da contrafacta, algo que já tinha sido feito pela igreja católica no fim do período medieval e início do renascentista, que era a adoção de melodias populares na elaboração de repertório sacro, tal como aconteceu com o cantochão, com o motete e com as missas (gênero musical). Shelemay afirma que:

Se qualquer característica dos repertórios de música judaica secular e litúrgica desafiam o mito da continuidade da música judaica, é a presença generalizada de contrafacta, melodias preexistentes emprestadas de fora da órbita cultural judaica. Um exemplo particularmente notável é o que é proporcionado pela tradição hassídica. tradição, onde se acredita que a performance da música seja um dos veículos mais eficazes para alcançar o que se denomina *devekuth* (lit., "adesão" [da alma a Deus]), uma experiência extática através da qual se recebe conhecimento divino. O canto de melodias sem palavras (*nigunim*) é parte integrante da experiência religiosa hassídica: as canções são cantadas durante a oração, nas refeições, nos casamentos, nos encontros e nos dias de holi. A maioria das melodias é emprestada de canções pré-existentes, já que uma melodia de qualquer origem pode ser emprestada e usada, sacralizando-a no processo. (SHELEMAY, 1995, p. 26)<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Liturgical and Paraliturgical; Non-liturgical (tradução minha)

<sup>98</sup>If any characteristic of Jewish secular and liturgical music repertories chal lenges the myth of continuity in Jewish music, it is the widespread presence of contrafacta, pre-existent melodies borrowed from outside the Jewish cultural orbit.6 One particularly striking example is that provided by Hasidic tradition, where performance of song is believed to be one of the most effective vehicles for achieving what is termed *devekuth* (lit., "adhesion" [of the soul to God]), an ecstatic experience through which one receives divine knowledge. Singing of wordless melodies (*nigunim*) is an integral part of Hasidic religious

No fim da citação ela usa o verbo “sacralizando-a”, para demonstrar que, não importava muito a origem da melodia, mas sim no que ela se transformava após migrar para um contexto sacro, quase sempre dando vida aos textos dos livros de orações ou mesmo a textos da *Tanach*.

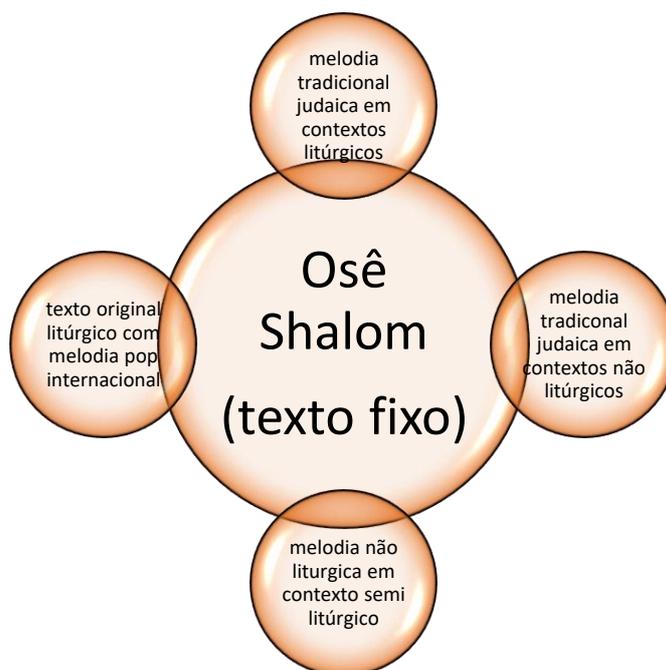
Durante a pesquisa percebi em vários momentos essa fronteira entre o que é sacro e profano ser anulada, isto no sentido de unir, ou reunir numa performance, melodia não religiosa (de origem pop internacional, ou regional nordestina) e textos religiosos, ou da inserção de músicas pop's em contextos sacros e da utilização de músicas religiosas em contextos não religiosos. Exemplos da primeira situação - textos religiosos em melodias profanas - foi o caso da execução de *Adom Olam*, com a melodia de Asa Branca de Luiz Gonzaga, durante um serviço de *Cabalat Shabat*; e de *Osê Shalom*, interpretada com a melodia de *What's Up*, da banda norte americana 4 Non Blondes, no jantar solidário promovido pela *Na'amat* pioneiras. Exemplos da segunda situação – música pop em contextos litúrgicos e vice-versa - a inserção da música *Saalam*, da banda Sheva, em serviços de *Rosh Hashaná*, de *Yom Kippur*; e inserção da música *Osê Shalom* em festivais da cultura judaica. Todo este entrecruzamento de textos e melodias, origens sacra ou profana, ambientes litúrgico ou não litúrgico, constitui-se de algo bastante presente na cultura judaica não apenas em Recife, mas em outras comunidades pelo Brasil e fora dele. Um esquema visual básico para se entender um pouco dessa tênue fronteira entre o sacro e o profano na música judaica está montado a seguir:




---

experience: the songs are sung during prayer, at meals, at weddings, gatherings, and holi days. Most of the melodies are borrowed from pre-existing songs, since a melody of any origin can be borrowed and used, sacralizing it in the process. [tradução minha]

De todos os exemplos que foram dados, destaco a música Osê Shalom, que praticamente se apresenta nas seguintes situações:



Como se pode observar, diante das discussões sobre o que é ou não considerado profano, sacro, litúrgico, não litúrgico, semi litúrgico, paralitúrgico; o que importa é que se cante e se celebre juntos, em comunidade. Ao contrário do que muitos possam imaginar, é no uso da cultura do outro, que a cultura judaica se fortalece, e é isso que vi no CIP, em festas religiosas e em festas não religiosas.

### 2.3.1 Música para o Serviço Religioso

Quando abordamos qualquer tema relacionado ao Judaísmo é praticamente impossível dissociá-lo do fator religioso, mesmo que este esteja ligado ao universo puramente cultural e secular. Neste caso a justificativa é corroborada historicamente, tendo em vista que as origens do Judaísmo como um todo atrelam-se por completo com a base da religião judaica, iniciada durante o mundo antigo, e que tinha como ponto principal a fé num único Deus. As próprias datas do calendário judaico apoiam-se quase que por completo nos grandes episódios que envolveram as narrativas bíblicas, portanto, religiosas, por isso, história e religião confundem-se quando há o propósito de se investigar e compreender o judaísmo como um todo.

É importante ressaltar a diferença que há entre festas judaicas de caráter litúrgico e festas judaicas de caráter não litúrgico. Para ser entendido como litúrgica a festa presume uma celebração religiosa; já uma festa não litúrgica, mesmo que tenha uma origem na religiosidade judaica, ela não necessita de uma celebração com liturgia religiosa. A seguir segue a lista das principais festas pertencentes ao calendário judaico, com seus respectivos significados segundo a educadora Esther A. Becker (quadro 5):

<b>FESTA</b>	<b>SIGNIFICADO</b>
PURIM	Salvação dos judeus na Pérsia no século V a.e.c
PESSACH	Libertação dos filhos de Israel da escravidão do Egito
SHAVUOT	Festa das semanas
ROSH HASHANÁ	Ano novo judaico (início do período de auto reflexão de dez dias até o Yom Kippur)
IOM KIPPUR	Dia do perdão, do julgamento.
SUCOT	Festa das cabanas
SIMCHÁ TORÁ	Final e recomeço do ciclo de leituras da Torá
CHANUKÁ	Festa das luzes. Reconquista de Jerusalém pelos Macabeus

Quadro 5: Festas do calendário judaico e seus significados<sup>99</sup>

Além da própria história, para entender como estas festas judaicas acontecem, é necessário conhecer também o calendário que rege o ciclo temporal dos judeus. Diferentemente do nosso calendário gregoriano (cristão) que é solar, ou seja, divide o dia em 24 horas, com o novo dia sempre começando à 00:00hs ou meia noite, o calendário judaico é considerado luni-solar, pois considera o movimento do sol e da lua para contar um dia. O dia judaico começa sempre ao pôr-do-sol e termina no pôr-do-sol seguinte. Baseado neste calendário é que as festas são definidas ano a ano e o calendário é uma das poucas coisas que se pode afirmar como sendo igual para todos os judeus. A grande maioria das comunidades judaicas ao redor do mundo seguem o calendário judaico para se organizarem e festejarem suas celebrações históricas e religiosas de acordo com seus meios sociais e culturais. No entanto, até aqui, as festas que foram citadas são festas que fazem parte da história e da cultura judaica, umas de caráter religioso e solene, outras nem tanto.

<sup>99</sup> BECKER, 2016, p. 57-58

Como já foi apresentado no início deste capítulo, a música judaica feita pelos hebreus do mundo antigo em grande medida, ou pelo menos o que pode ser perceptível através dos registros bíblicos, estava presente nos serviços litúrgicos constantemente, e era prerrogativa do ritual de adoração que os levitas tocassem e cantassem um repertório próprio ao serviço no tabernáculo. De lá para cá, muita coisa mudou obviamente, mas, a essência da manutenção musical como pré-condição básica para a realização de quaisquer eventos religiosos continua inalterada. Na verdade, a maior parte das observações em campo foram de eventos religiosos e todos eles, repito, todos eles, praticamente utilizaram a música do início até o fim.

Como está escrito neste subtítulo, “a música para o serviço religioso”, compreende-se toda e qualquer música que seja feita com a finalidade de estar ou de servir a um rito da religiosidade judaica, seja ele um *Cabalat Shabat* ou cerimônias solenes do *Yom Kippur*, do *Pessach*, do *Rosh Hashaná*, bem como a parte litúrgica de um casamento ou outro tipo de comemoração. Há músicas específicas para determinadas datas ou momentos dentro do Judaísmo. Durante minha pesquisa de mestrado, o foco foi voltado a investigar a música do *Shabat* e a questão da identidade judaica (CUNHA, 2011) e a ideia dessa pesquisa, em parte, veio de uma citação de Tânia Kaufman, quando citou: “entoa-se música especial de Shabat” (KAUFMAN, 2000, p. 181). Pela própria afirmação é clara a compreensão de que durante o *Shabat* eram realizadas músicas típicas para tal, ou seja, música “de” *Shabat*, ou “para” o *Shabat*. Este mesmo direcionamento também é aplicável às demais comemorações litúrgicas judaicas e dessa forma também existe música para o *Yom Kippur*, música para o *Pessach*, e etc, ou seja, assim como nos tempos antigos, no momento religioso a música não só está presente como desempenha um papel crucial para que a própria cerimônia aconteça.

André Nudelman e Oren Boljover, dois hazzan’s que atuam em sinagogas tanto aqui no Brasil quanto nos Estados Unidos (USA) fizeram a seguinte afirmação:

A música que ouvimos na sinagoga é Música-a-serviço-de-um-fim-espiritual. Independentemente do que signifiquem na vida de cada pessoa que vem a um serviço religioso os conceitos “dimensão espiritual”, presença de Deus na própria vida”, “diálogo com Deus”. (BOLJOVER E NUDELMAN, 2009, p. 37)

Na afirmação acima é clara a questão “música” destinada à um “fim espiritual”. Tanto um como o outro concordam com a o fato da música estar ali “a serviço” desse fim. Os autores também apresentam uma lista com sete indicações sobre a música sinagagal que são: 1) As formas usadas no Templo de Jerusalém; 2) A *Kriá*; 3) Os *Nigunei Missinai*;

4) O *Nússach Hatefilá*; 5) A *Chazanut* tradicional da Europa Ocidental; 6) O *Nigun* Chassídico; 7) A música de composição elaborada (obra de Salome Rossi e a música da Reforma) e o 8) Populismo contemporâneo. (BOLJOVER E NUDELMAN, 2009) Cada um destes tópicos aborda sobre as origens das músicas religiosas e suas aplicações no serviço litúrgico. E continuam seus raciocínios atrelando o próprio reconhecimento de uma prática religiosa judaica através da música. Mas o mais interessante é saber que não é de hoje que a música para, ou do serviço religioso, além de ser unanimidade nos ritos judaicos também é alvo de questionamentos e debates a respeito de como e por quem ela deveria ser feita. Observe a citação a seguir:

Mas podemos chegar muito antes no tempo: a música no serviço religioso judaico tem sido um assunto controverso desde os começos da existência da sinagoga. Só se tornou mais ainda a partir do século 12 por causa da profissionalização dos músicos. Há receios em relação à música que parecem inerentes à condição judaica religiosa. (...) Desde as épocas talmúdicadas, sempre foram discutidos os parâmetros de licitude da música no serviço religioso. (...) De fato, houve um momento de proibição de prática de qualquer música, porque os judeus deviam se lamentar para sempre pela destruição do Templo. Depois isto evoluiu para a proibição do uso de instrumentos musicais na sinagoga pelo mesmo motivo. (BOLJOVER E NUDELMAN, 2009, p. 39-40)

Note que o fim da citação acima trata da proibição da prática musical, isto por motivos de pesar diante da perda daquilo que, para os judeus, era um marco da fé judaica, principalmente por ser um local destinado ao conagraçamento do judaísmo enquanto religião e enquanto irmandade. Edwin Seroussi também se posiciona sobre tais questões de proibição ou limites que são postos para a prática musical nas sinagogas:

A música religiosa no judaísmo é delimitada pela lei religiosa (halakhah). Duas restrições cruciais impostas por esta lei são a proibição do uso de instrumentos musicais na sinagoga (abordagens mais indulgentes aplicam esta limitação somente aos sábados e a todos os dias sagrados) e à proibição de homens ouvindo a voz de uma mulher (SEROUSSI et al., Grove Music Online)

A proibição da prática musical total ficou restrita ao período contemporâneo e imediatamente posterior a destruição do segundo templo de Jerusalém. Já a proibição do uso de instrumentos nas sinagogas foi um tipo de atitude que se perpetuou por mais tempo, alcançando até os dias atuais. Hoje a adoção ou não do uso de instrumentos musicais constitui-se num tipo de postura litúrgica que depende em grande medida da corrente religiosa do judaísmo.

Especificamente sobre o que é apontado no final da citação acima a respeito da participação feminina nos cânticos religiosos, tenho um exemplo real, visto presencialmente por mim e que constou como parte do relato de campo, durante o ano de 2001, quando dei início a pesquisa sobre música judaica através do curso de

especialização. Naquela comunidade, que se reunia todos os sábados pela manhã na sinagoga situada à rua Martins Júnior, no centro do Recife (vale salientar que esta não era a atual comunidade judaica pesquisada), os serviços litúrgicos eram feitos apenas com a utilização da voz para a prática do canto. Não haviam instrumentos musicais à disposição do *hazzan* para fins de acompanhamento musical, tanto a leitura cantilada (ver detalhes sobre isso mais adiante) quanto a execução dos cânticos litúrgicos, eram feitos exclusivamente com a voz, sendo algo comum a todos.

Porém, o fato curioso, pelo menos em minha percepção, foi constatar que, de fato, a voz da mulher (na oitava feminina) não era ouvida durante a execução das melodias religiosas. E percebi isso num determinado momento em que, quando uma mulher começou a cantar uma determinada melodia na oitava feminina, imediatamente o *hazzan* fez sinal para que ela voltasse a cantar na região grave, ou seja, na oitava masculina, ao que tudo indica, para que a voz feminina não sobressaísse das demais vozes. Eu mesma, que estava tentando participar do canto juntamente com eles, tive que cantar uma oitava abaixo da minha oitava feminina para que minha voz não se destacasse entre as demais. (CUNHA, 2002) Vale salientar que, com a atual comunidade pesquisada, não presenciei atos como o que foi anteriormente citado, podendo todos, tanto homens quanto mulheres, cantarem em suas respectivas oitavas.

Além de questões como essa, um outro ponto pode ser destacado: a de que o próprio texto, tanto da *Torá* quanto de livros que auxiliam o serviço religioso, como o *Sidur* e o *Machzor*, em sua grande maioria, ao invés de serem lidos, são recitados em forma de canto, tanto pela comunidade, quanto pelo *hazzan*. Esta prática de recitar cantando os textos sagrados não é um fenômeno recente, já tendo sido apontado por Idelsohn que até define o que é conhecido como cantilação, termo aplicado a este tipo de prática. Segundo Idelsohn, a cantilação é “um canto do texto, uma recitação em que a música desempenha um papel excelente.”<sup>100</sup> (IDELSOHN, 1975, p. 35) O autor também ressalta que o ato de ler os textos sagrados cantando, são tão importantes para os judeus que mesmo o Talmude, um dos livros de base do judaísmo, chama a atenção para este tipo de performance: “O Talmude diz que a Bíblia deve ser lida em público e entendida aos ouvintes como um som musical, doce melodia. E aquele que lê o Pentateuco sem

---

<sup>100</sup> ... a chanting of the text, a recitation in which music plays a great part. [tradução minha]

música mostra o desrespeito para com o valor vital de suas leis.”<sup>101</sup> (Id.) Este pequeno trecho mostra quão séria é a prática de musicar a leitura dos textos sagrados.

Idelsohn afirma que a primeira passagem da *Tanach* que cita este tipo de prática (leitura do Pentateuco), ocorre no livro de Esdras, um escriba, descendente de Arão, o primeiro sumo sacerdote bíblico: “A obrigação de ler esses livros é muito antiga. Sabemos, por exemplo, que Ezra foi o primeiro a apresentar a leitura do Pentateuco em público (século V a.C).”<sup>102</sup> (Id, p. 38). Outra informação importante sobre tais leituras em público era a de que este tipo de prática foi algo deliberadamente instituído, e determinados livros já ficaram conhecidos como aqueles que deveriam ser lidos desta forma:

Essas declarações do Talmud dos primeiros séculos C.E. provam que o desempenho musical da leitura da Bíblia em público foi intencionalmente instituída. Isso se torna mais evidente através da observação do fato de que apenas os livros da Bíblia que são fornecidos com músicas era cuja leitura pública era obrigatória. Esses livros são: O Pentateuco, os Profetas, Ester, Lamentações, Rute, Eclesiastes, Canção de Canções, Salmos e, em algumas comunidades, Jó; enquanto Proverbs, Ezra, Nehemiah e Chronicles não têm músicas, porque não foram lidas no serviço público.<sup>103</sup> (IDELSOHN, 1975, p. 37-38)

Os meios ou as orientações para este tipo de leitura entoada foram sendo estabelecidos ao longo do tempo, e surgiram sinais que, associados a determinadas letras do alfabeto hebraico, puderam indicar como deveria ser feita a “entoação” de um texto. Estes sinais receberam denominações que ainda hoje são estudadas para serem interpretadas de forma adequada, como está explicitado na citação a seguir:

Usualmente chamamos os sinais que “cantilamos” durante a leitura de: *Taamei hamikrá*: acentos da leitura; “sabores” da leitura, por acrescentar gosto à leitura; *Neginot*: melodias; *Neimot*: doçuras; *Trops*: do grego tropos: volta, figura. Os *teamim*, dispostos ao longo do texto, interagem com o mesmo em vários níveis, constituindo, assim, uma primeira grande camada interpretativa. Isso se dá de várias formas: Em primeiro lugar, é uma regra quase geral que os *teamim* indicam a acentuação tônica de cada palavra. Desta forma, dúvidas a respeito da pronúncia correta podem facilmente ser esclarecidas. (NUDELMAN E BOLJOVER, 2008, p. 18)

<sup>101</sup> The Talmude says that the Bible should be read in public and made understood to the hearers in a musical, sweet tune. And he who reads the Pentateuch without tune shows disregard for it and the vital value of its laws. [tradução minha]

<sup>102</sup> The obligation to read these books is very old. We know, for instance, that Ezra was the first to introduce the reading of the Pentateuch in public (fifth century B.C.E) [tradução minha]

<sup>103</sup> These statements of the Talmud from the first centuries C.E. prove that the musical performance of the reading of the Bible in public was intentionally instituted. This become more evident through observation of the fact only those books of the Bible are provided with tunes the public reading of which was obligatory. These books are: The Pentateuch, the Prophets, Esther, Lamentations, Ruth, Ecclesiastes, Song of Songs, Psalms, and, in some communities, Job; whereas Proverbs, Ezra, Nehemiah, and Chronicles have no tunes, because they were not read in the public service. [tradução minha]

No entanto, quando se faz a leitura do texto com os sinais dentro de uma determinada tradução ou linguagem os acentos e as inflexões vocais podem ser alteradas pela própria língua local, por isso que é praticamente impossível tentar unificar tais sonoridades da leitura cantada. Nudelman e Boljover destacam isto:

E chegamos à questão do canto, da musicalidade dos *teamim*, **que tem como objetivo tornar a leitura do texto mais agradável e, principalmente, mais compreensível.** Cada um dos símbolos representa uma ideia musical, uma pequena melodia. Assim, entoamos cada palavra empregando a melodia representada pelo taam que a acompanha. Vários *teamim* também podem se combinar, criando frases musicais mais complexas, e isso se dá em consonância com as ideias e nuances do texto. **Como a linha melódica não fora fixada de modo precioso, os sinais vieram sofrendo mudanças, que foram acontecendo em nome do gosto musical de uma determinada época, em um determinado lugar.** Às vezes para embelezar, outras para simplificar; o leitor sempre esteve livre para, dentro da coerência do estilo, introduzir pequenas variações. Isto aproximou este antigo costume da linguagem musical com que os judeus conviviam nos centros da diáspora. (Id, 2008, p. 18) [Grifo meu]

Observe que a citação acima apresenta a importância de se cantar os textos, afirmativa que encontra respaldo no que disse o próprio *hazzan* do CIP:

Todo dia, reza cantada. Sempre a reza cantada. Às vezes de uma maneira mais simples, ou quase um recitativo, ah, e as vezes de uma maneira mais melodiosa, eh... mas, tem diferenças de melodias, as vezes o texto é idêntico, mas tem uma melodia que se usa durante a semana, a melodia que se usa no *Shabat* e a melodia que se usa num *Rosh Hashaná*, são composições diferentes, as vezes o texto é idêntico, mas a melodia é diferente para marcar que você está dentro de uma determinada época do ano, ou época do calendário, uma festa específica do calendário, então, tem eh... sim, muito diferente.

David L. Eisenkraft, em 04/08/2017

Mas o que chama a atenção é justamente saber que, mesmo com os sinais indicativos de altura, a interpretação destes pode sofrer alterações de acordo com o contexto e com o período em que é feito, ou seja, a música pode ser alterada de acordo com a cultura que a produz, e isso faz toda diferença na performance como um todo. Observe:

Neste sentido, os *teamim* refletiram a própria experiência judaica: a manutenção de um tesouro antigo que deve permanecer fiel à sua própria originalidade e, ao mesmo tempo, conciliar seus aspectos arcaicos com os traços de influências externas, em uma profícua e contínua troca com as demais culturas. (...) Não é maravilhoso? Pode mudar a vogal, mas não a consoante; pode mudar a música, mas não a essência. (Ibid, p. 18-19)

De fato, a prática de se ler em público trechos da *Tanach* e, alguns destes trechos serem entoados e não apenas lidos, ainda hoje pode ser encontrada em muitas comunidades judaicas pelo Brasil e no exterior, como foi o caso da atual comunidade judaica pesquisada neste doutorado, que, assim como nas celebrações do *Shabat* semanal,

conduz quase toda a liturgia através do canto ou da recitação. Há momentos que a comunidade inteira canta e outros momentos que somente o *hazzan* canta, no entanto, as recitações, que são algo entre a voz falada e cantada, restringem-se apenas ao *hazzan*, para que a leitura entoada siga mais livre e rápida. Em boa parte da liturgia o conteúdo textual dos livros utilizados são cantados ou recitados, poucos trechos são apenas lidos, prática esta que reforça a citação acima sobre o fato de se entoar o que está escrito.

No quesito música de caráter religioso, minhas principais experiências ou observações (pessoalmente considero muito mais experiências do que observações, porque as fiz cantando e lendo os livros litúrgicos como os demais membros da comunidade, então, foi uma vivência e não apenas uma observação) deram-se nas celebrações do *Rosh Hashaná* e do *Yom Kippur*, ambas consideradas como as Grandes Festas e com um período de dez dias entre elas. Tais festas sempre são feitas com o serviço da noite, *arvit*, o serviço do dia, *shacharit*, e o serviço da tarde, *mincha*. ou seja, dentro da concepção do dia segundo o ocidente, há uma cerimônia de abertura feita numa noite e seu complemento ocorre no dia seguinte, na maioria das vezes no turno da manhã, podendo estender-se para tarde e início da noite também. Ao todo compareci a quatro celebrações do *Rosh Hashaná* (duas em 2015 e duas em 2016, tanto a noite quanto pela manhã) e três do *Yom Kippur* (uma em 2014, uma em 2015 e uma em 2016, sempre no turno da noite).

No *Rosh Hashaná* de 2015, a comunidade judaica abriu suas portas para que alunos do Colégio Moisés Chvartz com suas famílias viessem participar da celebração junto com a comunidade judaica. Esta foi uma passagem de ano bem frequentada pois recebeu pessoas que nem mesmo eram da comunidade, mas que foram para prestigiar tal comemoração. Nesta noite, o pátio do CIP ficou lotado com famílias inteiras, seguindo assim até o término da celebração. Como o *Rosh Hashaná* é o ano novo judaico, é mais comum que pessoas de fora da comunidade que queiram participar, possam ir, desde que tendo em vista ser uma celebração de caráter festivo e de confraternização pelo novo ano que chega. Nos dois anos que compareci ao *Rosh Hashaná*, 2015 e 2016, tive a oportunidade de ir tanto para o *arvit* quanto para o *shacharit*.

Já o *Yom Kippur*, que pode significar “dia do perdão” ou “dia do julgamento” (KAUFMAN, 2000), por ser uma celebração mais solene e de um significado mais sacro e sério perante os judeus do mundo inteiro. A entrada fica mais restrita a membros da comunidade, mas, assim como no caso do *Rosh Hashaná*, se uma pessoa que não é da comunidade, mas tem conhecimento com alguém de lá e deseja participar, é necessário

apenas o contato prévio para que a entrada lhes seja autorizada. No meu caso, eu pude entrar tanto no *Rosh Hashaná* (noite e manhã), quanto no *Yom Kippur* (noite), mas tive, assim como qualquer outra pessoa que não é da comunidade, de me identificar antecipadamente para garantir meu acesso.

Além de tantos momentos musicais solenes e representativos, como a entoação do *Kol Nidrei*<sup>104</sup> no *Yom Kippur* e do toque do *shofar* nas duas festas, destaco aqui dois momentos, também em ambas as festas: a bênção sobre a família e o ato de carregar a *Torá*. No *Rosh Hashaná* a bênção sobre a família acontece na parte final da liturgia e é um momento onde as famílias presentes se unem abraçadas, se cobrem com o *talit*<sup>105</sup> (foto 22), e de olhos fechados, escutam uma bênção proferida em forma de música pelo *hazzan*, momento este muito singular na liturgia como um todo. Numa de umas minhas idas ao campo de pesquisa, no momento desta bênção, uma família próxima a mim, mesmo sem me conhecer, chamou-me para que eu tomasse parte com eles do abraço coletivo familiar, de fato, foi uma experiência única e bastante significativa para mim também. A música entoada neste momento é lenta e é principalmente cantada pelo *hazzan*, mas algumas pessoas cantam junto com ele também, até que a música termina e a todos voltam aos seus lugares.



Foto 22 : Bênção da família – Rosh Hashaná em 27/09/2015

---

<sup>104</sup> Uma das mais importantes orações no judaísmo, realizada anualmente no *Yom Kippur*.

<sup>105</sup> Manto. Xale de orações, usado pelos homens, geralmente feito de seda ou algodão branco, com listas pretas, azuis ou roxas. (KAUFMAN, 2000, p. 256)

O outro momento a ser destacado é quando uma criança ou adolescente (pelo menos foi assim que presenciei), carrega a *Torá* por entre as pessoas durante a celebração da festa. Neste momento o *hazzan* também canta e todos acompanham o trajeto do condutor da *Torá* pelo recinto até que ele volte de onde partiu e devolva a *Torá* ao *hazzan* que a guardará na arca. (foto 23) No momento em que o condutor da *Torá* passa carregando-a, as pessoas tocam no rolo como que num sinal de respeito e reverência.



Foto 23: adolescente carregando um rolo da *Torá* pelo pátio do CIP, em 03/10/2016

Em todas as celebrações religiosas havia logo na entrada uma mesa que continha os livros de orações para serem usados durante o evento, no caso do *Rosh Hashaná* e do *Yom Kippur*, ficava a disposição por sobre a mesa vários exemplares do *Machzor* Completo, assim como muitos *quipás*<sup>106</sup> (foto 24), destinado aos homens que tem por obrigação cobrir parte da cabeça quando numa cerimônia religiosa judaica.



Foto 24: Cestos com *quipás* para os homens, em 02/10/2016

<sup>106</sup> Acessório de tecido colocado sobre a cabeça dos homens. Significado em [https://pt.chabad.org/library/article\\_cdo/aid/666805/jewish/A-Kip.htm](https://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/666805/jewish/A-Kip.htm) <acesso em 18/01/2018 às 20:54>

Dentro da sinagoga *Isaac Schachnik* também há armários (foto 25) e mesa (foto 26), onde são guardados e postos tanto os livros de oração, como o *Sidur* e o *Machzor*, quanto os quipás. Em qualquer cerimônia de *Cabalat Shabat* ou do *shachrit* de *Shabat*, quem for entrando, pega um dos exemplares e toma parte com ele na liturgia.



Fotos 25 e 26: Armários onde se guardam os livros litúrgicos e mesa com vários Sidur

Uma das experiências mais importantes e marcantes que tive em campo foi participar juntamente com outros membros da comunidade de uma palestra/aula/conversa de aproximadamente duas horas sobre o *shofar*. Ter a oportunidade de participar deste momento de aprendizagem, não só de como usar um instrumento que tem mais de cinco mil anos de história, como entender seus toques, suas sonoridades e suas funções, foi algo singular e recompensador para pesquisa como um todo. E reitero tal importância principalmente por atuar como professora de história da música, podendo usar esta experiência para informar que, um instrumento como o *shofar*, que foi amplamente utilizado no mundo antigo pelos hebreus, ainda hoje continua sendo usado, e sua existência não só demonstra a ligação histórica dos judeus da atualidade com os hebreus do passado bíblico, mas também aponta para o fato de como a música encontra novas

formas de significação e utilização, formas essas que ultrapassam tempos e ideias, subsistindo enquanto prática sonora, enquanto hábito cultural, enquanto um tipo de patrimônio social.

O *shofar* é um instrumento de sopro que é citado na *Tanach*, sempre associado com cerimônias religiosas e bastante solenes. Nos tempos bíblicos ele era feito de chifre de animais do tipo dos caprinos, como bodes e carneiros. Atualmente ainda existem instrumentos feitos assim, mas também há modelos que já são feitos de materiais sintéticos e de vários tamanhos. O som deste instrumento musical, em termos gerais, é um som forte e penetrante, podendo variar sua altura de acordo com o tamanho que ele possui, sendo os menores, mais agudos, e os maiores, mais graves.

Os autores já citados nesta tese, Friedman (2013), Heskes (1994) e Idelsohn (1975), concordam com o fato de que o *shofar* é um instrumento bastante antigo e que até hoje continua sendo utilizado por judeus no mundo inteiro. Essa informação por si só já apresenta uma importância tamanha, exatamente por ligar os judeus da contemporaneidade ao seu passado histórico, principalmente atrelando ao judaísmo enquanto religião, permitindo assim o entendimento do que possa significar o reconhecimento da identidade judaica, com seus princípios de fé e de vida.

O autor Jonathan L. Friedmann (2013) faz uma observação a respeito de como e para que o *shofar* era utilizado nos tempos bíblicos. O texto aponta uma série de citações da *Tanach* e reforça a continuidade do uso deste até os dias de hoje:

Outros instrumentos bíblicos também são mostrados para evocar a presença divina. O mais notável é o shofar (chifre de carneiro), o único instrumento do antigo Israel que permanece em uso até hoje. Embora não seja particularmente musical (produz apenas dois ou três tons), o shofar ocupou um lugar especial nos tempos bíblicos. Entre seus muitos propósitos, anunciou feriados (Sl 81: 4), acompanhados processionais (2 Sm 6:15, 1 Cr 15:28) e sinalizou guerra (Josué 6: 4; Juízes 3:27; 7 : 16, 20). Mas o sopro do shofar não era usado apenas para fins práticos, como marcar eventos ou convocar assembléias, mas também como um meio de transmitir o poder de Deus. Por exemplo, em Números 29: 1–6, é ordenado que Israel celebre a lua nova do sétimo mês, oferecendo as ofertas queimadas, pelos pecados. Uma prática similar era conhecida entre outros povos antigos, que sopravam chifres para afugentar os maus espíritos nas cerimônias da lua nova. Josué 6:20 descreve o papel do shofar na queda de Jericó: “Quando o povo ouviu o som dos chifres, as pessoas ergueram um poderoso grito e o muro desmoronou.” A difusão no antigo Oriente Médio era uma crença de que sons altos poderiam invocar divindades. Quando os gritos humanos não eram suficientemente poderosos, eles recorreram a instrumentos musicais. A maioria das culturas se valeu de instrumentos de percussão para esse fim, mas Israel usou o shofar, “cujo som estava mais próximo da voz

humana que gritava”. Na batalha de Jericó, os toques trovejantes do shofar trouxeram a mão poderosa de Deus.<sup>107</sup> (FRIEDMANN, 2013, p. 74)

Note que o som do *shofar* está associado ao grito de um ser humano, como uma forma de se fazer ouvir, de ser percebido, de sinalizar, e essa sinalização não se restringe apenas as convocações e datas especiais, mas também de estabelecer contato com o divino, com o plano espiritual, com o próprio D’us. Sobre o fato do *shofar* ter essa característica de representar um grito humano, Idelsohn também aponta tal função: De fato, a Bíblia aplica os termos "soprando" - *tekia*, significando notas longas, e "gritando" - *terua*, significando notas curtas em staccato ou tremulo, mas não *nagem* - "produzindo tons musicais".<sup>108</sup> (IDELSOHN, 1975, p. 9)

E é justamente por tentar representar muito mais uma súplica, ou um grito, do que elaborar longas melodias, que tal instrumento acaba não sendo considerado tão musical assim. Idelsohn acrescenta a seguinte informação: “De todos os instrumentos musicais, era o menos musical deles, o shofar, que foi mantido”<sup>109</sup> (IDELSOHN, 1975, p. 10). A informação de que ele era o “menos musical” é porque, de fato, o *shofar* não elabora sequências melódicas com mais de três notas, sendo assim, as melodias produzidas por ele sempre utilizam duas ou no máximo três sons diferentes. Idelsohn descreveu os três toques que podem ser feitos com estas poucas notas especificando inclusive o tipo de intervalo melódico que são usados. Observe:

Havia também dois tipos de instrumentos de sopro, um dos quais não tinha valor musical, servindo apenas para fins de sinalização. Para esta classe pertence o shofar – chife de carneiro (na Assíria cabra montês shapparau selvagem). Produz algumas notas que se aproximam de c-g-c, ou quaisquer outros intervalos equivalentes, por exemplo, 1-5-1 ou 5-8-8; 1-4-8 e assim por

---

<sup>107</sup>Other biblical instruments are also shown to evoke the divine presence. Most notable is the shofar (ram’s horn), the only instrument of ancient Israel that remains in use to this day. Though it is not particularly musical (it produces only two or three tones), the shofar held a special place in biblical times. Among its many purposes, it announced holidays (Ps. 81:4), accompanied processions (2 Sam. 6:15; 1 Chr. 15:28) and signaled warfare (Josh. 6:4; Judg. 3:27; 7:16, 20). But the blowing of the shofar was not just used for practical ends, like marking events or calling assemblies, but also as a means of transmitting God’s power. For instance, Numbers 29:1–6 commands that Israel celebrate the new moon of the seventh month by blowing the shofar over burnt, meal and sin offerings. A similar practice was known among other ancient peoples, who blew horns to chase away evil spirits at new moon ceremonies. Joshua 6:20 describes the shofar’s role in the fall of Jericho: “When the people heard the sound of the horns, the people raised a mighty shout and the wall collapsed.” Widespread in the ancient Near East was a belief that loud sounds could invoke deities. When human shouting was not powerful enough, they resorted to musical instruments. Most cultures availed themselves of percussion instruments for this end, but Israel used the shofar, “the sound of which was closest to the human shrieking voice.” In the battle of Jericho, the thundering tones of the shofar brought on the mighty hand of God. (tradução minha)

<sup>108</sup> Indeed, the Bible applies the terms "blowing" - *tekia*, meaning long notes, and "shouting" - *terua*, meaning short notes in staccato or tremulo form, but not *nagem* - "producing musical tones" (tradução minha)

<sup>109</sup>Of all musical instruments, it was the most unmusical of them, the shofar, that was retained. (tradução minha)

diante. (...) Mas é impossível produzir qualquer melodia.<sup>110</sup> (IDELSOHN, 1975, p. 9)

Pelo que pude observar em campo, o *shofar* representa um marco judaico nas duas festas, o *Rosh Hashaná* e o *Yom Kippur*, um tipo de conclamação ao sentimento de ser judeu e assumir a responsabilidade de viver de acordo com os princípios judaicos. Há uma correlação com os princípios utilitários deste instrumento musical para os judeus, tanto do passado, quanto do presente: sua utilização em festas solenes, a convocação da congregação para um momento de contrição religiosa e a identificação através de seu toque de que D'us ouve seu povo, suas súplicas, e atende suas orações. Durante a pesquisa pude presenciar uma destas festas que utiliza o *shofar*, e testemunhei a execução dos seus toques, um por um, percebendo que, além de ser um ato que é presenciado por todos, a comunidade inteira os escuta em silêncio, com total reverência e contrição.

Os toques do *shofar* são bem específicos, e até restritos. Sua limitação está exatamente na quantidade de notas que ele emite e estes toques, foram descritos tanto pelo *hazzan* do CIP, quanto por parte da literatura específica sobre música judaica que apresento aqui. Praticamente em todas as fontes que busquei sobre o assunto (livros, artigos, sites especializados), encontrei unanimemente a descrição dos três principais tipos de toques com seus respectivos nomes. Irene Heskes faz a seguinte observação sobre tais toques:

Existem três padrões distintos de som: tekiah - explosão longa e constante, shevarim - sons vacilantes, e teruah - série de staccatos curtos. Uma completa performance de chamadas termina com tekiah g'dolah (grande explosão). Em timbre único, suas entonações são em intervalos de quinta e oitava. Seguindo os padrões sonoros, a congregação responde com cantos de oração.<sup>111</sup> (HESKES, 1994, p. 73)

A palestra/conversa sobre o *shofar* foi fruto de uma parceria entre o *hazzan* David L. Eisencraft com a diretoria do CIP, visando a aproximação das grandes festas, o *Rosh Hashaná* e o *Yom Kippur*. Ela foi oferecida gratuitamente aos membros da comunidade, a fim de que eles soubessem com mais detalhes o porquê o *shofar* é usado, em que momentos ele pode e deve ser usado e como ele é usado. O evento aconteceu num

<sup>110</sup>There were likewise two kinds of wind instruments, one of which was of no musical value, serving only for signaling purposes. To this class belongs (a) the shofar - ram's-horn (in Assyrian shapparu-wild mountain-goat). It produces a few tones approximating c-g-c, or any other equivalent intervals, e.g., 1-5-1, or 5-8-8; 1-4-8, and so on. (...) But it is impossible to produce on it any melody whatsoever. (tradução minha)

<sup>111</sup> there are three distinctive patterns of sounding: tekiah - long steady blast, shevarim - wavering sounds, and teruah - series of short staccatos. A full performance of calls concludes with tekiah g'dolah (great blast). In unique timbre, its intonations are an open fifth and octave. Following the patterns of soundings, the congregation responds with prayer chants. (tradução minha)

domingo pela manhã e foi feito na Sinagoga Israelita Isaac Schachnick, que fica no interior do CIP. A frequência não foi numerosa, mas o público que foi se mostrou bastante interessado no tema, inclusive estavam presentes neste evento o diretor geral da FIPE e também a diretora do CIP.

Na convocação havia um pedido para que, quem tivesse seu próprio *shofar*, que levasse, a fim de que houvesse um toque em conjunto, e realmente teve gente que levou seu próprio instrumento, o que movimentou ainda mais a palestra. Um dos participantes levou seu próprio instrumento e este era bem maior do que os demais trazidos pelo *hazzan* naquela manhã, então o som deste *shofar*, especificamente, era bem mais grave que os outros. A única pessoa que não fazia parte da comunidade era eu, e mesmo assim, fui bem recebida por todos e quase arrisquei soprar num deles. O evento contou com a presença de pessoas de diversas idades, tendo idosos, adultos, jovens, adolescentes e até crianças que, provavelmente, foram as que mais curtiram o momento de testar o sopro no instrumento.

