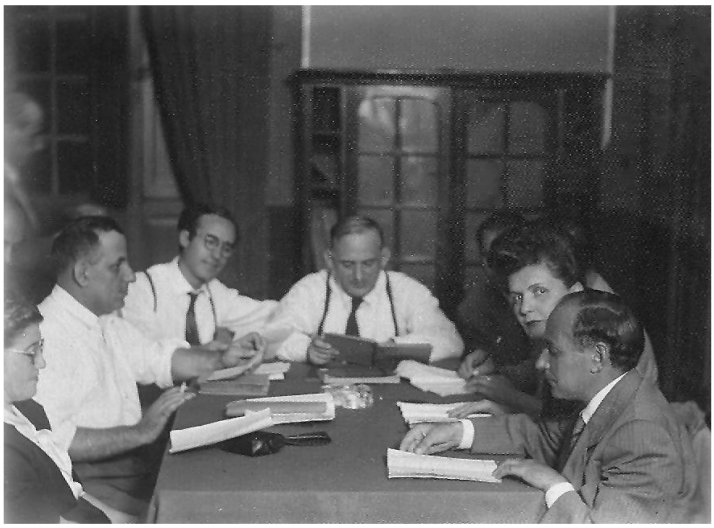
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas



Turkow e DramKraiz da BIBSA - ensaio de mesa - s/d

Um encenador em busca de um palco

Zygmunt Turkow e o teatro de arte no Brasil

Thiago Herzog

Orientadora
Tania Brandão

Linha de pesquisa
História e Historiografia do Teatro e das Artes

2020

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

H531 Herzog, Thiago
Um encenador em busca de um palco: Zygmunt Turkow e o teatro de arte no Brasil / Thiago Herzog. -- Rio de Janeiro, 2020.
180

Orientadora: Tania Brandão.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2020.

1. Turkow, Zygmunt (1896-1970). 2. Teatro de Arte. 3. Teatro Moderno no Brasil. 4. Teatro Yiddish. 5. Imigração Judaica . I. Brandão, Tania, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC
Mestrado e Doutorado

UM ENCENADOR EM BUSCA DE UM PALCO: ZYGMUNT TURKOW E O TEATRO DE ARTE NO BRASIL

por

THIAGO HERZOG

TESE DE DOUTORADO

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Tania Brandão da Silva (orientadora)

Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima

Profa. Dra. Elza de Andrade

Prof. Dr. Henrique Buarque de Gusmão

Prof. Dr. Michel Gherman

A tese foi considerada: Aprovada

Rio de Janeiro, 04 de março de 2020

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22.290-240
Tel.: (0xx21) 2542-2565
http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgac
clappgac@gmail.com

A Auguste Herzog e Margaret de Miranda Rosa, os meus fantasmas

Agradeço

Especialmente ao meu companheiro, Criss Silva, que esteve ao meu lado em todas as necessidades, angústias, aventuras, tristezas e alegrias.

À Susane Worcman, que me ofereceu todo carinho, apoio, fontes, conhecimento e experiência em relação ao objeto.

Aos meus pais, Raquel Herzog e Álvaro Almeida, às minhas tias, Regina Herzog, Verena Alberti, Denise Wainstock e Dora Moskovics, ao meu irmão, André Herzog de Almeida, e à minha avó, Maria Delva Borges, amorosos e generosos, que auxiliaram sempre que necessário.

Aos professores: Tania Brandão, que assumiu todos os riscos de assinar esse projeto arriscado, Michel Gherman, Mônica Grin, Henrique Gusmão, José Da Costa e Sônia Kramer, que generosamente me orientaram de diferentes maneiras.

Aos também professores Jacó Guinsburg (z"l), Paula Ribeiro, Leidson Ferraz, Joel Berkowitz, Andrea Casa Nova Maia, Ana Maria Bulhões de Carvalho, Fausto Fuser e Evelyn Furquim Werneck Lima, sempre prontos a ajudar em todos os meus pedidos.

Ao Mauro Band, ao Daniel Israel, à Karine Silva Schumacher (os três da ASA), à Paula Huf, ao Leandro Barrigio (da Biblioteca do IFCS-UFRJ), à Miriam Garfinkel, à Eliane Pszczol, à Sandra Helena Ribeiro Santos (do PPGHIS-UFRJ), à Ivone Helena Martins (da Editora Perspectiva), à Nicette Bruno, à Beth Goulart, à Selma Ciornai e à Sara Vaissman, que tiraram dúvidas e generosamente ofereceram tempo em contribuição a esse projeto.

Aos amigos: Marlene Constant, Sônia Ramos, Djalma Absalão da Silva, Carolina Lyra, Joana Angélica Lavallé, Marco Antônio, Denise Bloise e Márcia Lisboa da Cunha, pelo carinho comigo.

Às instituições que me auxiliaram: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO/ PPGAC, Núcleo Interdisciplinar de Estudos Judaicos e Árabes da UFRJ/ NIEJ, Oficina de Estudos Teatrais do Laboratório de Pesquisa em História das Práticas Letradas da UFRJ, Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ/ PPGHIS, Insttitute for Jewish Research/ IYVO, Biblioteca e Arquivo IWO, Digital Yiddish Theater Project, Biblioteca Central da UNIRIO, Midrash Centro Cultural, Associação Scholem Aleichem/ ASA, Escola Eliezer Steinbarg Max Nordau e, especialmente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/ CAPES, que financiou a pesquisa.

À minha avó Auguste Herzog, pela história que me levou à tese e pelo legado cultural que me transmitiu em herança.

RESUMO

Esta tese pretende apresentar o trabalho do encenador polonês judeu Zygmunt Turkow (1896-1970) no Brasil, indicando sua importância para a *modernização* do teatro brasileiro e do teatro em yiddish, enquanto esteve exilado em Recife e no Rio de Janeiro, entre 1941 e 1952, trabalhando junto ao Teatro de Amadores de Pernambuco, ao *DramKraiz* (Círculo Dramático) da Biblioteca Brasileira-Israelita Scholem Aleichem, à comunidade judaica de Recife, a´Os Comediantes e como encenador convidado em diversas montagens. O estudo, portanto, considerando-se o apagamento de sua trajetória em nossa história teatral, se coloca de maneira a demonstrar a importância de sua produção para o desenvolvimento do teatro *moderno* no Brasil e os motivos que levaram ao seu "esquecimento".

PALAVRAS-CHAVES: Turkow, Zygmunt (1896-1970); Teatro de Arte; Teatro *Moderno* no Brasil; Teatro Yiddish; Imigração Judaica

ABSTRACT

This thesis intends to show the works of Polish jewish director Zygmunt Turkow (1896-1970) in Brazil, handling his importance to the *modernization* of both the Brazilian theater and the theater in yiddish, during the time when he was exiled in Recife and in Rio de Janeiro, between 1941 and 1951, working with Teatro de Amadores de Pernambuco, with *DramKraiz* (Dramatic Circle) from Biblioteca Brasileira-Israelita Scholem Aleichem, the Jewish community from Recife, with Os Comediantes and as a guest director in several stage productions. This study, however, considering the path of his deletion in our theatrical history, happens in a way that treats the need of search on his works, trying to show their importance for the development of modern theater in Brazil and the reasons which led to his "oblivion".

KEYWORDS: Turkow, Zygmunt (1896-1970); Art Theater; *Modern* Theater in Brazil; Yiddish Theater; Jewish Immigration

As pessoas me perguntam com frequência, 'Por que você escreve em uma língua moribunda?' Quero explicá-lo em poucas palavras.

Primeiramente, gosto de escrever estórias de fantasmas e nada se encaixa melhor num fantasma do que uma língua morta. Quanto mais morta é a língua, mais vivo é o fantasma. Fantasmas amam o yiddish e, até onde eu saiba, todos o dominam.

(Discurso de Isaac Bashevis Singer ao receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1978)

A língua é minha pátria

E eu não tenho pátria, tenho mátria e quero frátria. (*Língua*, Caetano Veloso)

SUMÁRIO

1. Introdução.....1

2. Capítulo I – Um homem estilhaçado – Turkow e os imigrantes judeus da Praça Onze.....16

3. Capítulo II – Um diretor "mambembe" – Turkow e a *modernidade* teatral na Europa.....45

4. Capítulo III – Uma cena invisível – Turkow e teatro de arte no Brasil.....69

5. Conclusão.....101

6. Referências bibliográficas.....104
   6.1 Periódicos não acadêmicos.....112

7. Anexos.....116
   7.1 Anexo 1 – Manuscritos de Isaac Paschoal.....116
      7.1.1 A literatura teatral, por Isaac Paschoal.....116
      7.1.2 Sem título, por Isaac Paschoal.....117
   7.2 Anexo 2 – Entrevistas.....119
      7.2.1 Entrevista com Jacó Guinsburg.....119
      7.2.2 Entrevista com Nicette Bruno.....133
   7.3 Anexo 3 – Imagens: fotografias, cartazes, programas, documento, croqui de cenário e capa de libreto de partituras.....141
      7.3.1 Cartazes de espetáculos apresentados nos anos 1930.....141
      7.3.2 Cartazes de espetáculos apresentados no início dos anos 1940.....145
      7.3.3 Fotos do espetáculo *Krochmalne gas*.....147
      7.3.4 Fotos do espetáculo *Di tzait fur guesang*.....149
      7.3.5 Foto e croqui de cenário do espetáculo *Tevye, der milkheker*.....151
      7.3.6 Fotos e documento de liberação da censura do espetáculo *Kidush Hashem*.153

7.3.7 Fotos do espetáculo *Goldfaden*.....155
7.3.8 Capa do libreto de partituras das músicas e foto do espetáculo *Bar Kochba*.158
7.3.9 Programa do espetáculo *Farloirene Hofenung*.....160
7.3.10 Foto do espetáculo *Homens Mapole*.....161
7.3.11 Fotos do espetáculo *Maharan fun Rotenburg*.....162
7.3.12 Fotos do espetáculo *Dos groysse guevins*.....163
7.3.13 Cartaz do espetáculo *Desejo*.....167
7.3.14 Selo Foto Carlos.....168

8. Glossário Yiddish-Hebraico.....169

1. INTRODUÇÃO[1]

Ao analisar a importância do encenador judeu polonês Zygmunt Turkow (1896-1970) no teatro brasileiro, em artigo em que discutem a participação dos poloneses na *modernização* cênica "em nossas praias", Fausto Fuser e Jacó Guinsburg afirmam:

> O Brasil não sabendo assimilar Turkow, perdeu seguramente o mais preparado artista do teatro e do cinema que havia nos chegado. Não atuou nem participou decisivamente das modificações teatrais que foram o trânsito diário de Ziembinski. Seus quatro primeiros espetáculos no Rio de Janeiro não fizeram sucesso: Não lhe deram oportunidades, nem ele lutou muito para criá-las. Estava cansado, foi embora.
> Ninguém soube, no Brasil, que a opção já estava tomada desde o início, no modesto *heder* [escola primária], a escola tradicional judia de Varsóvia. (FUSER; GUINSBURG, 1992: 92)

Turkow foi um grande encenador, ator e dramaturgo dos teatros polonês, brasileiro, israelense e yiddish e diretor dos cinemas polonês e yiddish, que esteve exilado no Brasil entre 1941 e 1952. Teve uma sólida e conturbada carreira na Polônia, principalmente vinculada ao teatro yiddish, teatro falado em sua língua materna, sem deixar de participar do universo artístico de fora do gueto. Ele, embora valorizasse bastante o teatro judaico, ao maravilhar-se com as transformações trazidas pela *modernidade* teatral, principalmente russa, foi a União Soviética aprender, diretamente na fonte, os métodos daquele teatro. Ele estagiou no Teatro de Arte de Moscou, fez curso de direção com o ator, crítico e diretor de cinema e teatro russo Boris Sergeevich Glagolin (1879-1948), estudou artes cênicas junto ao Habima e ao Goset, as companhias estatais soviéticas de teatro hebraico e yiddish, respectivamente, e, ainda, se aprofundou nos métodos dos *Agit-Prop*, teatro soviético de propaganda política.

Sua formação artística inicial foi forjada em uma escola de arte dramática polonesa, o Curso Dramático-Vocal de Helena Józefa Hryniewiecka, o mais importante do período, e com o Grupo Cultural Hazomir, dirigido por David Herman, que se preocupava em produzir um teatro yiddish de arte, tendo estreado como ator em 1917, em uma montagem em yiddish de *Salomé*, de Oscar Wilde, com o Grupo de Vilno.

Construiu ao longo de sua carreira um sólido e particular trabalho, que procurava dar equilíbrio a modelos de encenação aparentemente contraditórios – os métodos de

[1] Esta pesquisa é vinculada à Oficina de Estudos Teatrais do Laboratório de Pesquisa em História das Práticas Letradas/ PHEL e ao Núcleo Interdisciplinar de Estudos Judaicos e Árabes da NIEJ, ambos sediados na Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ.

Stanislávski x os métodos de Meyerhold; o tradicional teatro judeu x o cosmopolitismo dos trabalhos ditos “de arte” (que no Brasil chamamos de *moderno*); e as formas de alta qualidade artística x suas ideias de esquerda.

Além disso, trabalhou junto a principal companhia de teatro yiddish polonês, a Cia. Esther-Rokhl Kamińska, estrelada pela atriz homônima (1870-1925), considerada a mãe do teatro yiddish. Ele foi casado, inclusive, com a filha de Esther-Rokhl, Ida Kaminska (1899-1980), famosa atriz, com uma carreira de sucesso em Nova Iorque, com quem teve uma filha, Ruth Kaminska (1919-2005), também atriz. Além disso, todos os seus irmãos foram fundamentais na vida teatral yiddish.

Na sétima arte, Turkow implantou métodos naturalistas de interpretação nos cinemas polonês e yiddish, em contraponto com as formas francesas e germânicas, bastante teatralizadas na época. Estudou sonorização na Alemanha, também tendo trabalhado em Berlim com cinema.

Turkow tinha como principal idioma de comunicação o yiddish. Esta língua foi uma enorme barreira para se fixar como profissional em outras comunidades. Somente na fase final de sua vida, entre os anos 1950 e o ano de 1970 (quando faleceu), dirigiu efetivamente em outro idioma – o hebraico.

O yiddish é uma língua muito particular, que nasce da fusão de outras línguas, especialmente alemão medieval, hebraico-aramaico (com uma pronúncia específica, diferente da utilizada pelo hebraico *moderno*) e línguas eslavas. Dessa maneira, por se fundar em uma mistura, não era visto como idioma, mas como “jargão” (do russo *jargón*, no sentido pejorativo, pois era tão marginalizado quanto seus falantes).

Como havia um interdito às mulheres ao estudo religioso e filosófico e à educação formal judaica em instituições, o universo do *loschn-koidesch* (*laschon-kodesch* em hebraico), da língua sagrada, o hebraico-aramaico, era distante delas. Por isto, o yiddish era a língua que elas utilizavam no seu cotidiano, na leitura particular e na educação doméstica dos filhos, o que deu ao “jargão” a alcunha de *mameloshn*, a língua da mamãe. Essa nomenclatura também o colocava em contraponto à *muttersprache*, a língua mãe, o alemão, e ao *laschon-kodesch*, a língua do sagrado.

Assim, percebe-se a relação afetiva e feminina com a língua. Não era o sagrado hebraico, mas a língua da mamãe, a língua da vida e do lar, a língua de todos (ou pelo

menos a primeira ou segunda de dois terços da população judaica mundial[2]), incluindo as mulheres.

É importante salientar que essa língua tem o acento de algumas características que a tornam única. Em primeiro lugar, o uso expressivo de provérbios, expressões idiomáticas e maldições, rimados nos diálogos mais comuns ou nas conversações mais simples, tornando cada resposta não somente uma resposta, mas um receptáculo de cultura, incluindo aí, história, filosofia, dogma, sabedoria, preconceitos, tradição etc.

Além disso, existe uma infinidade de palavras com o mesmo significado e, como contradição, um vocabulário pequeno e limitado. Cada um desses significados carrega a ênfase que se queira dar. Em geral, procura-se conferir tom crítico, maledicente ou irônico a cada palavra. Essa característica particular acaba por levar a conversa para fora dela, pois faz-se necessário buscar o contexto original da palavra para entender completamente seu sentido. Soma-se a este fato que muitas palavras se formam da fusão do alemão medieval com o hebraico-aramaico e com as línguas eslavas, portanto, remetendo a mais de um contexto externo. Assim, a tradição, a história, os costumes e a memória são aludidos a cada vocábulo.

Também é preciso considerar a intensa flexibilidade da língua que oralmente ganhou seus contornos, tendo sido formalizada somente no século XX. De qualquer maneira, essa formalização é discutida, por não ser aceita universalmente.

Com esta abertura, era comum a inclusão de palavras e expressões novas, circunscritas a uma família, a uma rua, a uma comunidade, seja pela fusão de alguma palavra pré-existente em outra língua com uma já existente no yiddish, como pela mera importação de um vocábulo da língua não-yiddish local. Com essa inclusão, cada palavra pode trazer ao falante ou ao ouvinte uma memória particular, que só ele ou um pequeno grupo reconhece. Deste modo, ela carrega uma afetividade profunda.

Sobre isso, Benjamin Harshav, em *O significado do ídiche*, diz:

> É assim que o ídiche funciona: as palavras individuais podem ser muito simples, mas na sua inter-relação – que envolve porções de textos, línguas e situações culturais divergentes mais do que meras denotações lexicais – fazem-no rico, irônico e plurissignificativo.
> Em ídiche, língua informal de casa, as expressões dos textos religiosos são *secularizadas*: elas são usadas como *linguagem situacional* fora de seu significado original, especificamente religioso.
> ...
> O mesmo é verdadeiro no tocante a descrições concretas que provêm de um mundo "judaico" mitologizado: em provérbios e expressões

[2] Para saber mais, ver: KAUFMAN, 1997: 239.

> idiomáticas, elas se tornam objetos generalizados, individuais, servindo como linguagem geral. As áreas codificadas do comportamento religioso e diário convertem-se em fontes de imageria situacional, uma linguagem para entender o mundo. Aí que reside o segredo do poder emotivo que os falantes do ídiche sentem quando empregam palavras tão simples como *Hering, kasche, borschtsch* ou *mef(u)ile* fora de seu contexto natural – isto é, elas são marcadas como importação de um "mundo" diferente e carregam as conotações e valores que possuíam naquele universo, além do efeito figurativo da própria transferência. (Ibidem: 38-39)

Dessa maneira, o yiddish funciona como uma forma de domesticação do mundo por esses grupos, uma forma de se estabelecer uma relação entre o "de dentro" e o "de fora", mediando a interpretação do "de fora" pelas palavras; e, ainda, um "espaço geográfico" para seus falantes. Para isso, ele se utiliza de diversas técnicas em sua estrutura, como:

> Quando falam, os locutores do ídiche empregam, mais do que vocábulos individuais referentes, tais aglomerados de relações, idiomatismos pré-fabricados, citações e respostas situacionais. Como cada palavra pode pertencer a muitas fiadas contraditórias e heterogêneas, as ironias estão sempre à mão. É precisamente o pequeno vocabulário da língua que torna as palavras mais repetitivas e mais dependentes de seus contextos habituais, portanto, mais ponderáveis em seu impacto (como as palavras do limitado vocabulário da Bíblia). Não é o alcance das denotações que a língua cobre, porém as direções emotivas e semânticas da empatia do ouvinte. Nesse modo de discurso, o choque aberto, irônico ou sagaz, entre palavras de diferentes línguas-tronco, em uma sentença, constitui uma fonte maior de significado, impacto e deleite. (Ibidem: 42)

Com essa secularização de palavras e temas e esse "repertório" de perguntas e respostas irônicas, a língua parece traduzir o principal método filosófico, analítico e educacional dessas comunidades, o método de estudos do *Talmud*, alcunhado de *Pilpul*. Não o *Pilpul* como forma, com suas regras de interpretação e método rígido, mas principalmente sua versão visual nas páginas do *Talmud* (coletânea de livros que registram comentários de rabinos). Nele, comentários foram escritos ao lado do texto sagrado e, ao lado desses comentários, foram escritos comentários sobre os comentários iniciais, e assim por diante, em diferentes épocas da história. Para estudá-lo, tentava-se reproduzir esse diálogo escrito a partir da formação de novos diálogos. Sendo assim, um método que propõe um diálogo transtemporal, onde passado, presente e futuro (o próprio devir do povo sagrado) se encontram.

Além disso, é um método associativo, que procura construir analogias, onde a narrativa é descontruída e pequenos trechos são atualizados, a partir da utilização em outros discursos, comentários e circunstâncias.