Inicialmente o *hazzan* David se apresentou e pediu para que cada um dos presentes se apresentassem, um por um, dizendo inclusive o motivo do interesse de participar de um curso como aquele. Eu me identifiquei a todos os presentes inclusive dizendo que o motivo de minha presença ali era por causa da pesquisa, sendo a única que não era da comunidade e que nem mesmo era judia. Pessoalmente fiquei sabendo do evento através de um cartaz afixado na parte de dentro no portão do CIP, e assim entrei logo em contato com os responsáveis pelo evento a fim de que minha entrada fosse permitida. Abaixo estão duas fotos, a primeira com o anúncio das “grandes festas” (foto 27), e a segunda com o anúncio da palestra sobre o *shofar* (foto 28), que no cartaz está descrito como um bate-papo:



Foto 27 : Cartaz com o anúncio para as Grandes Festas 2015

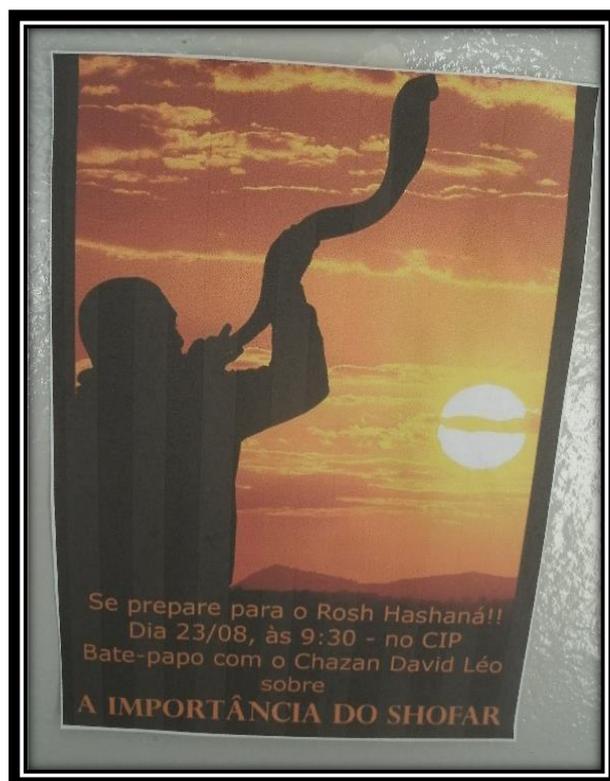


Foto 28: Cartaz com o anúncio da palestra sobre o *shofar*

David explicou a origem do instrumento, citando a *Tanach*, e prosseguiu sua fala mostrando em quais datas o *shofar* deveria ser usado. Num determinado momento, David passou a explicar como se deveria tocar o shofar e deu exemplos utilizando os instrumentos que ele mesmo trouxe. Nesta explicação o *hazzan* passou os três toques principais e usou termos que comumente se usam na classificação das dinâmicas e efeitos na música erudita ocidental, como *legato* e *stacatto*, mas como são três, eles são: um *legato*, um *stacatto* e o último, *direto*. Cada um destes toques tem um nome em hebraio específico, sendo eles: *Teruá* (nota executada com *staccato*), *Tekiá* (nota longa, sem tempo fixo para conclusão) e o *shevarim* (notas executadas com *legato*), conforme o que já foi citado anteriormente. No *Machzor* há uma indicação do momento em que o *shofar* deve ser tocado. No entanto há uma modificação, segundo o que está escrito no *Machzor*, quanto ao toque do shofar na celebração do *Rosh Hashaná* e na celebração do *Yom Kippur*. Na parte do *Machzor* para *Rosh Hashaná*, o texto indica a “benção do shofar” e descreve a quantidade de toques pelos nomes de cada um, *tekiá*, *shevarim terua*, *tekiá*, numa repetição continua por 3 vezes (foto 29). Já na parte do *Machzor* para *Yom Kippur*, não há a indicação como sendo “benção do shofar”, e a descrição dos toques resume-se a

apenas uma vez: *tekia*, *shevarim terua* e *tekia guedolá* (foto 30). Isto demonstra que existe uma diferença nos toques de acordo com as festas, e até o sentido destes toques também assumem funções diferenciadas para atender ao sentido principal de cada celebração. Abaixo estão duas imagens das páginas do *Machzor* com as indicações para o toque do *shofar*:

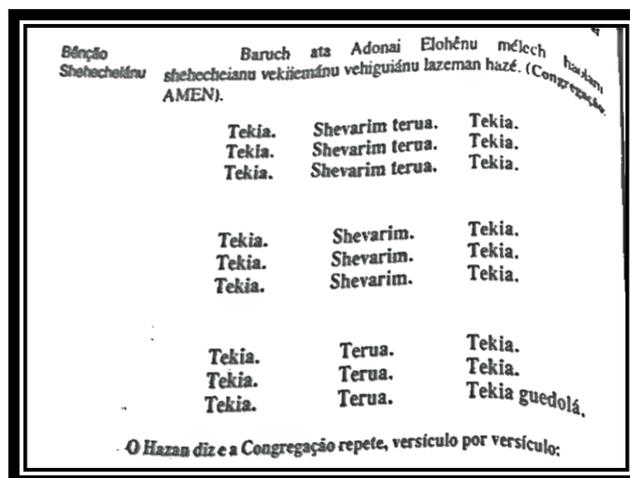


Foto 29: Indicação no *Machzor* dos toques do *shofar* para *Rosh Hashaná*/ Benção do *shofar*.

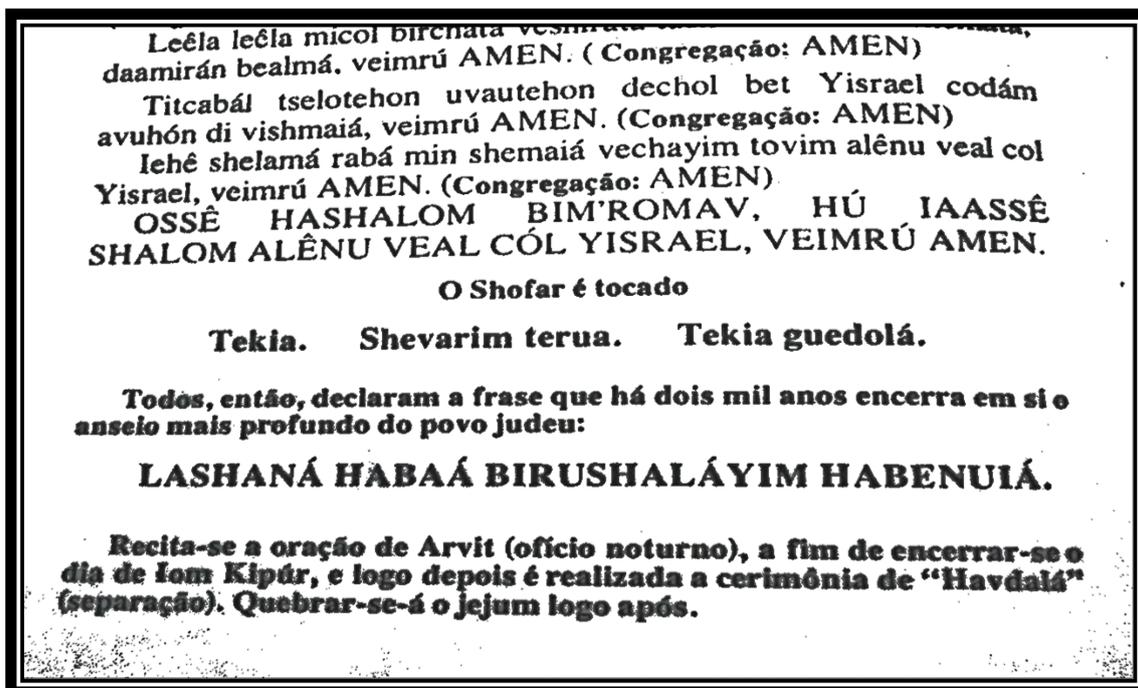


Foto 30: Indicação no *Machzor* dos toques de *shofar* para *Yom Kippur*.

Após a contextualização histórica, as explicações sobre o porquê e em quais momentos o *shofar* deveria ser tocado e os exemplos práticos, David pediu para que as pessoas que estivessem presentes pegassem alguns dos *shofar*(s) que estavam lá (sobre a mesa tinham quatro) (fotos 31 e 32), e tentassem tirar um som deles. A experiência foi

bastante cômica e dificultosa no começo, pois, realmente, não é tão fácil tirar um som musical de um chifre de carneiro. Mas a curiosidade inquietou muitos presentes e as crianças também tomaram parte nesta tentativa de produção sonora. As fotos abaixo, todas feitas no dia 23/08/2015, elucidam bem este momento educativo/musical (foto 33) (foto 34) (foto 35) (foto 36):



Fotos 31 e 32 : *shofar's* que foram utilizados na palestra, juntamente com vários livros do tipo *Machzor*.



Foto 33: *Hazzan* e palestrante David Leo Eisenkraft soprando um *shofar*.



Foto 34 : Homem tentando executar o sopro



Foto 35: Homem que trouxe seu próprio *shofar*, o maior do recinto e bem mais gave.



Foto 36: Adolescente tentando efetuar o toque do *shofar* sendo auxiliado por David

Na maior parte do tempo David esteve a disposição orientando os presentes que se habilitaram a tirar um som do *shofar*, e ele mesmo deu vários exemplos de como se tocava, repetindo os toques várias vezes (foto 37). Eu também peguei um deles no final, mas ao invés de tentar soprar, apenas aproveitei a raridade que foi ter um deles em minhas mãos, e fiz algumas fotos (foto 38). Observe que o orifício onde é posto os lábios é pequeno (foto 39), justamente para que a pressão dos lábios sobre a abertura seja quase inteiramente preenchida. Do outro lado, na saída do som, o orifício é maior, e o corpo do instrumento é retorcido, acompanhando o formato do chifre (foto 40). Todas estas fotos foram feitas no dia do evento e só agora estão sendo expostas, algumas aqui no corpo do texto e outras no apêndice desta tese.

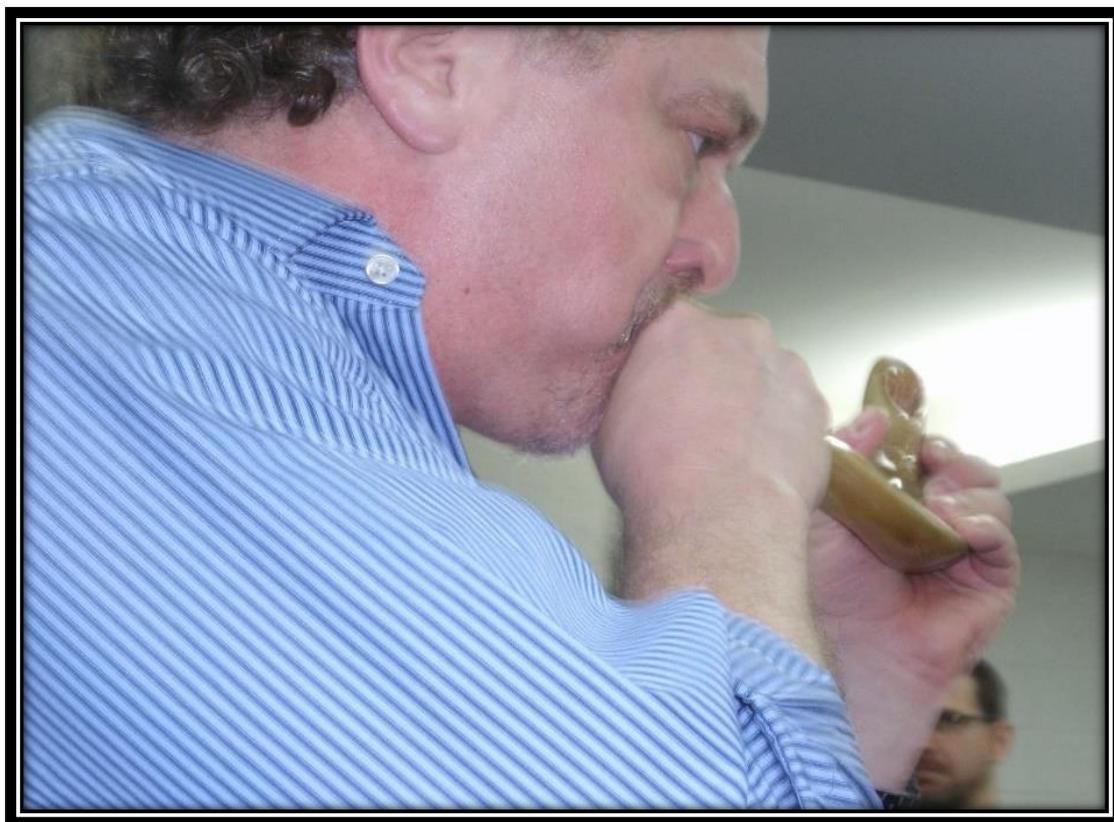


Foto 37: O palestrante executando o toque do shofar. Destaque para a posição certa de segurar o instrumento.



Foto 38: *Shofar* feito de chifre de carneiro.



Foto 39: orifício onde é feito o sopro.



Foto 40: abertura por onde sai o som do *shofar*

Por ser um instrumento que não possui furos ao longo do seu corpo, as aberturas são as do bocal, e da saída do som. Sendo assim, praticamente, a emissão sonora só permite até três notas reais, ou seja, notas produzidas pela vibração do ar no corpo do instrumento. Estas notas podem ser em intervalos de quinta justa e oitava justa, mas na maioria das vezes, o intervalo dos toques é o de quinta justa. O tempo é livre, mas deve ser tocado nem tão lento, nem tão rápido, mas sim como num *andante*. Abaixo está um registro aproximado dos toques do *shofar*, num ritmo próximo ao que se faz e com efeitos de *bend*<sup>112</sup>, que, neste caso específico, soa como um *bend down*, ou seja, para baixo:

## TOQUES DO SHOFAR



Como já foi exposto anteriormente, a palestra/conversa sobre o *shofar* aconteceu dentro da programação dos eventos relacionados às “grandes festas”, e para a realização destas, a comunidade inteira se organizou e ainda se organiza, quanto as datas, as divulgações, a preparação da culinária específica a ser servida após alguns eventos, as taxas de participação, dentre outras coisas. Além de ter participado deste momento de preparação para as duas mais importantes datas judaicas do ano, foi nesta “aula” sobre *shofar* que conheci a história da “oração” *Avinu Malkênu*, ou *Avinu Malkeinu*, na verdade, uma oração que é cantada nos dez dias do arrependimento e nas duas grandes festas do judaísmo, o *Rosh Hashaná* e o *Yom Kippur*.

*Avinu Malkênu* está contida no livro de orações, o *Machzor* para *Rosh Hashaná* e *Yom Kippur*, e também no *Sidur*. A leitura de algumas partes do *Machzor*, assim como

<sup>112</sup> Efeitos sonoros muito utilizados pelos saxofonistas e que lembra um glissando, sendo que sem que se escute as notas definidas. Há duas formas de *bend*: up e down, ou seja, um para cima e outro para baixo.

a de outros livros do mesmo gênero<sup>113</sup>, como do *Sidur* Completo, do *Sidur de Shabat e Iom Tov*, do *Zemiron*, também é feita através do canto. Nesta tese utilizei como referência o *Machzor de Yom Kippur* (FRIDLIN,1991), onde a oração aparece três vezes (páginas 195, 361 e 407) ou seja, no serviço da manhã (*Shacharit e Mussaf*), no serviço da tarde (*Minchá*) e no serviço de encerramento (*Neilá*). O texto é escrito em sequências de frases, na qual todas elas iniciam com a expressão *Avinu Malkênu*, que significa “nosso pai e nosso rei”. Nesta versão do *Machzor* para *Yom Kippur* do Jairo Fridlin, ao todo são quarenta e quatro frases, todas iniciando com a mesma expressão, *Avinu malkênu*. Vale salientar que, na comunidade judaica pesquisada, as execuções de todas as frases do *Avinu Malkênu* eram feitas de forma recitadas, em ritmo livre e melodicamente elaborado, pelo *hazzan* David Léo Eisenkraft. Somente a última parte é cantada por toda a congregação. E é essa parte do texto que destaco aqui:

*Avinu malkênu* / Nosso pai, nosso rei  
*chonênu vaanênu* / concede-nos a tua graça  
*ki en banú maassim* / e atende-nos  
*assê imanu* / mesmo que careçamos de boas ações  
*tsedacá vachéssed* / faze conosco justiça e bondade  
*vehoshiênu* / e salva-nos

A teóloga e doutora em Antigo Testamento, Annette M. Boeckler, escreveu um breve artigo sobre a construção do texto da oração *Avinu Malkênu*. Boeckler descreve qual foi o passo a passo da elaboração das frases do texto e aponta que, mesmo nos dias atuais, há diversas versões na quantidade de frases que esta oração contém. Segundo ela, o texto do *Avinu Malkênu* remonta ao primeiro século da era comum e sua história está contida no Talmude, especificamente na descrição de dois rabis que se empenham em orar a D’us a fim de que mandasse chuva para aplacar a seca. É quando um deles se dirige a D’us com a expressão *Avinu Malkênu* e assim constrói sua frase: “Nosso pai, nosso rei, concede-nos a tua justiça.”

O acréscimo de mais frases a esta oração se dá ao longo da história, sempre de acordo com determinados acontecimentos marcantes na vida dos judeus pelo mundo afora. Sendo assim, na Idade Média, por causa das cruzadas, um tipo pavor acabou influenciando os judeus a suplicarem por proteção divina, o que os levam a acrescentar mais frases a oração. Já no século quatorze o temor veio em decorrências dos progroms europeus e isto provoca uma nova quantidade de frases; resultado - o que se sabe é que,

---

<sup>113</sup> Direcionado as cerimônias religiosas do judaísmo – também conhecido como livro de orações, de rezas.

até hoje a quantidade de frases pode variar principalmente de acordo com o segmento judaico. Observe o que cita Boeckler:

A lista é mais longa, muitos pedidos foram adicionados. Súplicas que exprimiram exatamente o espírito da época; algumas estritamente pessoais, outras, para a congregação. Os livros de rezas ortodoxos preservaram muitas linhas da Idade Média. Existem machzorim ortodoxos com 23 linhas (tradição Luso-Espanhola), com 38 linhas (ritos da Alemanha do Sul), com 44 linhas (ritos da Polônia/Alemanha do Norte; e também no machzor ortodoxo brasileiro organizado por Jairo Fridlin). (BOECKLER, 2016, p. 50)

Note que ela faz referência ao livro que eu utilizo nesta tese como sendo “machzor ortodoxo”, ambos, o brasileiro e o dos ritos da Polônia e da Alemanha do Norte, contendo 44 linhas. Mas as mudanças não pararam por aí. Segundo a autora, com o advento da modernidade para os judeus no século XIX, começa-se um questionamento a respeito da quantidade de linhas contidas na oração e a tendência pós modernidade foi a redução considerável do número de linhas, chegando, em determinado momento do século XIX, a ter 29 linhas:

O livro de rezas mais famoso no judaísmo progressista clássico, que se chamou Einheitsgebetbuch, tinha apenas 29 linhas do Avinu Malkeinu. Isso foi a base para o primeiro machzor progressista na língua portuguesa: Machzor, Livro de Rezas para os Dias Sagrados de Rosh Hashaná – Yom Kipur, editado pelas entidades Congregação Israelita Paulista de São Paulo, Associação Religiosa Israelita do Rio de Janeiro, redigido no Rito Liberal e traduzido por seus rabinos, os doutores H. Lemle e Fr. Pinkuss. A primeira edição foi lançada em 1949, tendo havido mais duas edições. A terceira edição foi em 1966, onde o Avinu Malkeinu tem 37 linhas (3ª ed., p. 136-140), porque as linhas sobre os mártires que os pais (apenas eles naquele tempo) do judaísmo progressista haviam eliminado, foram reintegradas no Brasil, depois da Shoá. O machzor usado no Rio de Janeiro e em São Paulo hoje em dia tem um Avinu Malkeinu com 39 linhas. (BOECKLER, 2016, p. 53)

A comunidade em Recife utiliza o mesmo *Machzor* do Rio de Janeiro e de São Paulo, com 39 linhas, e o *Machzor* utilizado como referência nesta tese apresenta o *Avinu Malkênu* com 44 linhas.

A oração *Avinu Malkênu* é duplamente importante, tanto pelo fato de ser uma oração é feita nas grandes festas e também por ser uma melodia que marca um momento de contrição e devoção na liturgia judaica. A importância do texto da oração de certa forma já foi justificada nos parágrafos acima, através da descrição histórica feita por Boeckler e pela própria aplicação que esta tem nos dias atuais, na conjuntura social e religiosa da comunidade em questão. Já a importância da melodia pode ser confirmada através da adesão da comunidade quando na execução desta, momento em que praticamente todos cantam com firmeza e reverência, diferenciando até de outros momentos da celebração, onde outras melodias são feitas, mas sem tanto entusiasmo e

devoção como esta. Além disto, ouvi uma declaração de um dos membros da comunidade no dia da palestra sobre o uso do *shofar*, que veio reforçar esta impressão pessoal que eu já tinha a respeito desta melodia. E aqui me refiro diretamente a melodia e não apenas ao texto. A pessoa, um homem adulto, e, inclusive, um dos principais líderes do CIP/FIPE, declarou sentir um “arrepio” quando ouvia/cantava essa melodia. E não conseguiu explicar exatamente o porquê de tal reação, mas apenas declarou que aquela melodia o tocava. Sua declaração recebeu uma apreciação positiva por parte dos demais presentes inclusive pelo *hazzan* palestrante.

Pessolmente conheci a melodia que a comunidade canta, na primeira visita ao campo, ano de 2014, quando fui assistir a uma celebração do *Yom Kippur*. Depois a ouvi pela segunda vez numa nova visitação ao campo, já no ano de 2015, e assim a escutei por outras vezes durante a pesquisa inteira. Com o intuito de averiguar se esta melodia era feita em outros lugares do Brasil e do mundo, recorri a um dos maiores sites de vídeos públicos da internet e fiz uma breve busca pelo título *Avinu Malkênu*. Os resultados foram os mais diversos, ou seja, as melodias aplicadas ao texto são inúmeras, e vários cantores e cantoras já interpretaram o *Avinu Malkênu*, como por exemplo, Bárbara Joan Streisand (1942-), cantora norte americana de origem judaica, que gravou uma interpretação do *Avinu Malkênu*, mas sua performance<sup>114</sup> é feita com uma melodia diferente da que é utilizada pela comunidade recifense.

No entanto, vale aqui destacar, que nesta busca virtual por semelhanças e diferenças melódicas na interpretação musical do *Avinu Malkênu*, encontrei dois vídeos interessantes: o primeiro deles<sup>115</sup>, gravado em 2008 (provavelmente de forma “amadora” por alguém, em alguma parte superior da sinagoga), apresentando um momento litúrgico de uma comunidade judaica em Tel-Aviv/Israel, onde a interpretação do *Avinu Malkênu* utiliza a mesma melodia que é usada em Recife, o que demonstra que esta melodia não se restringe aos judeus recifenses, ou brasileiros, mas já é compartilhada por comunidades além das fronteiras do país, e até mesmo de caráter intercontinental; e o segundo<sup>116</sup>, o áudio do álbum de um cantor gospel, muito conhecido no Brasil pela grande maioria do público cristão, Leonardo Gonçalves (foto 41), que em 2010 gravou um CD com doze músicas (foto 42), todas em hebraico, sendo, tanto o título do CD quanto a primeira faixa

---

<sup>114</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0YONAP39jVE> <acesso em 27/10/2017 às 23: 35>

<sup>115</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wqNJgL3fle0> <acesso em 27/10/2017 às 23:42>

<sup>116</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=M2c2jVbYCKE&list=PLE3A3ED385A02B2AA> < acesso em 27/10/2017 às 23: 51>

dele, a canção *Avinu Malkênu*, e esta também com a mesma melodia que é entoada no CIP, ou seja, o judaísmo encontrando eco dentro do cristianismo através de sua música.



Foto 41: Cantor gospel Leonardo Gonçalves<sup>117</sup>

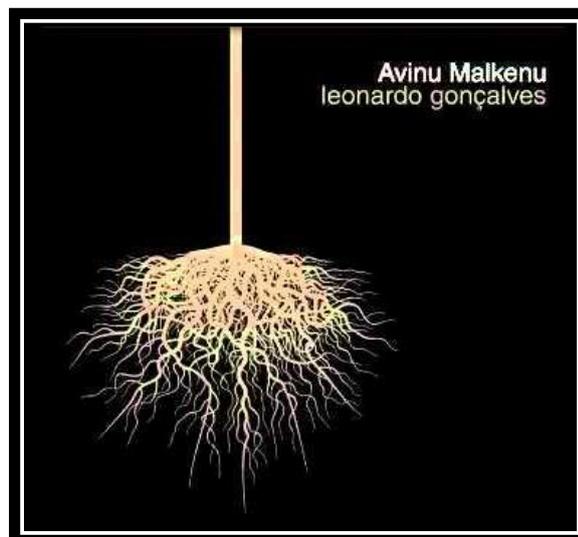


Foto 42: Capa do CD Avinu Malkenu de Leonardo Gonçalves<sup>118</sup>

Tais variações melódicas também foi comentada por Boeckler, e o fato de haver as diversas interpretações musicais para o mesmo texto foi, inclusive, o ponto de partida para o início do seu artigo, que tem a seguinte narrativa:

Às vezes congregações me pedem para liderar um serviço religioso. Quando eu não os conheço de visitas anteriores, sempre procuro me informar quais melodias eles normalmente usam. Então, quando fui uma vez a uma congregação antes do Yom Kipur, eu lhes perguntei: “Qual é a vossa melodia para o Avinu Malkeinu?”. Eles cantaram e eu fiquei muito surpresa. Uma melodia realmente bonita, mas que eu nunca tinha ouvido antes (era uma tradição da Suíça). Eu disse: “Que melodia linda!”. E eles me responderam: “Como isso é possível? Você não conhece a melodia para o Avinu Malkeinu?”. Eu disse: “Bem, conheço sete outras, mas esta nunca ouvi”. Para eles foi uma grande surpresa saberem da existência de outras melodias além daquela que eles cantavam. (BOECKLER, 2016, p. 49)

Neste artigo, partindo de sua própria experiência, ela destaca o quanto as diversas culturas e os diversos períodos da história tiveram influência na elaboração da oração tal como a conhecemos hoje. Boeckler chama a atenção para a diversidade das melodias empregadas no texto do *Avinu Malkênu*, algo que, para a cultura judaica é bastante comum, ou seja, a variação de melodias usadas para a leitura de vários textos judaicos, principalmente, os textos dos livros que foram acima citados. Observe que,

<sup>117</sup> <http://deboraantuarde.blogspot.com.br/2010/09/l-eonardo-goncalves.html><acesso em 25/10/2017 as 17:37>

<sup>118</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RAH9EIUFa0M><acesso em 25/10/2017 as 17:38>

enquanto a comunidade onde Boeckler estava visitando se espantou com a notícia da existência de várias outras melodias para o *Avinu Malkênu*, ela inicia seu contato com eles perguntando qual era a melodia usada para tal, justamente por saber que, dependendo do lugar, essa variante melódica seria algo certo, como, de fato, foi.

No curso da pesquisa, durante as cerimônias onde eram cantadas o *Avinu Malkênu*, percebi que esta melodia se destacava entre as demais, tanto por sua significação religiosa e histórica, quanto por sua elaboração musical. Primeiramente e coincidentemente, ela foi feita dentro de uma das escalas dos modos judaicos, apresentados nesta tese anteriormente, portanto, isto já difere da maior parte das outras melodias que se apresentam ou no modo maior, ou no modo menor do sistema tonal. Sua sonoridade, aos ouvidos tonais, provoca um certo desconforto ou estranheza, pois a relação intervalar dos graus da escala difere da relação intervalar dos graus das escalas maiores e menores. Durante toda a pesquisa de campo, feita entre os anos de 2015, 2016 e 2017, constatei apenas três melodias que se adequavam a um dos modos judaicos e uma delas era a usada na oração do *Avinu Malkênu*.

*Ahavoh Rabboh*, ou *Ahava Rabba*, é o modo judaico no qual a melodia de *Avinu Malkênu* foi elaborada. Este modo também pode ser conhecido como escala frígia, *gypsi* e como o modo *maqan* árabe, sendo particularmente, bastante usado por diversos povos e culturas, principalmente por regiões do leste europeu e do oriente médio. Sua origem é descrita por Idelsohn que considera este modo mais recente que outros modos judaicos e explica o porquê:

Ao mesmo tempo, um modo particular ou Steiger, o assim chamado *Ahavoh-Rabbah*, deve ser especialmente considerado. Ele não é encontrado nos modos bíblicos. O modo é baseado nos tetracordes e-f-g#-a + b-c-d-e, e seus equivalentes em outras notas. (...) Observando geograficamente, descobrimos que as comunidades alemãs iemenitas, sírias, babilônicas, marroquinas, italianas, portuguesas e ocidentais não usam esse modo, enquanto as comunidades que vivem em ambientes que são ou eram predominantemente tartário-altaicos, usam-o muito, por exemplo, no Egito, na Síria, na Ásia Menor, nos Balcãs, na Hungria, na Romênia, na Ucrânia e na Volhynia. Indo mais para o norte, para a Polônia, Lituânia e norte da Alemanha, descobrimos que o uso desse modo diminui gradualmente. (...) Com a expansão dos tártaros no sul da Rússia, alcançando o oeste até a Hungria, sua canção foi trazida com eles ao solo fértil da receptiva alma judaica. Se os prosélitos chazarianos no Mar Cáspio cantaram ou não da mesma forma, não temos certeza. No entanto, sendo uma tribo tartária, eles provavelmente fizeram isso. Assim, depois de se unirem aos judeus, eles podem ter transmitido a estes últimos o seu canto racial característico. Seja como for, essa modalidade passou a ser muito apreciada pelos judeus dos países mencionados acima, de modo que se tornou um verdadeiro canal de expressão judaica, especialmente para os sentimentos de excitação, para as agitações passionais da dor, do amor e da fé em Deus. Quanto mais o povo judeu era perseguido por sua religião nesses países, mais apaixonada era a expressão do amor por ele. Para que sentimentos se tornassem

tão intensos, eles adotaram esse modo tartárico oriental, cheio de graça e romantismo.<sup>119</sup> (IDELSOHN, 1975, p. 87-88)

A citação acima aponta quais foram os povos que cultivavam o uso do modo *Ahava Rabboh*, e também como tais povos chegaram aos locais de origem da comunidade *ashkenazim* que, no início do século XX, imigrou para o Recife e para outros locais do Brasil, como Rio de Janeiro e São Paulo, de onde é o *hazzan* que conduz o canto litúrgico no CIP. Qual a ligação do modo tartárico oriental com a música feita em Recife, em pleno século XXI? Diretamente não é possível dar a resposta, mas indiretamente, e com esta informação que Idelsohn traz, sabe-se que tal sonoridade se espalhou por regiões do leste europeu e acabou por influenciar a cultura musical judaica o que fez com que muitas melodias tivessem como base em suas elaborações, a utilização deste modo, como foi o caso da melodia do *Avinu Malkênu* e de outras melodias judaicas, como a bastante conhecida *Hava Naguila*, e a melodia do texto *Iaalê*. As transcrições destas três melodias estão no final deste subtópico.

Observe também que na citação acima, Idelsohn aponta a utilização desse modo como um dispositivo que comunicava sentimentos, principalmente os mais fervorosos, como a dor, a paixão, a fé, a angústia, o amor. Se tais efeitos de determinadas sonoridades foram observados na elaboração das duas melodias acima citadas, não se pode afirmar, mas o que é fato é que, os textos de *Avinu Malkênu* e do *Iaalê* são carregados de emoções relativas a fé e a dependência do homem em D'us, e o texto de *Hava Naguila* é uma convocação à uma alegria eufórica, contagiante, que congraça a todos para um momento esfuziante de celebração.

Apenas para esclarecer como é feita a disposição das notas no modo *Ahava Rabboh*, destaco sua elaboração intervalar na sequência da escala e chamo a atenção para

---

<sup>119</sup> At the same time, one particular mode or Steiger the so-called Ahavoh-Rabbah must be especially considered. It is not to be met with in the Biblical modes. The mode is based on the tetrachords e-f-g a b c-d-e, or their equivalent steps in other notes. Proceeding geographically, we find that the Yemenite, Persian, Babylonian, Moroccan, Italian, Portuguese, and Western German communities do not use this mode at all, whereas those communities are living in environments that are predominantly Tartaric-Altaic use it very much for example, in Egypt, in Palestine, in Syria, in Asia Minor, on the Balkan, in Hungary, Roumania, in Ukraine, and Volhynia. Going further north to Poland, Lithuania and Northern Germany, we find that the usage of this mode decreases gradually. With the expansion of the Tartars in Southern Russia, reaching as far west as Hungary, their song was carried with them and nestled in the fertile soil of the receptive soul. Whether or not the Chazarian proselytes on the Caspian Sea sang in the same mode we are not certain. However, being a Tartaric tribe, they probably did so. Thus after they amalgamated with the Jews, they may have transmitted to the latter their characteristic racial song. Be that as it may, this mode came to be very popular for the Jews of the countries mentioned above, so that it became the real channel of Jewish expression, especially for moods of excitement, for the stirring passion of pain, of love, and faith in God. The more the Jewish people in those countries were persecuted for their religion, the more passionate. For such intense sentiments they adopted this Tartaric Oriental mode, full of fire and romanticism.

o intervalo de um tom e meio entre o II e o III grau. Provavelmente esse intervalo é o que mais a caracteriza e que, quando destacado na própria elaboração melódica, ressalta a diferença desta com relação as escalas maiores e menores do sistema tonal.

Numa análise musical superficial, tanto a primeira quanto a segunda música poderia ser classificada no modo menor harmônico do sistema tonal, visto que a sequência de suas notas permite que se chegue a tal escala. No entanto, não é apenas pelo conjunto das notas que se define uma escala ou um modo, mas também pela importância e função de cada nota, ou seja, a definição de uma escala pode ser dada pela nota inicial e final de determinadas melodias, e do próprio encaminhamento melódico. Observe como é feita a disposição intervalar tanto no modo *Ahava Rabbah* como na escala menor harmônica:

## MODO AHAVA RABBOH

(De suplicação, grande amor)



Modo *Ahava Rabbah* - I st II t ½ III st IV t V st VI t VII t VIII

Esc. Menor Harmônica - I t II st III t IV t V st VI t ½ VII st VIII

Em ambas as escalas ocorre o mesmo número de intervalos de um tom (3), semitons (3) e um tom e meio (1). No entanto o que difere é que estes intervalos aparecem em lugares diferentes, o que acaba modificando a sonoridade. Sendo assim, no universo da música tonal de origem ocidental, a distância de um tom e meio do sexto para o sétimo grau numa escala menor é mais que “normal”, pois a categoriza como sendo “menor harmônica”, inclusive, das três escalas tonais consideradas menores, a menor natural, a menor harmônica e a menor melódica, geralmente, a mais usada é a menor harmônica, e um dos motivos para isso é a existência deste intervalo de um tom e meio entre o sexto e o sétimo grau, acarretando a presença de um semiton entre o sétimo e o oitavo grau, o que gera uma tensão para se chegar a uma resolução. Já no modo *Ahava Rabbah*, o

deslocamento deste intervalo de um tom e meio, que aparece logo no início, entre o segundo e o terceiro grau, causa, pelo menos aos ouvidos tonais/ocidentais, uma estranheza ou um desconhecimento sonoro. É justamente esta estranheza que pode ter causado a sensação de arrepio no membro da comunidade, assim como também foi a mim, a percepção de ouvir uma escala não convencional, se comparada as escalas maiores e menores do sistema tonal. Abaixo está a transcrição da melodia do texto *Avinu Malkênu* usada no CIP:

AVINU MALKÊNU  
(NOSSO PAI, NOSSO REI) Autor Desconhecido

A vi nu mal kê nu A vi nu mal kê nu cho

4  
S nê nu vaa nê nu ki en ba nu maa ssim A ssê i ma

8  
S nu tse da cá va ché ssed A ssê i ma nu tse

12  
S da cá va ché ssed ve ho shi ê nu A ssê i ma

16  
S nu tse da cá va ché ssed A ssê i ma nu tse

20  
S da cá va ché ssed ve ho shi ê nu

Outras duas melodias que também usam este modo, como já foi dito anteriormente é, provavelmente, a melodia da canção mais conhecido por judeus e não judeus, *Hava Naguila*, e também uma outra melodia, *Iaalê*, esta nada conhecia por quem não é judeu, por ser restrita a uma cerimônia religiosa e principalmente por ainda não ter saído do contexto religioso para os meios midiáticos, como é o caso do *Avinu Malkênu*.

(a descrição da origem e da utilização da melodia de *Hava Naguila* está descrita no tópico a seguir).

O texto que inicia com a palavra *Iaalê*, faz parte do *Machzor* e é cantado por todos quando chega o momento de se abrir a Arca Sagrada. Ele contém oito estrofes, cada estrofe com três frases em hebraico, no entanto, a parte que a congregação canta ocorre a partir da quarta estrofe, e é daí que a melodia segue dentro do modo *Ahava Rabbah*. A transliteração e a tradução do texto desta melodia seguem abaixo:

*Iaalê Menussênu Meérev / Veivô Lemaanó Mibóker / Veieraê Kipurênu Ad árev*  
*Iaalê Yish'ênu Meérev / Veivô Taharênu Mibóker/ Veieraê Chinunênu Ad árev*  
*Iaalê Zichronênu Meérev / Veivô Viudênu Mibóker / Veieraê Hadratênu Ad árev*  
*Iaalê Dofkênu Meérev / Veivô Guilênu Mibóker / Veieraê Bacashatênu Ad árev*  
*Iaalê Encatênu Meérev / Veivô Elêcha Mibóker / Veieraê Elênu Ad árev*

(Tradução)

Que se eleve nossa esperança desde o anoitecer,  
 e que venha por Teu Nome ao amanhecer,  
 e surja nossa expiação até o anoitecer  
 Que se eleve nossa salvação desde o anoitecer,  
 e venha nossa purificação ao amanhecer,  
 e surja nossa graça até o anoitecer  
 Que se eleve nossa lembrança desde o anoitecer,  
 e venha nossa congregação ao amanhecer,  
 e surja nossa glória até o anoitecer  
 Que se elevem nossas batidas em arrependimento desde o anoitecer,  
 e venha nosso júbilo ao amanhecer,  
 e surja nosso pedido até o anoitecer  
 Que se eleve nosso gemido desde o anoitecer,  
 e venha ante Ti ao amanhecer,  
 e Tu surja-nos até o anoitecer

A parte principal da melodia está transcrita abaixo com a letra da quarta estrofe, porque as demais estrofes após a quarta seguem com a mesma melodia, mas sempre sendo entoadas um semiton acima. Observe que o principio da disposição do modo indica qual é a primeira nota, a nota dó, diferentemente do seria considerado como primeira se estive inserida dentro da concepção tonal no modo menor, que seria a nota fá:

## IAALÊ (POSSA ASCENDER)

Autor Desconhecido  
Keila Souza / Transcrição

IAA LÊ ME NU SSÊ NU ME É \_\_\_\_\_ REV VEI -

5  
S A - VÔ LEMAA NÓ MI BÓ \_\_\_\_\_ KER

9  
S VE \_\_\_\_\_ IE RA Ê \_\_\_\_\_ KI PU RÊ \_\_\_\_\_ NU

13  
S A AD Á \_\_\_\_\_ REV \_\_\_\_\_

O interessante é que, das três peças que destaquei como exemplo de música construída no modo judaico *Ahava Rabboh*, *Avinu Malkênu*, *Iaalê* e *Hava Naguila*, a última destas, *Hava Naguila*, apresenta uma certa ambiguidade em sua execução, e esta ambiguidade é sonora. Explicando melhor: as duas primeiras músicas começam e terminam com a primeira nota do modo judaico, o que leva nossa audição tonal ocidental a perceber uma certa estranheza na condução melódica, pois tal modo pode ser usado como uma escala menor harmônica do sistema tonal, só que dispendo os graus em outra ordem, como foi dito anteriormente. Como estas duas músicas, *Avinu Malkênu* e *Iaalê* começam e terminam na primeira nota, elas parecem querer reforçar a modalidade, pois partem do mesmo lugar, passeiam pela linha melódica inteira e retornam à primeira nota numa espécie de conclusão de ideia sonora. Só que, para os ouvidos tonais, esse término na primeira nota soa diferente da conclusão sonora de escalas no sistema menor harmônico, que, normalmente, concluem seus encaminhamentos sonoros de forma ascendente para que o intervalo de meio tom fique entre o sétimo e o oitavo graus.

Ocorre que, no modo *Ahava Rabboh*, esse intervalo de semiton está entre o I e o II graus, o que, pelo menos nas duas músicas acima citadas, fez com que a condução para o término destas fosse descendente, resolvendo também pelo intervalo de meio tom, sendo que, a resolução se dá do II para o I, ou seja, ressaltando assim o modo. Já a música *Hava Naguila*, começa na primeira nota do modo e percorre um caminho melódico, onde, ao invés de encerrar na primeira nota, assim como as outras duas músicas, ela encerra sua

melodia na quarta nota do modo, o que faz uma correlação com a escala menor harmônica. Por esta ser exatamente a primeira nota do que seria a escala menor harmônica, não é feita a finalização que conduz ao intervalo de meio tom descendente e ainda antes de concluir são feitos dois intervalos de quarta justa ascendente como que indo procurar uma tensão no suposto quinto grau da escala menor harmônica para depois concluir na tônica, no caso do quarto grau do modo *Ahava Rabboh*.

Tais construções melódicas delineiam certos tipos de sonoridades que acabam caracterizando o que é mais ou menos judaico, e também o que é mais ou menos tonal. São essas pequenas diferenças, que na prática musical, podem levar a interpretações das mais diversas, podendo, inclusive, apontar para certas mudanças e manutenções, certas associações e, quem sabe, partes de suas histórias também. Pode-se afirmar que esta é uma escala judaica? Certamente que não é possível dar esta afirmação com exclusividade, mas o fato é que há sim o compartilhamento desta com outras escalas. Então a escala *Ahava Rabboh* não seria somente judaica, mas, também, oriental, *gypsi* e etc.

### **2.3.2 Música das festas (não litúrgicas)**

Provavelmente uma das coisas que marcam uma comunidade judaica, onde quer que ela esteja, seja seu envolvimento/engajamento nas tradições e nos costumes judaicos. Após ter ocorrido muitas dispersões por várias partes do mundo, e em diversas épocas ao longo da história, as tradições e os costumes foram se diversificando, tanto por influência do local geográfico, quanto pelo segmento religioso, e isso acarretou as mais variadas nuances em modos de proceder, de pensar, de vivenciar o judaísmo, seja pelo viés religioso e/ou cultural/social.

Há de se considerar que existe duas maneiras de se viver “de acordo” com a tradição: a pública e a privada; estas duas ainda podem se associar ao âmbito pessoal e coletivo. Sobre o público e o privado, há muitas formas de entender e viver o judaísmo, mas, geralmente, quando se há uma afirmação do reconhecimento judaico de ser, normalmente estas tradições e costumes são vivenciadas de uma forma ou de outra, ou seja, tanto na esfera privada quanto pública, em maior ou menor grau para ambas. Obviamente, há casos de pessoas que são judias e não vivem de acordo com as tradições judaicas por se reconhecerem apenas como judeus por consequência de uma ascendência judaica e não por um reconhecimento ligado às concepções de vida, de sociedade, e, principalmente, de religiosidade.

No entanto, é notório a percepção de que a maioria dos judeus e das comunidades judaicas espalhadas pelo mundo, possuem um *modus operandi* de vivenciar o Judaísmo, de uma maneira ou de outra. Na maioria dos casos, determinados traços judaicos são percebidos em algum momento ou situação, sejam eles por meios meramente sociais, religiosos ou habituais, e, tratando-se de viver o judaísmo, o quesito “tradições” pesa bastante, até mesmo na compreensão sobre quem é ou não judeu.

Como nasceram estas tradições, e de onde vieram todas as práticas e hábitos que deram origem ao conjunto das idiossincrasias judaicas, é questão difícil de responder, no entanto, pela própria historiografia desde o mundo antigo, é possível associar tais tradições principalmente aos princípios religiosos e sociais como um todo. Notadamente a importância que o judaísmo religioso teve e tem sobre muitas tradições e costumes judaicos é ressaltada através dos relatos contidos nos livros sagrados como a *Tanach* e o *Talmude*. Praticamente a grande maioria das orientações quanto a fé e a espiritualidade judaica estão contidas nestes dois livros.

Todavia, assim como acontece em outras religiões, deve-se considerar que muitos ensinamentos de caráter religioso, atingem a vida como um todo, principalmente se a concepção do todo está sujeita aos princípios de fé. Quando a concepção religiosa não fica restrita apenas a determinados locais, dias, horas ou momentos, muitas questões relativas a hábitos e comportamentos precisam se adequar conforme os princípios da crença, da fé, mesmo que tais hábitos e comportamentos sejam os mais corriqueiros ou seculares, se é que esta é a palavra adequada; até estes, ganham um sentido religioso em sua base. O sociólogo Jean-Paul Willaime, considera que a globalização afeta a questão religiosa que por sua vez está associada a uma coletividade, ou seja, a coletividade possui traços sociais que são moldados por uma religiosidade: “Quanto à globalização, ela muda tudo de lugar e rompe os laços comunitários que associavam a religião à coletividades e à espaços determinados”. (WILLAIME, 2012, p. 165)

E porque trago esta discussão sobre tradição judaica, costumes e religiosidade? Voltando a atenção para o tema deste subtópico, percebe-se que ele trata sobre a música que é feita nas festas judaicas, e aqui, entenda festa como celebração não litúrgica, de caráter pop, o oposto do subtópico anterior. Tratando-se de tradição e de costumes judaicos em momentos festivos, é de praxe a execução de um repertório especificamente judaico em todas as festas judaicas da comunidade pesquisada. Uma festa judaica sem música judaica não caracteriza festa de judeus e para judeus, ou seja, a música judaica

tem que acontecer, nem seja num curto espaço de tempo, e mesmo dividindo o repertório com outros tipos de músicas não judaicas, mas tem que existir.

Quando se trata de uma festa de caráter puramente social, como aniversários, a parte do baile dos casamentos e comemorações diversas, a música também se diversifica e o repertório não se restringe apenas as músicas judaicas, mas atende aos gostos e as demandas de um público que também é jovem e antenado com o universo da música pop e de mídia, e que curte a indústria do entretenimento, a tecnologia e a contemporaneidade. Nestas festas sociais, o elemento religioso pode até existir na prática musical, mas sem muita evidência como nas festas do calendário judaico. Explicando melhor: a música judaica sempre acontece, em determinado momento da festa, mas, provavelmente, ela não dura mais de uma hora se a festa não for de origem e de caráter religioso ou puramente histórica. Tratando-se de festas sociais no sentido de cerimônias civis ou de outras comemorações não religiosas, pode-se dizer que 80% da música feita nestas é de caráter pop, midiático e extremamente contemporâneo ao cenário das festas brasileiras em geral. Então, neste subtópico, a música que será abordada é a música judaica feita em ambientes festivos e comemorativos de natureza social não religiosa, que não tem ligação com o calendário judaico, salvo algumas raras exceções que irei abordar um pouco mais a frente.

No entanto, antes de discorrer sobre música especificamente, um ponto que merece destaque, quando se trata de festa judaica, é perceber que a música agrega pessoas através da sua dança. Sendo a música judaica presença marcante nas comemorações festivas dos judeus em Recife/PE, é notório o destaque ao momento musical que congrega qualquer pessoa em uma das suas principais formas de dança que é a roda giratória. Vários momentos foram vivenciados através da observação não participante de festas judaicas em que a dança em formato de roda acontece e nela são agregadas, tanto pessoas da comunidade judaica, como outras de fora dela. Sendo este um momento musical e duplamente performático, pela própria música e pela dança em si, percebe-se o quanto um espaço festivo, alimentados pelo som e pela coreografia, pode trazer para si a união de diferentes aspectos culturais e sociais como religiosidades, níveis econômicos distintos, posições ideológicas e etc. Em decorrência destas observações foi possível compreender como a música atua juntamente com a dança permitindo um momento de recreação compartilhada ao mesmo tempo que reafirma o traço étnico judaico através da performance coreográfica quanto musical.

Discorrer sobre dança e música judaica é abordar sobre uma parte significativa da cultura judaica como um todo. Desde a antiguidade, quando ainda eram chamados de

hebreus, os judeus já cultivavam momentos festivos com muitas danças e música, além de comidas típicas para cada ocasião. No famoso livro dos Salmos, em hebraico, *Tehilim* (incluído na parte conhecida da *Tanach*<sup>120</sup> como *Ketuvim*, ou “escrituras sagradas”), dos 150 capítulos, mais de 30 deles citam o canto e a música, e mesmo os outros que não citam diretamente no texto, possuem títulos que demonstram ser uma peça musical, para ser entoada ao som dos instrumentos de cordas e com órgãos. Todavia, nos dois últimos salmos, os de número 149 e 150, há citações sobre a dança como ferramenta de adoração à D’us: “Louvem o seu nome com danças, e lhe cantem louvores com adufe e harpa” (Salmos, 149: 3) “Louvai-o com adufes e danças, louvai-o com instrumento de cordas e com flauta” (Salmos, 150: 4). Além desta, outras passagens na Bíblia hebraica citam a dança como forma de adoração, além do entretenimento, ou seja, a dança sendo utilizada para fins religiosos, como parte de uma liturgia, muitas vezes como expressão de uma experiência espiritual

Obviamente, sabe-se que, na maioria das vezes, onde tem dança, tem música, e no caso da cultura judaica, tanto a dança quanto a música são correlatas, no entanto, como já foi exposto anteriormente, são mais abundantes nos serviços comunitários não religiosos, como a festa do *Purim*, em casamentos, eventos sociais diversos da comunidade, aniversários e etc. Em alguns momentos específicos durante minha observação de campo, pude presenciar a realização de danças acompanhadas de músicas judaicas, e percebi que nestes momentos a construção imagética do “ser judeu” foi amplamente explorada através do som e dos movimentos que, à primeira vista, são quase que totalmente identificados como sendo pertencentes à cultura judaica, como por exemplo a roda giratória e a performance de passos específicos enquanto a roda está em movimento, que pode até ter origem em culturas não judaicas, mas que ao longo do tempo acabaram sendo incorporadas aos passos e movimentos que acompanham um repertório tradicional de músicas judaicas.

De modo geral, a experiência vivida pelo judaísmo no espaço privado não exalta a religiosidade e sim a cultura através dos ritos e tradições, e é exatamente nestes momentos de festas culturais que se observa a presença marcante de danças e músicas típicas judaicas. Um fenômeno que chama a atenção e que se constitui um dos pilares desta pesquisa é exatamente o fato de se encontrar, tanto em cerimônias sagradas, como em eventos sociais judaicos não religiosos, muitas vezes a execução de certas músicas

---

<sup>120</sup> Livros canonizados pelo Judaísmo compondo a Bíblia hebraica que inclui três partes: Torah+Neviim+Ketuvim

que acabam ultrapassando a barreira do sacro/profano, como já foi comentado nesta tese anteriormente, e por isso se destacam no rol das músicas judaicas mais representativas, tanto para judeus como para não judeus. Foi numa festa de casamento, num jantar solidário e nas festas culturais, que observei o quanto que a dança em círculo e a música que guia a dança são presenças marcantes em dado momento desses eventos. Na realidade, em minha observação não participante nestes momentos, tive a impressão de ser a realização da dança comunitária o momento ápice dos eventos citados.

As danças judaicas remetem diretamente à um passado não muito distante e que tem relação justamente com a origem desta atual comunidade, *askhenazim*, ou seja, do leste europeu. Como foi dito anteriormente quando os imigrantes que chegaram no início do século XX ao Brasil vieram trazendo consigo toda a carga cultural de países como a Polônia, a Bessarábia, Lituânia, Rússia, e etc. Nessa bagagem provavelmente veio também a típica dança em roda realizada em algumas regiões do leste europeu que é a *hora*, uma dança circular onde as pessoas giram tendo seus braços enlaçados e que representa bastante a cultura judaica ao redor do mundo.

O interessante nesta performance da *hora*, especificamente, é a distinção de como a roda faz o seu giro, pois danças em roda são bastantes comuns no Brasil, mas uma roda que gira com os braços entrelaçados ou as mãos presas com o antebraço, não é muito comum a nível nacional. Nas chamadas danças circulares, como a ciranda, as rodas infantis, o coco de roda, na maioria das vezes o giro é feito com a união apenas das mãos e/ou, como é o caso do coco de roda, nem mesmo é necessário dar as mãos para que o giro aconteça. O que se encontra semelhante as danças judaicas em território brasileiro, são as danças de origem alemã, mais encontradas na região sul do Brasil. Estas possuem algumas características similares, mas nem todos os passos são iguais. Possivelmente as semelhanças devam-se aos hábitos culturais provindos de lugares em comum que, tanto judeus, quanto alemães, viveram num passado não tão distante. No entanto, pelo menos no Recife, e na comunidade que pude realizar a pesquisa, nem sempre a *hora* é feita com os braços entrelaçados, mas sim, apenas com as mãos dadas, provavelmente isto configura uma clara adaptação local.

Fernando Davitovitsch, em seu trabalho a respeito das danças israelitas, “Identidade Judaica e Dança Israelita: Buscando Estreitamento de Relações Entre Judeus Da Diáspora E Israel” (2013), cita a contribuição das diversas culturas ao redor do mundo para o vasto número de danças que atualmente configuram como cultura judaica e

israelita. Ele cita que a *hora* israelita veio exatamente da *hora* provinda de países do leste europeu e é levada à Israel via movimentos migratórios:

Devido ao longo período da diáspora judaica, os grupos de pessoas judias que chegavam traziam consigo uma série de informações culturais advindas dos povos com os quais se assimilaram, na convivência e trocas de informações. A dança em Israel, desta maneira, terá como aspecto característico estilos respectivos a cada grupo imigrante, que, ao chegar ao território israelense passou a dialogar com este ambiente, gerando, assim, novas configurações que hoje se reconhecem como danças israelitas. Dentre os variados tipos de danças, provenientes da cultura migratória destes diversos grupos para Israel, temos a hora israelita, a debka, a chassídica e a iemenita como representativos estilos que se disseminaram e se popularizaram em meio ao público da dança israelita. (...) A hora israelita, é derivada da hora, da Romênia, da polka, da Lituânia, da Krakoviak, da Polônia, e da circassiana, do Cáucaso (na Rússia). (DAVITOVITSCH, 2013, p. 12)

O autor ainda comenta que esta dança de certa forma simbolizava a coesão do grupo através exatamente da união dos braços e das mãos no momento da roda:

Este tipo de dança desenvolveu-se no ambiente dos kibutzim (como já citado, assentamentos rurais judaicos, sionistas e socialistas, que tinham como estrutura funcional o trabalho cooperativo entre os integrantes, que viviam em formas de comunidades), portanto o jeito de dançar em roda, de mãos e/ou braços dados, expressava o sentimento de união e vínculo entre os membros da comunidade. (DAVITOVITSCH, 2013, p. 16)

Davitovitsch ainda comenta que uma vez que as danças se estabelecem em Israel, aumentam as terminologias destinadas à nomear os tipos de danças ou a dança de uma maneira geral, e isto servia para definir melhor o que seria propriamente chamado de cultura israelita juntamente com a afirmação da identidade nacional:

A dança israelita, neste processo de solidificação como expressão cultural de Israel, passou a ter um significativo crescimento do número de adeptos. Sua popularização e divulgação se deram em muito através da harkadá, comumente conhecida como eventos de danças circulares israelitas (muitas pessoas entendem harkadá como bailes de danças circulares israelitas. Porém, há também em uma harkadá a presença de danças executadas em fileiras). (...) Foi definido para a denominação destes bailes o termo harkadá, e para as danças que a compõem, passou-se a utilizar os termos rikudei am (dança do povo), ou, também, rikud (dança) e rikudim (danças). São terminologias (hebraicas) hoje comumente utilizadas por pessoas frequentadoras de harkadot (ot é um sufixo que denomina plural feminino, na língua hebraica) das mais diversas partes do mundo, o que facilita um sistema de comunicação entre elas. (DAVITOVITSCH, 2013, p. 15 e 17)

Voltando o foco do assunto para a comunidade judaica em Recife/PE, os três momentos em destaque no quesito de observar a prática performática de danças judaicas foram um jantar solidário, um casamento e em três festivais da cultura judaica. No casamento, especificamente no momento da recepção aos convidados, após a cerimônia

religiosa, em dado momento do baile, pude observar a dança das cadeiras, onde os noivos são levantados pelos amigos e também entram numa espécie de dança rotatória (foto 43).



Foto 43 : Momento da dança circular num baile de casamento judaico

Particpei também de um jantar solidário realizado pelo grupo *Na'amat* Pioneiras, que é organizado por parte das mulheres do CIP e que promove eventos sociais para fins de assistência social. Para animar a noite gastronômica, que, aliás, foi regada à pratos típicos da cultura judaica, como o *guefil*<sup>121</sup> e etc, foi convidado vindo diretamente de São Paulo para cantar neste evento o cantor Bruno Zular, um jovem rapaz que embalou musicalmente toda a cerimônia (foto 44).



Foto 44: Cantor Bruno Zular, no jantar solidário

---

<sup>121</sup> Um prato típico da culinária judaica [http://pt.chabad.org/library/article\\_cdo/aid/3340082/jewish/A-arte-Guefilte-Fish.htm](http://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/3340082/jewish/A-arte-Guefilte-Fish.htm) <acesso em 26/11/2017 às 01:33>

Durante sua apresentação, em dado momento, algumas pessoas da própria comunidade, abriram no centro do espaço onde estavam as mesas do jantar, uma roda que aos poucos foi aumentando de tamanho até que se formasse outra roda menor dentro da maior e assim movimentou bastante o ambiente como um todo. Vale salientar que para este jantar também foram convidadas pessoas que não eram da comunidade (foto 45), e em alguns momentos da roda, vi que, ao menos que uma pessoa que não era da comunidade, também se juntou ao grande círculo para dançar com os judeus ali presentes. A dança era praticamente giratória e fácil de ser acompanhada mesmo por quem não a conhecia. Por pouco não participei dela, e não participei por estar justamente registrando alguns vídeos e fotos de tal momento.



Foto 45: público participante do jantar no CIP

Alan Merriam, em seus estudos etnomusicológicos, diz que a música possui dez funções as quais se manifestam de acordo com cada contexto cultural em maior ou menor grau. Uma dessas funções, a de “reação física”, dentre outras atribuições, está relacionada à dança. Nesta função especialmente, pode-se observar o quanto que a música contribui para a realização de passos de danças, pois o movimento performático corporal não deixa de ser uma reação física. No entanto, ainda mais que a reação física, a música judaica deste momento acaba desempenhando outras funções, como a de “representação simbólica”, quando as músicas remetem ao simbolismo judaico através das letras que enaltecem a religiosidade e a prática cultural em comunidade, a da “contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura”, quando os participantes da festa, principalmente

os judeus, realizam a dança comunitária que veio ao Brasil via imigração, ou seja, dando continuidade à uma tradição folclórica e assim estabelecendo a ligação desta com aquela, a “função de divertimento e entretenimento”, quando todos são levados a participar da roda como forma de alegria, descontração e confraternização, bem como a função de “comunicação”, no caso deste momento, onde música e a dança se misturam numa forma de dizer aos convidados que aquele é momento onde a sua “raiz” judaica é apresentada e representada por uma dupla performance.

No festival da cultura judaica, que eu pude acompanhar por três anos seguidos, 2015, 2016 e 2017, um dos pontos considerados culminantes do festival, já que é feito no meio da rua, é o momento que a banda toca várias músicas tradicionais judaicas em sequência, na maioria das vezes, e as pessoas que desejam dançar na roda começam a fazer o círculo que aos poucos vai aumentando. No caso do festival, mesmo sendo em plena via pública e tendo muitas pessoas tanto da comunidade quanto de fora dela passando, ouvindo, parando em frente ao palco, percebi justamente por já conhecer pelo menos de vista uma boa parte dos membros da comunidade, que a roda para dança se construiu com os próprios judeus, tanto no ano de 2015 quanto nos outros anos de 2016 e 2017, não por haver restrições a quem não era da comunidade, tendo em vista que era só se aproximar e dar as mãos para participar também, mas provavelmente por os demais participantes do público em geral não saber que aquela era uma dança aberta a quem quer que desejasse participar. Até no último registro em campo que presenciei, que foi a gravação do DVD da primeira banda<sup>122</sup> de música especializada em música judaica, a Messibá Orquestra Judaica, a última música contou com a participação de crianças que fizeram no palco uma roda e dançaram ao som das principais músicas tradicionais.

Sem dúvida, a dança em círculo é a mais praticada pela comunidade durante as festividades que presenciei, mas há uma infinidade de outras danças judaicas que combinam passos sincronizados e que são realizados em fileiras de quatro, cinco ou mais pessoas. Esses não vi com frequência na comunidade e quando vi eram muito mais praticados por jovens e não pelos adultos ou idosos. Uma destas performances que envolveram outras danças judaicas além da famosa *hora*, foi feita durante os festivais da cultura judaica, e neste último ano de observação especialmente, 2017, a dança em fileiras foi feita pelo grupo juvenil do CIP, *Habonim Dror*, formado por um grupo de moças e rapazes que dançaram ao som de uma música eletrônica judaica. Especialmente na

---

<sup>122</sup> Aqui utilizo o termo “banda” referindo-se a um grupo musical, e não a uma banda no formato militar ou marcial do termo.

comunidade pesquisada há um professor de dança judaica que se dedica a ensinar vários tipos de danças judaicas aos jovens e as crianças da comunidade. São estes que sempre animam os eventos comunitários judaicos com seus movimentos corporais ao som da música e assim vão perpetuando uma prática que, através dos relatos bíblicos, remontam ao mundo antigo e aos hebreus. Nos eventos religiosos não se dançava, no entanto, em determinados momentos de orações algumas pessoas, preferencialmente os homens com mais idade, movimentavam lentamente o corpo para frente e voltavam à posição reta, mas isso como parte da ‘adoração’ ou da própria oração em si. Estes movimentos, segundo a explicação de rabinos brasileiros em vídeos aula pelo site do YouTube<sup>123</sup>, comparam os movimentos do corpo durante a oração ao balançar de uma chama de vela, como numa alusão à alma do homem querendo voltar para o seu criador, o seu D’us.

Toda esta parte que discorreu sobre a dança, de certa forma reafirma a importância da música na comunidade. Sem música, o estímulo à performance corporal é praticamente zero, portanto, uma pressupõe a outra. Como a música é o foco desta tese, voltemos a ela, seguindo os contextos de festividades não litúrgicas em geral. Nesta parte do capítulo, o texto será mais descritivo do que analítico, com o intuito de que as experiências vividas no campo de pesquisa consigam, através da descrição textual e de algumas fotos, permitir uma breve e superficial compreensão do que foi considerado momento de festa não litúrgica e o papel das músicas judaicas nelas.

Nos momentos festivos e para acompanhar as danças, presenciei através das observações em campo, como fica nítida a auto afirmação identitária judaica nos momentos das músicas tradicionais judaicas, ou seja, estas melodias são “marcos” de um sentimento de pertencimento judaico, seja cultural e/ou religioso. Tanto no casamento, como nos festivais e no jantar que presenciei, as músicas dançantes judaicas, caracterizadas principalmente pela *hora*, animavam judeus e não judeus e os congregavam ainda mais, primeiro pelo fato de estarem dançando juntos e segundo pela noção de que cantavam um tipo de música que praticamente só era cantada em momentos como aqueles, explicando um pouco mais, momentos em que se celebravam temas judaicos.

No baile de casamento, a banda que tocou faz parte da Produtora Universal liderada por Lúcio Azevedo, e é formada por músicos não judeus, mas que já trabalham tocando um repertório judaico a mais de dez anos. A festa teve início e quando chegou o

---

<sup>123</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VxerFnIOSY8> <acesso em 26/11/2017 às 01:00>  
<https://www.youtube.com/watch?v=bYqCg5e8JuU> <acesso em 26/11/2017 às 01:01>

momento do bloco de músicas judaicas, o repertório durou aproximadamente uns quarenta e cinco minutos. Na lista musical, canções mundialmente reconhecidas como pertencentes à cultura judaica e próprias para os momentos de alegria, celebrações e performance corporal como *Hava Naguila*, *Osê Shalom*, *Avenu Shalom Halêch*, *Tsená Tsená*, *Mazel Tov*, dentre outras.

O interessante é o contraste que ocorre durante o baile de casamento: primeiro ocorre um momento tipo um prelúdio do baile, com músicas de caráter pop internacional (foto 46), depois segue-se para a parte “judaica” da festa, que é onde ocorrem as danças típicas e a elevação dos noivos nas cadeiras. Após o momento do repertório judaico, o baile segue com um repertório vasto de música popular brasileira, que inclui forró universitário, forró tradicional, música sertaneja, axé music, brega, funk nacional, além de outros gêneros, típicos dos bailes recifenses em geral. A análise contextual que pode ser feita é que, no momento do baile, que é um momento destinado à todos os participantes da festa, deve haver uma situação que demarque a parte judaica, e ela recai exatamente na música e na dança, demonstrando assim para os demais presentes, judeus e não judeus, que aquele momento é judaico.



Foto 46: Orquestra Universal, na abertura do baile do casamento judaico

No baile do casamento que pude observar, o momento da música judaica foi motivo de bastante euforia para quase todos os presentes. Obviamente, quem vai cantar e dançar em frente ao palco são as pessoas mais jovens, ou seja, aparentemente entre os 20 e 40 anos (foto 47), já as pessoas com mais idade, preferem curtir o momento sentados à mesa, observando a dança e batendo palmas para acompanhar o ritmo das músicas. Um fato curioso que aconteceu é que, em dado momento da performance das músicas

tradicionais judaicas, um convidado da festa, judeu, subiu ao palco e pediu um microfone para cantar. O cantor da banda do baile, que naquele dia era o próprio dono da produtora, Lúcio Azevedo, deu um microfone e deixou o animado convidado cantar as músicas com ele (foto 48), mesmo sem que o voluntário cantor desse conta razoavelmente das melodias. Este cantou praticamente todo o repertório das músicas tradicionais judaicas até se cansar e descer do palco. E o que o cantor oficial fez? Prontamente repetiu o repertório inteiro das músicas, animando ainda mais o momento judaico do baile. Em outro momento, os atuais cantores da Messibá Orquestra Judaica (nessa época, a Messibá Orquestra Judaica não existia oficialmente) também subiram ao palco (foto 49), e cantaram juntos com Lúcio algumas músicas também.

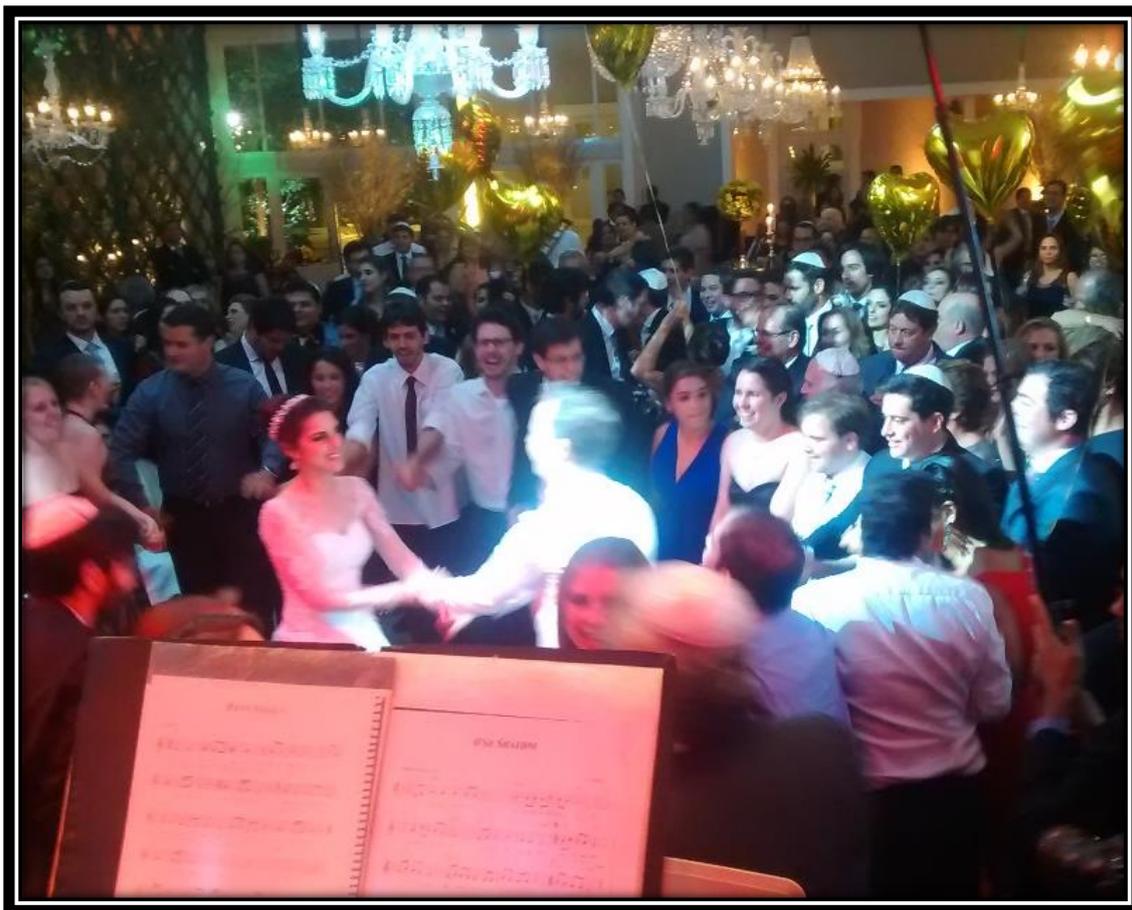


Foto 47: Noivos e amigos, em frente ao palco.



Foto 48: Lucio Azevedo, cantor e dono da Orquestra Universal, dividindo o palco com o convidado que também queria cantar...



Foto 49: Cantores da Messibá Orquestra Judaica cantando no baile do casamento.

Tanto no baile do casamento como nos festivais da cultura judaica, o *pot-pourri*, das músicas tradicionais judaicas foi número certo na programação. A recém formada Messibá Orquestra Judaica, que comandou num pequeno palco a animação musical do Festival da Cultura Judaica na rua do Bom Jesus, no centro do Recife/PE, fez diferença na programação quando apresentou a sequência das músicas tradicionais judaicas, aliás, caracterizando o momento mais aguardado e finalizador dos festivais (foto 50).

Nos dois últimos anos o repertório foi dividido em blocos, o primeiro, uma sequência de músicas pop's judaicas internacionais, algumas delas israelenses, já consagradas nas vozes de cantores famosos no âmbito judaico e outras, lançamentos de bandas, cantoras e cantores judeus da atualidade. No entanto, a parte musical mais destacada, foi a que apresentou as músicas tradicionais judaicas, não apenas para os judeus, como para aqueles que não são judeus e que passam por lá para curtir o festival por inteiro, ou para dar apenas uma olhada rapidamente.

O que é relevante saber é que o público passante (o festival acontecia no meio da rua), tornava-se ficante, ou seja, parava a fim de assistir a apresentação musical por inteiro, filmando com seus aparelhos de celular e, quem sabe, compartilhando nas redes sociais. Ao grande público não judeu, juntaram-se os judeus da comunidade pesquisada, produtores do festival, e os da outra comunidade que citei no início desta tese, a comunidade *Beit Sh'muel*, estes, quase sempre montavam mesas e estantes para venda de produtos judaicos, como livros, objetos, cds e etc. Nos três festivais que participei o público que assistia foi numeroso (foto 51) e nas três ocasiões as festas começavam às 15hs da tarde e encerravam aproximadamente às 19hs da noite. Também sempre havia uma grande tenda onde eram vendidos alimentos da culinária judaica, estes feitos por mulheres da comunidade com assistentes de cozinha (foto 52).



Foto 50: Cantores e instrumentistas no mini palco do Festival da Cultura Judaica no ano de 2017.



Foto 51: Público numeroso em frente ao palco do evento / 2017



Foto 52: Grande tenda armada para venda de produtos da culinária judaica / 2017

Além do baile do casamento, do jantar solidário e dos festivais da cultura judaica, outros momentos em que foram feitas músicas não litúrgicas foi num evento promovido pelo *Habonim Dror*, grupo de adolescentes e jovens da comunidade. No final desta tese, na parte dos anexos, estão mais fotos feitas no campo de pesquisa de todas as festividades acima citadas. Mas a última festa que cito como um momento onde foram feitas músicas de caráter não litúrgico, é a comemoração relativa a festa do *Purim*, já descrito anteriormente aqui.

No dia 13 de março de 2015 eu compareci a festa de *Purim* promovida pelo CIP, sendo esta a minha segunda visita ao campo já estando no doutorado. O evento estava marcado para ter início as 21hs, e o que mais me chamou atenção foi a propaganda da

atração principal da noite, a banda musical “No falo americano”, uma banda que faz música do tipo “swinguera”, ou seja, um gênero que conquista parte dos adolescentes e jovens do Brasil por possuir um ritmo dançante e por ter letras que apresentam um duplo sentido sobre relacionamentos, sensualidade, e coisas do gênero (fotos 53 e 54).



Foto 53: Banda No Falo Americano no CIP em 13/03/2015



Foto 54: Banda No Falo Americano no CIP em 13/03/2015

A estranheza foi exatamente por saber que, mesmo o *Purim* sendo uma comemoração correlata à festa das fantasias, ou até relacionada a um tipo de “carnaval judaico”, sua origem remonta aos tempos bíblicos e a história desta comemoração fala da salvação dos judeus da morte, ato este que já tinha sido proclamado por um capitão dos exércitos da Pérsia, Hamã. Logo na entrada havia um painel temático escrito o nome

“Purim” na parede com um fundo marrom, uma poltrona vermelha e uma mesa com castiçais com velas e vasos dourados (foto 55):



Foto 55: Decoração temática da festa do Purim, em 13/03/2015



Foto 56: Salão do CIP antes da festa começar do Purim, em 13/03/2015

Origens à parte, no dia do evento cheguei muito cedo (foto 56) e acompanhei praticamente a chegada de todos os participantes da festa, inclusive da banda contratada da noite. Inicialmente, antes da festa começar, a música ambiente compunha-se de frevos, que o DJ contratado colocava para tocar. Às 22:30 a música ambiente foi trocada por uma música do tipo étnica, que não consegui identificar, mas que, provavelmente era de

origem israelita. Às 22:50 os frevos voltaram a *playlist* do som ambiente. Somente às 23:05 foi que o DJ colocou para tocar a música *Aleluia La Olam*, uma música judaica bastante conhecida por judeus e não judeus (ver anexo), é tanto que eu mesma a reconheci, e, após esta, se seguiram outras músicas judaicas, mas sendo tocadas num tipo de remix. Por volta das 23:10, só haviam de vinte à vinte e cinco pessoas da comunidade no hall do CIP, o restante eram os músicos da banda, os técnicos de som, o DJ e os que iriam servir as comidas e as bebidas, porque havia também um *open bar* para todos os convidados.

Após as 23:30 um grupo de quatro pessoas se reuniu para dançar no meio do pátio, até ali, as músicas colocadas pelo DJ. Algumas pessoas da comunidade e convidados que chegavam para participar da festa, vestiam-se com fantasias e roupas temáticas. O relógio marcou meia noite e a banda ainda estava afinando. Foi exatamente a meia noite e quinze minutos que começou o show e o repertório foi bastante variado, passando pelo brega, sertanejo, sambinhas e, sua marca característica, swingueira. Até o momento que fiquei na festa observei a presença de, aproximadamente, umas quarenta pessoas no máximo, no entanto, não pude participar do evento por inteiro, só ficando lá até uma hora da madrugada, portanto, pode ser que mais pessoas tenham comparecido ao evento após minha saída. Quando já estava de saída, ouvi de um casal que provavelmente ainda iriam chegar mais pessoas e que a festa poderia se animar mais.

Porém, toda essa montagem da celebração do *Purim*, pode ser entendida através da análise que Idelsohn fez. O que ele afirma é que, ao longo do tempo a história do *Purim* ganhou ares teatrais e com isso marcou o início do teatro e do melodrama judaico. (IDELSOHN, 1975) As celebrações relativas a esta comemoração passam a ser jocosas e humorísticas, canções de caráter cômico são feitas para tal e por isso a comemoração ganha ares de festa da fantasia, de um carnaval judaico.

O que pude averiguar de todo o evento foi que, a música judaica, naquele momento, não era o foco da festa, mesmo sendo esta uma festa do calendário judaico e uma festa com origem na *Tanach*, portanto, de matriz religiosa. O interessante foi perceber que, pelo menos no ano de 2015, a única vez que pude comparecer a este evento, a festa teve o intuito de entretenimento e de diversão comunitária (foto 57), algo que também pode ser associado à celebração do *Purim*, pois, uma vez que se rememora a salvação dos judeus da morte, a vida deve ser celebrada com a alegria de viver, de se confraternizar, de ter uma segunda chance para ser e continuar (foto 58).

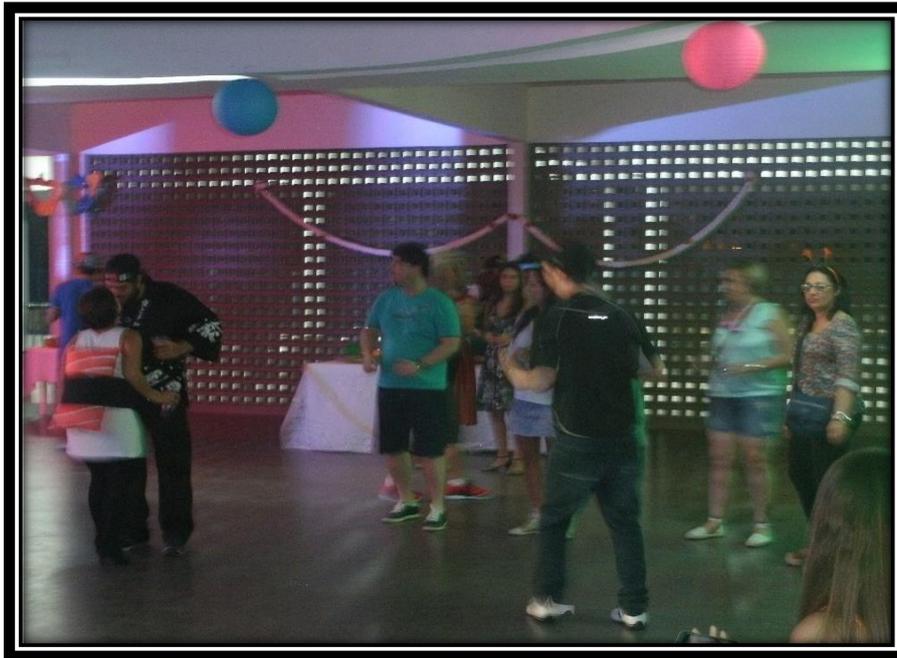


Foto 57: Pessoas dançando ao som da banda No Falo Americano, 13/03/2015

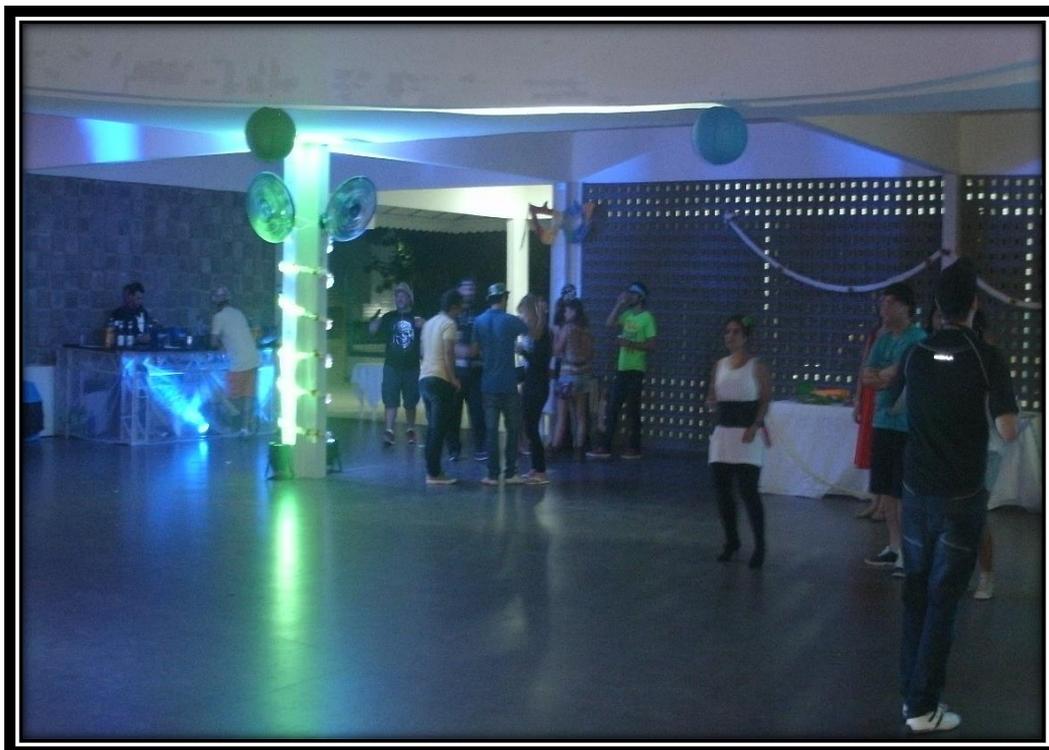


Foto 58: Pátio do CIP na metade da festa de Purim, 13/03/2015

### 3. Inferências, Interferências e Trânsitos: Música Judaica e Desdobramentos

A música, como uma prática comunicacional que organiza criações sonoras e usos sociais dos sons, pode ser analisada como uma das representações expressivas da estrutura cultural e religiosa do judaísmo no Recife. Por isso, para descrever sobre diálogos entre práticas musicais judaicas, é preciso iniciar por um breve panorama sobre as suas especificidades relacionando-as com as influências externas desde os tempos da antiguidade até os dias de hoje. Nestas influências está representado o encontro com a diversidade cultural dos povos que coexistiram com os judeus até os tempos contemporâneos. Tanto as influências externas de outros grupos, como a evolução da vida urbana foram fatores de modificações das manifestações musicais. Fatores como os movimentos migratórios e as diásporas em muito acabaram por forjar o que pode ser chamado de “música judaica”, podendo essa ser apresentada de diversas formas, com características sonoras de vários sistemas musicais ao redor do mundo.