Se referindo a essa discussão, Harshav observa:

> Assim, o discurso prevalente do pensamento judaico diferia radicalmente das formas monológicas dos cursos prelecionados que molduram muitos textos da filosofia alemã ou da escritura discursiva, típica da tradição do "ensaio" inglês. De fato, a maioria dos textos hebraicos escritos em Aschkenaz no último milênio, dentro da tradição religiosa, eram textos de caráter dialógico: sermões ou comentários sobre comentários de textos anteriores. (Ibidem: 20-21)

Esse método dialógico de fazer filosofia era tão importante para essas comunidades que a educação era pautada no diálogo, tanto em uma conversa interna que se estabelecia no estudante, a partir da análise de comentários sobre comentários, de diferentes autores e séculos, sobre os textos sagrados, buscando novas perguntas e respostas para esses autores "fantasmas", assim como no estudo em dupla, em *kheyders* (escolas primárias) e em *yeshives* (escolas secundárias). Dessa maneira, esse diálogo "transtemporal" se torna vivo em cada judeu, fazendo do falar e do diálogo o lugar da Israel sagrada, levada na Diáspora.

Harshav diz:

> O método não se destinava a ditar, porém engajar o estudante como partícipe ativo em um processo de entendimento. Havia duas condições: as respostas prescritas não podiam ao fim ser solapadas e não era permitido perder o interesse nos próprios tópicos (como ocorria com os pupilos guiados pelo espírito de "pertença" no Iluminismo europeu). O método continua vivo até hoje... (Ibidem: 20)

O método de estudo consiste em:

> O estudante estuda sozinho, por meio do diálogo interiorizado. Faz incursões verticais na biblioteca a fim de descobrir posições sustentadas por diferentes comentadores e as dispõe em um "campo de batalha" horizontal, em cujo âmbito um erudito do século XVI pode responder a uma objeção apresentada por um autor do século XVIII.
> Diálogo dentro do diálogo dentro do diálogo era o nome do jogo. Grande parte do processo de estudo trilhava um caminho similar, engastando os diálogos em hebraico e aramaico em um novo diálogo-moldura, oral e interpretativo, o ídiche. Em especial, desde ascendência do método do *Pilpul* (originado na Alemanha do século XVI), um bom estudante não era apenas aquele que conhecia as respostas, porém aquele capaz de questionar uma posição aceita, achar uma dificuldade ou um ponto fraco, contestar um argumento escrito, levar escritos posteriores a oporem-se ao texto e oferecer contra-argumentos (a serem invalidados no fim). Os estudos na *Yeschiva* processavam-se aos pares: depois do *shiyur* ("lição") do professor, dois estudantes mergulhavam

> no texto e clarificavam seus argumentos mediante um diálogo entre ambos. (Ibidem: 21)

A língua, ao se apropriar desse método e forma de pensar, transforma pedaços de textos, narrativas e comentários, escritos ou da tradição oral, em parábolas, anedotas, ditos-populares etc, inclusive secularizando os textos, os temas, os conceitos e os dogmas dos contextos sagrados. Assim, quando posto em movimento, o idioma carrega com ele e em seu interior, diversas temporalidades, culturas, temas, narrativas e textos, desgarrados do original, mas reconhecidos e dominados pelos falantes.

Para adicionar mais uma camada, é preciso lembrar que, em sua "proto-forma", o idioma era chamado de *yiddish-taitsh* que, além de uma brincadeira com o termo *yiddish-daitsch*, o alemão judaico, significava, literalmente, interpretação, tradução ou explicação judaica, como se ele fosse um comentário judaico sobre o mundo e sobre o alemão.

É uma língua, portanto, que parece sublinhar tudo que é dito e, ainda, trazer para conversa toda cultura e história do falante, tocando sua memória emocional-afetiva. O que sempre é acompanhado pelo uso expressivo das mãos e de inflexões de rosto, teatralizando as trocas cotidianas e apresentando muitas camadas textuais. Assim, "a unidade estrutural da língua yiddish serviu como conexão, uma barulhenta praça de mercado onde língua e cultura ´internas` e ´externas` se encontravam e interagiam." (Ibidem: 23)

Como o yiddish coloca esse método em prática, ele carrega camadas e camadas de história, tradição, memória e interpretação traduzidas em língua, uma língua com diversos "hipertextos".

E, como um grande receptáculo de diversas temporalidades, diversas línguas, diversas culturas, a língua se tornou a história, a memória e a pátria. Com ela, mesmo em eterna errância, o judeu continua tanto em Israel, como com sua *yiddish mame* (mãe judia) em seu *heym* (casa, lar), *YiddishGas* (rua dos judeus), *ghetto* (gueto) e *shtetl* (cidadezinha), ou no futuro, com o *Mashiach* (messias). Sustentando, assim, a segregação e o isolamento, e ao mesmo tempo trazendo de volta a "barulhenta praça de mercado" (Ibidem). O que, levado para a arte teatral, torna-se intensamente significativo, considerando o teatro como a arte do diálogo.

A língua, sendo este refúgio transtemporal em um mundo particular, fora do espaço geográfico, permite ao judeu em diáspora o seu retorno para "casa" toda vez que

fala a língua, com todos os gestos e expressões faciais que a compõem. E, no caso do teatro em diáspora, isso ganha uma potência que não pode ser medida.

Conversas particulares, cotidiano, discussões filosóficas, bênçãos, maldições, provérbios, política, arte, teatro, música e, mais tarde, cinema, aconteceram nessa língua particular, que costuma ser escrita em caracteres hebraicos, dentro dessas comunidades. Esse idioma ainda é fortemente utilizado por alguns grupos judeus americanos (principalmente na cidade de Nova Iorque) e, em menor escala, israelenses.

No século XVIII, inspirados no Iluminismo Europeu, os judeus falantes de yiddish viveram um profundo movimento de transformação interna, que alcunharam de *Haskalá* (Iluminismo, em hebraico). Esse movimento teve sua origem nos territórios de língua germânica.

Na Alemanha, procurando se assimilar ao universo do entorno, os judeus criaram o chamado judaísmo reformista, que tinha como pretensão transformar a cultura do povo judeu em uma religião no sentido *moderno*. Eles procuraram se tornar cidadãos alemães, e um sentido sócio-político-cultural, mantendo-se religiosamente judeus. Reinventando, assim, a própria relação do judeu com seu judaísmo, pelo abandono do caráter mais cultural e étnico. Para tanto, eles começaram evitando o uso do yiddish em prol do alemão no cotidiano e em prol do hebraico no universo religioso.

Mas, a partir da popularização iluminista pelo Leste Europeu, principalmente nos domínios do Império Russo, e na medida em que esse movimento encontrou comunidades que não tinham a chance de se envolver com os grupos do entorno, o "velho jargão" ganhou o status do idioma de um novo judaísmo, mais secular, mais liberal, mais progressista, mais artístico, mais cultural e menos ortodoxo, menos supersticioso, embora não recusado no cotidiano das comunidades mais tradicionalmente religiosas.

A *Haskalá* no Leste Europeu, portanto, se deu primordialmente em um sentido de secularização do universo judaico, resultando no nascimento de espaços de diversão, discussão filosófica, educação e arte seculares, além da complexificação e cientifização de sua língua cotidiana. As artes, nesse sentido, tinham uma função pedagógica, no mundo dos *maskilim* (ilustrados).

Buscando a emancipação política e a conquista de direitos civis, a *Haskalá* permitiu o nascimento da famosa literatura *moderna* yiddish, que buscava representar esses judeus, incorporando a religiosidade como inspiração, e a literatura hassídica (produzida por beatos) e os textos bíblicos como componentes culturais. Nomes como

Scholem Aleikhem[3], I. L. Peretz e Mêndele Moher Sforim escreverem nesse idioma. Já no século XX, Isaac Bashevis Singer ganhou o Nobel da Literatura por seus livros em yiddish.

No século XIX, já sacudidos pela *Haskalá* (que se espalhou, não sem resistência, considerando a radicalização dos grupos religiosos ao redor, que tentaram impedir seu crescimento), os judeus de língua yiddish entraram em contato com o socialismo, o comunismo e ao crescente processo de formação de estados nacionais europeus, ao mesmo tempo em que sofriam um endurecimento nas perseguições, com os *pogroms* e a consequente fuga para as grandes cidades, que aumentaram a guetificação, a marginalização e a proletarização dessas comunidades.

Dessa maneira, atravessados por todas as novidades trazidas pelo contato com o universo europeu não-judaico e também pela deteriorização das relações com este mesmo universo, se forjaram os judeus *modernos.* Esses judeus tentavam e tentam se equilibrar entre continuar a ser judeus (até porque os "outros*"* não deixavam e não deixam que eles se esqueçam de sua origem) e, ao mesmo tempo, participar efetivamente das transformações do mundo.

Muitos deles caminharam efetivamente para o universo não-religioso, se aproximando tanto das ideologias de esquerda como dos agrupamentos nacionalistas, criando, assim, o movimento sionista e o partido socialista judeu do Leste Europeu ou Liga dos trabalhadores judeus, o Bund, além de engrossarem as fileiras dos partidos comunistas e socialistas europeus.

Esses judeus *modernos*, primordialmente inspirando-se na literatura de Scholem Aleikhem, principal literato que produzia em yiddish e na *Haskalá*, passaram a escrever e a produzir teatro nesta língua. O mais famoso deles foi o *maskilim* Abraham Goldfaden, considerado o pai do teatro yiddish. Ele criou um teatro singular, com uma produção que se propôs não mais a encenar a tradição, mas colocar em cena as questões da comunidade em que estava inserida. Antes deles, outros *maskilim* tentaram se aventurar pelo teatro, mas nenhuma das experiências anteriores a ele foram consideradas significativas.

A partir dessa literatura dramática se desenvolveram companhias, atores profissionais e peças que encenavam e eram encenadas nos principais edifícios teatrais das cidades onde existiam comunidades judaicas no Leste Europeu e nas praças das

[3] Scholem Aleikhem é famoso pela adaptação cinematográfica de uma de suas novelas, *Tevye, der Milkheker* (Tevie, o leiteiro), conhecida como *Fiddler on the roof* (O violinista no telhado), nome de sua versão em inglês.

pequenas cidades, para um enorme e ávido público, desejoso de produções em sua língua cotidiana.

As peças eram operetas cômicas e dramáticas executadas com orquestras ou bandas *klezmer* (gênero de música yiddish) ao vivo, que representavam as piadas e os dramas comunitários, ou mesmo clássicos ocidentais, traduzidos e adaptados para o formato. É dito que os musicais da Broadway e do cinema americano são desenvolvimentos diretos dessas operetas, sem que, com isso, se esteja negando a importância da influência dos espetáculos musicais de origem europeia, especialmente dos franceses.

Turkow foi, também, um judeu completamente atravessado por todos esses questionamentos e seu teatro, seja em yiddish ou em não-yiddish, por conseguinte, também foi atravessado por todo esse universo nascente e pulsante. Portanto, o judaísmo de Turkow não era de fonte religiosa ou vinculado a uma ideia de comunidade ancestral, mas sim o de pertencimento a uma comunidade étnica que podia produzir algo autêntico e cosmopolita, inspirado em uma literatura poderosa e armado nas melhores ferramentas da arte *moderna* dita universal. Um judeu que não tinha medo de assimilar as novidades do mundo *moderno* em sua trajetória, identidade e produção artística. Além disso, era de fato um militante político de esquerda, que usava seu teatro para conscientizar os espectadores.

Sua conexão com a esquerda era tão forte, que, segundo Jacó Guinsburg, no Brasil, ele, para trabalhar como encenador regendo os ensaios, utilizava uma réplica do macacão do grupo de *Agit-prop* Blusas Azuis[4]. Para esse grupo, inspirados em Craig, que os utilizou pela primeira vez, e no ideário soviético, esses macacões serviam de uniforme para os atores em cena, como se eles fossem "operários da arte".

Turkow era extremamente preocupado com a compreensão da experiência particular do teatro no "jargão", o que pode ser comprovado pela sua procura em traduzir peças *modernas* não-judias, em *modernizar* textos tradicionais e, ainda, pela fundação de um museu em homenagem a esta produção cênica, organizado por ele, sem deixar de ser intransigente na utilização das técnicas de encenação russas simbolistas e naturalistas para a construção da cena.

Todas essas inquietações faziam parte de seus espetáculos, principalmente nos três momentos na Polônia em que conseguiu reunir sua companhia, o VIKT, Teatro de Arte

[4] Ver página 120 desta tese.

Yiddish (Judaico) de Varsóvia. Assim, ele fazia um teatro em camadas, algumas em equilíbrio e outras em contradição, mas, com certeza, uma "barulhenta praça de mercado" (HARSHAV, 2007: 23), como a língua em que era falado.

Ele, como muitos outros judeus (alguns até vinte ou trinta anos antes dele), fugidos da pobreza e da fome nas comunidades judaicas do Leste Europeu, além das perseguições, como os *pogroms*, o crescimento do nazifascismo e, mais tarde, a *Shoah* propriamente dita, migraram para a Europa Ocidental, para o Oriente Médio e, principalmente, para as Américas.

As companhias teatrais costumavam, inclusive, já nas décadas de 1920 e 1930, cumprir temporadas nas Américas do Sul e do Norte, para os judeus já imigrados. Mas é com o aprofundamento da *Shoah* que a maior parte desses judeus imigrou definitivamente para o "novo mundo", já expulsa de quase toda a Europa Oriental e Ocidental.

As cidades de Nova Iorque e de Buenos Aires tornaram-se centrais para a cultura yiddish nas Américas e, a partir delas, as companhias se formavam e cumpriam temporadas em todas as capitais onde viviam judeus *ashkenazim*, a partir da união de estrelas famosas com atores profissionais locais na montagem de textos já consagrados, em um sistema conhecido como *starismo*.

Tania Neumann Kaufman, ao tratar da vida comunitária judaica em Recife, que pode servir para diversas comunidades yiddish nas Américas, em *O teatro ídiche:* âncora e plataforma de identidade judaica, diz:

> Logo, apoiados na estrutura de um movimento cultural já existente na comunidade, eles organizaram o grupo em torno de um teatro vivo, poesia viva, discussões literárias vivas. Essa adjetivação deve-se ao fato de representarem uma recriação através da arte de tudo que os imigrantes judeus vivenciariam na Europa. Essa era a maneira encontrada para dar continuidade ao sentimento de ser judeu. Ou seja, era a forma de como na época se atualizava a identidade judaica. (KAUFMAN, 1997: 236-237)

Nas diversas capitais brasileiras, e mesmo em cidades menores, grupos amadores e atores profissionais, no aguardo do contrato das companhias que vinham de fora, encenavam dramas e comédias, acompanhados de instrumentistas.

O principal produtor que para cá trouxe grandes estrelas americanas e argentinas foi Itzhak Lubelczyk, que, em colaboração com os atores aqui fixados, cumpriam longas temporadas, passando por todas as grandes capitais do país.

Além disso, diversos agrupamentos de judeus de diferentes regiões do Leste Europeu construíram clubes e bibliotecas, onde o teatro amador era uma prática constante, pela formação de *DramnKraizn* (círculos dramáticos).

Rio de Janeiro e São Paulo se tornaram o grande polo desta produção, sendo esta primeira cidade mais favorecida pela vinda de Turkow. Ele imigrou para Buenos Aires, e foi à Recife cumprir temporada, com sua então esposa, Rosa Turkow. E, não podendo voltar à Argentina, lá se fixou, até ser trazido à cidade do Rio de Janeiro pela associação entre o grupo amador Os Comediantes e o, também amador, *DramKraiz,* da Biblioteca Brasileira-Israelita Scholem Aleichem, a BIBSA, para montar teatros brasileiro e yiddish, respectivamente.

As contribuições de Turkow à construção de uma cena *moderna* no teatro yiddish e no teatro brasileiro foram fundamentais para seus desenvolvimentos, embora pouco discutidas nas pesquisas teatrais brasileiras.

Ele aqui trabalhou junto aos amadores judeus de Recife e do Rio de Janeiro, produzindo em yiddish, junto ao Teatro de Amadores de Pernambuco, o TAP, dirigindo a que seria considerada a primeira peça *moderna* do teatro nordestino (que por poucos meses não foi o primeiro espetáculo brasileiro *moderno*, sendo a primazia dada a *Vestido de noiva*, encenado por Ziembinski, em dezembro de 1943), *A comédia do Coração*, em 1944, e junto à companhia Os Comediantes, à frente de montagens como *A mulher sem pecado*, ambas de Nelson Rodrigues, e *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, com Cacilda Becker no elenco. Além disso, encenou, como diretor convidado, *Caminhantes sem lua*, dentre outras – dirigindo nomes como Nicette Bruno, Ida Gomes, Sérgio Britto e Maria Della Costa. Com dificuldades de adaptação e mesmo pela não aceitação por produtores nacionais, Turkow emigrou mais uma vez e terminou seus dias e sua carreira em Israel.

Ele viveu em sua vida uma série de silenciamentos. Ao fazer um espetáculo em Paris, a polícia tentou prender todo o elenco, com ele, o único a ter visto de trabalho, tendo que fazer todos os personagens para salvá-los. Sua companhia sofreu várias interrupções com Turkow sem dinheiro para alimentar a filha. Quando finalmente conseguiu um palco para o VIKT, em 1939, uma bomba alemã caiu em cena, quatro dias após a estreia. Ao se radicar em Buenos Aires, veio cumprir temporada no Brasil e ficou ilhado em Recife. Lá, ninguém deu importância a seu trabalho e somente em 1944 o chamaram para fazer *A comédia do coração*. Ao cumprirem temporada com a peça em outros lugares do país, o TAP não colocou seu nome na ficha técnica. Já no Rio de Janeiro, mandou carta ao TAP para voltar para a companhia e não recebeu nenhuma resposta. Ao

trabalhar em yiddish, a imprensa e o grande público brasileiro não se interessavam pelo o que ele produzia, pela dificuldade de compreensão da língua. Ao trabalhar n´Os Comediantes, conseguiu dirigir poucos espetáculos, todos com problemas de crítica e público, numa confusa rivalidade com Ziembinski. Ao preparar a grande montagem com Os Comediantes de *O inspetor*, de Gogol, após meses de exaustivos ensaios, que segundo os depoimentos dos atores eram verdadeiras aulas de interpretação, o Serviço Nacional de Teatro, o SNT, cancelou a verba do espetáculo e a companhia perdeu a pauta do teatro programado para receber a montagem. Ao encenar *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, perdeu a pauta do Teatro Municipal à beira da estreia, tendo que adaptar, em pouco tempo, um espetáculo grandioso, inclusive com cortes de cenários, para um palco menor, o do Ginástico. Com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, integrantes d´Os Comediantes foram contratados por Franco Zampari para formar a companhia, sendo seu nome excluído. No Teatro Nacional Judaico Esther-Rokhl Kamińska, que guarda a história do teatro yiddish polonês, os responsáveis dizem que nunca ouviram falar nele. Além disso, enquanto esteve aqui foi pouco prestigiado pela imprensa e mesmo pelos atores brasileiros, já "apaixonados" por Ziembinski, não tendo oferecido grandes palestras e cursos, sendo em yiddish todos os livros sobre teatro, inclusive sobre o trabalho no teatro brasileiro, publicados pelo artista na década de 1940.

Dessa maneira, podemos de fato afirmar, "não lhe deram oportunidades, nem ele lutou muito para criá-las. Estava cansado, foi embora*"*, como diz a citação que abriu essa Introdução. Mas, mesmo indo embora, ele teve problemas, em Israel, pois os teatros com peças faladas em yiddish eram vandalizados por judeus, que queriam o fortalecimento do hebraico, com ele tendo que, como últimos grandes movimentos, fazer teatro em cima de caminhões com seu *ZUTA*, uma companhia empobrecida e itinerante de teatro hebraico, sendo vencido pelas forças externas. Antes de morrer, ainda cumpriu uma grande temporada pelas Américas do Sul e Central. Além disso, não foi incluído nos manuais de história do teatro brasileiro, como se não tivesse importância para sua realização.

Por outro lado, Turkow foi o primeiro a inserir elementos cinematográficos no teatro realizado aqui, em *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues, em 1946, inspirado em espetáculos russos, que se utilizavam do mesmo procedimento. O primeiro a trabalhar somando um elenco de filhos da elite carioca, Os Comediantes, com o Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento. O primeiro a dar aulas de interpretação como forma de ensaio, ensinando a interiorizar o personagem a partir do

texto, segundo depoimentos de artistas a Fausto Fuser[5]. Tudo isso demonstra o lastro técnico que ele deixou no Brasil e que, considerando a importação dos atores por Franco Zampari, foi fundamental na formação dramática do elenco do TBC, a primeira grande companhia profissional *moderna* brasileira.