Estando a música inclusa dentro do fenômeno cultural judaico, são muitos os fatores que atribuem características à ela, tornando-a tão diversificada, tão heterogênea, no entanto, tão singular e tão identitária também. É como fazer uma pequena alusão à um rio, que vai abrindo caminho por vários terrenos diferentes: por onde passa, carrega uma série de novos elementos que se misturam a ele – no entanto, ele não deixa de ser um rio que segue seu caminho, mesmo com modificações que podem surgir no decorrer do percurso, agregando ou descartando elementos diversos, ele segue sendo o mesmo rio.

Pondo a música neste momento em segundo plano, voltemos para a questão cultural. O filósofo e crítico literário britânico Terry Eagleton, discorre a respeito da concepção de cultura e amplia o debate cultural, perpassando pelos processos históricos a respeito da aplicação da palavra “cultura” em diversos contextos, bem como sua utilização em diversos momentos de tensão e transformações paradigmáticas pelas quais o mundo moderno e contemporâneo vem passando. Em sua concepção, o termo cultura está longe de ser algo que possa ser tratado com unanimidade, sendo inúmeras as possibilidades de se conceber entendimentos do que seja tanto a definição de cultura, assim como a aplicação desta. Um dos pontos iniciais a destacar é a comparação que Eagleton faz sobre a natureza humana e o cultivo de leguminosas, querendo trazer a questão ao que se atribui como sendo a origem da palavra cultura, neste caso, o cultivo. A comparação parece provocativa mas consegue mostrar que esse entendimento pode ser compreendido de outra maneira:

A natureza humana não é exatamente o mesmo que uma plantação de beterrabas, mas, como uma plantação, precisa ser cultivada – de modo que, assim como a palavra “cultura” nos transfere do natural para o espiritual, também sugere uma afinidade entre eles. Se somos seres culturais, também somos partes da natureza que trabalhamos. (EAGLETON, 2011, p. 15)

Diante da comparação daquilo que pode ser chamado de cultura com aquilo que pode ser chamado de natureza, o autor tenta mostrar, que, tanto o aspecto da cultura como natureza e da cultura como relações humanas, estão presentes na concepção ampla do fenômeno cultural. Eagleton prossegue então com uma sugestão do que pode ser considerado ou chamado de cultura:

A cultura pode ser aproximadamente resumida como o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico. (...) Pessoas que pertencem ao mesmo lugar, profissão ou geração nem por isso constituem uma cultura; elas o fazem somente quando começam a compartilhar modos de falar, saber comum, modos de proceder, sistemas de valor, uma auto imagem coletiva. (EAGLETON, 2011, p. 54 e 59)

Observe que da metade da citação em diante o próprio autor afirma que a cultura necessariamente não tem a ver com “lugar”, “profissão” e “geração”; no entanto em sua concepção a palavra cultura só pode ser aplicada quando existe o compartilhamento, ou seja, a troca entre as pessoas. Para completar com o raciocínio, ele termina a passagem usando a palavra “coletiva”. Note que as duas palavras aqui destacadas, tem a ver com grupo, com ajuntamento de pessoas, de vários. Tanto o ato de compartilhar quanto o emprego da palavra coletivo necessariamente exige “mais de um”. Todavia este “mais de um” também pressupõe algo em comum, algo de todos e para todos. É exatamente a combinação deste “mais de um” com o “algo em comum” que propicia um início da compreensão do que seja a palavra cultura. Após fazer estas breves considerações sobre o entendimento do que seja considerado cultura, termino esta parte em que utilizo como base alguns textos de Eagleton trazendo a seguinte passagem: “Cultura como identidade é avessa tanto à universalidade quanto a individualidade; em vez disso, ela valoriza a particularidade coletiva.” (EAGLETON, 2011, p. 84) É baseado neste “particular coletivo” que prosseguirei na análise sobre a música judaica na comunidade em Recife.

O que pode então ser chamado de “cultura judaica”? Isso tem a ver com a religião? Ou com os muitos percursos feitos por ela por praticamente todo o mundo? A história judaica através de seus antepassados milenares, determinam o que pode ser a cultura judaica? As respostas não são fáceis de serem respondidas, mas pode-se ao menos tentar compreender o que atualmente se caracteriza como “cultura judaica” e como a música é configurada dentro desta conjuntura cultural.

### 3.1 Diásporas e Comunidades Migrantes

As perguntas feitas no parágrafo anterior, conduzem a um ponto que é justamente saber o porquê da música judaica se apresentar de várias formas, gêneros, estilos e ritmos, que são identificados como sendo de vários lugares do mundo, no entanto todas elas são chamadas de “judaicas”. Dentre tantas possibilidades de respostas, a mais plausível é aquela que explica sua variedade através da diáspora<sup>124</sup>, que por sua vez, tem a ver diretamente com os inúmeros movimentos migratórios que os judeus, ao longo do tempo, tiveram em diversos lugares do mundo. O que os une, independente de suas árvores genealógicas ou de suas origens geográficas, é o fato de comungarem dos conceitos judaicos, com seus modos de viver e de entender o judaísmo, daí o sentido da comunidade se fortalece quando a união em torno desses ideais judaicos é convergida no grupo.

Dentre tantas razões que conjuntamente podem dar origem a uma comunidade, há o que Zygmunt Bauman destaca:

O sentimento de comunidade surge muito naturalmente nas pessoas nos períodos em que lhes é negado o direito de assimilação. Quando privadas de escolha, a opção que lhes resta é buscar refúgio na fraterna solidariedade familiar. O impulso “comunitário” das “minorias étnicas” não é “natural”, mas imposto e conduzido de cima, pelo ato ou pela ameaça de privação. (BAUMAN, 2011, p. 73)

Tal citação em grande medida se aplica a quase todas as formações das comunidades judaicas pelo mundo – sentimento de comunidade. Não afirmo que este é o sentimento que rege a atual comunidade judaica pesquisada, mas o foi em sua origem, uma primeira vez no próprio leste europeu, e uma segunda vez quando chegam ao Recife. Obviamente que no Recife a experiência foi diferente da que ocorreu no leste europeu, e ao que tudo indica, no princípio do século XX, estando em território brasileiro, ao contrário de ser negado o direito de assimilação, eles tiveram quase que como por obrigação, ter que assimilar, ter que se adaptar, para garantir sua aceitação e sobrevivência. Todavia a constatação de Bauman procede porque, no sentido lato, a formação de comunidades, principalmente as que representam as chamadas minorias étnicas, são criadas como que numa reação a forças disruptivas que atingem suas bases culturais e sociais.

---

<sup>124</sup>Diáspora: ato de dispersão ou espalhamento, por zonas geográficas fora do seu local de origem, segundo

Observe que Bauman utiliza a palavra assimilar e é sobre ela que continuo um pouco mais a discussão. A palavra assimilação, segundo seu próprio significado em dicionários de língua portuguesa, tem o sentido de apropriação, fusão, interpenetração, transformação.<sup>125</sup> No contexto acadêmico tal significado não muda muito e se aplica a fenômenos que acontecem quando grupos de diversas naturezas, sejam eles religiosos, culturais, étnicos e etc, ao entrar em contato com novos ambientes, ou outros grupos, acabam absorvendo traços diferentes dos seus, como numa amoldagem ao outro.

A palavra assimilação foi e é bastante usada na questão judaica, e não precisa justificar por qual motivo seja, tendo em vista a realidade migratória e diaspórica, de comunidades e etnias, que os judeus viveram e vivem. Há correntes dentro do próprio judaísmo que apoiam a assimilação ao contrário de outras que rejeitam com veemência qualquer sinal de adaptação a cultura do outro, mas isso se restringe muito mais a questão religiosa do que em outros sentidos. A assimilação judaica, relacionada com a cultura, é quase senso comum, até porque em muitos momentos da história dos judeus pelo mundo, foi necessário assimilar; assimilar para sobreviver, assimilar para existir. Sorj fez uma breve análise sobre tal questão, denominando a discussão com o enunciado “o fantasma da assimilação”, ou seja, porque se fazer tanta polêmica sobre uma situação que é inerente ao povo judeu? Observe o que ele cita:

O judaísmo sobreviveu, desde os tempos bíblicos até hoje, por sua capacidade de assimilar as mais diversas culturas. Como mostra Martin Buber, em Moisés, o judeu é um povo nômade, isto é, um povo que viaja entre as culturas e que não tem medo de interagir e que descobriu há milhares de anos o que hoje, graças aos processos de globalização, está sendo reconhecido como a condição de convivência da humanidade: que todas as identidades são híbridas, que nenhuma cultura é pura, que as raízes entrelaçadas de todos os povos se nutrem da mesma herança comum. (...) O judaísmo é, na verdade, diverso e pluralista. Pode-se ser judeu religioso ou ateu; se religioso, conservador, reformista ou ortodoxo; se ortodoxo, chassídico ou não chassídico; se chassídico, escolher entre as diversas seitas – que mal se falam entre si – ou ainda, ser sionista ou não sionista; se sionista, religioso ou não religioso, de direita ou de esquerda, e assim por diante. (SORJ, 2010, p. 20-21)

O interessante nesta análise é que podemos encontrar o pluralismo de que cita Sorj especialmente nas músicas judaicas, muito mais até do que em outros domínios como a dança e a culinária, por exemplo. O autor continua a discorrer sobre a assimilação e afirma que, se houve algum período da história onde de fato aconteceu um tipo assimilação no sentido mais forte da palavra, foi entre os séculos XIX e XX, na Europa

---

<sup>125</sup> <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/assimila%C3%A7%C3%A3o/> <acesso em 19/12/2017 as 14: 35>

Central, e em especial na Alemanha. Fora isso, o que sempre ocorreu é que a adaptação faz parte da história dos judeus, desde o período que ainda eram chamados de hebreus, até os dias de hoje. O mais interessante de tudo isto, é o destaque que o autor dá ao Brasil e cita até como exemplo, “integrar a escola de samba no Purim” (Id.), o que me remete diretamente à festa de *Purim* que participei na comunidade judaica em Recife, quando presenciei a apresentação da banda No Falo Americano, em pleno palco do pátio no CIP.

Mudando um pouco o foco, mas dentro da mesma linha de entendimento, conduzo o assunto para o entendimento básico dos movimentos sociais, políticos e ideológicos que resultaram em diversos conceitos amplamente discutidos, principalmente no âmbito da academia, e que tratam de um fenômeno que não é recente, a diáspora. O sociólogo e teórico cultural Stuart Hall, discorre sobre temas que estão atrelados à questão diaspórica como o multiculturalismo, o pós-colonial, a significação, a representação e a ideologia, relacionados ao debate pós-estruturalista, entre outros, e sobre estas muitas questões que são amplamente debatidas no livro, ele aponta a ligação da origem da palavra “diáspora” com a questão judaica, quando cita: “É modelada na história moderna do povo judeu (de onde o termo “diáspora” se derivou), cujo destino no Holocausto – um dos poucos episódios históricos-mundiais comparáveis em barbárie com a escravidão moderna – é bem conhecido.” (HALL, 2013, p. 31).

Hall define diáspora da seguinte forma: “O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma posição rígida entre o dentro e o fora” (Ibidem, p. 36). Ele ainda complementa: “Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas (...) Em condições diaspórica, as pessoas geralmente são obrigadas a adotar posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas”. (Ibidem, p. 29 e 84) Esta última frase pode ser aplicada as diversas culturas judaicas ao redor do mundo, ou seja, mesmo tendo elementos que seguem princípios da história e da religiosidade dos judeus, essa “cultura judaica” também absorve elementos que provém dos diversos contextos sociais onde se constrói a comunidade, onde se vive, onde se está. A múltipla identidade se dá a partir eu/judeu e do eu/brasileiro, eu/pernambucano e eu/recifense.

Uma vez que a diáspora praticamente se origina dentro da história dos judeus ao redor do mundo, e que, estando nela, existe uma multiplicidade de identidades, obviamente é fácil pressupor que, a música judaica é fruto destas identidades múltiplas, pois relaciona-se diretamente com as comunidades diaspóricas que convivem com a

essência da diferença. Tal essência também é apontada por Hall, e, no caso da música, estas se evidenciam através de ritmos, gêneros, instrumentos musicais e até concepções de como ela pode ser usada nos diferentes espaços sociais da vida em comunidade e no convívio privado. Hall esclarece um pouco mais quando se refere à esta questão do que é coletivo e individual:

Assim, como ocorre na maioria das diásporas, as tradições variam de acordo com a pessoa, ou mesmo dentro de uma mesma pessoa, e constantemente são revisadas e transformadas em resposta às experiências migratórias. Há notável variação, tanto em termos de compromisso quanto de prática, entre as diferentes comunidades ou no interior das mesmas - entre as distintas nacionalidades e grupos linguísticos, no seio dos credos religiosos, entre homens e mulheres ou gerações”. (Ibidem, p. 73)

Quando se trata de migração, muitos fatores são trazidos à tona e na maioria das vezes se levantam algumas discussões que nem sempre são resolvidas no sentido de se chegar a um denominador comum sobre tal caso. A migração hoje, tema de muitas pesquisas científicas no âmbito das ciências humanas, atinge praticamente boa parte do mundo ocidental e oriental, interferindo em maior ou menor grau nas estruturas culturais nacionais e locais. Recentemente, numa esfera global, os movimentos migratórios de destaque envolvem os dos países provenientes do Oriente Médio e da África para a Europa; da Venezuela, tanto para o Brasil como para outros países vizinhos na América Latina e de países da América Central, para o México com destino aos EUA – todos estes, provocados por uma combinação de fatores negativos nos seus lugares de origem como perseguições religiosas resultantes de movimentos realizados por grupos radicais e extremistas, situação econômica fragilizada, falta de perspectiva profissional, fome, miséria, dentre outros fatores agravantes que os forcem a migrar.

Os impactos gerados pela migração atingem não somente questões sociais de ordem econômica e estrutural, como também cultural, afetando hábitos sociais diversos, o que inclui a música em maior ou menor grau. Na maioria das vezes, os migrantes são formados por grupos de pessoas que se deslocam em busca de novos lugares para se reestabelecer socialmente, e, quando tem êxito na sua empreitada, quase sempre tentam se adequar à nova realidade social que os acolhe. A sociedade acolhedora, por sua vez, tanto recebe influências da cultura migrante que adentra no ambiente receptor, como também, pode modificar em diferentes instâncias a cultura que está recebendo.

As comunidades migrantes de uma forma geral são múltiplas sob diversos aspectos, nomeadamente em questões culturais que perpassam pela sociedade como um

todo. As relações são realizadas através de “acordos” que são feitos para o funcionamento do diferente no ambiente do outro. Observe a citação a seguir:

As comunidades migrantes trazem as marcas da diáspora, da “hibridização” e da *différance* em sua própria constituição. Sua integração vertical e suas tradições de origem coexistem como vínculos laterais estabelecidos com outras “comunidades” de interesse, prática e aspiração, reais ou simbólicos. Os membros individuais, principalmente as gerações mais jovens, são atraídos por forças contraditórias. Muitos “estabelecem” seus próprios acordos ou os negociam dentro e fora de suas comunidades. (HALL, 2013, p. 92)

E, tratando-se do judeu, estes “acordos” foram sendo estabelecidos ao longo do tempo, de acordo com cada situação, e decorrente das diásporas que os levaram para vários lugares. Seja como for o que se observa é que a cultura judaica, de um modo geral, se amolda ao espaço e ao contexto a que está situada, obviamente com mais ou menos absorção da cultura do “outro” em relação à sua. Atualmente é quase impossível tratar de cultura judaica e não associar esta a temas como migração, diáspora, multiculturalidade, culturas hifenizadas, enfim, uma série de fenômenos que pluralizam hábitos, costumes, ideias, comportamentos e vivências.

Um exemplo disto pode ser encontrado através da publicação da artista plástica e professora de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Leila Danzinger, numa matéria escrita para a revista *Devarim* (2010). Ela abordou sobre o olhar artístico da *Ketubá*, que, para os judeus, é o contrato de casamento onde ficam estabelecidos as obrigações do noivo em relação à noiva. No seu texto a autora relata que em algum momento da história, criou-se um hábito no referido contrato de casamento de se desenhar ao redor do texto vários tipos de pinturas, que podiam incluir flores, gravuras de passagens bíblicas, animais, estruturas arquitetônicas e até imagens relativas ao amor dos noivos. Com o passar dos tempos as *Ketubot*<sup>126</sup> aumentaram em quantidade e também no nível da qualidade técnica em suas produções. Ao longo dos anos e por onde passava as *Ketubó* recebiam influências das características artísticas locais e assim foi se diversificando e adquirindo uma riqueza imensa em sua produção, não apenas de traços artísticos dos locais onde estavam, como também influenciando a arte destes lugares. Mais interessante ainda é que as artes decorrentes da *Ketubá* influenciaram também pinturas de origens cristã e até islâmicas, ou seja, através da arte foram conjugadas três religiões de proeminência mundial, permitindo, ao menos nesse quesito, a interação das tradições artísticas. Digno de nota é que, segundo Danzinger, as *Ketubot* funcionavam

---

<sup>126</sup> Plural de *Ketubá*

como verdadeiros compêndios da sociologia e da história judaica, pois carregavam nas imagens o reflexo dos hábitos, modos e traços não só do judaísmo mas também da cultura local. Para complementar sua visão sobre isso, a autora afirma:

Sendo assim, é inevitável que as expressões artísticas judaicas guardem as marcas das migrações da passagem pelas diversas culturas que acolheram os judeus, de modo mais ou menos feliz. Mantendo o eixo de valores tradicionais – apreendidos à luz da atualidade e voltados para a valorização da vida – as manifestações artísticas no judaísmo revelam um aspecto compósito, multifacetado, cuja vocação acentuada é o dinamismo, única forma de sobreviver em um mundo que lhe foi sempre hostil, em intensidades diversas, conforme o momento e o local. (DAZINGER, 2010, p. 26)

Assim como a *Ketubá* (imagens 4, 5 e 6) com sua riqueza imensurável de fontes artísticas, é exatamente estas “marcas das migrações” acima citada pela autora que também influenciaram a música judaica por todos os lugares onde ela passou. As muitas dispersões e as diásporas, mesmo tendo motivos negativos em suas origens, acabaram por trazer um enriquecimento sonoro, do ponto de vista da diversificação das sonoridades, às muitas manifestações musicais judaicas ao redor do mundo. As imagens abaixo elucidam tais pinturas, com suas peculiaridades e com o que também é considerado como essencialmente judaico:



Imagem 4: Exemplo de Ketubá<sup>127</sup>

<sup>127</sup><http://www.oscarartprinters.co.il/?pageNumber=10><acessoem06/07/2017às00:42>



O etnomusicólogo Martin Stokes, observando a capacidade que a música tem em representar as comunidades humanas e suas “identidades”, destaca: “A música é, invariavelmente, uma atividade comunitária, que une as pessoas em alinhamentos específicos, seja com os músicos, dançarinos ou mesmo para quem a escuta”. (STOKES, 1997, p. 12)<sup>130</sup> Essa citação por si só define muito do que se pode afirmar sobre a música na comunidade judaica. E sobre a questão da música ser uma “atividade comunitária”, não houve um momento sequer durante as observações em que a música tivesse sido feita de modo isolado, sem conexões, sem comunicações, ao contrário, o sentido da existência da música judaica, faz parte do próprio sentido de ser judeu.

Além de associar a produção musical a um ato comunitário, Stokes adentra num campo complexo dos estudos ditos culturalistas onde destaca a questão da música e a etnicidade: “A incorporação e a domesticação da diferença musical é um processo essencial da etnicidade musical”. (ibidem, p. 17)<sup>131</sup>. E aqui destaco a expressão ‘domesticação da diferença musical’, pois o sentido de domesticar pode também estar associado ao de incorporar, amoldar, “tornar de casa”. Mas muito mais do que isso, as consequências que decorrem das migrações em geral, transformam as sonoridades e os espaços onde elas são feitas, o próprio Stokes aponta a relação que há entre o local e a música, e como estes podem se intercambiar: “A música não fornece simplesmente um marcador em um espaço social pré-estruturado, mas os meios pelos quais esse espaço pode ser transformado.”<sup>132</sup> (STOKES, 1997, p. 4)

Mas, trazendo a discussão sobre os efeitos que as correntes migratórias, assim como as diáporas, afetam a produção musical, e já tendo, segundo Stokes, associado tal questão ao que ele chamou de etnicidade musical, é necessário primeiramente entender o que pode ser considerado como etnicidade, para depois unir tal conceito à música e seus desdobramentos. O conceito de etnicidade foi defendido por Stuart Hall como “pertencimento cultural”, o que pode ser relacionado com a cultura musical judaica no sentido de se entender que: quando se canta ou se toca música judaica é porque se entende que o reconhecimento de ser judeu se faz necessário para alguma finalidade, e este “pertencimento cultural judaico” pode ser perfeitamente encontrado através das práticas musicais, em diversos momentos sociais, tanto coletivos quanto particulares. Bruno Nettl,

---

<sup>130</sup> Tradução do texto original: Music are invariably communal activities, that brings people together in specific alignments, whether as musicians, dancers or listening audiences.

<sup>131</sup> The incorporation and domestication of musical difference is an essential process of musical ethnicity.

<sup>132</sup> Music does not then simply provide a marker in a prestructured social space, but the means by which this space can be transformed. [tradução minha]

assim como Stokes, também já se manifestou quanto à questão da etnicidade com relação à música:

Não é difícil achar exemplos de sociedades que mudaram o contexto cultural e social da música. Trata-se da mais óbvia das coisas nos últimos dois séculos: o concerto público, a disseminação através dos meios de comunicação de massa, o uso da música na preservação da etnicidade em períodos de colonização e diáspora. (NETTL, 2006, p. 15)

Especificamente uma comunidade pode tornar-se peculiar por sua descendência imigratória e por sua identidade cultural e religiosa. Nota-se que a comunidade judaica em Recife, mesmo sendo considerada menor que a de outras capitais pelo Brasil, se destaca por sua movimentação em torno de seus valores culturais e religiosos e isso a mantém ativa, o que gera tanto o sentido de ser um grupo, como também a noção para cada um de seus membros do pertencimento judaico. Temas como este, que tratam diretamente de questões identitárias e de delimitações que podem ou não afirmar um sentido de pertencimento, de reconhecimento comunitário, ou coisas do gênero, são difíceis de escrutinar, tendo em vista principalmente as dinâmicas correntes migratórias e os tão discutidos efeitos provocados pela globalização que afetaram o mundo acentuadamente na segunda metade do século XX em diante.

No âmbito musical, as reconfigurações sonoras nas comunidades migrantes são consequências dos contatos culturais adquiridos no processo de relacionamento com novas experiências musicais, podendo ser em maior ou menor grau. A etnomusicóloga Adelaida Reyes Schramm (1990), aborda a questão da música proveniente de grupos refugiados ou de imigrantes e destaca o papel que a música tem para manter e/ou definir uma cultura que, por motivos de deslocamentos forçados e involuntários, necessita desenvolver meios para sobreviver ou mesmo se readaptar ao novo ambiente de estadia. Tais meios nem sempre são os mais desejáveis, mas quando se tem poucas opções, seja qual for o meio ou a readaptação, o que importa é sobreviver e continuar.

Uma outra questão que deve ser considerada quando se estuda comunidades migrantes ou diaspóricas, é a da mudança e manutenção musical. É difícil definir sobre o que deve ser mantido e o que se deve mudar, porque quando se trata de cultura, há forças dinâmicas que regem um sistema social e que não podem ser controladas pela ação do homem. Para que seja feita uma mudança ou uma troca, há de se considerar o que os representa naquela música, mesmo que esta representação não seja estritamente musical. Nettl também discorre sobre a mudança de estilo musical:

Como é que se define – essa é a questão eterna – o que é a música de uma sociedade, a música cujo estilo foi mudado? Se a mudança de estilo supõe que algo reconhecível tem que ser mantido, pode ser que isso seja um elemento simbolicamente importante, para que a associação com o grupo social seja mantida. (NETTL, 2006, 13-14)

A discussão em torno deste tema se dá por questões levantadas pela investigação científica, através de estudos relacionados não somente com a Etnomusicologia, mas também com a Antropologia e a Sociologia. A música judaica em Recife, impactada pelos processos dinâmicos das sociedades contemporâneas, está sujeita à constantes mudanças, tanto em suas estruturas musicais externas (relativas à escalas musicais, instrumentos utilizados, acordes, ritmos e etc), quanto à suas funções mais interiores (relativas aos significados religiosos e culturais nos quais estão inseridos), principalmente quando letras religiosas são associadas à melodias de caráter externo ao Judaísmo, ou seja, oriundos do universo pop musical ocidental. De fato, discorrer sobre mudanças na música de uma determinada comunidade ou qualquer outro contexto que seja, requer a compreensão do que isto representa principalmente para a própria comunidade, pois, quanto à mudança, há de se considerar o meio pelo qual esta vem, e como a comunidade a recebe, a adota e a desenvolve.

Mudanças musicais não podem ser consideradas como negativas para uma cultura ou um grupo social, seja ele/ela qual for tendo em vista que a mudança é algo inerente ao ser humano e suas diversas formas de interagir com o meio, tudo isto estando inserido num dado período histórico, com sua realidade social, política e religiosa. Bruno Nettl, no seu “Estudo Comparativo da Mudança Musical: Estudo de caso de quatro culturas”, aponta uma série de questões sobre práticas musicais em quatro contextos distintos, revelando como seus participantes avaliam os processos de mudança e manutenção musical, e, uma das questões levantadas pelo autor reforça a importância da representatividade não só musical para seus executantes no que se refere ao que deve ou não mudar e comenta:

Se e como uma sociedade muda ou intercambia seu repertório depende de sua maneira de identificar e definir a unidade principal de seu pensamento musical. (...) Para alguma coisa ser a música “deles”, ela não depende somente do estilo musical, mas também de uma associação específica com sua sociedade, independentemente de como a música soa. (NETTL, 2006, p. 13)

No caso específico da prática musical na comunidade judaica em Recife, deve-se levar em consideração dois pontos: 1) O de que a comunidade é formada, em sua maioria, por pernambucanos, nascidos e criados em Recife, portanto, nordestinos e brasileiros; 2) Ao mesmo tempo, o fato de “ser judeu” em terras brasileiras já os distingue

dos que não são, pois quem assume que é, se diferencia por algo, seja por atitudes ou concepções específicas aos princípios judaicos. Muitos participantes desta comunidade dizem ser judeus unicamente pelos laços de parentesco, já outros, além da questão biológica, também professam a fé judaica, participando das cerimônias religiosas, como por exemplo, do *Shabat* que ocorre semanalmente, no entanto, estes que ainda “guardam o sábado” são minoria dentro dela (CUNHA, 2011). Tal assunto sobre a questão da adaptação, mudança, aceitação e rejeição musical, foi posto em questão e ponderado pelo *hazzan* oficial do CIP, que deu a seguinte declaração:

Então, eh... a negociação, não tem uma negociação formal aqui nessa comunidade de Pernambuco, de Recife... o que existe é sempre uma..., ... acaba sendo meio que uma tentativa e erro, quase assim vamos dizer. Eu tenho tentado trazer coisas diferentes, e em muitos casos são melodias de temas locais aqui, como vc já citou a Asa Branca né? Ah... mas tem muita coisa americana, tem muita coisa é...eh, espanhola, né, o judaísmo ao longo desses, sei lá, desde a gente foi expulso da terra de Israel que já faz mais de dois mil anos, ele foi sofrendo influência de todos os povos por onde ele passou, todos, então, o judaísmo é cheio de coisas que se você olhar, que está por trás, você vai ver que, não é, não é, exatamente judaica, é difícil saber o que é judaico, em termos de música mesmo, porque a gente não tem registro nenhum do que se fazia no templo há dois mil anos atrás, a gente sabe que se fazia música, tem registro no texto, fala de instrumentos musicais, fala de cantar, mas a gente não tem registro, como era essa música a gente não sabe. Então, certamente a música que a gente faz hoje está totalmente influenciada por todos os países, todos os recantos onde os judeus estiveram morando durante estes dois mil anos, não é certeza, aqui na comunidade a gente não tem uma, então, só respondendo mais objetivamente, não tem uma negociação formal, ah, quero colocar essa melodia ou não, o que eu tenho feito é trazer sugestões e alguns casos a sugestão é bem aceita, em outros casos não tão bem aceita, em particular o que eu senti aqui, existe uma não aceitação, não da melodia, a melodia em si não incomoda muito, mas quando você traz algum texto que não é em hebraico, em particular alguns textos em inglês, tem muita música americana, judaica americana, os americanos eles fazem muito isso, o texto, eles misturam o texto em hebraico com o texto em inglês, então, no meio da música eles trocam, do inglês para o hebraico, do hebraico para o inglês, e eu tentei fazer alguma coisa assim e não foi muito bem vindo, então, o que eu tenho tentado fazer, nesses casos, é pegar a música original, prq tem musicas muito boas, muito bonitas, e tentado adaptar para o hebraico, português ainda não tentei mas, eventualmente em algum dia eu faço alguma coisa em português cantado, ainda, não tem nenhuma musica que a gente cante em português, a gente lê textos em português, mas cantar, ainda não experimentamos.

David Leo Eisenkraft,  
04/08/2017

É interessante perceber que o depoimento acima aponta o fato de que, para a comunidade, a inserção de melodias de várias fontes ou origens não incomoda muito, mas a letra das músicas, essas sim precisam estar escritas em hebraico, e isto por uma questão muito local da comunidade recifense. Observe que no fim do depoimento ele destaca que, quando tais textos devem ser lidos, a comunidade não encontra resistência,

mas quando o texto é para ser cantado, aí sim, existe uma certa rejeição de se usar outro idioma que não seja o hebraico, dado este que foi percebido pelo próprio *hazzan*, tendo em vista que essa foi uma de suas colocações.

Considerando tais questões quanto à prática da música em comunidades migrantes como a do Recife, há um ponto que deve ser levado em conta, mesmo sendo um tanto quanto polêmico tendo em vista a área científica na qual estes estudos sobre migração, identidade, diáspora e etnicidade estão inseridos, as ciências humanas, que é não apenas a contextualização social e cultural, mas também o papel da herança genética como definidora da cultura. Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fenart explicam o porquê destas questões de pertença étnica através de laços sanguíneos e/ou religiosos serem tão recorrentes para delimitar este sentimento de pertencimento, primeiro, sobre a questão da etnicidade relacionada ao parentesco: “A prova da descendência pode representar uma exigência formal imposta ao indivíduo para fazer valer seus direitos étnicos. O Estado de Israel a institucionalizou para a lei do retorno”. (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998, p. 162), e completa sua observação com a relação à etnicidade associada à religião:

A religião pode desempenhar um papel central, particularmente quando ela se apoia, como no caso dos judeus, num mito de eleição, ou quando ela é substituída por um código legal distintivo, regrando os aspectos mais íntimos da vida, como é o caso das comunidades muçumanas. (Ibidem, p. 163)

Um dos principais destaques durante a minha vivência na pesquisa foi notar que, determinadas músicas tradicionais judaicas, não representam a “eticidade” judaica apenas para os judeus, mas também para o público em geral. Pude perceber tal fato em plena observação de campo, mais precisamente no Festival da Cultura Judaica, no ano de 2017. Em determinado momento do festival encontrei uma colega, profissional da área da música, mas não judia, que estava lá com seus pais, a convite de alguém da comunidade judaica que os conhecia e os tinha convidado. Então, durante uma conversa informal sobre minha pesquisa, e enquanto a programação apresentava umas leituras de poemas e poesias, ela me fez a seguinte pergunta: “Qual o momento que eles (se referia à Messibá Orquestra Judaica) irão tocar aquelas músicas mais tradicionais? É porque até agora não reconheci este repertório como sendo de judeus”. Até aquele momento, a orquestra só tinha executado a primeira parte do repertório que continha músicas judaicas e israelenses de caráter pop e 100% internacional. Como eu sabia que a orquestra ainda iria tocar as músicas tradicionais judaicas eu a informei que seria o último número na programação do festival, assim como foi nos dois anos anteriores, então ela comentou: “Ah tá... É essa

parte que eu quero ouvir porque para mim é o que é de judeu mesmo...”. Note que em seu entendimento, a “música judaica” ainda não tinha sido apresentada, visto que, até aquele momento, a banda só tinha tocado músicas que ela, a ouvinte não judia, não tinha percebido como sendo judaicas. Isto demonstra que o reconhecimento da representatividade judaica através da música, ultrapassa fronteiras sociais, culturais e religiosas. Naquele momento do festival, em plena rua do Bom Jesus, no centro do Recife, a música judaica estava sendo reconhecida como tal para ambos os públicos aos quais se dirigia, um deles feito por judeus, e o outro por não judeus.

Mark Slobin, que se dedicou a pesquisa sobre a música judaica e os estudos da diáspora, fez a seguinte colocação:

Meu próprio trabalho (Slobin 2000) em outra cena diaspórica judaica, a música klezmer, vai em direções diferentes. O Klezmer emergiu da vida judaica da Europa Oriental na diáspora, floresceu em outra diáspora nos Estados Unidos da década de 1880 até a década de 1930, foi amplamente exterminada na Europa pelo nazismo e stalinismo, fez um grande retorno nos Estados Unidos a partir de meados da década de 1970, e retornou à Europa como uma importação americana na década de 1990. Em Israel, klezmer não era uma entidade conhecida. Só recentemente apareceu lá, como um americanismo. A destruição da "pátria" europeia significou que a "diáspora" se tornou a base da música. Em tal situação, a diáspora tem pouco peso analítico como termo de escolha, exceto quando intensamente redefinida. Para um músico como Michael Alpert, um judeu-americano de Los Angeles tocando música do leste europeu em Berlim, "pátria" tem vários significados, e ele pode usar a experiência para escrever uma música que é colocada em disco e em circulação para reunir mais significados. A música em si se torna uma espécie de pátria para o sentido composto de diáspora do músico.<sup>133</sup> (SLOBIN, 2003, p. 294)

Um texto que resume bem a questão da diáspora e a música judaica, deixando claro que a profundidade do assunto ultrapassa qualquer tentativa de superficialidade quanto a definições culturais ou sonoras que possam atestar esta ou aquela origem, ou seja, tratando-se de música judaica, a busca pelas origens é quase inexistente, ou é existente em vários sentidos, em vários locais, em várias culturas.

---

<sup>133</sup> My own work (Slobin 2000) on another Jewish diasporic scene, klezmer music, goes off in different directions. Klezmer emerged from diasporic eastern European Jewish life, flourished in another diaspora in the United States from the 1880s through the 1930s, was largely exterminated in Europe by Nazism and Stalinism, made a big comeback in the United States starting in the mid-1970s, and returned to Europe as an American import in the 1990s. In Israel, klezmer was not a known entity. It has only recently appeared there, as an Americanism. The destruction of the European "homeland" meant that the "diaspora" became the music's base. In such a situation, diaspora carries little analytical weight as a term of choice except when intensively redefined. For a musician like Michael Alpert, a Jewish-American from Los Angeles playing eastern European music in Berlin, "homeland" has several meanings, and he can use the experience to write a song that is then put on disc and into circulation to gather more meanings. The music itself becomes a kind of homeland to the musician's compounded sense of diaspora. [tradução minha]

### 3.2 Memória coletiva e Música

Qualquer que seja o estudo ou a pesquisa que esteja relacionada com os judeus ou com a cultura judaica, seja investigando a identidade, etnicidade, imigração, religiosidade e qualquer outra área ou tema que seja, torna-se praticamente impossível não recuar um pouco na própria história e buscar respostas ou mesmo caminhos que possam esclarecer determinadas concepções ou explicações a respeito do que se pretende investigar. E nessa busca que apela para a história, um ponto se mostra bastante colaborador: o da memória coletiva.

O tema “memória” já configura como assunto importante nas ciências humanas há um certo tempo e tem despertado interesse por tratar diretamente da questão de como as diversas culturas, grupos sociais, comunidades, cidades, estados e nações, lidam com a lembrança de fatos importantes para a sua própria construção histórica. Desde a década de 1920 o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1925-1950) discorreu sobre o tema da memória relacionando-a a grupos sociais dos mais diversos.

Peter Burke, historiador inglês, chama atenção exatamente para estas questões sobre memória coletiva, debate que já tinha ocorrido pelo próprio Halbwachs, mas que também vai ser contemplado por ele, quando elucida a questão da memória como sendo fruto de um grupo, de uma pluralidade, e não apenas de uma individualidade: “Uma das mais importantes e polêmicas questões teóricas é a legitimidade de se falar da memória como fenômeno coletivo” (BURKE, 2012, p.172). E mesmo que se reconheça que a memória também é algo individual, as escolhas do que ser lembrado não é definido pela individualidade e sim, pela coletividade. “São os indivíduos que lembram, no sentido literal, físico, mas é a comunidade que determina o que é ‘lembrável’ e também como será lembrando” (Ibidem, p. 172-73). Segundo Burke, em muitos casos, essas escolhas feitas por uma coletividade do que se deve ser lembrado, ou seja, o que ter como memória, perpassam gerações e continuam sendo lembradas por pessoas que nem mesmo vivenciaram aquilo que está sendo lembrado, daí pode-se discutir ainda mais sobre a importância daquela memória, de como ela foi eleita para ser rememorada e o porquê de se continuar reavivando tal memória.

De modo geral, o ser humano é feito de memórias. Algumas são mais significativas, outras nem tanto; algumas dizem respeito a fatores diversos, outros mais específicos; algumas fazem parte de um universo particular, outras abarcam uma

coletividade. No entanto, o que se quer destacar, é que o homem possui memórias e, de uma forma ou de outra, ele as utiliza e as revive.

A memória tem ligação com a história e ambas lidam com o passado, distante ou recente. E, quando se trata de lembrar algo relacionado a uma coletividade, aí é que a história mostra-se eficaz, porque permite o resgate de fatos que foram comuns a mais de uma pessoa, tornando esse algo mais significativo, mais assertivo, conseqüentemente, mais importante. Paolo Rossi, filósofo e historiador italiano, escrevendo sobre o passado, a memória e o esquecimento, aponta a ligação da história com a memória, e desenvolve seu raciocínio priorizando exatamente a memória coletiva:

No caso da historiografia, os processos de rememoração, que a constituem em sua essência mais profunda, parecem guiados por intenções precisas: remediar o esquecimento natural dos seres humanos, atarefados em seu cotidiano presente; conservar e permitir que seja utilizado um grande e rico patrimônio de traduções, instituições e ideias; criar um elo entre diferentes gerações; dar lugar a formas de memória coletiva que podem dizer respeito a pequenas ou grandes comunidades (os tífarnates, os escoceses ou os europeus) ou, até mesmo, a todo gênero humano. A memória coletiva, para a qual a atividade dos historiadores e dos antropólogos fornece uma contribuição notável, é, em geral, entendida como possibilidade de se referir a um passado dotado de sentido: algo que pode opor barreiras sólidas aos processos de laminação, quebra, isolamento, erradicação do ambiente e do passado de indivíduos e de comunidades. (ROSSI, 2010, p. 206)

Rossi chama a atenção no sentido da utilização da memória como sendo algo a valorar a própria história, ou seja, a memória que reforça a significância dos eventos históricos, proporcionando o que ele chama de “passado dotado de sentido”. E é partindo deste trecho da frase que volto a atenção para a questão da música judaica na comunidade pesquisada.

Como já foi exposto desde o capítulo 1 desta tese e até em outros capítulos, os judeus possuem uma longa história e boa parte de sua cultura, hábitos, modos de viver e de pensar, tem estreitas ligações com essa história, conseqüentemente, com muitas memórias. Não precisa ir muito atrás, para se locupletar de mais e mais memórias, pois as mais recentes são tão diversas e impactantes como foram muitas de épocas mais remotas. Vivemos atualmente no século XXI e, não muito tempo atrás, menos de cem anos precisamente, aconteceu uma das piores catástrofes da humanidade, provocada pela intolerância, pela insanidade e pelo puro ódio de homens contra homens. O grande genocídio, que posteriormente ficou conhecido como “holocausto”, matou quase 6 bilhões de judeus, além de outros grupos sociais e religiosos, como ciganos, testemunhas de Jeová e homossexuais. Não quero aqui dar enfoque ao holocausto em si, mas a questão da memória, que, neste caso, é uma memória mais que pesada, mais que triste, no entanto,

necessária. O que precisa ser entendido é que a memória pode proporcionar alegrias e tristezas, euforias ou melancolias, raiva ou amor, mas independente do que ela proporciona, sua existência permite no presente o mínimo de reflexão sobre o que foi o passado e o que deve ser anteposto como lição, como ponderação para as futuras gerações.

É importante saber que não apenas já tentaram apagar o registro de tal crueldade na história dos judeus, como também sabe-se que, atualmente, há pessoas que descrevem que o holocausto de fato aconteceu. O próprio Rossi chama atenção para o fator esquecimento e elucida que a história, em muitos momentos, opta por esquecer de determinados eventos e pessoas, por motivos diversos, muitas vezes com reais intenções, outras vezes, sem intenções aparentes. Observe a citação a seguir:

A história do século XX, conforme bem sabemos também quando tentamos esquecê-lo, está cheia de censuras, apagamentos, ocultações, sumiços, condenações, retratações públicas e confissões de inúmeras traições, além de declarações de culpa e de vergonha. Obras inteiras de história foram reescritas, apagando os nomes dos heróis de um período; catálogos editoriais foram mutilados, assim como foram subtraídas fichas nos catálogos das bibliotecas; foram publicados livros com conclusões diferentes das originais, passagens foram retiradas, textos foram montados em antologias numa ordem favorável a documentar filiações ideais inexistentes e ortodoxias políticas imaginárias. Primeiro, foram queimados os livros. Depois, foram eliminados das bibliotecas, na tentativa de apaga-los da história. Primeiro, foram eliminados inúmeros seres humanos, depois, tentaram apagar os apagamentos, negar os fatos, obstaculizar a reconstrução dos eventos, vetar a contagem das vítimas, impedir a lembrança. (ROSSI, 2010, p. 33)

De fato, o interessante é saber que a história que se oculta, se nega, todavia, ela mesma algumas vezes também confessa a ocultação, a negação. E o esquecimento, que mantém ligações com a memória e o passado, pode ser consciente e inconsciente, valorável ou maldoso, sufocado ou provocado. Pensando neste esquecimento não apenas vários relatos e provas concretas do holocausto foram preservadas, assim como sua música, aquela que marcou uma época de terror, mas que dolorosamente hoje é documentada através de fontes diversas, inclusive acadêmicas.

O passado, o esquecimento e a memória, são três elementos que podem ou não andar juntos, mas, inevitavelmente estão presentes no processo histórico de todos os seres humanos. E se a música é uma produção humana, ela também pode tomar parte tanto no passado, quanto no esquecimento e na memória. Para os judeus, o passado, o esquecimento e a memória, estão recheados de música que podem ser reavivadas de um jeito ou de outro, em comunidades diversas pelo mundo afora. A comunidade *ashkenazi* em Recife costuma recorrer a memória, resgatando canções que são cantadas por mais de décadas e que ainda hoje mantem seus significados e ensinamentos. Como foi exposto

antes, o que destaco aqui é a memória coletiva, a lembrança em conjunto, aquela que seja significativa para todos enquanto participantes de um grupo de descendentes de imigrantes e religiosamente definidos.

E memória coletiva não necessariamente associa-se apenas a comunidade, onde estão inseridas as famílias judaicas, mas também ao ambiente familiar, escolares, que, aliás, também proporcionam muitos tipos de memórias coletivas. Um exemplo disto foi descrito por Sonia Goussinsky, sobre o cantar ídiche e a memória:

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. (...) 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 a tarde na casa de uma prima da sua avó. (GOUSSINSKY, 2012, 119)

Mesmo sabendo que o estudo da memória, relacionado a história, abrange várias áreas do conhecimento científico, ressalto o trabalho de Kay Kaufman Shelemay, etnomusicóloga norte americana e judia, que trata do assunto dentro da música, e especificamente, da música judaica. Shelemay discorre sobre memória e história e também destaca a questão da memória individual e coletiva:

Que os limites entre memória e história discutidos aqui são confusos e difíceis de negociar devem ser reconhecidos desde o início. A memória é um vasto domínio, ao mesmo tempo familiar e formidável. Nós tendemos a assumir que entendemos o significado da palavra "memória", que foi definida brevemente e popularmente como "a faculdade pela qual as coisas são lembradas ou mantidas na mente" (Thompson 1995, 850). A memória é, acima de tudo, uma faculdade cognitiva individual na qual residem vestígios de experiências pessoais e autobiográficas. Alguns desses vestígios residem perto da superfície da consciência e são facilmente lembrados, enquanto outros permanecem fora da consciência cotidiana, mas ainda são vulneráveis a recordar em resposta a vários tipos de estimulação. A memória é ao mesmo tempo um fenômeno social, moldado pela experiência coletiva. O que muitas vezes é chamado de "memória coletiva" é o conhecimento que é compartilhado com os outros através de várias formas de expressão, incluindo fala, música, dança e outras mídias expressivas, e que emerge em parte de uma expectativa comum de que o momento ou evento é, na verdade, memorável.<sup>134</sup> (SHELEMAY, 2006, p. 18)

---

<sup>134</sup> That the boundaries between memory and history discussed here are blurred and tricky to negotiate must be acknowledged from the beginning. Memory is a vast domain, at once familiar and formidable. We tend to assume that we understand the meaning of the word “memory”, which has been briefly and popularly defined as “the faculty by which things are recalled or kept in the mind” (Thompson 1995, 850). Memory is first and foremost an individual cognitive faculty in which reside traces of one’s personal and autobiographical experiences; some of these traces reside close to the surface of consciousness and are easily recalled, while others remain out of everyday awareness but still vulnerable to recall in response to

Que a música contribui para a elaboração da memória isso já é fato – muitas memórias são resgatadas através de processos musicais. Shelemay aponta um dado interessante quanto a própria metodologia na pesquisa etnográfica, que são as entrevistas. Segundo ela o processo de como as entrevistas são feitas em grande medida oferece ao pesquisador pontos de conexão entre a história e a memória, mas muitas vezes quem pesquisa não consegue perceber tais conexões.

Shelemay destaca a música como uma verdadeira aliada da memória, além de outras utilidades: “A música serve para apoiar o texto, para estimular a memória e assegurar que a palavra seja transmitida para a próxima geração”<sup>135</sup> (1995, p. 35). O tema sobre a memória e a música esteve presente na pesquisa que Shelemay desenvolveu numa comunidade judaica da Síria, e através de entrevistas ela percebeu o resgate da memória, tanto através dos textos quanto das melodias. O fato é que para os judeus sírios o resgate histórico através da memória mantida pela música é muito importante pois não os faz esquecer de onde vieram e o que faziam seus antepassados. A citação a seguir retrata bem tal importância: “Para os judeus sírios, e provavelmente para muitas outras comunidades da diáspora também, transmitir memórias orais e incorporá-las dentro de narrativas históricas também se torna uma prioridade e um dever para que sua história não se perca.”<sup>136</sup> (SHELEMAY, 2006, p. 32)

John Blacking também ressaltou a contribuição e a importância da história da compreensão da música. Mesmo fazendo uma crítica ao modelo especulativo que se usava no estudo da história da música, ele não deixa de ressaltar a contribuição que a história pode dar no estudo das diversas culturas musicais. Blacking não se refere a memória, mas quando elabora seus estudos etnomusicológicos, após pesquisar a prática musical dos povos africanos dos Venda, pondera um pouco sobre as origens e a relevância histórica:

Pode-se argumentar que usei um tipo de história especulativa para poder postular outra, e que as ditas origens culturais da música dos *venda* e do *pedi* podem ser não menos etnocêntricas e imprecisas, enquanto racionalizações dum sistema, que um conceito de evolução musical que explica padrões sonoros dum modo diverso. A esta objeção responderia eu que, no estudo dos sistemas musicais, me interessa sobretudo a relevância histórica. (...) As

---

various types of stimulation. Memory is at the same time a social phenomenon, shaped by collective experience. What is often termed “collective memory” is knowledge that is shared with others through various forms of expression, including speech, music, dance and other expressive media, and that emerges in part from a common expectation that the moment or event is, in fact, memorable. [tradução minha]

<sup>135</sup>Music serves to support the text, to prod the memory, and to insure that the word is transmitted to the next generation [tradução minha]

<sup>136</sup> For Syrian Jews, and probably for many other diaspora communities as well, transmitting oral memories and embedding them within historical narratives also becomes both a priority and duty lest their history be lost. [tradução minha]

origens da música que me dizem respeito são aquelas que se encontrará na psicologia e no ambiente cultural e social da sua criação, na concatenação dos processos que geram os padrões sonoros. Se a música exprime atitudes, deveríamos esperar correlações entre as diferentes atitudes e os padrões sonoros com os quais elas são expressas. (BLACKING, 1976, p. 41-42)

Sobre esta relevância história presente na música, seja pela letra, seja pelo ato de se cantar, Irene Heskes destaca a importância da música como elemento condensador de valores culturais, históricos e religiosos:

Com a música judaica, os judeus vivem continuamente sua história, tradições e cultura. O calendário religioso anual é observado em rituais e melodias folclóricas, as observâncias do ciclo de vida são interpretados através do canto, a experiência do movimento da diáspora se reflete em elementos múltiplos da canção. (HESKES, 1994, p. 335) <sup>137</sup>

A música judaica, pelo que cita Heskes, e pelo que pude observar em campo, não faz parte da vida judaica, ela pode ser considerada a vida judaica em sons, em ritmos e que por isso precisa ser experienciada sonoramente e em conjunto. Isto também pode ser conferido pela afirmação de Nathan Ausubel, quando escreve sobre as canções populares judaicas ao redor do mundo:

Nutrindo-se da vida nos guetos e nos *Shtetlech*<sup>138</sup>, e dos ventos da Renascença que “modernizaram” a abordagem até então puramente religiosa, o folclore musical judaico definiu-se em sua forma musical e poética, com imensa diversidade. Seus temas tocavam todos os aspectos da experiência judaica cotidiana. Deus e o mundo, o além e o Messias, Moisés, os Patriarcas, as Matriarcas. Tratam da vida e da morte, amor e separação, sucessos e frustrações, trabalho e mercado, sorte e infortúnio. (AUSUBEL, 1989, p. 410)

### 3.3 O simbolismo judaico e a música

Tomando como base a definição de “símbolo” por Marconi e Presotto, “Símbolos são realidades físicas ou sensoriais às quais os indivíduos que os utilizam lhes atribuem valores” (MARCONI; PRESOTTO, 2011, p. 30). Na antropologia o tema simbolismo vem sendo bastante trabalhado e isso porque a eleição do que é simbólico, a atribuição do significado e da representatividade, bem como a aceitação destas, são feitas única e exclusivamente pelo homem. É o homem, enquanto ser social, político, religioso e cultural, que escolhe, atribui e vivencia a utilização de símbolos no decorrer de sua vida.

<sup>137</sup> Tradução do texto original: “With jewish music, jews continually live their history, traditions, and culture. The religious calendar year is observed in ritual and folk melodies; the life cycle observances are interpreted in chant; the sweep of diasporic experience is reflected in manifold elements of song.” [tradução minha]

<sup>138</sup> *Shtetlech*: Plural de *Shtetl*. Pequenas cidades na fase pré II Guerra Mundial, cuja maior parte da população era judaica e de língua ídiche. ([www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Shtetl](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Shtetl) <acesso em 20/02/2014>)

Do ponto de vista da religião, provavelmente é mais comum que os símbolos sejam utilizados, até como forma de comunicação com o universo espiritual e metafísico. A noção da passagem de um plano material para um outro oposto a este, muitas vezes necessita de que algo que seja o intermediário, a fim de que ambos os contextos se liguem, se conectem, e é nesse interstício que o símbolo pode encontrar seu espaço, através de sua função e representatividade. Observe o que cita o antropólogo Silas Guerriero:

Talvez uma das mais fortes contribuições da Antropologia para o estudo da religião se dê no fato de ela ter dirigido especial atenção para a pesquisa dos sistemas simbólicos. Considerar a cultura humana como fruto da capacidade de simbolização é apenas ponto de partida. A grande contribuição se dá porque compreendo o universo simbólico como elemento das comunicações e das trocas. (...) A análise antropológica dos símbolos procura descobrir os sistemas de significado subjacentes, em um esforço interpretativo empreendido pelo pesquisador. Para a antropologia, a simbolização reflete a maneira como os símbolos religiosos se constituem, se fixam e se transmitem na história e nas sociedades humanas. Ela se diferencia de outras abordagens sobre os símbolos tanto as que possam vir da Psicanálise quanto as de uma concepção que parta do princípio de que os símbolos tem um significado fixo, inerente a eles mesmos, em todas as religiões e culturas. (GUERRIEIRO, 2013, p. 252)

O Judaísmo como religião e como cultura está impregnado de elementos simbólicos. Desde os tempos da antiguidade, destacando a narrativa sobre Noé e a construção de uma arca, a história já apresenta, além de todos os personagens e eventos da própria história, como o número de animais por espécies que deveriam adentrar à arca, o lançamento da pomba depois do temporal para averiguar se as águas tinham secado, o betume por dentro e por fora da arca, todos estes já com forte conotação simbólica, temos o mais destacado elemento representativo que é o arco-íris<sup>139</sup>, configurando o que havia de mais simbólico em toda esta descrição textual.

A história dos hebreus na antiguidade foi repleta de episódios que demonstravam claramente a utilização de símbolos para várias atividades religiosas e, por extensão, seculares também. Dos tempos da antiguidade para os dias atuais, o uso dos símbolos assim como a dimensão simbólica da religiosidade e da cultura judaica como um todo, só aumentaram, abrangendo hábitos cotidianos, individuais e coletivos. Atualmente, percebe-se que a simbologia judaica é algo muito presente na vida dos judeus em geral. A culinária judaica, por exemplo, carrega elementos simbólicos em seus pratos, como o pão trançado, mais conhecido como *chalá*, e que simboliza parte de uma prática realizada

---

<sup>139</sup>O arco-íris torna-se símbolo do pacto entre Deus e os homens, quando estabelece a promessa que a terra não seria mais uma vez destruída pela invasão das águas. Fonte:

pelos judeus na época da existência do templo. Observe a explicação deste elemento simbólico a seguir:

A razão para trançarmos a chalá (geralmente cada uma das duas em seis tiras, totalizando doze) é para recordar os 12 pães que eram colocados na véspera de Shabat no Bet Hamicdash, Templo Sagrado de Jerusalém. O formato de cada chalá, lembra a letra "vav", do alfabeto hebraico, que possui valor numérico "6". Como são duas, somam 12. <sup>(140)</sup>

Objetos sagrados como a *menorá*<sup>141</sup> o *kipá*<sup>142</sup>, a *mezuzá*<sup>143</sup>, e tantos outros, são exemplos da ligação direta do elemento simbólico com o dia-a-dia judaico, com o próprio desenrolar da vida judaica tanto em tempos passados, como no presente. E aqui cito “vida” no sentido lato, com emoções, estados de espírito, funções, ou seja, o “viver/respirar” juntamente com o “viver/ser”. Sobre essa questão, Clifford Geertz considera que:

Como vamos lidar com o significado, comecemos com um paradigma: ou seja, que os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o ethos de um povo – o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos – e sua visão de mundo – o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas ideias mais abrangentes sobre ordem. (GEERTZ, 1989, p. 66-67)

Note que Geertz se refere à “ethos” com a forma de viver, não apenas com o ato de viver, e argumenta que os símbolos sagrados acabam por resumir para aqueles que o elegem como tal, esse “ethos”. Gershom Scholem, um dos renomados estudiosos das correntes místicas do judaísmo, analisa o papel dos símbolos dentro do imaginário místico judaico e aponta que a construção simbólica não apenas representa algo a alguém ou a uma comunidade, mas, sobretudo, faz parte da vida de quem o adota, de quem o elege. Mesmo sendo para ele um campo que pode apresentar problemas quanto as interpretações diversas, os símbolos se constituem em pilares de vida, envolvendo aspectos tantos sociais em geral quanto religiosos. Observe a citação:

<sup>140</sup>Fonte: [http://pt.chabad.org/library/article\\_cdo/aid/1595172/jewish/Chal-tranada.htm](http://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/1595172/jewish/Chal-tranada.htm)<acessoem04/3/2018as13:05>

<sup>141</sup> Existem muitos significados para este importante utensílio. Um deles explica que a Menorá representava o centro de onde a espiritualidade era irradiada para o mundo. A Menorá era acesa com azeite, que simboliza a sabedoria da Torá. Fonte: [http://pt.chabad.org/library/article\\_cdo/aid/1688680/jewish/Menor.htm](http://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/1688680/jewish/Menor.htm)<acessoem04/03/2018as13:23>

<sup>142</sup> A kipá é um lembrete constante da presença de D'us. Fonte:

[http://pt.chabad.org/library/article\\_cdo/aid/666805/jewish/A-Kip.htm](http://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/666805/jewish/A-Kip.htm)<acesso em 12/03/2017>

<sup>143</sup> "Mezuzá" é a palavra hebraica para designar umbral. Consiste em um pequeno rolo de pergaminho (klaf) que contém duas passagens bíblicas, manuscritas, "Shemá" e "Vehaiá". A mezuzá que deve ser afixada no umbral direito da porta de cada dependência de um lar ou estabelecimento judaico, obedece ao seguinte mandamento da Torá: "Escreve-las-ás nos umbrais de tua casa, e em teus portões" (Deuteronômio VI:9, XI:20) [http://pt.chabad.org/library/article\\_cdo/aid/666773/jewish/A-Mezuz.htm](http://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/666773/jewish/A-Mezuz.htm)<acessoem04/03/2018as13:16>

O problema da interpretação de símbolos naturalmente apresenta copiosos aspectos. Enfatizar um destes aspectos, no presente contexto, não significa minimizar a importância de outros, em contextos diferentes. Símbolos, por sua própria natureza, servem para descrever uma experiência que em si carece de expressão. Mas este aspecto psicológico ainda não é o problema todo. Símbolos também têm uma função dentro da comunidade humana. Podemos ir mesmo ao ponto de dizer que uma das funções principais dos símbolos religiosos consiste na preservação da vitalidade da experiência religiosa, dentro de um tradicional ambiente conservador. A riqueza de significado que eles parecem irradiar empresta nova vida à tradição, sempre exposta ao risco de ficar congelada em formas mortas – processo este que prossegue até que os próprios símbolos morram ou mudem. (SCHOLEM, 2015, p. 32)

Scholem destaca a “preservação da vitalidade da experiência religiosa, dentro de um tradicional ambiente conservador”. (Ibid) Independente de qual seja o real sentido da palavra “conservador” no final desta frase, de fato, tais símbolos judaicos promovem o experienciar do judaísmo em sua prática – isso tem a ver com a tal vitalidade, e esta não alcança apenas a experiência religiosa, mas, também, a experiência de vida, de comunidade, de sociedade.

No caso da música judaica, pode-se observar que o elemento simbólico provavelmente está inserido para além das letras ou das linhas melódicas, harmônicas ou rítmicas, mas sim, no contexto e no sentido que elas são feitas, como é o caso da canção *Lecha Dodi*, típica do *Cabalat Shabat*<sup>144</sup>, que funciona como uma música símbolo do recebimento do *Shabat* na sexta vespertina. O próprio Scholem destaca como a simbologia é manifestada através desta canção:

Neste hino, que continua sendo cantado nas sinagogas, o simbolismo místico é explicitamente combinado com as esperanças messiânicas sobre a redenção da Schechná do seu exílio. Quando a efetiva procissão ao campo foi abandonada, a congregação passou a “encontrar a noiva” no pátio da sinagoga, e quando também este costume caiu em desuso tornou-se hábito, como ainda hoje o é, voltar-se para o oeste, ao último verso do hino, e inclinar-se ante a Noiva que se aproxima. (SCHOLEM, 2015, p. 170)

O que Scholem afirma acima eu pude conferir ao vivo, tanto durante a pesquisa de mestrado, quanto nesta de doutorado. Nas oportunidades que tive em participar de cerimônias do *Cabalat Shabat*, no final da execução do *Lecha Dodi*, todos viravam-se para o oeste, exatamente como está na citação acima, reafirmando com tal atitude a simbologia que a música carrega em si. (CUNHA, 2011)

Outro destaque a ser dado, desta vez, muito mais relacionado à questão do simbolismo como um elemento de representatividade, do que propriamente com significados, é a canção *Yerushalayim shel zahav*, que pode ser traduzida por “Jerusalém

---

<sup>144</sup> Cerimônia de recebimento do *Shabat*

de Ouro”. Segundo o site The Israel Forever Foundation<sup>145</sup>, esta canção foi composta por Naomi Shemer, e exibida pela primeira vez no ano de 1967 no Festival da Canção, pela cantora Shuli Natan que acabou conquistando o público daquele festival bem como os seus organizadores. Conhecida em vários países, esta canção já foi utilizada em produções cinematográficas e gravada por inúmeros cantores e cantoras, inclusive pelo cantor brasileiro Roberto Carlos. *Yerushalayim shel zahav* tornou-se símbolo exatamente por retratar, principalmente através de sua letra, o anseio e o amor que os judeus têm pela cidade de Jerusalém. Nos diversos *songbooks* de música judaica, é comum ela estar presente no repertório, e sua partitura sempre vem acompanhada do texto em hebraico, da transliteração (que fica inserida no corpo da partitura) e da tradução para o inglês.

Pessoalmente, antes mesmo de iniciar a pesquisa do mestrado, no ano de 2009, eu já conhecia esta canção através da mídia televisiva, e a conhecia como sendo uma música judaica de grande proeminência, então, fui ao campo de pesquisa com ela na minha bagagem de conhecimentos sobre música judaica, e confesso que fiquei satisfeita quando pude ver e ouvir sua execução por judeus durante minha inserção no trabalho de campo, até porque ela era praticamente a única música que eu sabia cantarolar pelo menos o refrão.

Para ser mais precisa, presenciei a execução desta música em três momentos distintos: numa cerimônia em memória das vítimas do holocausto, num evento que ocorreu no dia 27 de janeiro, feito no hall do shopping Paço Alfândega, no centro do Recife, no ano de 2014; num jantar solidário realizado no pátio do CIP, bairro da Torre, no ano de 2015, e na cerimônia de inauguração do piano da sinagoga *Isaac Schachnik*, também situada no CIP, no ano de 2016. Em todas as três apresentações que pude presenciar, tanto a participação quanto os aplausos da plateia foram mais fervorosos com a execução dela, o que evidencia um destaque desta em relação as demais canções judaicas feitas nestes três eventos. Quando questionado sobre a representatividade que a música pode ter em relação a identidade judaica, o *hazzan* David Leo Eisencraft fez seu comentário e destacou exatamente tal canção:

Tem algumas outras músicas como... se vc pegar uma música como *Yerushalayim Shel Zav* numa rádio qualquer, então, essa música vai mexer com qualquer, assim, quase qualquer judeu, que se considera judeu, ao ouvir essa música, vai ficar arrepiado, claro, porque tem muito a ver com a gente, a Jerusalém, é assim uma coisa que tá muito dentro da gente, né?!

---

<sup>145</sup> [https://israelforever.org/interact/multimedia/yerushalayim\\_shel\\_zahav/](https://israelforever.org/interact/multimedia/yerushalayim_shel_zahav/) <acesso em 11/03/2018 as 23:37>

Note que, pelo próprio depoimento, é possível perceber o nível de carga emocional que é posta sobre esta canção, a ponto de poder provocar “arrepios” em quem a escuta, e isto pelo fato desta se constituir praticamente uma verdadeira declaração de amor à Jerusalém. Tais “arrepios” provocados pela canção em questão, pode ser o que, no caso da música, deve estar associada à realidade sensorial, portanto, abstrata. A música, que aqui inclui tanto o texto quanto o som, constitui-se daquilo que é percebido como símbolo de uma ligação não apenas física, mas também emocional, que comunica a respeito de um lugar considerado sagrado para os judeus do mundo inteiro, e da felicidade de se ter esta cidade como uma herança histórica, tanto social quanto religiosa.

A associação da música com o que é simbólico também foi observada por Alan Merriam (1964), quando listou as dez funções, já citadas neste tese anteriormente, a maioria delas apresenta um sentido “extra” musical, e que, mesmo assim, justificam os resultados sonoros, ou seja, para que esta percepção não seja limitada aos aspectos puramente musicais, é necessário o estudo e a observação da música na cultura. Dentre elas, existe a “função de representação simbólica”, na qual é destaque a utilização da música como algo que possa representar “coisas, ideias e comportamentos”.

#### **3.4 A música judaica e a alteridade - A relação do “eu” e do “tu” em discursos musicais**

Os estudos sob a ótica da alteridade aumentaram consideravelmente nestes últimos anos no campo das ciências humanas como um todo. Após os efeitos da Globalização, dos movimentos migratórios, dos processos diaspóricos e de tantas outras formas de deslocamentos culturais, em boa parte os espaços geográficos atualmente congregam mais de um tipo de traço cultural, e as múltiplas vivências culturais coexistem com suas diferenças e semelhanças. Segundo Angel B. Espina Barrio conhecer a cultura dos outros pode ser uma forma de entender nossa própria cultura: “Por último, quando estudamos as culturas de outros povos estamos lançando luz para a compreensão da nossa cultura, nossas instituições e nossa história.” (BARRIO, 2005, p. 39).

De fato, o conhecimento do outro, seja pelo contato cultural, que hoje pode ocorrer tanto presencialmente ou virtualmente, permite que uma pessoa, para que entenda o que o torna cultural e social, precise ao mínimo saber em que seus hábitos e modos de fazer/ser são diferentes do dos outros, e isso pode contribuir para uma melhor

compreensão de muitas questões quanto à própria natureza de quem se propõe a conhecer o “outro”. No entanto, para que esta compreensão aconteça de modo consciente é necessário haver a “mediação”, que também pode ser entendida como a “relação social”, como afirma Vieira Zanella: “O encontro com o outro, portanto, entendido enquanto alteridade, é característico de toda e qualquer atividade humana, desde que mediada.” (ZANELLA, 2005, p. 102).

A música judaica, por possuir elementos de diversas culturas e também possuir o ‘marcador judaico’ (seja ele musical ou não), apresenta uma face da alteridade na sua própria construção, e muitas vezes essa “alteridade” na música pode ser vista como um ritmo, uma escala, uma forma de cantar, uma letra, um ambiente musical, dentre outros. Bohlman atribui aos efeitos da modernidade, enquanto um período histórico dentro da trajetória da cultura judaica (2011, p. 125). Sendo assim percebe-se que a música judaica hoje é fruto de um movimento global com o elemento local, ou seja, mesmo que a cultura judaica esteja espalhada pelo mundo, o elemento musical específico da cultura local na maioria das vezes pode ser encontrado nas músicas judaicas das mais diversas comunidades encontradas pelo mundo afora.

Bohlman também fez considerações sobre o “olhar do outro sobre nós” e de “nós sobre os outros”. De certa forma, esse estudo dentro do campo etnomusicológico aproxima-se das concepções exógenas/endógenas levantadas pelos estudos sobre etnicidade. Bohlman acrescenta que a questão do olhar pode sim fazer diferença na busca dos objetivos da pesquisa de campo, pois quanto maior for a aproximação da música do outro com a minha, menor será o ato de estranheza dela. (1991). Bohlman discorre sobre fatores históricos da música judaica, seu deslocamento no tempo e no espaço geográfico, destacando vários fatores que contribuíram para a construção da música judaica na modernidade, tema este que contribuirá para o entendimento da alteridade e do simbolismo na música judaica como um todo.

A etnomusicóloga Margaret J. Kartomi (1981), traz uma discussão sobre o uso de certas terminologias e conceitos, como o de “síntese musical”, “transculturação musical”, “sincretismo musical”, “música transplantada”. Tentar estabelecer uma ligação das práticas musicais judaicas com cada um destes conceitos, torna-se possível principalmente quando se ouve a realização de melodias notadamente conhecidas do repertório nordestino, estas com textos hebraicos em rituais religiosos judaicos, como também a utilização de melodias mundialmente conhecidas como pertencentes ao repertório da música pop internacional mais uma vez com textos hebraicos e ainda o

acompanhamento de canções judaicas em ritmo de samba, axé, forró e etc. Por mais de uma vez, em eventos diversos na comunidade, ouvi melodias que já conhecia de outros contextos, mas naquela situação, com um texto novo e em hebraico, sendo interpretado sem algum tipo de rejeição ou desconfiança do público ouvinte.

De fato, o fator diaspórico que marca a trajetória dos judeus ao redor do mundo vem reforçar ainda mais as razões pelas quais a música adquiriu diversas características sonoras e funcionais, e esses muitos fatores que acabam por implementar na música judaica o elemento “externo”, ou seja, os traços culturais não judaicos na música realizada pelos judeus, inclusive para momentos de caráter estritamente judaico. Fazendo um paralelo com o estudo da autora acima citada, a música judaica atualmente não prioriza um único elemento marcador de características que possam ser atribuídas exclusivamente às origens puramente judaicas, mas configura-se numa série de “amostras” das culturas musicais que travou contato ao longo de todos esses anos. Kartomi, na busca por uma melhor compreensão e adequação de determinadas aplicações teóricas às práticas musicais com seus inúmeros contatos culturais, considera que muitos termos usados são um tanto quanto problemáticos pois partem dos princípios estabelecidos pela cultura ocidental europeia, ou seja, parte da visão do europeu ou americano colonizador:

Esta desaprovação foi em parte uma consequência do fato de que, relativamente há pouco tempo, a maioria das referências ao contato musical entre as culturas foram feitas com relação aos impérios coloniais europeus na Ásia e África e do sistema colonial interno das Américas, e, neste contexto, preconceitos eurocêntricos eram abundantes. A distinção foi feita frequentemente entre os gêneros “puros e tradicionais” por um lado, e híbrido, de cruzamento fértil, pastiche, transplantado, exótico, fundido, misturado, integrados, osmótico, crioulo, mulato, mestiço, sincrético, sintetizado, aculturados, gêneros duplamente aculturados por outro.” (KARTOMI, 1981, p. 228)<sup>146</sup>

Compreendendo que determinados termos podem não se adequar aos diversos contatos culturais, percebe-se que este é um impasse que atinge também a compreensão do papel da música judaica na capital recifense, portanto é importante e necessário o estudo destes conceitos acima citados por Kartomi que resultam de contatos culturais para que não se cometa um julgamento parcial ou sob um único ponto de observação. Diante

---

<sup>146</sup> Tradução do texto original: This disapproval was partly a consequence of the fact that, until comparatively recently, most references to musical contact between cultures were made with regard to the colonial european empires in Asia and Africa and the internal colonial system of the Americas; and in this context, eurocentric prejudices were rife. A distinction was often made between "pure, traditional", genres on the one hand, and hybrid, crossfertilized, pastiche, transplanted, exotic, fused, blended, integrated, osmotic, creole, mulatto, mestizo, syncretic, synthesized, acculturated, double acculturated genres on the other. [tradução minha]

das muitas interfaces que a música pode ou não assumir, para os judeus em Recife, tanto em momentos sagrados como em momentos sociais, a música é presença marcante e que existe não apenas para “recrear” ou “entreter” o ambiente, mas de uma forma ou de outra, ela carrega em si o sentido de pertença étnica judaica, ou seja, o reconhecimento de ser judeu, sendo muitas vezes, o principal diferencial num determinado evento ou solenidade. E o que faz então uma música que representa uma identidade étnica conviver com outros tipos de música num mesmo espaço de tempo e lugar, com um único motivo de festa? Bruno Nettl discorre sobre vários fatores que em maior ou menor grau modificam uma cultura musical. Ele usa o termo “aculturação” quando explica a passagem de elementos de uma cultura musical à outra:

O caminho mais importante de aculturação tem sido a passagem de elementos da música ocidental e cultura musical a outras culturas, e de fato, pode-se considerar a chegada da música ocidental a todas as culturas como o evento mais importante na história da música mundial do século XX. (NETTL, 1992, p. 381)<sup>147</sup>

Nettl comenta sobre a questão da música urbana e sua atração aos demais tipos de música que são chamadas de “étnicas”, então, associando isto aos “bailes judaicos”, percebe-se o quanto a música judaica interage com as novas propostas musicais, muitas vezes absorvendo não apenas “elementos” da música, mas até uma melodia inteira tipicamente “popular urbana” incorporando-a ao seu repertório. De fato, as práticas musicais judaicas variam muito no modo como elas se apresentam. Algumas vezes a mudança está no caráter da cerimônia, mas, mesmo em momentos sagrados pode existir a adoção do “urbano” no “tradicional”.

O uso da “dialética do exógeno/endógeno”, apresentado por Jocelyne Streiff-Fenart e Philippe Poutignat, trata das identificações étnicas partindo da dicotomia do “nós/eles”, ou seja, quem se auto identifica e o outro pelo qual ele está sendo identificado, pode ser aplicável à situação da utilização da música judaica em eventos sociais da comunidade para demonstrar o que os faz se afirmarem judeus e para que os demais participantes não judeus saibam que aquela é uma festa de judeus, ou seja, nota-se aí uma clara demonstração do reconhecimento de uma postura de alteridade, ou seja, o marco diferenciador entre o “eu e o tu”, que manifesta-se através do momento musical. Esta diferenciação, que pode ser de quem está sendo diferenciado e de quem está

---

<sup>147</sup> Tradução do texto original: The most important avenue of acculturation has been the passing of elements of western music and music culture to other cultures; and indeed, one might consider the coming of western music to all cultures to be the most significant event in world music history of the 20th century.

diferenciando, pode ocorrer conjuntamente, pois ambos os lados dependem do “olhar” do outro e, portanto, exigem uma análise inter-relacionada, daí a existência do exógeno/endógeno, como afirma os autores:

De fato, definições exógenas e endógenas não podem ser analiticamente separadas porque estão em uma relação de oposição dialética. Elas raramente são congruentes, mas necessariamente ligadas entre si: um grupo não pode ignorar o modo pelo qual os não membros o categorizam e, na maioria dos casos, o modo como ele próprio se define só tem sentido em referência com essa exo-definição. Esta relação surge em toda sua complexidade por meio dos processos de rotulação mútua, no decurso dos quais os grupos os grupos atribuem-se e impõem aos outros nomes étnicos. (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1997, p. 143)

Tendo observado que a música judaica ocupa tanto espaços sagrados, quanto profanos, e que nos dois espaços há uma consciência de que sua presença é fundamental para que a afirmação judaica de ser e de viver seja estabelecida, faz-se necessário entender o papel da música judaica nesses espaços, compreendendo também como se manifesta na música a questão do “eu/tu”, ou “nós/eles”.

No intuito de compreender a prática musical não como um fenômeno sonoro isolado, mas sim como um elemento que representa sua identidade, percebi que a música judaica, pelo menos a que eu pude ouvir e acompanhar durante a pesquisa de campo, nas suas mais diversas formas de se manifestar, traz ou apresenta pontos que podem ser compreendidos a partir do conceito de dialogismo, tão amplamente utilizado nos campos da filosofia e da linguística e que aqui o apresento associado à prática da música, ou seja, o dialogismo musical, ou o dialógico em música. No século passado a linguística fez uso do conceito de polifonia, conceito emprestado da musicologia, para tentar entender como ocorriam os discursos na comunicação, ou seja, a superposição de várias vozes, estas, vozes de discurso. Autores como o russo Mikail Bakhtin (1895-1975) e o francês Jacques Lacan (1901-1981), construíram seus trabalhos científicos em parte baseados desta permuta, e os resultados aplicados na academia foram satisfatórios para as diversas correntes da linguística. Depois do êxito do emprego de um conceito da área da música ser usado na linguística foi a vez de acontecer o inverso – o conceito de intertextualidade, construído e definido dentro da linguística, ser utilizado por musicólogos e compositores, e sua definição no sentido musical foi o de aplicar trechos melódicos já existentes em novas composições musicais, sendo assim, a parte já composta que é inserida na nova composição musical denomina-se de intertextualidade, ou seja, um “texto musical” dentro de outro “texto musical”.

Bakhtin (1981/1987), tomando como base este mesmo conceito, apresenta-o no campo da linguística, todavia trazendo uma nova perspectiva sobre o mesmo, uma vez que, tratando-se de comunicação, apresenta a questão da relação que ocorre na fala e que, inevitavelmente carrega em sua formação a dualidade intrínseca ao diálogo, ou seja, a composição em duas partes distintas e, além disso, um elemento novo que ele chama de “conflito” que está embutido nos enunciados das vozes dialógicas. No entanto, quando Bakhtin se refere à palavra “conflito”, não é no sentido atrelado ao ódio ou à disputa agressiva em si, mas ao conflito no sentido de ideias que se encontram em tensão, em propostas que causam a diferenciação na formulação linguística, mesmo que estas sejam pertencentes ao mesmo campo motivador. O dialógico faz parte da relação em sua inteireza, ou seja, as enunciações só se completam quando há uma discórdia, uma oposição, pois enunciações exatamente iguais não podem constituir o dialógico em si.

Mesmo sendo esta uma fonte importante para a compreensão sobre o dialogismo, ou o dialógico, não é baseado na concepção bakhtiniana que pretendo continuar a desenvolver este raciocínio, principalmente aplicando-os aos das relações entre o “eu” e o “tu” em discursos musicais. Mas uso aqui a concepção de dialógico no sentido primordial, filosófico, e não linguístico da palavra, que é aquela apresentada por Martin Buber, um filósofo judeu que se dedicou a investigar o que foi chamado de filosofia da relação, sob a ótica do dialógico, da interação entre o eu e o outro.

Segundo Buber: “A esfera do inter-humano é aquela do face a face, do um-ao-outro; é o seu desdobramento que chamamos de dialógico.” (BUBER, 1982, p. 138) Um pouco antes que Bakhtin usasse o conceito de dialogismo na linguística, Martin Buber cria este conceito, e através dele amplia seus estudos para o entendimento baseado nas relações humanas, estas em três níveis que são, a relação do humano com a natureza, a relação do humano com o humano e a relação do humano com o universo espiritual. Baseado neste triângulo Buber desenvolve toda uma reflexão das relações diversas, com seus conflitos, com seus questionamentos, mas sempre mostrando que uma base que apoia estas relações: a noção do EU-TU, onde “eu” só existe se houver um “tu”. Buber chama esta base por palavras-princípios e explica que estes termos são pares porque são completados uns nos outros, como ele mesmo demonstra: “Se se diz Tu, profere-se também o Eu da palavra-princípio EU-TU” (BUBER, 1974, p. 3).

Utilizando o princípio do eu-tu, aplicado por Martin Buber no seu livro intitulado pelo mesmo termo “Eu e Tu”, entende-se que, de forma geral, o dialógico acontece constantemente no espaço que existe no ‘entre’, sendo este o intermediário de dois lados,

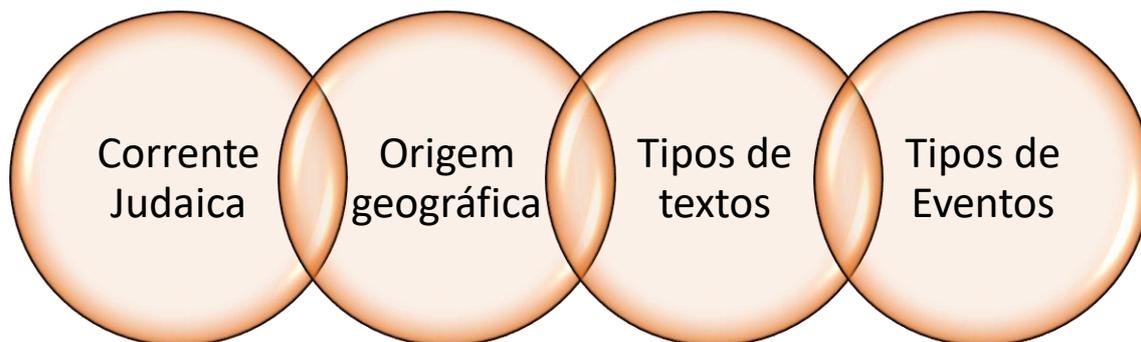
de duas faces, de dois que se estabelecem em relação, e tal relação jamais poderia acontecer se apenas uma das duas partes existisse, ou seja, o eu só pode existir se houver um tu: “Não há Eu em si, mas apenas o Eu da palavra-princípio Eu-tu e Eu da palavra-princípio Eu-Isso” (BUBER, 1974, p. 4). Buber vai além em sua teoria quando também apresenta o eu-isso, fazendo distinção entre o eu-tu, onde tu é equivalente ao eu, sendo o outro, e o isso é diferente do eu na essência e existencialidade. Observe:

Se Eu e Tu nos revela o dialógico como fundamento da existência humana, se a questão antropológica deverá ser abordada como ato vital de procura do sentido da existência humana, então trata-se de perscrutar o dialógico no ser humano. O “entre” permitirá, como chave epistemológica, abordar o homem na sua dialogicidade; e só no encontro dialógico é que se revela a totalidade do homem. (BUBER, 1976, LI)

Buber afirma que o Eu-Isso vem após o Eu-tu e que na relação Eu-Isso o Eu se impõe ao Isso, justamente porque o Isso representa qualquer coisa que seja diferente do Eu. Partindo desse princípio a dialogicidade se manifesta quando se estabelece a relação Eu-Tu, onde o humano trava contato com outro humano, e exatamente por isso a relação acontece.

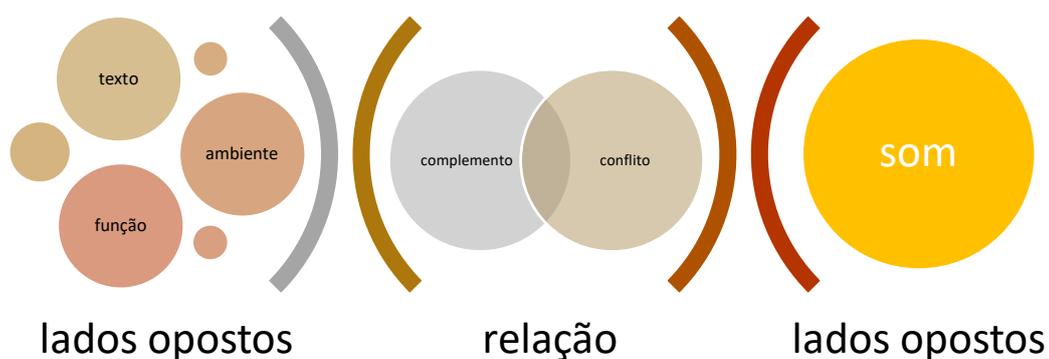
O conceito de dialogismo está associado ao princípio da relação, do eu-tu, do entre; tudo isso aplicado à vida, ao comportamento e dentro de uma concepção metafísica pois estuda a relação do homem com a natureza, do homem com o homem e do homem com Deus.