Ele ainda trouxe para cá diversas técnicas do teatro russo, de direção, iluminação, cenografia, interpretação etc, sendo tão fundamental quanto Ziembinski na introdução de ensaios de mesas e do estudo prévio do texto. Além disso, é preciso considerar que ele traduziu peças brasileiras para o hebraico, o yiddish e o inglês, levando exemplares da nossa dramaturgia para o mundo, encenando-os inclusive na Austrália. Assim, é muito importante que estudos sejam feitos sobre ele para que se possa retirá-lo desse estado invisível.

Mas, no Rio de Janeiro, junto aos amadores da Biblioteca Israelita-Brasileira Scholem Aleikhem, a BIBSA, em espetáculos não assistidos pela população não-yiddish, que ele pode ir mais fundo em suas pesquisas cênicas, mas de forma invisível para os brasileiros de uma forma geral.

Ao montar, em 1945, *Dos groysse guevins ou 200.000*, de Scholem Aleikhem, por exemplo, procurando reproduzir as dobradinhas que o Teatro Yiddish de Estado, o Goset, estabelecia convidando o artista plástico Marc Chagall para desenhar cenários e figurinos, Turkow convidou Lasar Segall para assiná-los. Como o artista plástico estava em São Paulo, ele enviou uma série de cartas ao pintor explicando sua concepção da cena, que hoje servem como fontes fundamentais e comoventes de um diretor *moderno*, no sentido mais estrito que os historiadores do teatro brasileiro pretenderam ao cunharem o termo, em ação.

De qualquer maneira, Turkow, enquanto esteve aqui, só montou peças brasileiras em português e teve poucas passagens pelo teatro profissional, sendo nos círculos amadores os espaços em que pode produzir seus trabalhos.

Pela importância de sua produção no Brasil, embora invisibilizado por uma série de razões, Zygmunt Turkow pode e deve ter seu nome colocado ao lado de Clarice Lispector (1920-1977), Lasar Segall (1881-1957) e Stefan Zweig (1881-1942), nomes dos artistas judeus fundamentais para a comunidade no Brasil e para renovação da arte brasileira em suas áreas. Não somente, portanto, ao lado dos artistas poloneses renovadores de nossa cena, como fez acertadamente Fausto Fuser.

---

[5] Ver FUSER: 1987.

Estes três nomes, dois oriundos da cultura yiddish e um da cultura germânico-judaica, são considerados os nomes definitivos de uma arte produzida por judeus no Brasil. O que é proposto aqui é que, mesmo aparentemente obscurecido, o teatro também teve um grande nome, o que tornaria esse triunvirato um quarteto.

Não somente Turkow, como veremos a seguir, mas o yiddish, a esquerda judaica, o judeu secularizado e diaspórico, a Praça Onze judaica, dentre outros, sofreram e sofrem um profundo silenciamento por diferentes razões.

Esta tese, assim, se propõe a apresentar e analisar o trabalho de Zygmunt Turkow no Brasil, com ênfase em suas atuações junto ao *DramKraiz* da BIBSA e a´Os Comediantes. Ela procura, ainda, demonstrar os paralelos entre as transformações que o teatro yiddish e as movimentações que o teatro brasileiro estavam passando no período. O objetivo principal é compreender os pressupostos e as particularidades da execução de um teatro *moderno* no Brasil, segundo os esforços desse encenador pouco pesquisado e mapear as formas de inserção de seu trabalho em nosso país, apontando sua qualidade e importância.

No primeiro capítulo, seguindo os passos de Zygmunt Turkow, são analisados, categorizados e apresentados os processos de nascimento e desenvolvimento do judeu *moderno*, a imigração judaica para o Brasil, as questões enfrentadas por judeus durante a era Vargas, os judeus de esquerda no Brasil e a BIBSA. No segundo capítulo é enfrentada a trajetória do encenador na Europa, analisando, categorizando e apresentando os processos de *modernização* dos teatros europeu e yiddish. No terceiro capítulo é apresentado o trabalho de Turkow no Brasil, suas produções na BIBSA e n´Os Comediantes, com a análise de materiais sobre os espetáculos *Terras do sem fim* (de Jorge Amado) e *Dos groysse guevins* (de Scholem Aleikhem). Já na conclusão são apresentados os resultados da pesquisa.

Complementando, como corpo de anexos, estão disponibilizados dois manuscritos de Isaac Paschoal sobre o teatro brasileiro, uma entrevista com o professor Jacó Guinsburg, uma entrevista com a atriz Nicette Bruno, além de programas, cartazes e documentos.

Turkow foi altamente silenciado pela historiografia teatral brasileira porque comprometia a narrativa lógica criada pelos cânones. Em Sábato Magaldi, por exemplo, considerando seu livro *Panorama do teatro brasileiro*, "tudo que foge a determinado movimento que ele prefere privilegiar, principalmente se ocorre simultaneamente, nesse

caso, não é citado, nem tratado durante o livro" (HERZOG, 2018: 98-99). E ele privilegiou Ziembinski, apagando nosso encenador.

Pelo ineditismo da discussão recorro não aos autores da história do teatro mas às proposições da História Cultural, principalmente às colocadas pelo Novo Historicismo e pela Nova História Cultural, que me fornecem os métodos, os arcabouços e as indagações para a análise e a escrita do texto.

E, acima de tudo, esta tese é uma reunião de histórias de fantasmas, fantasmas que falam uma língua quase morta, fantasmas que assombram a Europa, as Américas, os teatros, os campos de concentração, a encenação teatral *moderna* brasileira, fantasmas de um mundo que praticamente não existe mais.

Ela conta histórias de fantasmas como aquelas que contamos quando falta luz ou em volta de uma fogueira. Histórias que, por estarem silenciadas, ainda precisam ser repetidas muitas vezes para serem exorcizadas. E o fantasma principal de nossa história é Zygmunt Turkow, que precisa ter sua história contada para, assim, deixar de nos assombrar.

2. CAPÍTULO I – Um homem estilhaçado – Turkow e os imigrantes judeus da Praça Onze

Como já anunciado no capítulo anterior, entender Turkow somente é possível se nos determos nas transformações, nos questionamentos e nos desenvolvimentos que produziram este chamado judeu *moderno*, um judeu em uma encruzilhada de diferentes tempos e histórias. E, além disso, um judeu *moderno* que imigra ou se exila em um "novo mundo". Portanto, judeus *modernos* em processo de migração, lidando com o novo em diversas camadas.

Essa discussão serve não somente para entender Turkow, em alguma medida, ou pelo menos entender o mundo que pode produzir um homem como Turkow, mas, também, o mundo que produziu a Biblioteca Brasileira-Israelita Scholem-Aleichem, onde Turkow trabalhou por mais tempo entre os amadores judeus. Dessa forma, compreender os atores dessas montagens em yiddish no Brasil.

Para começar, precisamos entender o fenômeno da *Haskalá*, ou seja, da secularização do judeu do Leste Europeu e seus desdobramentos, que fomentaram a produção de uma arte yiddish e conectaram essas comunidades com as ideologias de esquerda e nacionalistas. Além disso, é preciso compreender de que maneira essas transformações se vincularam a imigração desses judeus para o Brasil.

Segundo Meyer Kutchinsky, na introdução do livro *O conto ídiche*, organizado por Jacó Guinsburg, no século XVIII:

> A Europa era varrida pela tempestade das Luzes que derrubou os preconceitos medievais do fanatismo e da fé cega. A Revolução Francesa e toda sorte de movimentos iluministas e enciclopedistas instalaram a razão, o pensamento crítico, no elevado pedestal da cultura. Também no gueto, hermeticamente enclausurado, a cultura irrompeu. (KUTCHINSKY, 1966: 13)

Assim, os judeus de cultura germânica, no século XVIII, em Berlim, ao tomarem contato com o Iluminismo europeu, criaram o movimento da *Haskalá*, a *"*ilustração judaica*"*. Em sua primeira forma, sobretudo centrada na Alemanha, procurou emancipar o judeu e incluí-lo no projeto de *modernização* racional pelo qual passava a Europa, através da transformação do judaísmo em uma religião que coubesse neste "novo mundo". Nasceu aí o judaísmo liberal, que indicava e incentivava uma assimilação cada vez maior nos sentidos político e social dos judeus na sociedade de seu entorno, portanto, alemã.

Moses Mendelssohn (1729-1786), principal nome alemão deste movimento, propunha, de fato, que os judeus das regiões de língua alemã abandonassem o yiddish em prol do alemão e do hebraico, considerando-o como parte da superstição e do atraso, abandonando também tudo que fosse culturalmente judaico, em prol dos valores germânicos. Além disso, também propôs uma reforma completa da religião judaica construindo uma versão racional e *moderna* da religiosidade, a partir do próprio rabinismo.

Os autores vinculados a essa fase inicial da *Haskalá* utilizaram em uma escala pequena o yiddish, principalmente em alguns textos teatrais voltados para a ridicularização da cultura judaica e dos movimentos religiosos. Essas peças não existiram em grande quantidade, não tiveram continuidade e nem foram registradas como importantes na história teatral judaica.

Na medida em que os ideais iluministas chegaram aos judeus do grande Império Russo foram tomando novas direções e formas. Os *maskilim* (ilustrados), vivendo e convivendo com diversos povos e culturas sob a mesma nação e, ainda, segregados desses povos por intervenção estatal, foram, aos poucos, se interessando menos por discutir religião e em assimilar a cultura do entorno, pela proibição legal, e mais se vinculando às ideias de valorização da cultura judaica, de forma a auxiliar os judeus em seu processo de emancipação e, ao mesmo tempo, permiti-los usufruir do progresso europeu.

Portanto, uma emancipação que não buscava a assimilação com a cultura vigente, mas que pretendia, a partir dos próprios valores culturais, fazer as pobres e perseguidas comunidades *ashkenazim* (oriundos da Europa Central e do Leste Europeu) do Leste Europeu se reconhecerem como um povo e, ao mesmo tempo, abandonarem o atraso e a ignorância, tendo suas particularidades como ponto de partida. Eles faziam uma crítica direta aos estereótipos judaicos, tratando-os como negativos. Além disso, seus pensadores foram fundamentais para a difusão, em hebraico e em yiddish, de obras importantes da literatura clássica Ocidental.

Sobre isso Meyer Kutchinsky, comenta:

> A ilustração judaica na Rússia, embora filha da berlinense, teve uma evolução assaz diversa: não de face para o mundo não-judeu, mas voltada para seu próprio povo.... (A. Mapu, Peretz Smolenskin, Iehudá Leib Gordon), se, como seus predecessores berlinenses, adotam a mesma atitude negativa diante do ídiche, utilizaram-no mais corretamente, seja porque desejavam atuar sobre um maior número, seja porque estão de fato mais vinculados ao povo. (KUTCHINSKY, 1966: 14-15)

Inicialmente usando o hebraico como língua principal, os *maskilim* do Império Russo viram no yiddish um poderoso aliado na difusão de suas ideias. É possível dizer que as formas tomadas pela *Haskalá* no Leste Europeu abriram as portas para o nascimento e para a difusão de espaços de diversão secular e produção filosófica judaica e, a partir delas, artística, também apartada do perfil puramente teológico.

Ao mesmo tempo, esses espaços não se voltavam para incluir o judeu às comunidades em sua volta, mas para sustentar características singulares. Dessa maneira, "seu pensamento não contém, ao contrário do de muitos revolucionários judeus da Europa Central, a menor referência à religião, o menor traço visível de uma dimensão messiânica/religiosa*"*. (LÖWY, 1989: 44)

A produção artística e filosófica vinculada a *Haskalá* era considerada ingênua e levemente superficial, mas, de alguma maneira, foi importante no sentido de iniciar o processo de secularização da cultura judaica, apontando o nascimento de espaços educacionais, filosóficos, de diversão não-religiosos, e, portanto, conectados com a cultura europeia.

Mas, com os *pogroms* de 1881 e 1882, os judeus do Leste Europeu se transformam completamente. A partir deles, é possível notar uma série de movimentos seculares na cultura yiddish de aprofundamento dos questionamentos que foram, de fato, demarcadores de um novo momento da vida judaica da *Yiddishland*.

Esses judeus que já tinham introjetado as críticas propostas pela *Haskalá*, e já se encontravam absolutamente desiludidos com a possibilidade de assimilação nas populações russas e germânicas, procuraram novas respostas para as mesmas perguntas.

Assim, em um movimento de desenvolvimento da *Haskalá* para fora dela mesma, amparados na busca dessas novas respostas, já deslocados dos ideais da Ilustração, escreveram uma literatura judaica *moderna* em yiddish que procurava retratar sua comunidade e seus indivíduos, seja o religioso ou o secularizado. Essa literatura foi bastante popular entre judeus e, mais tarde, em todo o mundo Ocidental, tendo em quatro nomes, não o seu esgotamento, mas sua coluna principal – Mêndele Moher Sforim (1836-1917), Scholem Aleikhem (1859-1916), Itzhak Leib Peretz (1852-1915) e Isaac Bashevis Singer (1902-1991). Ela existia antes dos *pogroms* de 1881 e 1882, mas, depois deles, se tornou cada vez menos ingênua e mais profunda.

A partir da própria literatura e da criação de grupos de discussão literários, os *LeyenKraizn* (círculos de leituras), os espaços de reflexão socioculturais do indivíduo judeu tomaram força absoluta. Isso se torna importante na medida em que esses autores

procuraram escrever sobre essa temática particular – o judeu como indivíduo étnico-cultural, que tem, inclusive, uma língua própria, o yiddish. Além disso, uma imprensa no *mameloshn* floresceu no mesmo período, inclusive como plataforma para a publicação de contos e novelas.

Ao analisar a história do filósofo Baruch Espinoza, no século XVII, podemos avaliar a busca de um espaço filosófico secular entre membros da comunidade judaica. Segundo Isaac Deutscher, há uma longa tradição judaica, que ele intitula de herege, onde encontramos personagens (ou fantasmas) que procuram, dentro das comunidades judaicas tradicionais, espaços de pensamento seculares. Sobre isso ele, em *O judeu não-judeu e outros ensaios,* diz:

> O judeu herege, que superou o judaísmo, pertence à uma tradição judaica. Você pode ver Akher, se quiser, como um protótipo daqueles grandes revolucionários de pensamento moderno: Spinoza, Heine, Marx, Rosa Luxemburgo, Trotski e Freud. Também pode, se assim desejar, coloca-los dentro da tradição judaica. Todos ultrapassaram a divisa do judaísmo que consideravam tão estreito, tão arcaico, tão constrangedor. Todos procuravam ideais e satisfação fora do judaísmo e representaram a soma e a essência de tudo que é mais grandioso no pensamento moderno, a soma e a essência das mais profundas convulsões que ocorreram na filosofia, na economia, e na política nos últimos três séculos. (DEUTSCHER, 1970: 29)

Mas somente com o século XIX, e com o advento de uma literatura judaica, é que foi possível que esse espaço pudesse existir de forma absoluta, com continuidade, expressão e expansão, assim, um espaço de massas. E, de maneira diferente da tradição apontada por Deutscher, se popularizou numa versão que não pretendia sair dos limites da comunidade, mas dos limites da religiosidade e da espiritualidade, criando esse judeu *moderno*. E essa literatura, por sua, será fundamental para o enriquecimento do idioma.

Sobre isso, Meyer Kutchinsky observa:

> Na vida judaica também começam a soprar novas aragens. O povo despertou da letargia. O velho povo espiritual, embebido até então num só domínio do espírito, a busca religiosa, descobre em si imenso potencial literário, e, de cidades e vilarejos, surgem promissores jovens, instados pelo desejo desperto de servir a sua grei com a nova e bela palavra, de aplainar a tortuosidade do curso histórico judaico e realizar para si mesmos, no próprio idioma, um exame de consciência. (KUTCHINSKY, 1996: 16)

E, deste modo, inspirado pela *Haskalá*, pela literatura *moderna* e por todas as trilhas abertas, tanto pelo nascimento de um espaço de pensamento secular como de uma diversão secular, um teatro pôde florescer nesta comunidade.

E sobre isso, Sandrow, em seu livro *Vagabond stars* - a world history of Yiddish theater, sentencia,

> The effect of *haskole*, on the Yiddish language was extremely significant for the development of Yiddish theater. In many European cultures the emergence of a rich national vernacular into a suitable literary vehicle, replacing the "high" language, usually Latin, the language of academic dramas and other intelectual pursuits. Almost the same is true of Yiddish.[6] (SANDROW, 1996: 23)

Mas, durante o século XIX os *pogroms*, a dificuldade de assimilação de uma forma geral, a fome e outras formas de perseguição que colocaram a *Haskalá* em uma crise, também levaram essas comunidades a uma imigração em massa, primeiramente para as grandes cidades, e mais tarde para a Europa Ocidental, Palestina e Américas. Com este crescimento das comunidades judaicas nas grandes cidades temos uma crescente proletarização desses agrupamentos e o crescimento do número de operários judeus, principalmente nas grandes cidades do Leste Europeu.

Nestas cidades, reunidos em agrupamentos segregados, tiveram contatos com as ideologias de esquerda e com os movimentos de formação dos estados nacionais europeus. E, com estes contatos, novos caminhos foram assumidos pela comunidade, inicialmente se utilizando da estrutura sindical para se organizar. Ao tratar das questões em que a comunidade viveu durante sua análise da obra de Peretz, Guinsburg diz:

> Para um povo que era, havia tantos séculos, joguete das vantagens ou circunstâncias alheias, esse ativismo era própria possibilidade de reassumir a sua vontade nacional, de abandonar sua inércia de objeto e tornar-se também sujeito da ação histórica, isto é, de conquistar seu direito à existência e à liberdade. Foi portanto sob o prisma da ideologia que a nova época reelaborou a experiência da *Haskalá*, transmutando-a em termos de nacionalismo e socialismo ou mesmo de socialismo nacional. (GUINSBURG, 1996: 119)

Assim, esse movimento, já não mais iluminista, mas artístico, filosófico e sociológico, se desenvolveu em diversas direções criando, por exemplo, a grande liga judaica socialista, a partir do agrupamento dos diversos sindicatos judaicos, o *Algemeyner Yiddisher Arbeter Bund in Lite, Poyln un Rusland*, a Liga Judaica Trabalhista da Lituânia, Polônia e Rússia, ou simplesmente Bund, fundada em 1897, que procurava emancipar os judeus, ensinando-os profissões, patrocinando redes escolares e incentivando-os em sua

[6] Tradução livre do autor: *O efeito da* Haskalá *na língua yiddish foi extremamente significativo para o desenvolvimento do teatro yiddish. Em muitas culturas europeias, há o surgimento de um rico vernáculo nacional em um veículo literário adequado, substituindo a linguagem culta, usualmente o latim, na língua dos dramas acadêmicos e outras atividades intelectuais. O mesmo é quase verdade para o yiddish.*

produção cultural, além de almejar a revolução socialista. Desta forma, é preciso lembrar que os ideais socialistas rapidamente se espalharam por massas de judeus recém-secularizados, com o socialismo se tornando uma ideologia fundamental para vários membros da comunidade judaica da região.

Não foi somente a criação de um partido, a aproximação com os partidos de esquerda europeus ou simplesmente com a crença nas ideologias ditas progressistas, mas de fato a estruturação de uma cultura yiddish secular de esquerda, formada por "um certo processo 'simbiótico' entre as identidades judaicas e operárias" (GHERMAN, 2000: 36).

Portanto, não estamos falando somente de acreditar em um ideário político ou de sustentar uma identidade, mas em uma complexa forma de estar no mundo, e de vivencia-lo a partir da forja de uma identidade particular, onde o yiddish, como idioma, cultura e filosofia, é capaz de dar nome a esse novo judeu, *moderno*, europeu e secular.

Em outra direção, mas partindo desse mesmo ideário, nasceu o movimento sionista, ou seja, esse povo que tem cultura e língua próprias precisa também de um estado próprio, não somente no sentido institucional, mas também geográfico. É preciso aí considerar a influência do movimento de formação de estados nacionais, tão característica do século XIX no Ocidente, como fonte de inspiração. Inicialmente, a língua desse estado seria o yiddish, o que mais tarde não se realizou.

E, novamente, é preciso considerar que esse movimento de "etnização" ou secularização dos judeus fez com que a vivência religiosa se colocasse na vida desses indivíduos em diferentes graus, que vão do ateísmo ao fervor religioso, portanto, perdendo o caráter unificador da cultura.