Mas, como usar este conceito à questão da música judaica em si? Como já foi visto nos capítulos anteriores, a cultura judaica como um todo existe onde existir uma comunidade judaica, seja ela qual for e do jeito que for, independente de corrente religiosa ou de localização geográfica. Por ser uma cultura tão local e tão global ao mesmo tempo, por mais que se pretenda defini-la ou classificá-la, as categorizações e as denominações podem parecer diluídas quando percebe-se que as idiosincrasias judaicas modificam-se de acordo com o ambiente cultural no qual estão inseridos e a música provavelmente é o elemento mais fluido do judaísmo como um todo. Os sons, sejam eles quais forem, são quase sempre bem-vindos ao universo judaico, aliás, são as diversas sonoridades provindas de inúmeras escalas, acordes, timbres e ritmos, que tornam o judaísmo musical ainda mais amplo. Esse entendimento quando aplicado à música judaica pode ser entendido nas relações que se estabelecem de acordo com vários aspectos, e quatro deles destaco abaixo:



Acima temos em sequência: as correntes judaicas – definindo a aceitação ou não de variados tipos de sonoridades, ritmos, estilos; as origens geográficas – interferindo no tipo de matriz cultural de onde vieram as comunidades judaicas e quais são suas absorções culturais a partir de tais lugares; os tipos de textos – indicando em quais cerimônias, situações ou eventos, determinadas músicas serão feitas e, por último, o tipo de evento – que filtra os repertórios e interfere na categoria das músicas. Mas existe uma outra opção que é a função que a música desempenha, essa, muitas vezes, se impõe acima das que foram citadas, pois, de acordo com o que foi visto durante o trabalho de campo, a mesma música, com o mesmo texto e mesma melodia, pode ser feita em contextos diferentes, atendendo a propostas distintas: *Ossê Shalom* e *Salaam* são bons exemplos deste caso, onde, o que se impõe é a função que a música está desempenhando e não o contexto, o texto, a melodia ou a origem.

Aplicando o conceito de dialógico à questão musical e tomando como exemplo para esta aplicação a música judaica, basicamente o entendimento pode ser compreendido pela seguinte representação:



Nessa abertura ao outro através das sonoridades é que identifica-se a questão do dialógico, da relação, da troca. O dialógico em música manifesta-se no intervalo entre os lados opostos, que, tanto se complementam, através da junção de elementos presentes em ambos os lados, como também se encontram em conflito, pois fazem parte de faces distintas, e precisam encontrar o espaço do “entre” para poder estabelecer uma relação, mesmo que estes lados sejam totalmente opostos. O que compõe os lados é exatamente o que define o dialogismo como um todo. De um lado existe o som, com suas formas locais de se estruturar, que são moldadas pela conjuntura cultural e social como um todo, e do outro lado, elementos que entram nessa relação com o som que podem ser textos, ambientes, funcionalidades, sentidos e etc. O dialogismo musical ocorre quando estes lados se entrecruzam e formam um todo sonoro. No espaço intermediário entre os dois lados há a relação acontecendo, o “entre”, o “eu-tu”, o dialógico.

Observe as co-relações com a música judaica do esquema exposto abaixo:



### 3.4.1 Experiencialismo Sonoro

Considerando todo o contexto dialógico que envolve os lados opostos e a relação central como unificadora destes polos, chega-se ao que nomeio aqui como experiencialismo sonoro. O termo experiencialismo vem da palavra experienciar que, segundo o dicionário Houaiss, tem origem na palavra experimentar<sup>148</sup>. Há vários sinônimos para a palavra experimentar e, quando aparece a palavra experienciar como sinônimo de experimentar, esta vem precedida pelas iniciais sin/var, que significa, sem variações. Essa mesma palavra foi usada por Martin Buber para dar o sentido de vivenciar, estar em.

Diante de suas construções teóricas em torno do conceito de dialógico, em diversos trechos de dois dos seus livros, *Do diálogo e do dialógico* (1982) e *do Eu e Tu* (1974), Buber insere por várias vezes as palavras experienciar, experienciando, experienciados, assim como as palavras experimentar e experiência. Como pode ser observado, o verbo experienciar, no texto de Buber (1982), pode configurar os sentidos de vivenciar ou sentir, como também o sentido de experimentar, testar. Nas citações abaixo os exemplos são de textos que usam a palavra experienciar no sentido de vivenciar:

É somente no interior da corrente **que se experiênciamos** e se realiza a vida vivida. (Ibidem, p. 45) [grifo meu]

Somente então, fiéis ao momento, **experienciamos uma vida** que é algo diferente que uma soma de momentos. (Ibidem, p. 50) [grifo meu]

Não é o homem que se ocupe de si mesmo, se contemple, se apalpe, se saboreie, se adore, se lamente; tudo isto pode ser-lhe acrescentado, mas não é parte integrante do dobrar-se-em-si-mesmo – assim como, ao ato de voltar-se-ao-outro, completando-o, pode ser acrescentado o tornarmos o outro presente, na sua existência específica, mesmo englobarmos-lo, de forma que as situações comuns a ele e a nós mesmos **sejam por nós experienciadas** também do seu lado, do lado do Outro. (Ibidem, p. 58) [grifo meu]

Em que a não-liberdade consiste **não é possível experienciar** adequadamente sob a pressão de uma fatalidade. (Ibidem, p. 108) [grifo meu]

Se um indivíduo percebe fielmente a palavra da hora histórico-biográfica, se ele capta a situação do seu povo, a sua própria situação, como um signo e uma exigência que lhes são feitos, se ele não poupa a si mesmo e nem a sua comunidade diante de Deus, **então ele experienciamos o limite. Ele o experienciamos** com tanta dor como se lhe cravassem na alma o marco do limite. (Ibidem, p. 112-113) [grifo meu]

---

<sup>148</sup> Experienciar. In: Grande Dicionário Houaiss. <http://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1> <acesso em 06/02/2018 às 17:50>

Na citação a seguir, Buber utiliza a palavra experimentar agora no sentido de experimentar, testar. Observe:

Afirma-se que o **homem experiencia o seu mundo**. O que isso significa? O homem explora a superfície das coisas e **as experiencia**. Ele adquire delas um saber sobre a sua natureza e sua constituição, isto é, uma experiência. **Ele experiencia o que é próprio às coisas**. Porém, o homem não se aproxima do mundo somente através de experiências. Estas lhe apresentam apenas um mundo constituído por ISSO, ISSO e ISSO, de Ele, Ele e Ela, de Ela e ISSO. **Eu experiencio alguma coisa**. (BUBER, 1974, p. 16) [grifo meu]

Fica claro na elaboração do texto qual sentido ele usa para empregar a palavra experimentar, por isso, para que não reste dúvidas, quando utilizo a palavra “experientialismo” na construção do conceito de “experientialismo sonoro”, uso-o no sentido de vivenciar, de sentir, e não de experimentar, testar.

Concebendo que a relação entre ambiente, texto e função com a cultura local, sonoridades e corrente judaica, gera um tipo de dialogismo musical, o ato de experiência define o que chamo de “experientialismo sonoro”, ou seja, a vivência musical que contempla não somente os sons e ritmos em si, mas o contexto e os objetivos, e estes ainda numa relação de alteridade, de tráfego, de troca, mas também de complementos.

O experimentar sonoramente reside na vivência da música dentro da relação com elementos que fazem parte de uma cultura, como a religiosidade, a identidade, hábitos, tradições, concepções e etc, podendo ser com todos ao mesmo tempo, com parte deles ou com apenas um deles, mas sempre numa relação dialógica entre a música e o outro, onde o outro pode ser tudo que não é a música, mas que está diretamente ligado a música quando em sua performance. O experientialismo sonoro que associo ao cenário da música judaica em Recife/PE, pode ser aplicado a contextos onde a prática musical é realizada dentro de uma vivência ampla, podendo envolver fatores como identidade, etnicidade, religiosidade, simbolismo e alteridade. No universo da música judaica todos estes elementos se apresentam fortes, proeminentes, em diversas situações e contextos. É praticamente impossível dissociar a música judaica de tal vivência ampla, que envolva a identidade judaica, tão questionada por seu histórico de migrações e diásporas, a etnicidade, construída pelas culturas locais, nacionais e internacionais, a religiosidade, que foi sendo modificada por forças interna e externas ao próprio judaísmo, o simbolismo, presente em quase todas as instâncias da vida judaica desde os tempos da antiguidade até os dias de hoje e, por último, a alteridade, fenômeno que acompanha os judeus por sua condição migrante e diaspórica.

O experiencialismo sonoro não se aplica a práticas musicais puramente estéticas/apreciativas, ou seja, aquelas em que o público as observa sem, no entanto, estabelecer algum tipo de relação além da mera audição, como nos casos de apresentações de músicas em geral, erudita, popular, urbana, regional, religiosa, tradicional, exóticas, do mundo, mas que coletivamente ou individualmente não haja alguma relação com tais músicas, a não ser pela apreciação momentânea em decorrência de uma apresentação. O experiencialismo sonoro presume viver e conviver com a música em várias esferas, e isto significa vivenciar a música além dos palcos ou das plateias, dos holofotes ou das ambientações.

Destaco que o entendimento básico do que conceituo como “experiencialismo sonoro” pode ser compreendido através de uma palavra chave: relação. A relação com a prática musical é uma premissa para se experienciar sonoramente as práticas musicais. De forma geral um relacionamento prevê trocas, que podem ser fracas ou intensas, mas há de se haver trocas, e essas, estabelecidas por diferentes meios, contextos e funções. Um dos fatores que contribui para que o experienciar sonoro seja real é o tempo que se demanda no contato e nas relações com a sonoridade – o tempo que se investe na vivência sonora em grande medida, define o experienciar sonoro. Desenvolvendo este raciocínio, observa-se que a própria palavra “experienciar” tem relações diretas com a palavra “vivenciar” e esta, por sua vez, tem total relação com a palavra vida. A definição do que seja viver ou vivenciar, é bastante complexa e ampla em muitos sentidos, e não pretendo me desdobrar nela neste momento, mas uma das características da vida é o fator temporal, de ser e de existir em.

Além do conceito de experienciar, apresentado por Buber anteriormente, a autora Ana Luísa de Oliveira Pires (2015), apresenta o conceito de “experiencialidade”, aplicado ao contexto educacional e de formação de adultos. Na sua construção teórica, ela aponta alguns pilares para que a experiencialidade se dê de fato, e utiliza outros conceitos como base para sua definição, sendo dois deles, o da “complexidade”, apresentado por Edgar Morin (1991/2000), e o da “formatividade”, de Bernard Honoré (1992). Tais pilares que dão suporte a manifestação da experiencialidade são a relação, a dialogicidade, a reflexividade, a temporalidade, e estas, submetidas ao processo da vivência, da autorreflexão, e, sobretudo, da experiência e da formação. Observe como a autora citada articula seu raciocínio quando apresenta suas considerações quando se refere à experiencialidade:

É através da **dinamização e temporalização** do seu mundo que o homem se constrói e se forma, construindo também o mundo. De forma análoga, consideramos que a experiencialidade é uma **dimensão constituinte** do ser humano, enquanto ser vivo, mas é simultaneamente **uma relação**. É uma relação aberta e dinâmica que o sujeito estabelece consigo próprio e com o mundo. Entendemo-la como uma relação de complexidade, construída na e pela interação entre o homem — consigo mesmo e com os elementos que o rodeiam —, transformando-se a si próprio e transformando o mundo. A experiencialidade é, nesta perspectiva, uma dimensão fundadora do sujeito, na medida em que é pela experiencialidade que este se constrói como humano, **formando-se e transformando-se** numa dialéctica de interioridade/exterioridade, experienciando e produzindo saberes, através dos quais, vai, em simultâneo, construindo o mundo. (PIRES, 2015, p. 90-91) [grifo meu]

No texto acima destaco em negrito os pontos que considero importantes ao fenómeno da experiencialidade e que, sem estes, praticamente, é impossível se “experienciar”, ou seja, a experiencialidade apresentada por Pires ocorre dentro do dinamismo temporal associado ao ato de ser, de existir, e este imbuído das questões decorrentes das relações estabelecidas com o meio e com os diversos contextos. Todavia a citação continua e apresenta as palavras “formando-se” e “transformando-se”, o que tem total ligação com um dos conceitos apresentados por ela, o da formatividade.

É seguindo este mesmo raciocínio apresentado por Pires, que reforço o conceito do “experencialismo sonoro”. Ora, se a experiencialidade prevê a troca, a relação, a temporalização, a complexidade, a experiência, e, sobretudo, a formatividade, com a música, não é diferente. Não se obtém o experencialismo sonoro sem a formatividade sonora e sem a relação contextual com o som, que por sua vez envolve os outros quesitos apresentados acima, como o da temporalidade e o da complexidade. O experencialismo sonoro prevê a formação em, podendo tal formação ser concebida institucionalmente ou não, pois, muito mais do que uma formação puramente institucional, o experencialismo sonoro requer uma formação contextual, dialéctica, temporal, reflexiva e complexa.

Dentro do que denomino como experencialismo sonoro, a importância de fato está no vivenciar o fenómeno sonoro, e não apenas, presenciá-lo, assistí-lo. Tomando como exemplo o frevo, gênero musical nordestino e pernambucano, é notória a diferença que se observa quanto a performance daqueles que o fazem apenas por conhecerem as regras da notação musical do sistema da música ocidental, para aqueles que, além de conhecerem tais regras anteriormente citadas, estão inseridos no contexto da vivência do frevo, sejam nos bailes, nas ruas, nos carnavais e etc., uma vivência que presume o conhecimento do que pode ser entendido como “sotaque” típico do gênero em questão, com suas nuances de execução que muitas vezes nem sequer estão escritas no papel

(partitura), mas que acontecem implicitamente na prática musical. São estas nuances implícitas que necessitam de uma vivência sonora para poder acontecer na prática musical, caracterizando assim o que denomino de experiencialismo sonoro.

Para que haja o experiencialismo sonoro, não basta ir assistir a apresentação da quinta sinfonia de Beethoven e não experienciar sonoramente a obra dentro de uma vivência mais ampla, seja estudando, seja ensaiando, seja regendo, seja compondo segundo seus padrões, seja interpretando-a com consciência de sua elaboração histórica e cultural; não basta ir assistir apresentações de nações de maracatus e não entender a historicidade dos mesmos, não vivenciar a religiosidade que os elaboram, não entender a representatividade que este possui para a representação da cultura afro-brasileira; não basta cantar músicas consideradas gospel/cristã e não vivenciar o cristianismo de acordo com as inúmeras possibilidades institucionais ou até mesmo não institucionais, mas dentro da prática do cristianismo tal qual foi proposto pelo próprio Cristo há mais de dois mil anos atrás.

Acrescento outro ponto que deve ser considerado: o experiencialismo sonoro não prevê necessariamente a prática musical direta, mas, além de contemplar apenas os que produzem diretamente a música, este conceito também alcança aqueles que a escutam e a vivenciam – isto, também, configura um tipo de relação. Muitas pessoas experienciam sonoramente suas culturas musicais sem estar diretamente produzindo a música. Usando como referência os exemplos que foram dados acima, pode-se considerar que nem todos que estão no ambiente religioso de um culto cristão ou de uma cerimônia do candomblé estão fazendo música – muitas se fazem presentes e apreciam a música como parte do rito religioso, muito mais pela escuta e pela vivência, do que propriamente pela prática dela – estes, experienciam sonoramente as músicas de seus contextos como audiência, como co-participantes das performances musicais, juntamente com aqueles que as produzem. Para se experienciar sonoramente é necessário que se tenha a vivência sonora, o que contempla músicos e não músicos, pois abrange o contexto sonoro como um todo.

Em suma, o experiencialismo sonoro pode acontecer nas mais diversas manifestações musicais que possam existir, mas nem todos que participam de tais manifestações necessariamente estão experienciando-as sonoramente, e afirmo isto com base na observação das manifestações musicais do próprio campo de pesquisa. Como foi exposto nesta tese anteriormente, a música judaica em Recife ocorre de várias formas, com vários significados e em vários contextos. E há aqueles que as experienciam sonoramente de forma plena, mas há os que fazem e promovem a música judaica, todavia,

nem mesmo pelo fato de fazer a música judaica acontecer, significa que os músicos e cantores que as tocam e cantam experienciam tal musicalidade. Concluo este capítulo com dois depoimentos de membros da comunidade que reafirmam o experiencialismo sonoro pelo fator do ser judeu, de vivenciar o judaísmo em comunidade e de entender que a música faz parte do sentimento de ser judeu:

Para uma música ser considerada judaica, no meu ponto de vista, ela tem que ter relação com a cultura, história e tradição judaicas. Elas tem que representar algo que tenha estrita relação com o judaísmo, seja em homenagem a um grupo específico de judeus ou a algum costume judaico. E normalmente as músicas judaicas, no meu ponto de vista, falam sobre isso...história, tradição, cultura... Acredito que tenha uma representação muito grande na minha vida pois tem uma relação direta com a minha história, minha criação e minha cultura

N. R., em 18/07/2015

As músicas judaicas são aquelas que falam de coisas de interesse judaico, da nossa cultura, da nossa história, de Israel. (...) Quando ouço as músicas judaicas ligadas às festas volto à infância, quando ouço as tradicionais sinto que sou judia. A música une os judeus em todas as partes do mundo.

S., em 17/08/2015

## CONCLUSÃO

Não é novidade saber que a pesquisa em ciências humanas mostra, de certo modo, a incapacidade de se tentar tornar estático algo que, por sua natureza, se modifica e acaba modificando outras coisas também, ou seja, é dinâmica. Diferentemente das pesquisas nas ciências exatas, que na maioria das vezes buscam resultados absolutos e conclusos, as ciências humanas entendem que, não há como definir absolutismos e conclusões quando o foco da pesquisa é diretamente o homem. E a música, como produto do homem e para o homem, é algo dinâmico em sua própria natureza. A música que se apresenta de várias formas, assumindo várias funções, sendo feita, usada e consumida por inúmeros fatores, em todos os lugares do mundo, jamais poderá ser analisada como algo hirto, mas, qualquer que seja sua avaliação, esta no mínimo deve ser feita levando em conta os processos dinâmicos atribuíveis à sua natureza.

Compreender que uma determinada pesquisa em música, mesmo tendo sido feita num determinado período de tempo e de forma direta e participativa, não garante que seus resultados sejam imutáveis. Desenvolvendo um pouco mais, não há como cristalizar um dado que foi investigado por metodologias e procedimentos científicos se este dado se encontra inserido no universo das humanidades, ou seja, no campo das mudanças, das transformações, da dinamicidade. John Blacking afirmou: “O som pode ser o objeto, mas o homem é o sujeito; e a chave para se entender a música está nas relações que existem entre sujeito e objeto, o princípio ativo de organização.” (BLACKING, 1976, p. 20) De fato, tal afirmação é assertiva pois a música é feita pelo homem, e não há como estudá-la sem que se estude quem a faz. A citação continua e aponta que, “para se entender a música” é preciso que se dê conta das “relações que existem entre sujeito e objeto”, ou melhor, as relações do homem com a música, pois, do contrário, a compreensão será rasa ou superficial. Faz sentido!

Todavia há que se ampliar tais considerações acima e também considerar que, há uma duplicidade de “relações” quando se trata da pesquisa em música – a relação entre a música e o homem, o que remete diretamente ao foco central da pesquisa; e a relação entre o homem e o homem, o que remete diretamente ao pesquisador e ao pesquisado, esta última relação, tão complexa quanto a primeira. A transversalidade destas duas relações, na maioria das vezes, interfere nos resultados, e não se pode definir se tais interferências são positivas ou negativas à pesquisa, eles apenas interferem.

Mesmo tendo consciência que a pesquisa em música abrange uma infinidade de outras questões relacionadas aos procedimentos, as metodologias, aos objetos de investigação e todas as coisas respeitantes ao assunto, elaboro aqui três considerações do que já foi exposto anteriormente, mesmo que não se trate de alguma novidade, mas que, a tempo, devem ser ressaltadas: 1) Que o estudo da música, estando inserido nas ciências humanas, é algo dinâmico e contínuo em suas práticas; 2) Que o estudo da música não se limita ao som apenas, mas ao homem que produz esse som, portanto, uma relação direta; 3) Que o estudo da música não se faz sem a relação de quem pesquisa e quem é pesquisado, presumindo assim uma transversalidade operacional. A partir destes três enunciados, ousou seguir nesta conclusão, pois entendo que o que é tratado como conclusão aqui só é aplicável ao recorte temporal desta pesquisa, sendo totalmente possível que, daqui em diante, os resultados que foram obtidos com a presente pesquisa não se adequem mais a realidade atual do mesmo campo investigado.

Além de lidarmos com a volubilidade da vida e ao fator de submissão ao estado de “passagem” dos sujeitos e dos objetos, ainda há que se somar tal premissa ao tema escolhido, aos conceitos associados ao objeto da pesquisa, e todas as relações envolvidas em tal processo, algo que pode ser dificultoso e complexo quando o que se pretende é dar conta da essência investigativa. Relacionando o que acabei de expor à minha experiência, a realização de uma pesquisa em música, sendo a música, judaica, numa comunidade descendente de imigrantes que são fruto de uma diáspora e que mantém laços com o judaísmo, tanto do ponto de vista cultural, quanto religioso, ou seja, uma amálgama de desafios a se percorrer na tentativa de ao menos se chegar a uma compreensão do fenômeno musical judaico e sua relação com questões de identidade e etnicidade.

Tratar de um tema que envolve cultura já é em si algo desafiador e complexo, mas, acrescento, não impossível. Os estudos culturalistas tem aumentado significativamente e alcançaram um certo protagonismo no âmbito das ciências humanas. Já existem conceitos que decorrem deste, como o multiculturalismo, o pós-culturalismo e por aí vai, mas quando se lida com o que é cultural, espera-se a variedade de elementos em sua origem e a plausibilidade que acompanham os fenômenos culturais em maior ou menor grau. No caso da cultura judaica, os aspectos já citados também estão configurados, e isto resulta na sua elaboração funcional. Bernard Sorj afirma:

Toda cultura é produto de um duplo *bricolage*, no sentido em que, por um lado, acumula e sedimenta as múltiplas expressões “internas” de um povo, e, por outro, integra, absorve e redimensiona as experiências de outras culturas. Não seria exagero afirmar que o judaísmo consiste, em boa medida, como qualquer

outra cultura, na reelaboração e adaptação criativa de invenções culturais realizados por outros povos. (SORJ, 2010, p. 72)

Sorj argumenta que tanto a cultura judaica como as demais culturas passam pelo mesmo princípio no sentido da construção cultural. Todavia, eu arrisco acrescentar que, no caso da cultura judaica, a particularidade se dá quando há uma combinação do que se reconhece como herança genética (fato muito restrito aos judeus) e a agregação de outros elementos como cultura local+migrações+diásporas+religiosidade. Na junção de todos estes elementos, como será a produção musical que tal cultura poderá desenvolver? Não há como bater o martelo para dar tal resposta, mas essa música seria no mínimo híbrida, múltipla, portanto rica e complexa.

Se, como pressuposto básico da cultura judaica, temos a riqueza de variedades e a complexidade como alimentadoras de sua existência, como esta se apresentará se ainda estiver sob o crivo do que é denominado de modernidade-líquida por Zygmunt Bauman, sociólogo polonês de origem judaica, que produziu muitos trabalhos acadêmicos com temas como globalização, identidade, modernidade, e que cria este conceito associando o termo moderno com a palavra líquido, no sentido de indicar que o advento da modernidade transforma o que poderia ser sólido em estado de liquidez, e isso com referência as sociedades, a cultura, ao tempo, ao amor e a vida como um todo. Bauman afirma que:

Essa perda de posição foi resultado de uma série de processos que constituíram a transformação da modernidade de sua fase “sólida” para a “líquida”. Uso aqui a expressão “modernidade líquida” para denominar o formato atual da condição moderna, descrita por outros autores como “pós-modernidade”, “modernidade tardia”, “segunda modernidade” ou “hipermodernidade”. O que torna “líquida” a modernidade, e assim justifica a escolha do nome, é sua “modernização” compulsiva e obsessiva, capaz de impulsionar e intensificar a si mesma, em consequência do que, como ocorre com os líquidos, nenhuma das formas consecutivas de vida social é capaz de manter seu aspecto por muito tempo. (BAUMAN, 2011, p. 16)

Compreender segundo a explanação de Bauman que atualmente a vida está sujeita a fluidez reforça a ideia de que, mais do que nunca, as culturas e, conseqüentemente, a música, estão sempre em movimento, em cinesia. Enquanto se discute questões de manutenção e mudança, Bauman elabora uma reflexão ainda mais incisiva, quando afirma que “nenhuma das formas consecutivas de vida social [aqui, implicitamente, está incluso a música] é capaz de manter seu aspecto por muito tempo.” (2011, p. 16), ou seja, nada escapa a mutabilidade da vida e com a música não é diferente.

Todas estas colocações contribuem para o debate que envolve a produção musical, seus usos e efeitos. Durante a pesquisa constatei que a música judaica é mais que

um dado cultural, ela representa um estado “momentâneo” de afirmação. E uso a palavra “momentâneo” porque nem sempre os judeus recifenses estão fazendo ou consumindo música judaica, ao contrário, eles a fazem ou a consomem apenas quando necessitam dela na reafirmação de suas identidades, de suas raízes históricas e de seus pertencimentos culturais. Sobre isto volto a citar Sorj como referência do que foi exposto: “Na prática, o judeu pós-moderno lembra de seu judaísmo em contextos particulares – nascimentos e mortes, casamentos e *Bar/Bat-Mitzvot* – e em momentos especiais da trajetória pessoal – doenças, crises existenciais etc.” (SORJ, 2011, p. 79) Considero que Sorj se refere aqueles judeus que possivelmente não seguem o judaísmo pelo viés da religiosidade, mas sim pela questão cultural e étnica e, mesmo assim, esses não deixam de buscar seus traços identitários quando necessitam. No entanto, a música como elemento agregador contribui para que a ideia de identidade seja reforçada em comunidade, pois o que se pode responder para questões como: Qual o sentido de se fazer música judaica? Quando e em que momento deve ser feito a música judaica? O que se pretende comunicar? O que se pretende celebrar? O que se pretende afirmar? Todas estas perguntas possuem respostas que diretamente remetem a representatividade de ser judeu, e esta comunica, tanto ao outro quanto a si mesmo, sua identidade. Idelsohn, referindo-se aos judeus, acrescenta que: “sua história mostra que a música judaica sempre é um eco genuíno da religião judaica, da ética, da história, da vida interior dos judeus e de suas vicissitudes externas” (IDELSOHN, 1975, p. 492)

Como comunidade, em suas festas religiosas e sociais, a música judaica é um elemento representativo forte, sempre presente e muito agregador. Mas é impossível não considerar que, como cidadãos recifenses que são, eles vibram, curtem e consomem todo e qualquer tipo de música, de acordo com seus gostos pessoais e independente de questões étnicas ou religiosas apenas. Um bom exemplo disso foi a presença numa festa de *Purim*, de um banda musical não judaica, e que é conhecida por tocar um repertório recheado de gêneros musicais que estão em total evidência no contexto midiático e pop brasileiro, como o sertanejo universitário, o forró eletrônico ou estilizado e até a swingueira; some-se a isto a incorporação de ritmos e melodias regionais e urbanas, em seus repertórios de música judaica, que, vale salientar, a comunidade recebe bem porque, afinal de contas, eles são judeus, mas também brasileiros e recifenses, então a “bricolagem” de que citou Sorj, está garantida. E prosseguindo no quesito comunidade, é interessante observar o que cita Seeger quando discorre sobre a música e o trabalho etnográfico: “A performance, a audiência e os horários de performance podem ser usados para construir um conjunto de

expectativas sobre a música na comunidade” (SEEGER, 2008, p. 255). Tal afirmação indica que a performance também faz parte de um contexto social e amplamente significativo - fazer música em comunidade e para a comunidade revela marcos simbólicos, apresenta significados que são coletivos e estimula o conagraçamento a convivência social e religiosa.

Depois de acompanhar, observando sob o olhar científico, a música judaica na comunidade ashkenazim em Recife/PE, foram feitos os cruzamentos dos dados obtidos em campo com a base bibliográfica consultada e com as demais fontes como dados de jornais, revistas, sites, depoimentos e entrevistas, para se poder construir o texto final desta tese. A pesquisa, em todos os momentos, foi pautada pela condição do crivo da comunidade, mas também, como parte integrante e necessária, por minha observação com base nas leituras, depoimentos e atitudes no campo.

Escrever e falar sobre música judaica foi um desafio, e ainda o é, no entanto, o desafio maior esteve exatamente naquilo que pode ser considerado como mais relevante e já previsto pela própria pesquisa em si: as relações do sujeito para com o objeto e as relações entre os sujeitos e entre os objetos, que, de uma forma ou de outra, acabam reverberando na música e na própria elaboração do trabalho científico. Em ambos os casos esta pesquisa foi privilegiada no quesito das relações – a complexidade de se estabelecer cada uma delas foi o que mais pesou ou afetou todas as demandas desta, o que já era de se esperar face a conjuntura que qualquer pesquisa acadêmica, seja de que natureza for, apresenta durante todo o seu processo. A experiência de ter passado praticamente cinco anos em contato com a comunidade judaica ashkenazim em Recife/PE (dois durante o mestrado e mais três com o doutorado), realmente foi única em muitos sentidos. Acompanhar a mudança de diretoria do CIP, do AJHPE e da FIPE foi testemunhar mudanças significativas na comunidade e conseqüentemente nesta pesquisa, o que me levou à compreensão de que os projetos, metas e objetivos nem sempre são alcançados tal qual foram prescritos, mas eles são alcançados, de uma outra forma, num tempo diferente e muitas vezes, atendendo a perspectivas diferentes.

Diante de toda imprevisibilidade no processo de investigação científica, ter a oportunidade de entender um pouco mais sobre a música judaica através da comunidade dos judeus recifenses foi algo extremamente válido pois me permitiu ampliar o conhecimento sobre mais uma cultura musical presente em Recife, esta, de origem migrante/diaspórica, na cidade onde moro, ou seja, tão perto de mim, mas, de certa forma também, distante das minhas práticas musicais. Mesmo o AHJPE já estando inserido no

circuito turístico da Prefeitura da Cidade do Recife, e da comunidade já ter consolidado sua presença através de colégios, cemitérios, sinagogas e da federação, seus membros, cidadãos recifenses, movimentam a vida judaica sem estrelismos, aparições glamorosas e apelos midiáticos, por isso, se passam despercebidos da grande maioria da sociedade recifense. Para se ter uma noção de como isso é algo real, há muitos que nascem e crescem nesta cidade, mas que nem sequer sabem que a primeira sinagoga das Américas foi construída no Recife, ainda no tempo do Brasil colonial. Muitos recifenses ainda hoje não sabem que na rua do Bom Jesus é o lugar onde está a sinagoga ‘mãe’ de todas as outras sinagogas do continente americano, não sabem que hoje existe uma sinagoga de vertente ortodoxa, situada no bairro de Boa Viagem e não sabem que, recentemente, um grupo grande de pessoas lutaram para ter o reconhecimento de suas identidades judaicas, a fim de legitimar suas práticas religiosas e culturais, também dentro do judaísmo, estabelecendo assim uma outra comunidade de judeus em Recife, além desta que foi pesquisada, ou seja, informações que envolvem cultura, história, identidade, grupos sociais e principalmente música, distantes ou realmente fora da realidade de muitas recifenses.

Trazendo tudo isto para a academia, pode-se presumir que o cenário não é diferente. Como já foi exposto no decorrer desta tese, a pesquisa sobre música judaica no Brasil é quase nula, e o que se tem publicado de caráter científico neste assunto restringe-se a letras de canções judaicas, em departamentos de linguística, literatura, e história em sua maioria. Como professora da disciplina de História da Música em instituições de ensino especializadas em música, e agora, pesquisadora, percebo que, tanto na academia, quanto no local de trabalho, o tema música judaica ainda é bastante desconhecido, portanto, trazer este tipo de cultura musical ao conhecimento de alunos, colegas de trabalhos e pesquisadores da música em geral, já seria um bom começo no sentido de ampliar o conhecimento da cena cultural musical do Recife. Esta pesquisa, dentre outras coisas, se propôs a trazer ao conhecimento não só da academia, mas de todos quanto puderem ter acesso a ela, a noção de que no Recife existe música judaica sendo cantada em hebraico por judeus e não judeus, para judeus e não judeus, ao vivo e constantemente, de caráter litúrgico e não litúrgico, para crianças, jovens, adultos e idosos, enfim, uma constatação um tanto quanto complexa que, para muitos, ainda pode surpreender. Isso também é cena musical recifense e cultura pernambucana.

Este tema, à título de doutoramento aqui Brasil, é inédito, mas o que deve ser destacado não é apenas o fator do ineditismo do tema, e sim, a abertura para novas

possibilidades, novas investigações, novos olhares para a música judaica no Brasil. As comunidades judaicas brasileiras produzem, consomem, e apreciam música; a música judaica, especificamente, é resultado de um legado social, diaspórico, cultural, religioso e altamente negociador. Esta pesquisa priorizou uma comunidade judaica recifense, no entanto há outras duas comunidades judaicas que, mesmo sendo participantes da mesma religiosidade, podem ter diferentes concepções de se fazer música, de elaborar um repertório musical, de lidar com a abertura ao outro, de como vivem a alteridade e a simbologia judaica, além de entender de forma diferente a identidade judaica e a etnicidade. Ainda há muito para ser estudado sobre a música judaica do Recife, sob o olhar etnomusicológico, num estudo comparativo, sobre a produção de música e o status social, sobre a identidade sefaradim e ashkenazim, que basicamente diferem tais comunidades, e seu efeitos sobre a música, sobre a música em comum e a música incomum, e quantas e quantas outras possibilidades que não foram desbravadas. Isto também leva a questão de quantas culturas musicais existentes dentro da cena musical em Recife e que ainda não são conhecidas pela sociedade recifense em geral. Tais conhecimentos permitiriam a compreensão não apenas da música, mas também de contribuições extra musicais como a história, a economia, a arte, e a sociedade em geral.

Como afirma Blacking, são “processos extra musicais” que podem responder a questões musicais, o que se aplica-se à música judaica principalmente quando as pessoas que as produzem são atores dessa “experiência em sociedade”:

Por ser a música o som humanamente organizado, ela exprime aspectos da experiência dos indivíduos em sociedade. Disto decorre que, qualquer juízo sobre musicalidade humana, deverá dar conta de processos que são extra-musicais, e que se deveria incluir nas análises musicais. As respostas para muitas questões importantes sobre a estrutura musical podem não ser estritamente musicais. (BLACKING, 1974, p. 62)

A comunidade judaica em Recife, enquanto coletividade étnica e religiosa, tem em sua música um traço de sua identidade, através de seus textos, de suas sonoridades e através de seus contextos musicais. Tal identidade pode ser fluídica e aberta a ressignificações, e se torna singular quando, na complexidade de suas estruturas sociais, ocorre o reconhecimento e a abertura ao outro, como numa via de mão dupla. Não há como isolar o elemento identitário judaico na prática musical, mas o que se pode perceber é que, na trajetória desta via de mão dupla, cultura judaica/cultura do outro, a identidade judaica se apresenta e se abre para novas negociações, ou seja, a identidade está nas

relações que os judeus estabelecem com os não judeus, e a música faz parte destas negociações através de elementos sonoros, textuais e contextuais.

Em suma, desejo que este trabalho faça parte de um começo promissor no assunto música judaica, tendo em vista outras comunidades judaicas espalhadas pelo país, todos com suas peculiaridades musicais, com suas dinâmicas sociais e religiosas, tão cheia de significados e história. Que se amplie o debate na academia sobre música e diásporas, música e migração, música e etnicidade, música e identidade, música e representatividade, música e alteridade e música e simbolismos, uma vez que o Brasil é um país que, ao longo de sua história, esteve e está receptível a imigrantes de onde quer que seja, o que nos permite ampliar o espectro cultural pela convivência com o outro, assim como nos permite também contribuir para que o outro possa acrescentar algo a mais à sua cultura, através da convivência com culturas musicais diferentes, podendo dividir espaços e contextos, porque o importa é a convivência pacífica, respeitosa e humana – e nada é mais humano do que fazer música e poder compartilha-lá.

## REFERÊNCIAS

- AUSUBEL, Nathan. *Um tesouro do folclore judaico*. Coleção Judaica. Rio de Janeiro: A. Koogan, 1989.
- BARRIO, Angel-B Espina. *Manual de Antropologia Cultural*. Recife, Massangana, 2005;
- BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido modern*. Rio de Janeiro, Zahar, 2013.
- \_\_\_\_\_, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.
- BECKER, Esther A. *Festas da tradição judaica: olhar o passado para enxergar o future*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Jaguatirica, 2016.
- BLASBALG, Flávio. *O peixe cantador*. Revista 18, Ano V, nº 20, jun/jul/ago, 2007, págs 27-28.
- BOECKLER, Annette M. *Nosso Pai, Nosso Rei: Uma viagem no tempo*. IN: Devarim, ano 11, nº 30, setembro, 2016.
- BOLHMAN, Philip V. *Jewish Music and Modernity*. New York, Orford University Press, 2008;
- BOLJOVER. Orem, NUDELMAN, André. *A leitura “cantilada” da Torá*. IN: Devarim, ano 3, nº 8, Dezembro, 2008.
- BOLJOVER. Orem, NUDELMAN, André. *Os sabores da Música Sinagoga*. IN: Devarim, ano 3, nº 9, Abril, 2009.
- BONDER, Nilton. SORJ, Bernardo. *Judaísmo para o século XXI: O rabino e o sociólogo*. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, Rio de Janeiro, 2010.
- BRITO, Nuno Creso Moraes. *Ressignificações Identitárias: O caso dos B’nei Anussim em Recife (1970-2000)*. Dissertação (Mestrado em História), 2014, 169 fls., PPGH/Universidade Federal de Pernambuco/Programa de Pós Graduação em História, Recife, 2014.
- BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Introdução e Tradução: VON ZUBEN, Newton Aquilles. São Paulo, Cortez e Moraes, 1974.
- BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. Trad. Marta E S. Queiroz, São Paulo, Perspectivas, 1982.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- CORNILL, Carl Heinrich. “Music in the old testament. Lecture given for the benefit of the home for aged music teachers at breslau, FEBRUARY 9, 1906”. *The Monist*, 19 (2) (1909), p. 240-264. Consultado na versão digital: <http://www.jstor.org/stable/27900175>, acesso em 13/082017 às 04:13

CORTE, A. Della; PANNAIN, G. História de La Música: De la Edad Media al siglo XVIII. Tomo primeiro, Traducion de la segunda edicion italiana ampliada y anotada bajo la dirección de Mons. Higinio Anglés, Labor/S.A, Barcelona, Espanha, 1950.

CUNHA, Keila S F. A Música do Shabat em Recife/PE. 2011. 137 fls. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Paraíba/Programa de Pós-Graduação em Música, Paraíba, 2011.

DAVIS, Curtis W. MENUHIN, Yehuda. A música do homem. São Paulo, Martins Fontes, 1981.

DAZINGER, Leila. *Portais, amor e júbilo: um olhar artístico sobre a Ketubá*. IN: Revista Devarim/Associação Religiosa Israelita do Rio de Janeiro – ARI, ano 5, nº 13, dezembro 2010

DEGAN, Alan. Judaísmo em suspensão: O Judaísmo de Flávio Josefo. Tese (Doutorado em História), 2013, 292 fls. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2013.

DESLANDES, Suely F. GOMES, Romeu. MINAYO, M<sup>a</sup> Cecília de S. (org). Pesquisa social: Teoria, método e criatividades. Vozes, Petrópolis/RJ, 2009.

DEVAL NETO, Antônio. *Zémyok, Berlim, Auschwitz: o percurso dos justos de André Schwartz-Bart*. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 7, n. 13, out. 2013

DUBOV, Nissan Dovid. Fatos fundamentais do Judaísmo! São Paulo, Corel Torat Menachem, 2004.

FRIDLIN, Jairo. FRIDLIN, Vitor (orgs). Machzor de Iom Kipur – com tradução e transliteração. São Paulo, Nova Stella, 1991.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das Culturas. Rio de Janeiro, LTC, 1989;

GOFF, Jacques Le. Uma breve história da Europa. Vozes, Rio de Janeiro, 2008.

GOUSSINSKY, Sônia. Era uma vez uma voz: O cantar ídiche, suas memórias e registros no Brasil. 2012. 377 fls. Doutorado em Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GRINBERG, Sérgio. A arte de dizer Amém: Origens e estrutura da liturgia judaica diária. Maayanot, São Paulo, 2008.

GROUT. Donald J. PALISCA, Claude V. História da Música Ocidental. Lisboa, Gradiva, 2007.

GUERRIERO, Silas. Antropologia da Religião. Compêndio de Ciência e da Religião. PASSOS, João Décio. USARSKI, Frank. (ORGS), São Paulo, Paulinas/Paulus, 2013.

HAÏK-VANTOURA, Suzanne. *The Music of the Bible revealed*. Berkeley CA, Bibal Press, 1991.

HALBWACHS, Maurice. *Memoria colectiva y memoria histórica*. Trad. Amparo L. Díaz. IN: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º. 69 (Jan. - Mar., 1995), pp. 209-219

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: Identidade e Mediações Culturais*, Belo Horizonte, Humanitas, 2013

HESCHEL, Abraham Joshua. *O Shabat: Seu significado para o homem moderno*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

HESKES, Irene. *Passaport to Jewish music: its history, traditions and culture*. Westpost: Tara publications, 1994.

HUBERMAN, Leo. *História da Riqueza do Homem*. Zahar, 20ª ed., Rio de Janeiro, 1985.

IDELSOHN, Abraham Z. *Jewish music in its historical development*. Schocken Books (third edition), New York, 1975.

KARTOMI, Margaret. *The process and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts*. IN: Society for Ethnomusicology, 1981.

KAUFMAN, Tânia Neumann. *A presença judaica em Pernambuco*, Recife: Bagaço, 2000

KELLER, Marcello S. "Of Minority Musics, Preservation, and Multiculturalism: Some Considerations". In *Echo der Vielfalt: traditionelle Musik von Minderheiten/ethnischen Gruppen = Echoes of Diversity: Traditional Music of Ethnic Groups/Minorities*, Schriften zur Volksmusik 16, edited by Ursula Hemetek and Emil H. Lubej, 41–47. Vienna, Cologne, and Weimar: Böhlau Verlag, 1996.

KOLATCH, Alfred J. *Livro judaico dos porquês*. São Paulo, Sêfer, 1981.

KOLATCH, Alfred J. *2º Livro judaico dos porquês*. São Paulo, Sêfer, 1985.

KRAUSZ, Luís Sérgio. *Literatura Judaica e o Intertexto Bíblico*. WebMosaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, v. 7, n.º 1, (jan-jun), 2015.

LAMM, Maurice. *Bem-vindo ao Judaísmo: retorno e conversão*. São Paulo, Sêfer, 2004.

LANGE, Nicolas de. *Povo Judeu*. IN: Grandes Civilizações do Passado. Edição Brasil: ALMARZA, Meritxell, SANCHEZ, José Luis. Título original: Atlas of the Jewish World. Equinox Ltd (Oxford), Folio, Rambla de Catalunya, 2007.

LUDEMIR, Rosa Bernarda. Um lugar judeu no Recife: A influência de elementos culturais no processo de apropriação do espaço urbano do bairro da Boa Vista pela imigração judaica na primeira metade do século XX. 2005. 233 fls. (Dissertação em Desenvolvimento Urbano) Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2005.

MARX, Karl Heinrich. Para a questão Judaica. Trad. José Barata Moura. São Paulo, Expressão Popular, São Paulo.

MENEZES, José Luiz Mota. A recriação do paraíso: judeus e cristãos-novos em Olinda e no Recife nos séculos 16 e 17. Recife, Cepe, 2015.

MERRIAM, Alan P. The anthropology of music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MUCZNIK, Esther. MUCZNIK, Lúcia. TAVIM, José Alberto da Silva. Dicionário de judaísmo português, São Paulo, Presença, 2009.

NETTL, Bruno. *Introduction: studying musics of the world's cultures*. In: *Excursion in world music*. 2. Ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

NICOLAU NETO, Michel. *A incoerência do hibridismo: o puro e o híbrido na noção de autenticidade dos discursos da World Music*. Anais do 8º Encontro Internacional de Música e Mídia/USP, São Paulo, 2012.

NUDELMAN, André; BOLJOVER, Oren. *A leitura "cantilada" da Torá: a serviço da palavra*. Revista Devarim, Ano 3, nº 8, Dezembro, ARI – Rio de Janeiro, 2008.

PAHLEN, Kurt. *Historia Grafica Universal de la Música*. Buenos Aires, Centurión, 1944.

PAHLEN, Kurt. *Titãs da Música*. Volumes I e II. El Ateneu, Rio de Janeiro – São Paulo, 1959.

PENNA, Maura. *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música*. Sulina, Porto Alegre, 2015.

PERCINO, Eziel Belaparte. *Bashevis Singer: Tradição e Modernidade*. Cadernos de Línguas e Literatura Hebraica, nº 10, 2012.

PEREIRA, Rosalie Helena de Souza. *A herança greco-árabe na filosofia de Maionônides: Profecia e Imaginação*. IN: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 131, Jun./2015, p. 107-128

PFEFFER, Renato Somberg; DAHER, Gabriella Grossi. *O Hassidismo na visão de Martin Buber*. In: *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 2, n.3, 2008.

PIRES, Ana Luísa de Oliveira. “*Experiencialidade e Complexidade: Contributos para pensar a formação de adultos*”. In: *Interacções*, NO 37, PP 83-99 (2015) Disponível em: <http://www.eses.pt/interaccoes> Acesso em 13/07/2017 às 21:20.

PIRES, Vera Lúcia. *Dialogismo e Alteridade: Teoria da Enunciação em Bakhtin*. In: *Revista Orgonum*, v. 16, n. 32-33, 2002.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: UNESP, 1998.

RICE, Timothy. “*Toward the remodeling of Ethnomusicology*”. IN: *Ethnomusicology*, Fall, 1987.

ROSADO, Layli Oliveira. Saber religioso e saber filosófico nos escritos de Maimônides (século XII E.C.) IN: *Anais do XVI Encontro Regional de História na Anpuh-Rio – Saberes e Práticas Científicas*, Rio de Janeiro, 2014.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: Seis ensaios da história das ideias*. São Paulo, UNESP, 2010

ROTH, Cecil. *Biblioteca Cultural Judaica. Enciclopédia Judaica*. (Vol. E-L / Vol. MZ) Rio de Janeiro: Tradição, 1967.

SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. São Paulo, Perspectiva, 2015.

SCLIAR, Moacyr. NISKIER, Arnaldo. Os méritos da Haskalá. *WebMosaica - Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, v.3, n.1 (jan-jun), 2011

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. Trad. Giovanni Cirino. *Caderno de campo*, nº 17, São Paulo, p. 1-138, 2008.

SEROUSSI, Edwin, et al. "Jewish music." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed November 26, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41322pg2>.

SHANNON, Jonathan H. *Sultans of Spin: Syrian Sacred Music on the World Stage*. IN: *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. Edited by Jennifer C. Post. New York, Taylor & Francis Group, 2006.

SHELEMAY, Kay Kaufman. *Music, Memory and History*. *Ethnomusicology Forum* Vol. 15, No. 1, June 2006, pp. 17-37.

\_\_\_\_\_, Kay Kaufman. *Mythologies and Realities in the Study of Jewish Music*. *The World of Music*, Vol. 37, No. 1, *Jewish Musical Culture – Past and Present* (1995), pp. 24-38 <http://www.jstor.org/stable/43562847> Accessed: 17-02-2018 18:04 UTC

SHELLEG, Assaf. *Jewish contiguities and the soundtrack of Israeli history*. Oxford University Press, New York, 2014.

SHEMTOV, Eliezer. Ser Judeu. Trad. Sérgio M. Cernea, São Paulo, Maayanot, 2013.

SLOBIN, Mark. The Destiny of "Diaspora" in Ethnomusicology. IN: The Cultural Study of Music: a critical introduction. Edited by CLAYTON, Martin. HERBERT, Trevor. MIDDLETON, Richard. New York, Taylor & Francis Books, 2003.

SLOBIN, Mark. *Learning the lessons of studying Jewish music*. Arts Premium Collection, pg. 220, 1995.

SMALL, Rebecca. An Analytical Study in Klezmer Music: An Application of Prayer Chant and Klezmer Modes. (Thesis) School of Music Faculty of Arts University of Ottawa, Ottawa, Canada, 2010.

SORJ, Bernardo. Judaísmo para Todos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.

STOKES, Martin. "Introduction" In: *Ethnicity, Identity and music: The Musical Construction of Place*. Oxford/USA, Berg, 1994.

TRIVINOS, Augusto N. S. Introdução à pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas S.A., 1987, São Paulo, UNESP, 2012.

WILLAIME, Jean-Paul. Sociologia das Religiões. Trad. Lineimar P. Martins, São Paulo, UNESP, 2012.

ZANELLA, André Vieira. *Sujeito e alteridade: reflexões a partir da psicologia histórico-cultural*. *Psicologia & Sociedade*; 17 (2): 99-104; mai/ago.2005

### **Sites:**

[www.webjudaica.com.br](http://www.webjudaica.com.br)

[www.pletz.com](http://www.pletz.com)

[www.imjbrasil.com.br](http://www.imjbrasil.com.br)

[www.morashá.com.br](http://www.morashá.com.br)

[www.chabad.org.br](http://www.chabad.org.br)

[www.editorasefer.com.br](http://www.editorasefer.com.br)

[www.scielo.org](http://www.scielo.org)

[www.devarim.com.br](http://www.devarim.com.br)

[www.periodicos.letras.ufmg.br](http://www.periodicos.letras.ufmg.br)

[www.revistas.fflch.usp.br/vertices](http://www.revistas.fflch.usp.br/vertices)

[www.ahjb.org.br](http://www.ahjb.org.br)

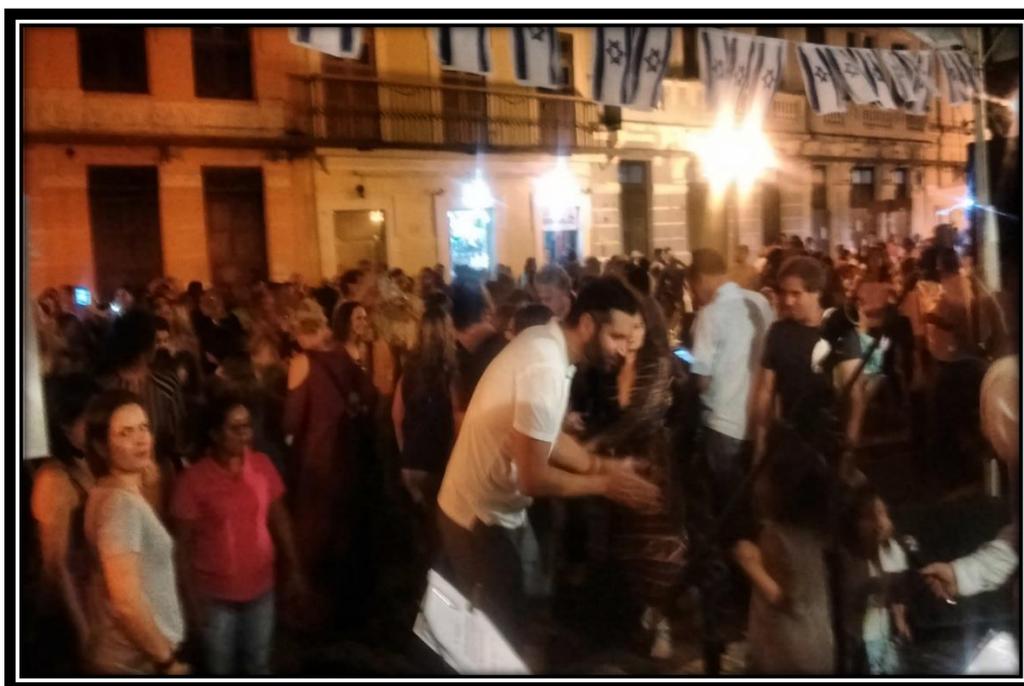
[www.kahalzurisrael.com](http://www.kahalzurisrael.com)

<https://renatodasg.wordpress.com/>

## APÊNDICES

### A – FOTOS DO CAMPO DE PESQUISA

#### A.a Festival da Cultura Judaica 2017





A.b Gravação do DVD / Shabat Musical 24/11/2017



A.c Festival da Cultura Judaica /2015



**A.d Inauguração do piano na Sinagoga Israelita Isaac Schachnick - 21/11/2015**



**A.e Cabalat Shabat conduzido por uma mulher – 30/10/2015**



A.f Serviço de *schacharit* de *Rosh Hashaná* – 03/10/2016

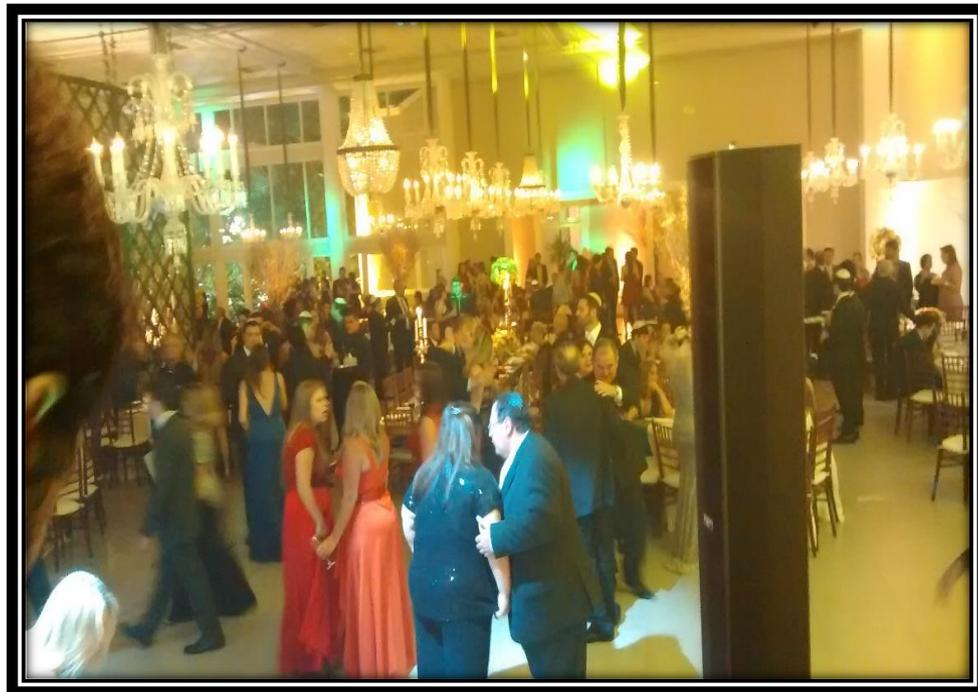




**A.g Serviço da noite Yom Kippur - 11/10/2016**



A.h Casamento Judaico – 02/05/2015



**A.i Encontro do Grupo Juvenil Habonim Dror / CIP – 07/11/2015**



## **B. ENTREVISTAS**

### **B.a Membros da comunidade**

**Entrevistada 1 – S. – 16/07/2015**

**1) Qual sua relação com o judaísmo?**

Sou judia, pratico o judaísmo e não consigo me sentir não sendo judia

**2) Você participa de eventos na comunidade judaica ashkenazim em Recife/PE?**

Sim, participo, sempre que possível, de todos os eventos da comunidade judaica. Gostaria, no entanto, de informar que nossa comunidade é praticamente toda ashkenazi

**3) Em festas religiosas e eventos sociais coletivos da comunidade judaica ashkenazim em Recife/PE, você costuma ouvir música judaica?**

Sim. Os nossos eventos e festividades todas incluem músicas

**4) Existe música específica para contextos e festas específicas nesta comunidade? (Ex: música para casamento, música para eventos religiosos, música para datas históricas...)**

Sim existem músicas específicas para determinadas festividades e outras que são sempre cantadas em todas as situações

**5) Para você, o que faz uma música ser considerada “judaica”? De que falam as músicas judaicas?**

As músicas judaicas são aquelas que falam de coisas de interesse judaico, da nossa cultura, da nossa história, de Israel

**6) Qual a representatividade que música judaica tem para você?**

Toda. Quando ouço as músicas judaicas ligadas às festas volto à infância, quando ouço as tradicionais sinto que sou judia. A música une os judeus em todas as partes do mundo

**7) Atualmente, quem faz ou produz a música judaica em Recife/PE?**

Acho que ninguém faz ou produz música judaica em Recife mas descobri que alguns jovens tocam com prazer músicas judaicas modernas e tradicionais

## **Entrevistado 2 – Nathan Rosenthal 18/07/205**

### **1) Qual sua relação com o judaísmo?**

Minha relação com o judaísmo vem desde da minha criança até os dias de hoje. Minha mãe, judia, fez questão que eu estudasse em uma escola judaica e tivesse uma educação judaica. Com isso, estudei até os 14 anos em escola judaica e depois me mudei pra uma escola laica porque não havia mais turmas. Assim que eu sai da escola, venho "exercendo" meu judaísmo de forma frequente, seja indo para o movimento juvenil judaico daqui de Recife, seja participando de eventos comunitários nacionalmente, estudos, morei ano passado em Israel... isso de forma bem resumida

### **2) Você participa de eventos na comunidade judaica ashkenazim em Recife/PE?**

Sim participo e busco sempre estar presente nos eventos da comunidade judaica local

### **3) Em festas religiosas e eventos sociais coletivos da comunidade judaica ashkenazim em Recife/PE, você costuma ouvir música judaica?**

Sim, é costumeiro e tradicional ouvirmos músicas judaicas

### **4) Existe música específica para contextos e festas específicas nesta comunidade? (Ex: música para casamento, para eventos religiosos, para datas históricas...)**

A música judaica é mundial e histórica. Em qualquer lugar do mundo e há muito tempo atrás se escuta a mesma música, ou seja, não é prioridade de uma comunidade judaica específica. Existem músicas que são tocadas em todos os eventos mas também existem músicas específicas para determinadas festividades e datas históricas.

### **5) Para você, o que faz uma música ser considerada “judaica”? De que falam as músicas judaicas?**

Para uma música ser considerada judaica, no meu ponto de vista, ela tem que ter relação com a cultura, história e tradição judaicas. Elas tem que representar algo que tenha estrita relação com o judaísmo, seja em homenagem a um grupo específico de judeus ou a algum costume judaico. E normalmente as músicas judaicas, no meu ponto de vista, falam sobre isso...história, tradição, cultura...

### **6) Qual a representatividade que música judaica tem para você?**

Acredito que tenha uma representação muito grande na minha vida pois tem uma relação direta com a minha história, minha criação e minha cultura

### **7) Atualmente, quem faz ou produz a música judaica em Recife/PE?**

Não existe uma produção de música judaica em Recife, pois como eu já citei, a música judaica é mundial e "pertence" a todos os judeus do mundo. O que existe são pessoas que cantam e músicos que a reproduzem. Aaa, e você tem que partir do pressuposto que nem todo israelense necessariamente é judeu ou tem relação com o judaísmo. Música israelense é a música dos cantores de Israel, que nasceram em Israel, com seu rock, pop, reggae, e eles podem ser judeus ou não e as músicas normalmente não tem ou não fazem menção a religião ou judaísmo. Música judaica é a música religiosa, a música tradicional, que tem relação com a religião história e cultura.

### Entrevistado 3 – David Leo Eisencraft (*hazzan* oficial do CIP) - 04/08/2017

#### 1) Geralmente, como são ensinadas e aprendidas as músicas judaicas cantadas e tocadas em eventos comunitários? Como é que eles aprendem?

**David:** Então, na verdade assim, tem dois caminhos aí possíveis. Eh, um caminho mais formal, existem escolas de formação de cantores litúrgicos judaicos. São as mesmas escolas que formam rabinos, formam os cantores que são os *hazzanim*. Aqui no Brasil em particular nesse momento tem uma única escola que tá começando aqui no Brasil. Então, é muito, muito, uma coisa muito precoce ainda, eh, em São Paulo. Mas tem escola na Argentina, tem escola nos Estados Unidos, escolas em Israel e em alguns países da Europa. Eh, então esse é o jeito formal de aprender. O outro jeito é passando de um *hazzan* para um aluno, então, aqui na comunidade em particular a gente ensina as crianças dessa maneira, uma maneira digamos mais ou menos informal, dentro do contexto da aula, principalmente dos meninos e meninas, quando tão com dez – vamos fazer treze anos os meninos, doze as meninas, daí a gente dá algumas aulas que a gente ensina várias músicas tradicionais, e a gente ensina pra eles, eh... essa é uma maneira. Eu por exemplo, aprendi com alguns professores a partir dos meus treze, doze anos mais ou menos, aprendi com vários professores, alguns eram cantores profissionais e outros eram simplesmente pessoas interessadas em música que foram me ensinando ao longo do tempo. Outra maneira de aprender, hoje em dia tá mais fácil, aprender através de gravações que você encontra na internet e partituras que você pode comprar, tem muitos lugares que dá pra comprar partituras, e tem várias maneiras de aprender, mas, basicamente são essas duas, eh, ou através de uma escola formal, ou através de passando de um para o outro.

**Eu:** Sim... E nessas aulas que tu fala, é uma aula o quê? É um evento em si ou é uma aula específica?

**David:** Não não, é uma aula específica...

**Eu:** Tem uma aula para atender as músicas que são cantadas no *Shabat*, no *Yom Kippur*...

**David:** Tem, tem... Tem aulas específicas em particular para as crianças que estão na faixa dos dez, onze anos, a gente tem, uma vez por semana, a gente tem aula, a gente dá aulas pra eles, eu não tô sempre aqui, mas quando eu tô, por exemplo, amanhã de manhã, as oito e meia da manhã, eu vou estar lá na *Kahal* para dar aula para um grupo de cinco, seis meninos e meninas, pra ensinar umas, duas músicas pra eles.

**Eu:** muito bom...

#### 2) Existe música específica para contextos e festas específicos na comunidade, música para casamento, música para *Shabat*, música para *Yom Kippur*...

**David:** A resposta é sim, total. Tem, tem... vamos separar, quando você tava falando música, vou traduzir internamente, vou te explicar que música pra gente é uma mistura, é uma junção entre a reza e o texto, e a melodia, digamos assim né? Eh, então a gente tem textos que são específicos para ocasiões específicas, tem um texto que é para, é, o casamento, texto que é para o *Shabat*, tem texto que é para o *Rosh Hashaná*, *Yom Kippur*, o Ano Novo e o Dia do Perdão, e por aí vai, todas as festas judaicas tem os textos específicos e além disso tem variações, eh de melodias. Então a gente tem, temas melódicos, por exemplo, para dia de semana, todo dia tem reza, todo dia. É que aqui na comunidade não tem todo dia, mas...

**Eu:** E que é cantada? Quando você fala reza, cantada?

**David:** Todo dia, reza cantada. Sempre a reza cantada. Às vezes de uma maneira mais simples, ou quase um recitativo, ah, e as vezes de uma maneira mais melodiosa, eh mais, tem diferenças de melodias, as vezes o texto é idêntico, mas tem uma melodia que se usa durante a semana, a melodia que se usa no *Shabat* e a melodia que se usa num *Rosh*

*Hashaná*, são composições diferentes, as vezes o texto é idêntico, mas a melodia é diferente para marcar que você está dentro de uma determinada época do ano, ou época do calendário, uma festa específica do calendário, então, tem eh... sim, muito diferente.

**3) Como a comunidade negocia a inserção de melodias não judaicas em contextos judaicos? Especialmente religiosos, por exemplo, quando vc usou aqui a Asa Branca, lembra? Então, como é que a comunidade vê isso, como é que vcs negociam... Alguém pode dizer assim: “Ah, é coisa de fora do Judaísmo, é coisa profana, né” Como é que vcs negociam isso?**

**David:** Então, eh... a negociação, não tem uma negociação formal aqui nessa comunidade de Pernambuco, de Recife, ah, o que existe é sempre uma...ah, ... acaba sendo meio que uma tentativa e erro, quase assim vamos dizer. Eu tenho tentado trazer coisas diferentes, e em muitos casos são melodias de temas locais aqui, como vc já citou a Asa Branca né? Ah... mas tem muita coisa americana, tem muita coisa é...eh, espanhola, né, o judaísmo ao longo desses, sei lá, desde a gente foi expulso da terra de Israel que já faz mais de dois mil anos, ele foi sofrendo influência de todos os povos por onde ele passou, todos, então, o judaísmo é cheio de coisas que se você olhar, que está por trás, você vai ver que, não é, não é, exatamente judaica, é difícil saber o que é judaico, em termos de música mesmo, porque a gente não tem registro nenhum do que se fazia no templo há dois mil anos atrás, a gente sabe que se fazia música, tem registro no texto, fala de instrumentos musicais, fala de cantar, mas a gente não tem registro, como era essa música a gente não sabe. Então, certamente a música que a gente faz hoje está totalmente influenciada por todos os países, todos os recantos onde os judeus estiveram morando durante estes dois mil anos, não é certeza, aqui na comunidade a gente não tem uma, então, só respondendo mais objetivamente, não tem uma negociação formal, ah, quero colocar essa melodia ou não, o que eu tenho feito é trazer sugestões e alguns casos a sugestão é bem aceita, em outros casos não tão bem aceita, em particular o que eu senti aqui, em particular o que eu senti aqui, existe uma não aceitação, não da melodia, a melodia em si não incomoda muito, mas quando você traz algum texto que não é em hebraico, em particular alguns textos em inglês, tem muita música americana, judaica americana, os americanos eles fazem muito isso, o texto, eles misturam o texto em hebraico com o texto em inglês, então, no meio da música eles trocam, do inglês para o hebraico, do hebraico para o inglês, e eu tentei fazer alguma coisa assim e não foi muito bem vindo, então, o que eu tenho tentado fazer, nesses casos, é pegar a música original, prq tem musicas muito boas, muito bonitas, e tentado adaptar para o hebraico, português ainda não tentei mas, eventualmente em algum dia eu faço alguma coisa em português cantado, ainda, não tem nenhuma musica que a gente cante em português, a gente lê textos em português, mas cantar, ainda não experimentamos.

**Eu:** Então isso pode ser aplicado para a música Salam, por exemplo, que é daquele cantor da banda, e veio parar no contexto religioso....

**David:** Sim, sim...

**Eu:** É mais ou menos isso, a mesma tentativa?

**David:** Sim, mais ou menos a mesma coisa. A música *Salam* ela é uma música judaica, mas não é uma música religiosa, com certeza, ela é uma música mais pro pop, mais popular, então, que acabou entrando dentro do contexto religioso, sim, essa é uma outra coisa que a gente faz com uma certa frequência, eh.... as vezes com um texto que é um texto bíblico, digamos assim, e as vezes com um texto que é um texto novo, que alguém criou....

**4)As diversas correntes do judaísmo podem interferir na produção musical de uma comunidade, se ela é ortodoxa, se ela é liberal....?**

**David** – Sim, com certeza existe muita, eu diria... é... não é... é um misto de coisas, na verdade não é só a questão de ser uma corrente mais liberal, menos liberal, mas também tem a questão de ser uma corrente mais mística ou menos mística, então tem músicas, que as vezes, tem músicas parecidas numa comunidade liberal e numa comunidade ortodoxa, se elas estão seguindo mais ou menos o mesmo caminho em termos de na parte mística e tal. Mas é, eu diria que sim. Certamente há uma mudança, uma diferença gritante, mais isso se olhar, é a questão do uso de instrumentos musicais, então, numa comunidade mais ortodoxa, não vai ser usado muito instrumento musical no *Shabat*, por exemplo, como a gente usa aqui. Tem várias explicações, mais enfim, eles não usam e tem comunidades que estão no meio do caminho, é interessante, tem comunidades, a gente usa o tempo todo né, tem comunidade, não sei se vc percebeu, naquele momento que a gente fez uma homenagem aquela senhora que tinha falecido, eu falei que a gente tinha terminado uma parte do serviço, que era a recepção do *Shabat* e ia começar a outra, então tem comunidades que ficam no meio do caminho, até a essa parte eles fazem com instrumento, e daí pra frente na parte da noite, eles não usam instrumentos, que também tem uma explicação,....., então essa é uma diferença muito gritante, mas fora isso, tem diferença de melodias, principalmente de onde vem essa melodias mais pops e tal, vc vai ver muito mais em comunidade liberal do que em uma comunidade ortodoxa..

**Eu: Aqui é liberal, reformista?**

Essa comunidade...Eh... na verdade, liberal é um nome genérico que a gente usa para as correntes não ortodoxas, então, tem dois grandes guardas chuvas no judaísmo atual, isso é uma coisa muito recente, é uma coisa de duzentos anos pra cá, antes não existia isso, nem ortodoxa, nem liberal, nada disso, mas, de uns duzentos anos pra cá, mais ou menos, tem essa divisão grande aí, num guarda chuva são os movimentos liberais onde estão incluídos os principais movimentos são os reformistas, e o movimento que se chama em inglês “conservative”, em hebraico, massorty, que é mal traduzido para conservador aqui no Brasil, não é exatamente isso, mas é assim que se fala aqui no Brasil, eles não são exatamente uns conservadores mas são um movimento um pouco menos reformista, vamos dizer assim, e também liberal, e do outro lado tem os movimentos ortodoxos que tem uma infinidade de linhas ortodoxas dentro dessa guarda chuva. Então essas são as duas grandes divisões, agora eu não lembro porque vc perguntou isso...

**Eu:** Porque se isso interferia na musica, mas isso vc já respondeu...

**David:** Ah, sim... Interfere, interfere com certeza.

**5) Pra vc, o que faz uma música ser considerada judaica? De que falam as músicas judaicas? Essa pergunta eu acho que é a mais importante de todas, o que faz uma música ser considerada judaica?**

**David:** Ahh...

**Eu:** Eh até difícil de responder né?

**David:** É muito difícil de te responder, eu vou te responder pensando numa outra coisa que a gente discute bastante, que é o que faz ser um texto ou fonte ser judaica né? Normalmente o que se fala assim em linhas gerais, uma música ou um texto é judaico se ele foi escrito por um judeu ou se ele fala sobre o Judaísmo, é uma dessas duas vertentes, se ele não for um texto nem fala sobre Judaísmo e também não foi escrito por um judeu, então provavelmente não é um texto considerado judaico, né, é... Agora, música tem uma pequena diferença aí, então, como eu te falei, a música ela é, na maioria dos casos ela é uma junção entre um texto e uma melodia, então, a maioria desses textos que a gente usa, eles já são textos, no *Shabat*, por exemplo, são textos bastante antigos, são textos no mínimo tem 500 anos, mas muitos tem 2000 anos ou mais de dois mil anos, então aí são fáceis de saber que esses são judaicos, eles são, principalmente os textos bíblicos, que

fazem parte do cânon da Bíblia judaica, eles são obviamente judaicos, é coisas mais recentes, por exemplo, você pega uma compositora como Debbie Friedman que é nossa contemporânea né, americana, ela, ah, ela é judia, ela escreve sobre o Judaísmo, então claramente é uma música judaica que ela faz, e pode ter alguma outra coisa no meio do caminho, outro dia me mandaram é, uma música, que a gente até tá usando em algum outro serviço, que, a pessoa me falou, aliás, a gente tá usando amanhã de manhã aqui também, a pessoa me falou “olha, o texto é judaico, um texto bíblico inclusive, mas quem escreveu a melodia é um cantor evangélico, é, um compositor evangélico”, e é linda a música, é linda a música, e nós adotamos a música pra gente também...

**Eu:** Será que eu conheço hein? Eu sou evangélica...

**David:** É? Depois eu te mostro, mas é uma música linda...e...

**Eu:** À pouco tempo que vcs tão usando ela aqui?

**David:** Sim, faz um mês e meio... A gente começou em São Paulo porque a pessoa me apresentou mora em São Paulo, e ela me falou “olha, vou te mostrar uma melodia muito legal, tá tocando...daí no fim ela falou: “olha, esse cara aqui não é judeu, mas escreve, ele é evangélico, e escreve sobre textos judaicos, o cara tem um cd, não sei se a música é judaica ou não, é difícil classificar, enfim, nada não impede que a gente use ela, entendeu, porque a música é bonita, o texto é judaico, então...”

**Eu:** Entendi! Uma vez eu vim aqui num jantar solidário, que o pessoal, as Naamat, aí convidaram o Bruno Zular, que é um cantor...

**David:** Conheço, conheço, já cantei com ele...

**Eu:** Exatamente, aí ele cantou aqui *Ose Shalom*, com a melodia de uma música pop internacional da década de 80.... (cantarolei) ... Aí ele botou a letra de *Ose Shalom*. Eu achei isso interessantíssimo né, puxa, naquele momento aquela era uma música judaica, não pela melodia, mas pela letra...não é?

**David:** Não, tem bastante disso...é, tem bastante, bastante...

**Eu:** Essa combinação de uma melodia que é de fora do Judaísmo mas quando é colocado um texto judaico, aí ela se torna porque tá com texto.

**David:** Sim...sim...

**6) Outra coisa, qual a representatividade que a música judaica tem com o reconhecimento de ser judeu, assim, a música judaica fala diretamente, será um bandeira de identidade, é uma questão.**

**David:** Então, eu acho assim: vai depender das pessoas. Tem muita gente que a resposta é sim, que vai ser a resposta sim, puxa essa música me lembra, me remete a minha infância, daí eu lembrava do meu avô cantando isso, minha avó, tal, tal, tal... é...para as músicas mais tradicionais, não é, e, se vai encontrar isso, saindo um pouquinho do contexto sinagoga, se vc for falar mais amplamente de música judaica, vc vai pegar música, é... música em *yiddish* por exemplo, a música *klezmer*, são músicas que pra muita gente, para um faixa etária, vai remeter à infância, vai lembrar, “puxa, meu avô cantava essa música e tal”, eh...então, mexe com a identidade judaica, não necessariamente a identidade religiosa, puxa, isso não me diz nada, mas, tem algumas outras músicas como, se vc pegar uma música como *Yerushalaim Shel Zav* numa rádio qualquer, então, essa música vai mexer com qualquer, assim, quase qualquer judeu que se considera judeu, ao ouvir essa música, vai ficar arrepiado, claro, porque tem muito a ver com a gente, a Jerusalém, é assim uma coisa que tá muito dentro da gente, né?! Foi passando à dois mil anos como eu falei, assim, à dois mil anos que a gente não tinha Jerusalem, então é, tá muito dentro. Se vc pegar o hino de Israel *Haktivá*, é uma música que também, pra qualquer pessoa que for menos sionista, aquele que se considera, fale “não tenho ligação com Israel, mas mexe, mexe com a gente, então acho que tem uma coisa de identificação.

As rezas, para uma parte da população faz algum sentido, agora uma parte significativa da nossa comunidade não é uma comunidade religiosa, estamos falando aqui de uma maneira geral, é uma comunidade laica, que eventualmente, essas rezas, essas melodias não me dizem nada porque, não frequento, mas agora, eu direi, pra quem frequenta, e ouve: “*Shemá Israel, Adonai...*”, isso com certeza mexe muito. Tem essa coisa de identificação sim.

**7) Atualmente, quem faz ou produz a música judaica aqui no Recife? Existe uma diferença para aqueles que podem ou não podem fazer, por exemplo, música para os serviços religiosos?**

**David:** O que vc chama de fazer música judaica, é ....?

**Eu:** Tocar e cantar....

**David:** É, fazer também poderia ser compor né? Por isso que eu pensei nisso.... Compor musica judaica no Brasil é uma coisa raríssima, só para tocar nesse ponto, infelizmente a gente tem muito pouco compositores de música judaica no Brasil. Adoraríamos ter mais, houve um esforço aí de trazer, eh, uma pessoa lá de fora que é uma compositora, para tentar dá uma empurrada nisso, mas tem muito pouca coisa aqui no Brasil, na Argentina tem um pouco mais de composições judaicas, mas talvez....

**Eu:** Mas vc fala no sentido religioso, ou geral?

**David:** Geral, geral mas em particular religioso, eu tô muito envolvido na questão religiosa, então, mas é geral, é geral, de qualquer jeito ela é geral... Agora assim, eh... a gente olha para os Estados Unidos, eu em particular olho para os Estados Unidos e fico morrendo de inveja deles, porque eles tem muito bom compositores, eles tem *books*, *songbooks*, assim, todo ano sai um *songbook* novo e tal, assim, puxa vida, como eles conseguem e a gente não consegue né? Ah...agora fazer música no sentido de cantar e tocar, então, dentro do contexto religioso, é gente como eu, que aprendeu com um, aprendeu com outro e exerce a função sem ter a formação, não existe nada no ministério do trabalho que diga que vc tem que ter o diploma, essas coisas, não tem problema nenhum, né? É, enfim, mas talvez tenha bastante gente, tem escola, tem uma escola chamada, a escola Debbie Friedman, que é essa moça, essa compositora que a gente usa muito, ela faleceu à alguns anos atrás, deram o nome da escola em homenagem a ela, e ela não era *hazzanit*, ela era uma cantora mesmo, é diferente, aliás nos Estados Unidos tem muito essa divisão: tem os *hazzanim*, e tem os que eles chamam de *song leaders*. *Song leaders* são o que gente chamaria aqui no Brasil de cantores, eh, líder assim, eles vem na comunidade, eles não tem a formação de *hazzan*, então ele não pode, eh, lá nos USA tem essa questão, tem uma questão corporativa alí de quem não é *hazzan* não pode usar o nome de *hazzan*, então eles, bom ah, se eu for um dia trabalhar nos USA, no meu status atual, eu não posso dizer que eu sou *hazzan* né, eu vou dizer que sou um *song leader*. Lá, na verdade eles nem usam o termo *hazzan*, pra diferenciá-los usam o termo em inglês “kantor”. *Kantor* é quem tem formação de cantor litúrgico judaico, *kantor*, e quem não tem a formação tem que usar o nome *song leader*...

**EU:** Sei... Então as música que tu aprendeu, que tu canta no *Shabat*...Foi na tua vivência natural, dentro das comunidades e tudo mais.... não é?

**David:** Isso... Frequentando alguns...Eu fiz alguns cursos de curta duração, então, por exemplo, eu fui três ou quatro vezes para os Estados Unidos, numa escola de *hazzanim*, pra ficar, passar dez dias lá, então, um curso que eles chamam, curso de verão, eu fui lá, passei dez dias para estudar um determinado assunto e tal, então eu fui algumas vezes, então eu tenho, não tenho uma formação formal, mas tenho participação em alguns cursos, e estudei, na verdade comecei estudando com outros *hazzanim* mais antigos que tinham em São Paulo, foi por aí que eu comecei toda a história...

**Eu:** Certo...

**David:** Então é isso... Agora, eu decidi ir por um caminho um pouco diferente né? Em vez de fazer um curso de *hazzan* que era uma opção pra mim, eu acabei decidindo a fazer o curso de rabino, que eu achei que ia ser, eu ia ajudar mais as comunidades tendo a formação de rabino do que tendo a formação de cantor, só por isso... Mas é, são muito parecidos...

**Eu:** Bom, terminou....

**David:** É?...

**Eu:** Tá vendo? Muito Obrigada... Gostei demais viu...

**B.b Entrevistas com músicos não judeus****Entrevistado 1 - Júnior (tecladista) 18/07/2017****1)Qual sua relação com o judaísmo e com a comunidade ashkenazim em Recife/PE?**

R: Tenho vários amigos da comunidade Judaíca, por conta disso tocamos em vários eventos.

**2)Você participa de eventos da comunidade acima referida?**

R- Geralmente, Casamentos e Bar Mitzvah.

**3)Na sua concepção, qual a importância da música judaica para a atual comunidade judaica recifense? R- A Música Judaíca e uma música alegre e de estilo próprio, indispensável num evento Judaico.****4)Existe música específica para contextos e festas específicas nesta comunidade? (Ex: música para casamento, música para eventos religiosos, música para datas históricas...)**

Sim, principalmente na cerimônia de casamento judaico

**5)Para você, o que faz uma música ser considerada “judaica”?**

Simple, pra ser judaico, tem que ser em hebraico e no estilo Judeu alegre de ser,

**6)De que falam as músicas judaicas?**

Alegria, prosperidade, União...

**7)Atualmente, quem faz ou produz a música judaica em Recife/PE?**

Comunidade Judaíca, e Orquestra Universal com Lúcio & Junior Silva hehehe,

## Entrevistada 2 – Juliana Cumaru (cantora) 18/07/2015

1)Qual sua relação com o judaísmo e com a comunidade ashkenazim em Recife/PE?

**Juliana: Na verdade, não tenho nenhuma relação com o judaísmo ou a comunidade acima.**

2)Você participa de eventos da comunidade acima referida?

**Juliana: Não. Os eventos que participei foi como cantora do grupo de cerimonia da Orquestra Universal, o qual o dono da mesma conhece algumas pessoas que são judaicas e que tratam seus serviços. A orquestra desde então mostrou interesse em estudar um pouco o repertório de músicas tocadas em cerimônias judaicas.**

3)Na sua concepção, qual a importância da música judaica para a atual comunidade judaica recifense?

**Juliana: É uma forma de mostrar um pouco da sua cultura para os recifenses.**

4)Existe música específica para contextos e festas específicas nesta comunidade? (Ex: música para o casamento, música para eventos religiosos, música para datas históricas...)

**Juliana: Acredito que para cada contexto deve existir um repertório específico de música judaica.**

5)Para você, o que faz uma música ser considerada “judaica”?

**Juliana: pelo que eu entendi, são músicas que sofreram influências do reinado de Salomão. Atualmente as principais tendências da música judaica são a de tradição sefardita e o estilo klezmer, além das músicas dos cerimoniais das sinagogas.**

6)De que falam as músicas judaicas?