Ocupando este lugar, o yiddish se tornou aquilo que conferia unidade, principalmente por tudo que ele invoca, evoca, celebra, comenta e traduz. Mas, basicamente, podemos dividir essa comunidade em quatro – religiosos, *royte* (avermelhados, judeus de esquerda), sionistas (à esquerda ou à direita) e completamente assimilados (em geral vinculados ao marxismo internacionalista).

Foi nesta encruzilhada histórica que nasceu Turkow, próximo do mundo polonês, mas com um pé no *shtetl*, a pequena e segregada vila judaica, embebido da *modernidade* europeia, mas preocupado em entender qual o lugar do judeu no mundo, principalmente, nesse mundo *moderno*. E, mais do que isso, como ser um judeu imigrante no mundo *moderno*, considerando que ele também se colocou "na estrada", como a maior parte desses judeus, muitos já no século XIX.

E tratar da imigração judaica é o mais difícil nesta tese, por questões de ordem pessoal, metodológicas e conceituais. De fato, já existem alguns estudos sobre o tema como livros de depoimentos, análises etc, datados principalmente dos anos 1980 para cá, quando no Brasil determinados pesquisadores se colocaram a compreender a comunidade judaica aqui formada. No campo das artes, o professor Jacó Guinsburg foi um pioneiro que por muito tempo "desbravou por esses mares". No caso dos primeiros levantamentos sobre a comunidade judaica carioca, o projeto, a exposição e o livro *Heranças e lembranças* – imigrantes judeus no Rio de Janeiro, organizados por Susane Worcman em 1991, foram os primeiros trabalhos de maior relevância sobre o assunto.

A primeira dificuldade é pessoal. Aprendi em casa que a história da comunidade judaica deveria ser apagada, silenciada e esquecida, da mesma maneira que o yiddish, a Praça Onze judaica, o Bund, a esquerda judaica e o Turkow foram ocultados. Na minha família, e em muitas famílias da comunidade judaica brasileira, falar do passado se tornou um tabu, seja pelo desejo de assimilação, pela necessidade de amortização da dor das lembranças ou pela vontade de construção de um novo futuro judaico, com o *moderno* hebraico e o nacionalismo israelense, onde a vida na Diáspora não tem espaço. Antes de tudo, não posso esquecer que a minha geração ainda nasceu com os fantasmas da *Shoah* sobre "os ombros".

Mas, por mais que se tente apagar esse passado, essas memórias, essa língua, essa cultura, essa comunidade e esse encenador, aqui e alí, eles aparecem assombrando o meu cotidiano, o da minha família e o dos judeus. Porém, de uma forma geral, o antissemitismo sempre vem ao nosso encontro, para que lembremos daquilo que se tentou esquecer, esconder ou amortecer.

Mas não é somente uma dificuldade de cunho pessoal que se coloca aqui, existem dificuldades de cunho metodológico e conceitual que se impõem, de diversas origens.

Em primeiro lugar, é preciso lembrar que não existe uma história judaica depois da escrita bíblica, no sentido metodológico da questão. Não há um método, além do método bíblico, para a análise do passado em que se possa definir como judaico, diferentemente do modelo filosófico apresentado no primeiro capítulo.

Em segundo lugar, não podemos esquecer que o fluxo migratório judaico importante para esta tese se iniciou no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX viveu seu período mais importante. Portanto, um processo que não aconteceu sozinho, pois foi acompanhado por movimentos migratórios de diversas culturas que para cá vieram no mesmo período – italianos, japoneses, alemães, austríacos etc. Além disso,

não foi exatamente a mais significativa das imigrações no sentido numérico, em relação aos outros povos.

Ainda, todas essas outras culturas foram analisadas e são definidas pelos pesquisadores a partir de um denominador nacional. No caso judaico, se assim o fizermos, teremos um estudo bastante fragmentado, pois não havia uma pátria judaica em nenhum lugar do mundo. E mesmo a língua yiddish, vista aqui como "pátria" (ou "mátria"), não pode ser utilizada como elemento nacionalizador, considerando que os judeus de origem germânica, italiana, francesa, de países árabes ou os *sefaradim* (descendentes de judeus expulsos de Portugal e da Espanha no início da era moderna) têm culturas e línguas cotidianas diferentes do *mameloshn*.

Dessa maneira, ser judeu se torna algo tão diverso e fragmentado que é possível falar em imigrações judaicas nesse período, mesmo que as motivações de imigração possam ter sido parecidas.

Esses agrupamentos se diferenciam tanto entre si, que se organizam de diferentes formas e em diferentes regiões dos lugares para onde se transferiram. Em geral, os judeus eram separados como um grupo religioso, por se considerar que o "outro" do judeu era o cristão e o muçulmano. Dessa maneira, "Estudar a comunidade judaica exige penetrar na problemática questão da sua identidade. Este não é apenas um problema teórico, mas um problema com o qual as comunidades judaicas convivem cotidianamente." (LOURENÇO NETO, 2008: 224)

Para analisar os agrupamentos judaicos no Brasil no início do século XX, utilizarei a definição de judeu proposta por Isaac Deutscher, que diz.

> Sou judeu, entretanto, pela força de minha incondicional solidariedade aos perseguidos e exterminados. Sou judeu porque sinto a tragédia judaica como a minha própria tragédia; porque sinto o pulsar da história judaica; porque daria tudo que pudesse para assegurar aos judeus auto-respeito e segurança reais e não fictícios. (DEUTSCHER, 1970: 49)

Uma das primeiras características da imigração judaica que a diferencia de outros agrupamentos pode ser definida exatamente pela ausência de uma pátria natal. O judeu, diferentemente do italiano, do alemão e do japonês, não vinha para cá somente para trabalhar e fazer fortuna, enviando dinheiro para sua pátria ou se preparando para voltar em caso de enriquecimento, ele vinha se fixar na terra, construir descendência e pertencer ao lugar. Não existia nestes judeus imigrantes a ilusão do retorno ou algum lugar para retornar.

Assim, migrar para o Brasil não era somente uma forma de fazer dinheiro, mas, também, ir para um país do qual se quer participar de sua construção, se tornar um cidadão local. E, mais do que isso, fugir do antissemitismo, problema fundamental principalmente enfrentado pelos judeus de origem europeia. Eles não estavam somente escapando da pobreza e da fome ou procurando "fazer riqueza", como italianos, alemães etc. Eles estavam fugindo de seus países de origem, abandonando suas casas, suas vilas e suas organizações. Fugindo para nunca mais voltar. E nesta fuga muitos se tornaram apátridas, perdendo qualquer vínculo oficial com suas nacionalidades de origens.

Também é necessário lembrar que o Brasil não era um dos destinos mais procurados, estes eram a Argentina e os Estados Unidos. Mas, como estavam em fuga, iam para onde os primeiros navios partiam, para onde a imigração deixava saltar (os diferentes países americanos e europeus alternavam entre permitir e proibir a imigração, ou mesmo o direito a descer do navio, para os judeus) ou para onde um parente já havia conseguido fugir. Aqui se tornou uma espécie de "periferia" da comunidade nas Américas.

Israel somente iria nascer como estado judeu em 1948, portanto, vê-la como pátria era um horizonte utópico para alguns, mas muito distante da realidade da maioria de migrantes.

Todos os séculos de "errância" produziram formas da comunidade se proteger, a partir da formação de redes de proteção, amparadas na criação de instituições não vinculadas aos governos locais, sendo administradas pelas próprias comunidades. Bibliotecas, sinagogas, cemitérios, escolas etc, inicialmente de administração religiosa. E, mais tarde, as experiências políticas e culturais, principalmente no Leste Europeu, permitiram a criação de agrupamentos seculares, como clubes, associações e partidos.

Neste caso relativo às comunidades de língua yiddish, essas organizações não-estatais vivenciaram transformações muito particulares, principalmente no século XIX. Com o atravessamento das questões propostas pela *modernidade* na forma em que ela chegou ao Leste Europeu, foram construídos espaços de diversão, de discussão filosófica e educacional e organizações políticas, e, a partir deles, se produziu teatro, literatura e imprensa não-dogmáticos. Além disso, é preciso notar que todos esses agrupamentos tinham em comum a laicidade e a descentralização em relação à comunidade como um todo, não conferindo representações e muito menos identidade unificada a esse grupo.

Além disso, para esses judeus, que viviam um alto grau de segregação e perseguição, inclusive estatal, essas organizações eram consideradas fundamentais para a sobrevivência e a proteção do grupo, sendo rapidamente reinventadas no "novo mundo".

E, a organização a partir de associações (autorizadas após a proclamação da república brasileira) foi e é fartamente utilizada pela comunidade no Brasil. Clubes, sinagogas, bibliotecas etc, foram fundados para dar suporte à comunidade, formando uma extensa rede, caracterizada pela descentralização, com organismos bancados, em muitos casos, por organizações sediadas em países estrangeiros e somente uma minoria existiu e existe sob liderança religiosa. Cada grupo se reunia com seus pares, seja pela origem, pela língua falada ou pela percepção da judeidade. E, no caso das sinagogas, criaram algumas que remetiam a templos de ruas particulares na Europa.

Por conta disso, em um capítulo de livro sobre os estudos judaicos no Brasil, ao tratar dos judeus de esquerda, Michel Gherman afirma:

> Desta forma, formam-se "redes" de ajuda mutua que auxiliam o imigrante, no dia a dia, em seu processo de adaptação. Assim, se desenvolvem no interior da comunidade judaica "fronteiras" que vão intermediar as atividades dos judeus com a sociedade maior, facilitando, desta forma a assimilação de seus códigos sociais. (GHERMAN, 2016: 109)

Até os anos 1950, a cidade do Rio de Janeiro, o Distrito Federal, foi o grande epicentro de recepção e habitação de judeus no Brasil, com a centralidade comunitária se transferindo para São Paulo, a partir de seu enriquecimento econômico. O centro da cidade do Rio de Janeiro e seus subúrbios, ao longo das linhas de trem da Leopoldina e da Central do Brasil, foram inicialmente e preferencialmente o local de moradia da comunidade, essencialmente procurando se assentar em regiões urbanizadas.

Aqui foram fundadas e ainda existem escolas que têm no judaísmo o seu denominador. É importante frisar que a maior parte delas acompanhou e acompanha um movimento que se iniciou no século XIX, já na Europa, de deslocamento da organização do espaço educacional de *kheyders* e *yeshives* para escolas laicas, que incluem em seu currículo assuntos religiosos e tradicionais na medida do interesse do grupo que sustenta a instituição.[7] Isso demonstra que os judeus do Leste Europeu que para cá vieram estavam completamente transformados pelas questões já vivenciadas na Europa.