**Juliana: A música do estilo KLEZMER, por exemplo, eram executadas por instrumentos que se aproximavam mais da voz humana, buscando reproduzir uma melhor entonação interpretativa de cada canção, através do violino e/ou clarinete, contrabaixo e percussão.**

No repertório do show SHIREINU, que, em hebraico significa "Nossas Canções", Nicole Borger, sob a direção musical e acompanhamento do Maestro Carlos Slivskin, e músicos, apresenta as canções:

**1.PRAYER FOR PEACE - "Oração para a Paz" - Yair Dalal e Mauren Nehedar - texto de Slichot musicado por Yair Dalal. "Nosso Deus que está nos céus, veja a aflição do momento, recebe nossas súplicas, cobre nossos lares de harmonia, concede paz e fartura à humanidade e faz reinar a concórdia entre as nações."**

(Tradução livre: Nicole Borger - Revisão da tradução: Jairo Fridlin)

**2.LAMIDBAR - "Ao Deserto" - canção tradicional de origem iemenita cantada em hebraico - e em ladino (Versão em hebraico: Alexander Penn - Versão em ladino: Susana Shahak.)**

**3.A LA UNA YO NASCI - Canção sefardita do repertório ladino tradicional (Adaptação: Carlos Slivskin)**

**4.MISHAELA - Música de autoria da cantora e compositora israelense Achinoam Nini (Noah) - uma canção de um Israel moderno e atual. (Adaptação: Carlos Slivskin)**

**5.DROR YIKRÁ - "A liberdade será chamada" - melodia do séc X escrita por Dunash de Nabrat,de Bagdá e cantada até hoje nas noites de Shabbat;adptação:Carlos Slivskin**

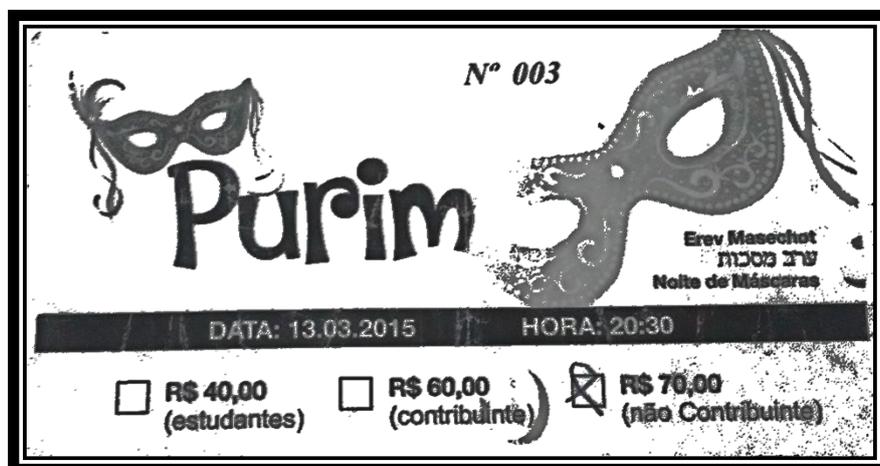
7)Atualmente, quem faz ou produz a música judaica em Recife/PE?

**Juliana: Nao tenho conhecimento sobre esse item.**

## ANEXOS

## A – Ingressos e Anúncios

## A.a Ingresso de acesso à festa do Purim – 13/03/2015



## A.b Folder do Shabat Musical / Gravação do DVD da Messibá Orquestra Judaica do Recife – 24/11/2017



## B – PARTITURAS

B.a Partituras usadas pela Messibá Orquestra Judaica de Recife / Festival da Cultura Judaica – 24/11/2017

# Shalom Aleychem

Music: Sheldon Low  
Words: Liturgy

Refrain

Em Am Em B7

Sha-lom a-ley-chem, mal - a-chey ha-sha-reit, mal - a-chey el - yon, Mi-

Em Am Em Bm Em *Fine*

me - lech mal - chey ha - m' - la - chim, ha - ka - dosh ba - ruch hu. 2. Bar' -

Verse

Em Am Em B7

1. Bo - a-chem l' - sha - lom, mal - a - chey ha - sha - lom, mal - a - chey el - yon, Mi-  
chu - ni l' - sha - lom, mal - a - chey ha - sha - lom, mal - a - chey el - yon, Mi-  
3. Tseit - chem l' - sha - lom, mal - a - chey ha - sha - lom, mal - a - chey el - yon, Mi-

Em Am Em B7 *D.C. al Fine*

me - lech mal - chey ha - m' - la - chim, ha - ka - dosh ba - ruch hu. me - lech mal - chey ha - m' - la - chim, ha - ka - dosh ba - ruch hu. me - lech mal - chey ha - m' - la - chim, ha - ka - dosh ba - ruch hu.

# TSENA TSENA

Alliegro moderato

I. Miron, J. Grossman

Round

1 C F G7

Tse - na tse - na tse - na tse - na ha - ba - not ur' - e - na cha - ya - lim ba - mo - sha -

C 2 F G7

va Tse - na tse - na ha - ba - not ur' - e - na cha - ya - lim ba - mo - sha -  
Al na al na al na tit - cha - be - na mi - ben cha - yil ish tse -

1. C 2. C 3 Caug<sup>5</sup> F

va va Tse - na tse - na tse - na tse - na tse - na

G7 1. C 2. G7 C

tse - na tse - na

©by the authors

o incontro a musica

# V'HAÉR ÉNÉNU

S. Carlebach

With devotion

Dm A Dm A

V' - ha - ér é - né - nu b' - to - ra - te - cha v' -

Dm D7 Gm C7

da - bék li - bé - nu b' - mits - vo - te - cha v' - ya - chéd -

F Dm A7 Dm *Fine*

va - yé - nu l' - a - ha - va ul - yir - a et sh' - me - cha v' -

2. A7 Dm Dm Gm C7

et sh' - me - cha she - lo \_\_\_\_\_ né - vosh v' - lo \_\_\_\_\_ ni - ka -

F Dm Gm Gm7 1. A 2. A *D.C. al Fine*

léim v' - lo \_\_\_\_\_ ni - ka - shél \_\_\_\_\_ i' - o - iam va - ed she - ed

©by the author

## HÉVÉNU SHALOM ALÉCHEM

Allegro moderato

Em B7 Em E7

Hé - vé - nu sha - lom a - lé - chem hé - vé - nu sha - lom a -

lé - chem hé - vé - nu sha - lom a - lé - chem hé - vé - nu

G Am B7 C B7 B7 Em

sha - lom sha - lom sha - lom a - lé - chem hé - vé - nu sha - lom a - lé - chem

The musical score for 'HÉVÉNU SHALOM ALÉCHEM' is written in treble clef with a common time signature. It consists of three staves. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro moderato' and includes chord symbols Em, B7, Em, and E7. The second staff continues the melody with chord symbols B7 and Em. The third staff includes chord symbols G, Am, B7, C, B7, B7, and Em. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines.

## DAVID MELECH YISRAËL

Moderately

C F

Da - vid me - lech Yis - ra - él chai chai

G C G C G C F G7 C

v - ka - yam Da - vid me - lech Yis - ra - él chai chai v - ka - yam

C G C G C F G7 C

Da - vid me - lech Yis - ra - él chai chai v - ka - yam

The musical score for 'DAVID MELECH YISRAËL' is written in treble clef with a common time signature. It consists of three staves. The first staff begins with the tempo marking 'Moderately' and includes chord symbols C and F. The second staff includes chord symbols G, C, G, C, G, C, F, G7, and C. The third staff includes chord symbols C, G, C, G, C, F, G7, and C. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines.

# Y'VARECH'CHA

D. Weinkranz

*Andantino*

Dm Gm Dm Dm Gm

Y - va - re - ch' - cha Ha - shem mi - tsi - yon ur' - é b' - tuv Y' - ru - sha - la -

Dm C Dm A7

yim y' - va - re - ch' - cha Ha - shem mi - tsi - yon kol y' - mé y' - mé cha - ye -

Dm Dm D7 Gm C7

cha ur' - é va - nim l' - va - ne - cha sha - lom al Yis - ra -

F Dm D7 Gm Dm C7

é ur' - é va - nim l' - va - ne - cha sha - lom al Yis - ra -

A7 Gm Dm A7 Dm

é l' - va - ne - cha sha - lom al Yis - ra - ei

©by the author

Obs!  
Passar. Dúvidas.

## O'SE SHALOM

Allegro moderato

N. Hirsch

Dm Gm Dm

O - se sha - lom bim-ro - hu ya - a - se sha - lom a - lé - nu

C Dm A<sup>7</sup> Dm  $\text{C}$  D<sup>7</sup> Gm

v' - al kol Yis - ra - él v' - im - ru im - ru A - men ya - a - se sha - lom

C<sup>7</sup> F Dm A | 1. A<sup>7</sup> | 2. A<sup>7</sup> Dm *Fine*

ya - a - se sha - lom sha - lom a - lé - nu v' - al kol Yis - ra - él al kol Yis - ra - él

Dm Am Dm E<sup>7</sup> Am

ya - a - se sha - lom ya - a - se sha - lom sha - lom a - lé - nu v' - al kol Yis - ra - él

©by the author

# SIMAN TOV

byousiy

Fm

Si - man tov u - ma - zal tov u - ma - zal tov v' - si - man tov

A♭

B♭m

si - man tov u - ma - zal tov u - ma - zal tov v' - si - man tov si - man tov u - ma - zal tov u -

Fm

B♭m E♭7 A♭ C

2. B♭m

ma - zal tov v' - si - man tov y' - hé la - nu y' - hé la -

Fm E♭7 A♭ E♭7 A♭

nu y' - hé la - nu y' - hé la - nu

B♭m E♭7

1. A♭

2. A♭ C7 Fm

u - l' - chol Yis - ra - él el y' - hé la - nu y -

B♭m Fm

1. B♭m C Fm

2. B♭m C Fm

hé la - nu u - l' - chol Yis - ra - él y' - u - l' - chol Yis - ra - él

©by Tara Publications

## B. b Partituras Aleluia La Olam e Yerushalaim Zhel Zav

### HAL'LUYA (ALELUIA)

K. Oshrat

Vocal arr. &amp; English Words: Sol Zim

**Moderato** D♭6 A♭ C/G

S

4

S

8

S

12

S

16

S

20

S

24

S

28

S

32

S

Ha l' lu ya la o lam

Ha P lu ya ya shi ru ku lam

b' mi la a chat bo d' da ha lēv ma lē ba ha mon

to da v' ho lēm gam hu ē ze o lam nif la

Ha P lu ya im ha shir

Ha P lu ya al yom she mē ir

Ha P lu ya al ma she ha ya ya

2

## HAL'LUYA

36  
S u ma— she od lo ha ya— Ha l' lu ya—

40  
S — Ha l' lu ya— sing a long—

44  
S — Ha P lu ya just fol— low a long—

48  
S — it's a sim ple word what — a word just shout it out and ya gotta

52  
S — be heard it will fill your heart with joy Ha P lu ya—

56  
S — Ha P lu ya— sounds of love—

60  
S — Ha l' lu ya to god— up a bove—

64  
S — Ha P lu ya— the bells— go on ring ing

68  
S just ring 'n the whole night through Ha l' lu ya—

## HAL'LUYA

3

72  $\oplus$  **To Coda**

S — Ha i' ya ————— just sing it with all your heart

76

S Ha l' lu ya —————

# Y'RUSHALAYIM SHEL ZAHAV

(JERUSALÉM DE OURO)

N. Shemer

Vocal arr: English

**Moderato**

Dm Dm/C B $\flat$  Gm6 F Gm6 Dm/A A7  
 S A vir ha rim tza lul ka ya yin v' rē ach o ra  
 5  
 Dm Dm Dm7 Gm A7  
 S A vir ha rim tza lul ka ya yin v' rē ach o ra  
 9  
 D Dm Gm Dm/A A7  
 S nim ni sa b' ru ach ha ar ba yim im kol pa a mo  
 13  
 Dm Dm7 Gm A7  
 S nim Uv' tar dē mat i lan va e ven sh'vu ya ba cha lo  
 17  
 D Dm Gm B $\flat$  A7  
 S ma ha ir a sher ba dad yo she vet u b' li ba cho  
 21  
 Dm Gm Dm Dm/C Gm/B $\flat$  C7  
 S ma Y' ru sha la yim shel za hav v' shel n' cho shet v' shel  
 25  
 F B $\flat$  Gm6 F Gm6 Dm/A A7  
 S or ha lo l' chol shi — ra yich a ni ki

2 Y'RUSHALAYIM SHEL ZAHAV

29  $Dm_1$   $Dm_2$   $\text{To Coda}$   $a tempo$   
 $Dm$

S nor Y' ru sha nor nor Y' ru sha

33  $Bb$   $Gm6$   $A7$

S la yim Y' ru sha la yim Y' ru sha

37  $Bb$   $A7$   $Gm/D$   $Gm6/D$

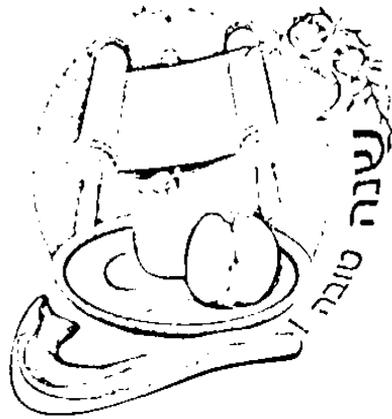
S la yim

41

S

The image shows a musical score for the song 'Y'RUSHALAYIM SHEL ZAHAV'. It consists of four staves of music for a soprano voice (S). The first staff starts at measure 29 and includes a first ending bracket with two endings. Above the staff, there are guitar chords:  $Dm_1$ ,  $Dm_2$ , and  $Dm$ . A 'To Coda' symbol is placed above the staff, with the instruction 'a tempo' below it. The lyrics under the first staff are 'nor Y' ru sha nor nor Y' ru sha'. The second staff starts at measure 33 and has chords  $Bb$ ,  $Gm6$ , and  $A7$  above it. The lyrics are 'la yim Y' ru sha la yim Y' ru sha'. The third staff starts at measure 37 and has chords  $Bb$ ,  $A7$ ,  $Gm/D$ , and  $Gm6/D$  above it. The lyrics are 'la yim'. The fourth staff starts at measure 41 and is mostly empty, with a final double bar line.

**C Textos Complementares ao Machzor no Rosh Hashaná 5777 – 02-03/10/2016**



**Grandes Festas 5777**

Complemento Machzor

Realização:



Apoio:



Editado por: Chazan David Léo Eisencraft

*זכרנו לך חיים*  
 ① **Zochrênu Lechayim**

זָכַרְנוּ לְחַיִּים, מֶלֶךְ חַיָּוֶן בְּחַיִּים, וְכָתַבְנוּ בְּסֵפֶר הַחַיִּים,  
 לְמַעַן אֱלֹהִים חַיִּים.

Recorda-nos para a vida, ó Rei que amas a vida,  
 e inscreve-nos no Livro da Vida, por Tua causa, Deus da vida.

Zochrênu lechaim, melech chafets bachaim, *אך אכי אכי*  
 vechotvênu besefer hachaim, lemaanchá Elohim chaim. *זכר*

② **Hine Matov**

הִנֵּה מָה טוֹב וְיָמָה זָעִים שְׁבֵת אַחִים גַּם יַחַד

Veja como é bom e agradável estar entre irmãos!

Hine Matov uma naim, shevet achim gam iachad

**OD IAVÓ SHALOM ALEINU (SALAM)**

Sheva

Od iavó shalom aleinu

Od iavó shalom aleinu

Od iavó shalom aleinu

Ve al culam (x2)

Salaam (Salaam)

Aleinu ve al col ha olam,

Salaam, Salaam (x2)

## MEDITAÇÃO\*

NOSSO PAI,

Com orações que emanam do fundo da nossa alma, dirigimo-nos a Ti. Um ano, ainda cheio de dores, mas também rico em provas da Tua bondade, desaparece na corrente da eternidade. Um ano novo se apresenta diante de nós. Com temor e preocupação aproximamo-nos dele, pois o futuro fica encoberto pelo véu impenetrável do desconhecido. Somente Tu sabes acerca do porvir. Acompanha-nos, guia-nos, ajuda-nos com Tua imensa bondade. Faze com que o novo ano inspire os seres humanos a promoverem a fraternidade de todos. Derrama paz e bênção sobre Israel e sobre toda a humanidade.

Amén.

\* Extraído do Machzor Shaná Tová da Congregação Israelita Paulista

## Hashivênu / Return Again\*

*Hashiveinu, Adonai, ellecha*

*v'nashuvah;*

*chadeish yameinu k'kedem.*

השיבנו, ה' אלקיך

ונשובה

חדש ימינו בקדם.

Faze-nos retornar a Ti, Eterno,  
e retornaremos;  
Renova nossos dias, como no início.

Return again, return again, return to the land of your soul.  
Return to who you are, return to what you are, return to where you are  
Born and reborn again.

\* Rabbi Shlomo Carlebach

## MA TÔVU

*Desde a Idade Média, os serviços religiosos são iniciados com "Ma Tovu". O Talmud interpreta o termo "Tendas" como nossas sinagogas. Todas as sentenças desta oração originam-se de trechos bíblicos.*

מה-טבו אנהליך ועקב, משכןתיך ישראל.  
 ואני ברב חסדך אבוא ביתך,  
 אשפתחה אל היכל קדשך ביראתך.  
 יהיה אהבתי מעון ביתך, ומקום משכן כבודך.  
 ואני אשפתחה ואברכה, אברכה לפני יהוה עשי.  
 ואני תפילתי לך יהוה עת רצון אלהים ברב-חסדך  
 אגני באמת ישעה.

Ma tóvu ohalécha laacóv, mishkenotécha Yisrael.  
 Vaani berov chasdechá avó vetécha, eshtachavé el  
 echál codshechá beir'atecha. Adonai ahávti meón  
 betécha umecom mishcán kevodécha. Vaani  
 eshtachavé veechráa, evrechá lifné Adonai ossí. Vaani  
 tefilatí lecha Adonai et ratsón, Elohim beróv  
 chasdécha, anéni beemét ish'écha.

Como são belas as tuas tendas, ó Jacob,  
 Tuas moradas, ó Israel!

E eu, por Tua imensa bondade,  
 Entrarei em Tua Casa,  
 Prostrar-me-ei diante do Teu Santuário  
 Em temor a Ti.  
 Amo, ó ETERNO, a casa onde moras,  
 O lugar em que Tua Glória está presente,  
 E eu prostrar-me-ei,  
 De Joelhos louvarei o ETERNO, meu Criador.  
 Que a minha oração a Ti, ó ETERNO,  
 Chegue em hora propícia!  
 Ó Deus, com Tua grande Bondade,  
 Responde-me com a verdade do Teu amparo.

## Hineni

הינני

*Hineni*, aqui estou,  
uma alma no meio dessa comunidade que se reúne para rezar.

Como aqueles à minha volta, trago minhas próprias inquietações e anseios para esse lugar,  
com esperança que os mesmos encontrarão expressão nas palavras do meu povo,  
santificadas pelo tempo, e nas tradições, tão queridas pelas gerações que me antecederam.

Que eu possa trazer as minhas melhores energias para esses Dias Sagrados, permitindo  
que me aproxime desse caminho espiritual com o coração e mente abertos, com  
sinceridade e concentração nas profundas questões desse período:  
Quem sou eu? Como devo viver? Onde estou aquém ou falhei?

Nessa noite, assumo o desafio dos *lamim Noraim*, os Dias Intensos:  
*cheshbon hanefesh*, um cuidadoso exame de minha vida,  
um inventário moral de meus atos, palavras e pensamentos.

Nos próximos dez dias,  
permita me encarar a verdade sobre mim mesmo e ouvir a Sua voz calma e delicada.

Confortado pela Sua promessa de que sempre tenho liberdade para mudar,  
com desprendimento de futilidades e da rotina,  
deixe me conhecer a alegria de recomeçar.

Que eu possa me fortalecer enquanto compartilho essa tarefa com os que estão à minha  
volta, unidos por nosso propósito em comum:  
*ticun midot*, a melhoria de nosso caráter, e *ticun olam*, o aperfeiçoamento do mundo.

Eu me preparo agora para rezar – uma alma no meio dessa congregação sagrada.

---

Para reflexão individual: nessa *Hineni* pessoal, antes do início da convocação para o serviço religioso, fazemos uma pausa para nos prepararmos para nosso verdadeiro chamado interno durante Rosh Hashaná e os dez dias de *teshuvá* (retorno): a busca da alma, o autoexame, a avaliação sincera de nossas vidas. O *Hineni* pessoal nos encoraja a buscar com intensidade as nossas próprias reflexões.

Extraído e traduzido do machzor *Mishkan Hanefesh*, editado pela Central Conference of American Rabbis.

## Bênção do Ano Novo

*Eloheinu v'Elohei avoteinu v'imoteinu,  
y'hi ratzon shenizkeh l'virkhotecha  
bishvat chameshet alafim \_\_\_\_\_  
Elohei olam, bareich otanu  
v'et kol beit Yisrael  
b'chidush yameinu,  
b'simchah uvshalom,  
b'nechamah uvrometz leiv,  
B'chilutz etzamat uvruach etanah.  
Y'hi p'ri s'fateinu m'kubal v'ratzul  
mil'fanecha  
bifros hashenah hochdashah.  
Load modim anachnu lech  
al mat'nat hochayim.*

אלהינו ואלהי אבותינו ואמותינו,  
יהי רצון שנוזקה לברכותיך  
בשנת חמשת אלפים \_\_\_\_\_  
אלהי עולם, ברוך אותנו  
ונת כל בית ישראל  
בחדוש ימינו,  
בשמחה ובשלום,  
בנחמה ובאמץ לב,  
בחלון עצמות וברוח איתנות.  
יהי פרי שפתינו מקבל ורצוי  
מלפניך  
בפרס השנה החדשה.  
לעד מודים אנחנו לך  
על מתנת החיים.

Nosso Deus e Deus de nossos patriarcas e matriarcas,  
que possamos receber suas bênçãos no ano cinco mil \_\_\_\_\_  
Eterno, abençoa-nos e a toda Casa de Israel  
com vida renovada, alegria e paz, conforto e coragem, resiliência e força.  
Que as palavras de nossos corações sejam aceitáveis pelo Senhor  
nesse Ano Novo que se descortina perante nós.  
Somos eternamente gratos pelo presente da vida.

Extraído e traduzido do machzor *Mishkan Hanefesh*, editado pela Central Conference of American Rabbis.

## OSSE SHALOM

Rita Glasman

Osse Shalom bimromav, hu iaassê Shalom, alenu (2x)

Shalom, al Israel, Shalom el Ishmael

Ve al col ioshvê, ioshvê tevel, veimru, veimru, Amén (2x)

Osse Shalom bimromav, hu iaassê Shalom, alenu (2x)

Veimru, Amén (2x)

## MISHEBERACH (PRECE PELOS DOENTES)

Craig Taubman

Misheberach avoteinu, Avraham, Itschac velaacov Sara, Rivca, Rachel veLea Hu levarech veirapê et hacholim (2x)	Aquele que abençoou nossos patriarcas Abraão, Isac e Jacó Sara, Rebeca, Raquel e Léa Abençoará e curará os doentes
El na refá na lá * El na refá na lá (2x)	Deus, rogo-Te, cura-a * Deus, rogo-Te, cura-a
El na refá na lá El na refá na (lá) (2x)	Deus, rogo-Te, cura-a Deus, rogo-Te, cura(-a)

\* Bamidbar 12:13

## BÊNÇÃO SOBRE OS FILHOS

*Ao voltar da Sinagoga, o pai abençoa seus filhos, dizendo:*

*Para a filha:*

יְשִׁימָה אֱלֹהִים  
בְּשָׂרָה רַבָּה רָסַל וְלֵאָה.

*Para o filho:*

יְשִׁימָה אֱלֹהִים  
בְּאַפְרַיִם וּבִמְנַשֶּׁה.

*Para todos os filhos:*

יְבָרְכֶה יְהוָה וְיִשְׁמְרֶה.  
יֵאֵר יְהוָה פְּנֵיו אֵלֶיךָ וְיִחַנֶּה.  
יֵשָׂא יְהוָה פְּנֵיו אֵלֶיךָ וְיִשָּׂם לְךָ שְׁלוֹם.

*Para o filho:*

"Que Deus te faça igualar a  
Efraim e a Menashe!"

Iessimchá Elohim keefrayim  
vechimenashe.

*Para a filha:*

"Que Deus te faça igualar a  
Sara, Rebeca, Raquel e Léa!"

Iessiméch Elohim kessara,  
Rivca, Rachel velca.

*Para todos os filhos:*

"Que o ETERNO te abençoe e te guarde. Que o ETERNO faça  
brilhar sobre ti Sua presença e te seja clemente. Que o  
ETERNO a ti Se volte com a Sua presença e te dê a paz".

Ievarechecha Adonai veyishmerécha. Iاعر Adonai  
panav elécha vichunéca. Yissa Adonai panav  
elécha veiassem lecha shalom.

## BÊNÇÃOS DA MANHÃ

ברוך אַמֵּה יהוה אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם, אֲשֶׁר נִמְנו  
לְשָׂכְרֵי בִּינָה לְהַבְרִיחַ בֵּין יוֹם וּבֵין לַיְלָה.

ברוך אַמֵּה יהוה אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם, שְׁשַׁנֵּי  
בְּצִלְמוֹ.

ברוך אַמֵּה יהוה אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם שְׁשַׁנֵּי  
יִשְׂרָאֵל.

ברוך אַמֵּה יהוה אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם, שְׁשַׁנֵּי בֶן  
(בת: *Mulheres*) חוֹרֵין.

ברוך אַמֵּה יהוה אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם, פּוֹקֵם  
עוֹרִים.

ברוך אַמֵּה יהוה אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם, מַלְבִּישׁ  
עֲרֻמִּים.

ברוך אַמֵּה יהוה אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם, מַתִּיר  
אֲסוּרִים.

ברוך אַמֵּה יהוה אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם, זוֹקֵף  
בְּפוֹפִים.

ברוך אַמֵּה יהוה אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם, רוֹקֵעַ הָאָרֶץ  
עַל הַמַּיִם.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que faz o galo distinguir entre o dia e a noite.**

Baruch ata Adonai Elohênu melech haolam, asher natán lassechví viná lehavchin bèn lom uven laila.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que me fizeste à Tua semelhança.**

Baruch ata Adonai Elohênu melech haolam, sheassáni betsalmo.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que me fizeste pertencer ao povo de Israel.**

Baruch ata Adonai Elohênu melech haolam, sheassáni Yisrael.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que me fizeste viver em liberdade.**

Baruch ata Adonai Elohênu melech haolam, sheassáni ben (*mulheres: bat*) chorin.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que fazes os cegos enxergarem.**

Baruch ata Adonai Elohênu melech haolam, pokéach ivrim.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que vestes os nus.**

Baruch ata Adonai Elohênu melech haolam, malbís sh arumim.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que libertas os cativos.**

Baruch ata Adonai Elohênu melech haolam, matir assurim.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que reergues os curvados.**

Baruch ata Adonai Elohênu melech haolam, zokéf kefufim.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que distribues no mundo as terras e as águas.**

Baruch ata Adonai Elohênu melech haolam, roca haárets al hamayim.

ברוך אתה יהוה אלהינו מלך העולם, שצפחה לי  
כל-צרכי.

ברוך אתה יהוה אלהינו מלך העולם שמכין  
מצודי-נכר.

ברוך אתה יהוה אלהינו מלך העולם, אור ישראל  
בגבורת.

ברוך אתה יהוה אלהינו מלך העולם, עושר  
ישראל בתפארת.

ברוך אתה יהוה אלהינו מלך העולם, הנותן ליצור  
בת.

ברוך אתה יהוה אלהינו מלך העולם, המצביר  
שנה מעיני ותנומה מצפצפי. ויהי רצון מלפניך  
יהוה אלהינו ואלהי אבותינו, שפרגילנו בתורתך  
ודבקנו במצותיה, ואל תביאנו לא לידי חטא, ולא  
לידי צבירה וצון, ולא לידי נסיון, ולא לידי בזיון,  
ואל משלט-בנו נצר הרע, ותרחיקנו מאדם רע  
ומחבר רע. ונדבקנו בנצר הטוב ובמצפים טובים,  
וכוף את-יצרנו להשמע בד-לה. ותגנו היום  
ובכל-יום לטן ולתסוד ולרדמים בעיניך ובעיני  
כל-רואנו, ותגמלנו םסדים טובים. ברוך אתה  
יהוה גומל םסדים טובים לעמו ישראל.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que orientas os passos humanos.**

Baruch ata Adonai Elohénu melech haolam, sheassá li col tsorki.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que me providencias tudo que necessito.**

Baruch ata Adonai Elohénu melech haolam, hamechín mits'adé gáver.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que abraças Israel com força.**

Baruch ata Adonai Elohénu melech haolam, ozér Yisrael biguevurá.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que coroas Israel com glória.**

Baruch ata Adonai Elohénu melech haolam, otér Yisrael betifará.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que dás ânimo ao cansado.**

Baruch ata Adonai Elohénu melech haolam, hanotén laiaéf coach.

**Bendito sejas, ó ETERNO, nosso Deus, Rei do Universo, que retiras o sono dos meus olhos e a sonolência das minhas pálpebras. Nosso Deus e Deus dos nossos pais, através de Tua graça, familiariza-nos com Tua Torá e faz-nos aderir aos Teus mandamentos. Não nos deixes cair nas garras do pecado, da transgressão, da iniquidade, nem nas da sedução e da vergonha. Não permitas que se apodere de nós o impulso para o mal! Afasta-nos do homem malvado e do vizinho mau. E faz com que achemos hoje, e todos os dias, graças, amor e misericórdia em Teus olhos e nos olhos de todos os que nos vejam. Age conosco em amor. Bendito sejas, ó ETERNO, que procedes em amor com Teu povo de Israel.**

Baruch ata Adonai Elohénu melech haolam, hamaavir shená meenai utenumá meaf'apai. Vihí ratson milefanécha Adonai Elohénu velohé avoténu, shetarguilénu beloratécha, vedabekénu bemitsvotécha, veal teviénu lo lidé chét veló lidé averá veavón, velo lidé nissaión veló lidé vizaión, veal yishlót banu iétser hará, veharchikénu meadam rá umechaver rá, vedabekénu, beítser hatov uveamaassím tovím, vechof et yitsrénu lehishiabéd lach, utenénu halom uvechol iom lechén uléchéssed ulerachamím beenécha uvecné chol roénu, veigmelénu chassadím tovím. Baruch ata Adonai, hagomél chassadím tovím leamó Yisrael.

אַעקבה רבֿה אַהבֿתֿנוּ, יהוה אֱלֹהֵינוּ,  
 חַמְלָה גְדוּלָה וַיִּתְּנָה חֶמְלָתָּ עָלֵינוּ.  
 אַכִּינּוּ מִלְכֵנוּ,  
 בְּעִבּוּר אַבּוֹתֵינוּ שֶׁבָּטְחוּ בָּהּ וַתִּלְמַדְם חֻקֵי סִיּוּם,  
 כֵּן תִּחַנְּנוּ וַתִּלְמַדְנוּ.  
 אַכִּינּוּ הָאֵב הַרְחֵמוּ,  
 הַמְרַחֵם, רַחֵם עָלֵינוּ  
 וַתֵּן בְּלִבֵּנוּ לְהַבִּין וּלְהַשְׂכִּיל,  
 לְשַׁמֵּעַ, לְלַמֵּד וּלְלַמֵּד,  
 לְשַׁמֵּר וּלְעֲשׂוֹת וּלְקַיֵּם  
 אֶת-כָּל-דִּבְרֵי תִלְמוּד תּוֹרַתְךָ בְּאַעֲבָה.  
 וְהָאֵר עֵינֵינוּ בְּתוֹרַתְךָ, וְדַבֵּק לִבֵּנוּ בְּמִצְוֹתֶיךָ, וְנִמְדַר  
 לְבַבֵּנוּ לְאַעֲבָה וּלְיִרְאָה אֶת-שְׁמֶךָ, וְלֹא גְבוּשׁ  
 לְעוֹלָם וָעֶד.  
 כִּי בְשֵׁם אֲדָשֶׁךָ הַגְּדוֹל וְהַנּוֹרָא בְּשַׁחֲנוּ, נִגִּילָה  
 וְנִשְׁמַחָה בִּישׁוּעָתְךָ.

וְהַכִּיָּאנוּ לְשִׁלּוּם מֵאַרְבַּע כְּנֻפּוֹת הָאָרֶץ,  
 וְתוֹלְכֵנוּ קוֹמָמִיּוֹת לְאַרְצֵנוּ,  
 כִּי אֵל פּוֹעֵל יְשׁוּעוֹת אַתָּה, וּבָנוּ בְּחַרְתָּ מִכָּל עַם  
 וְלִשׁוֹן,

*Cantor:*

וְאַרְבַּעֵנוּ לְשִׁמְךָ הַגְּדוֹל סְלָה גְּאֻמַּת, לְהוֹדוֹת לְךָ  
 וּלְיִסְדְּךָ בְּאַעֲבָה.  
 בְּרוּךְ אַתָּה יהוה, הַבּוֹטֵר בְּעַמּוֹ יִשְׂרָאֵל בְּאַעֲבָה.

**COM GRANDE AMOR nos amaste, ó ETERNO, nosso Deus. Misericórdia abundante tiveste conosco - Nosso Pai, nosso Rei! Pelo mérito dos nossos antepassados, que em Ti confiaram e os quais Instruíste nos estatutos da vida, agracia-nos e ensina-nos! Nosso Pai, ó Pai Misericordioso e Benevolente, tenha compaixão por nós, e coloque em nosso coração a vontade de compreender e entender, de ouvir e de aprender, de ensinar e guardar, de observar e manter com amor todas as palavras do espírito da Tua lei. Ilumine nossos olhos pelo Teu ensinamento; faça o nosso coração aderir aos Teus mandamentos; oriente o nosso coração a amar e temer o Teu Nome, de forma que jamais fiquemos envergonhados. Pois confiamos em Teu Santo Nome, Grande e Temível, e nos rejubilamos e nos alegamos com a Tua salvação.**

Ahava rabá ahavtánu, Adonai Elohénu, chemia guedola vitera chamálta alénu. Avinu malkénu, baavur avoténu shebatchu vecha vatelamedem chuké chayim, ken techonénu utelamedénu. Avinu haav harachaman hamerachem, rachem alenu veten belibénu lehavim ulehaskil, lishmóa, lilmod ulelamed, lishmor velaassot ulecalem et col divre talmud toratécha beahavá. Vechaer enénu betoratécha, vedabec libénu bemitsvotécha, veiached levavenu leahava uleyir'a et shemécha, velo nevosh leolam vaed. Ki veshem codshechá hagadol vehanora batáchnu, naguila venismecha bishuatécha.

**Conduze-nos, em paz e de cabeça erguida, dos quatro confins da terra à Terra Prometida. Pois Tu é Deus Que dispensas a salvação, e escolheste nossos pais entre todos os povos, aproximando-os do Teu Grande Nome, para proclamar o amor à Tua Unidade. Bendito sejas, ó ETERNO, Que com amor escolheste o Teu povo Israel.**

Vahaviénu leshalom mearba canfot haárets, vetolichénu mehera comemiyut leartsénu. Ki El poel leshuot áta, uvánu vachárta micol am vejashon, *Cantor:* vekeravtánu leshimcha hagadol séia beemet, lehodot lecha ulelachdechá beahava. Baruch ata Adonai, habocheh beamo Yisrael beahava.

## YIZCOR

אָנש פֿחציר ימיו  
 קציץ השנה בן יציץ.  
 כי רחם עבודה בו ואינו  
 ולא יפירונו עור מקומו.  
 וחסד יהוה מעולם ועד-עולם  
 על-יבאיו וצדקתו לבני בניו.

יהוה, מה אדם ופגעהו,  
 בן-אנש ותחשבהו.  
 אדם להקל דמה,  
 ימיו קצל עובר.  
 בבקר יציץ וסוף,  
 לערב ומולל חוש.  
 תשב אנש עד דכה  
 ותאמר שובו בני אדם.  
 לו חקמו ושבילו זאת  
 יבינו אחריתם.  
 כי לא במותו יקח הכל  
 לא יגד אחריו כבודו.  
 שמרתם וראה ישר  
 כי אחרית לאיש שלום.  
 פודה יהוה נפש עבדיו  
 ולא יאשמו כל-החוסים בו.

## YIZCOR

Os dias do ser humano são como a relva, que floresce como a flor do campo.

Pois quando o vento passa por ela, logo desaparece e seu lugar deixa de ser conhecido.

Mas a Bondade Divina pousa sobre os que O temem desde sempre e para sempre, assim como a Sua Justiça para os filhos dos filhos.

Enosh kechalsir iamav, ketsits hassadê kên iatsits.  
Ki ruach avrá bô veenênu, veló iakirênu od mekomô.  
Vechéssed Adonai meolam vead olam, al iereav  
vetsidcatô livenê vanim.

Ó ETERNO, o que é o ser humano para que o percebas, e o mortal para que o consideres?

O ser humano assemelha-se a um sopro e seus dias são como a sombra que passa.

De manhã brota e floresce, à noite murcha e seca.

Conduzes o ser humano à contrição e dizes: Arrependei-vos, seres humanos.

Se aprenderem isto, compreenderão qual é o seu fim.

Pois ele nada leva para a sepultura; de toda a sua glória, nada o acompanha.

Cuida do inocente e guarda o correto, porque há um futuro para os que são de paz.

Redime, ó ETERNO, a alma de Seus servos e não sejam inculcados todos os que confiam em Deus.

Adonai ma adam vatecdaêhu, bën enosh vatechashvéhu.  
Adam laevel damá, iamáv ketsel over.  
Baboker iatsits vechalaf, laérev iemolel veiavesh.  
Tashev enosh ad dacá, vatomer shuvu venê adam.  
Lu chachmu iaskilu zot, iavinu techaritam.  
Ki lo vemoto yicach hacoí, lo iered acharav kevodô.  
Shmor tam urê iashar, ki acharit leish shalom.  
Podê Adonai nefesh avadav, velo iceshemú col  
hachossim bo.

## MEDITAÇÃO

Ó, NOSSO PAI DIVINO!

Com o coração cheio de saudades e de emoção, homenageamos hoje todos os nossos entes queridos que voltaram à eternidade. A evocação silenciosa dos ausentes queridos desperta cada vez de novo nossa mágoa profunda, inalterada pelo tempo que tão depressa transcorre. A sua memória jamais poderá ser apagada no nosso íntimo; a sua imagem harmoniosa nos acompanha em todos os nossos caminhos.

Entes queridos: Reconhecemos vosso olhar bondoso pousando sobre nós; nossos ouvidos percebem o tom da vossa voz amada, a nós dirigida. Inesquecíveis são os dias em que fostes os nossos mestres e os nossos companheiros, com as vossas mãos Protetoras e com a vossa dedicação sincera que jamais poupou sacrifícios a serem feitos em prol dos outros.

A vossa bondade e a vossa fidelidade ficam para sempre traçadas na nossa existência. Nosso coração jamais vos esquecerá, pois o amor é mais Poderoso do que a própria morte e sobrevive à sepultura. Sede presentes com a vossa bênção e com o vosso amor de que tanto necessitamos!

E Tu, ó Deus, Pai de bondade infinita, protege e ampara todos os nossos queridos que fazem parte de nosso convívio! Que a Tua graça jamais nos abandone; fortalece em nosso íntimo a intenção de sermos dignos dos mortos que não mais necessitam do nosso auxílio, e que os seus exemplos nos ensinem a dedicarmos nossa vida à ajuda ao próximo, cientes e gratos por todos os sacrifícios feitos pela honra de Teu Nome e da nossa existência.

Que sejamos dignos dos nossos mestres e de todos aqueles que nos deixaram como legado os exemplos de bondade e de benevolência; eis que "Os cientes de Deus resplandecem como o firmamento, e os que deram provas de fidelidade e de Grandeza humanas, brilham como os astros celestiais, por todo o sempre".

AMÉM.

## SHIVÍTI

שפתי יהוה לנגדי תמיד, כי מימיני בל אמוט.  
 לבן שמח לבי וגל כבודי, אף־בשרי ישכן לבטח.  
 כי לא תעזב נפשי לשאול, לא תתן חסידך לראות  
 שמת.  
 תודיעני ארח חיים שבע שמהות את פניך, נעמות  
 בימינה נצח.

Coloquei o ETERNO sempre diante de mim pois, estando Ele à  
 minha direita, não serei abalado. Por isto alegrou-se o meu  
 coração e rejubilou-se o meu ser, também o meu corpo repousará  
 tranqüilo. Porque não abandonarás a minha alma ao esquecimento  
 e nem permitirás que os Teus fiéis encontrem a sepultura. Far-  
 me-ás conhecer o modo de vida; em Tua Presença há muita  
 alegria, à Tua direita há felicidade para sempre.

Shivíti Adonai lenegdi tamid, ki mimini bal emot.  
 Lachen samach libi vaiguel kevodi, af bessari yishchon  
 lavetach. Ki lô taazov nafshi lish'ol, lô titen chassidechá  
 lir'ót shachat. Todi'eni orach chayim sova semachot et  
 pan'echa neimot biminechá netsach.

## COL HAOLAM CULÓ

RABBI NACHMAN DE BRATSLAV

כל העולם ג'לו ג'שר צר קאד  
וסעיקר לא לפסד קלל

Col haolam culó, guesher tsar meod  
Vehaicar ló lefached clál

O mundo inteiro é uma ponte estreita  
O mais importante é não ter medo.

## VEATÁ SHALOM

MELODIA DE ZEEV MALBERGIER

Veatá shalom, uveitechá shalom,  
vechol asher lechá shalom.  
Adonai, Adonai óz leamó iten,  
Adonai ievarech et amó vashalom.

Que você conheça a paz, sua casa conheça a paz e  
tudo que seja seu conheça a paz.  
O Eterno dará força ao Seu povo,  
O Eterno abençoará o Seu povo com a paz.