[7] Para saber mais, ver GHERMAN, 2000: 53.

Mesmo que tenham existido e existam escolas especialmente judaicas, criadas juntamente com as outras associações comunitárias, foi em escolas públicas que a comunidade estudou, nos primeiros anos e, na medida em que determinados grupos procuravam maior assimilação, querendo abandonar o gueto (o que não significa abrir mão de ser judeu), e nos anos seguintes, principalmente em grandes colégios, como o imperial Colégio Pedro II. Isto demonstra que havia permeabilidade cultural entre os imigrados e os brasileiros, o que pode ser demonstrado por uma série de características.

Os judeus *askhenazim*, principalmente os falantes de yiddish, se reuniram no subúrbio carioca (Madureira, Olaria, Penha etc) e, principalmente, na região da Praça Onze, que hoje não existe mais. Lá moraram, abriram clubes, associações, escolas, sinagogas, instalaram uma imprensa em yiddish, fundaram comércios de comida *kosher* (alimentos e alimentação relativos à dieta judaica) e estabeleceram uma intensa vida judaica cotidiana.

Houve também agrupamentos de judeus em capitais como Curitiba, Porto Alegre, Salvador, Recife e Belo Horizonte. E em cidades menores como Campinas, Niterói, Santos e Nilópolis, esta última considerada por muitos um *shtetl* em pleno antigo estado do Rio de Janeiro[8].

De qualquer maneira, era na formação de redes de mútua ajuda e na organização de entidades religiosas, cívicas etc, que a organização da comunidade se amparava. E, ao contrário do que diz a mitologia que trata do isolamento total de judeus, com alto grau de assimilação com a população do entorno, apesar da criação de redes e mecanismos de proteção. Aliás, historicamente a comunidade judaica se tornou diversa exatamente pelo contato e assimilação com os povos *goym* (não-judeus), como afirma Mônica Grin, em artigo que discute a comunidade judaica formada por judeus do Leste Europeu aqui:

> Contrariando tais crenças, diria que a etnicidade judaica vem experimentando em sua longa trajetória histórica e interativa uma espécie de movimento recorrente e variado de auto-reconstrução. Nessa perspectiva, a etnicidade judaica, pode-se dizer, emerge da própria dinâmica interativa com outras culturas, ou seja, as diferentes maneiras pelas quais ela se manifesta são também respostas aos estímulos de circunstâncias particulares e cambiantes. A conjunção dos valores de sua tradição com os novos valores experimentados em processo de interação com outras culturas dá às fronteiras étnicas desse grupo, a contrário senso, formato mais flexível do que propriamente rígido. (GRIN, s/d: 1)

[8] Para saber mais, ver: LONDON, 1999.

Também precisamos considerar que áreas como a Praça Onze não eram circunscritas aos judeus, como nos guetos europeus, lá também se reuniam os pobres trabalhadores e os negros, lembrando-se que a região também é conhecida como a Pequena África, não havendo bairros somente étnicos nas grandes capitais brasileiras. Outro dado a se considerar é que esses imigrantes trabalhavam principalmente como mascates e *klienteltshiks* (prestamistas, vendedores à prazo, palavra em yiddish inventada aqui). Portanto, se relacionavam profissionalmente efetivamente com não-judeus. Dessa forma, percebemos que não há uma segregação espacial, embora haja uma tendência a uma vida comunitária mais reclusa. E, por outro lado, é possível indicar que foi através de atividades não-formais que os judeus do Leste Europeu procuraram, inicialmente, garantir sua subsistência e participar do mundo do trabalho.

Os judeus *sefaradim* e judeus *mizrahim* (muitas vezes também tratados como *sefaradim*, embora em sua definição atual corresponda aos judeus com raízes no Oriente Médio e Norte da África) se reuniam e viviam na região conhecida como SAARA, na rua da Alfândega e seus arredores. Ao chegarem aqui, foram viver, repetindo sua situação de séculos, se concentraram junto aos árabes, com quem compartilham costumes e, muitas vezes, língua. Eram, em geral, mascates e comerciantes. Por muito tempo se referiam a si próprios como israelitas, de forma a não serem confundidos com os judeus europeus. No SAARA, em uma aliança principalmente com os sírios, com os armênios e com os libaneses, construíram uma comunidade médio-oriental que somente veio a ser transformada pela chegada dos comerciantes chineses nos anos 1990. Essa aproximação milenar árabe-judaica aqui repetida também é uma demonstração dessa troca cultural já bastante caracterizada.

Outra questão importante a ser levantada quanto tratamos do assunto é do antissemitismo em território nacional. Sabemos que a política migratória do governo Vargas, no concerne aos judeus, foi intensamente contraditória. Intelectuais vinculados ao governo e muitos diplomatas brasileiros na Europa Ocidental incentivaram uma política de proibição à entrada de judeus pelo governo. Por outro lado, outros intelectuais apostavam em sua recepção para auxiliar no progresso do país.

E, ainda, no momento em que o Brasil se aliou aos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, foi incentivado a receber refugiados, a partir do argumento de que o judeu tem grande capacidade de sucesso financeiro, podendo ajudar o país a crescer. Ao fazer isso, os americanos inverteram um dos estereótipos negativos mais conhecidos sobre este povo em positivo. A política nacionalista de Vargas perseguiu o yiddish, como

outras línguas estrangeiras, e tentou moldar e "abrasileirar", em alguma medida, as instituições judaicas, que ganharam as palavras brasileira ou brasileiro no nome (acrescentando-se um hífen), e tiveram seus estatutos e membros controlados pelo estado brasileiro. Os judeus e os agrupamentos vinculados ideologicamente à esquerda foram ainda mais observados e controlados por Vargas.

A chamada "Questão judaica brasileira" durante o período Vargas se tornou bastante complexa por ser tratada de forma altamente contraditória. Alguns historiadores optaram por tomar a política diplomática de Vargas como antissemita, se orientando pelas circulares ditas "secretas" (embora até os israelitas soubessem de sua existência), que tratavam da recepção de judeus no país, além do recebimento de nazistas para residência durante e após a Guerra; outros pelo oposto, analisando a quantidade de imigrantes que aqui se fixaram, sua permanência e a política decisiva de Oswaldo Aranha, tanto no período em que foi responsável pela diplomacia brasileira, como pelo seu papel fundamental na presidência na ONU, garantindo a partilha da Palestina, criando assim, o Estado Judeu; e, ainda, um grupo defendeu que não houve nenhum tipo de perseguição nacional à judeus no Brasil.

Na verdade, nenhum dos historiadores que escolhe uma das versões é capaz de traduzir com inteireza a questão. Em primeiro lugar porque houve "governos" Vargas entre 1930 e 1945, ou seja, períodos claramente demarcados com mudanças na orientação política; e, em segundo lugar, porque a política de Vargas, durante esses diferentes períodos, foi altamente contraditória em diversas áreas, com leis exclusivas e suas respectivas brechas, na medida em que os acontecimentos se desenrolavam.

Não podemos esquecer, portanto, que a contradição é própria dessa fase política do país. Com a administração pública passeando entre o fascismo e o liberalismo econômico, Vargas induziu a urbanização e a industrialização do país, alternando entre conexões com a Alemanha e com os Estados Unidos e entre um nacionalismo extremado e uma abertura completa ao estrangeiro, na medida em que acreditava necessário para a defesa de seus interesses e para o seu projeto de nação. E, da mesma maneira, a relação diplomática com os judeus, sua entrada e sua permanência, também sofreu alternância, inclusive com a mudança da interpretação do papel social do israelita.

Sobre isso, em livro em que discute a "Questão judaica brasileira", Jeffrey Lesser afirma:

> Revisar os termos de análise fornece portanto as ferramentas para o entendimento do motivo pelo qual os judeus que viviam no Brasil eram

> aceitos como "não-negros", representando assim um componente privilegiado da hierarquia social, ao mesmo tempo que os judeus que desejavam imigrar eram considerados "não-brancos" e, portanto, um perigo social. (LESSER, 1994: 27)

A "Questão judaica" no Brasil não começou com Getúlio Vargas e muito menos terminou com ele. Já nos anos 1920 e 1930 era uma discussão importante nos órgãos de imigração brasileiros, que, pensavam em termos de "embranquecimento" ou não da população. E os judeus, neste caso, eram vistos ora como europeus, portanto, brancos, ora como não-europeus, como quase todos os eslavos, portanto "não-brancos", quando mudava o status interpretativo.

No período Vargas, as palavras-chaves eram nacionalismo, anticomunismo, industrialização e urbanização. E, da mesma maneira que nas décadas anteriores, as orientações diplomáticas mudaram, na medida em que mudaram as relações de interpretação do imigrante judeu, que, em geral, foi visto, analisado e tratado como à parte das diversas nacionalidades ou como parte de uma nacionalidade israelita.

Sobre isso, Jeffrey Lesser diz:

> Seguindo padrões tradicionais, muitos no regime Vargas argumentava que se devia esperar que os imigrantes auxiliassem a economia por meio da transferência, para o Brasil, de tecnologia, capital e experiência com o trabalho industrial. Confia-se como no passado, que esses novos imigrantes ajudariam a transformar a cultura brasileira. Porém, não eram aspectos étnicos e raciais da cultura brasileira que as elites basicamente esperavam mudar agora. Ao contrário, o papel cultural dos imigrantes tinha pouco a ver com o branqueamento da sociedade rural da raça negra e mestiça, mas, sobretudo com a introdução de um espirito industrial nos centros urbanos. (Ibidem: 32)

Se em alguns momentos os judeus eram vistos como seres sem caráter e amorais, principalmente por sua conexão com a "agiotagem", a prostituição, o jogo e o tráfico de pessoas, sem nenhum sentimento de pertencimento social ou identificação nacional (pelo nomadismo, se tornando "parasitas de nações"), comunistas e ao mesmo tempo cruéis exploradores capitalistas (pelos mesmos motivos em que eram vistos como amorais e maus), atrapalhando, portanto, o projeto nacionalizador de construção de unidade, consciência cidadã no Brasil e moralmente podendo tornar o país mais vil; em outros, por sua capacidade em gerar lucros, acumular dinheiro, experiência com a industrialização e com a urbanização, poderiam ser aproveitados no processo urbanizador, na industrialização e na acumulação de riquezas e no progresso do país.

Verdades e estereótipos se misturavam e impediam uma visão unívoca. Eles, de fato, eram nômades, alguns eram vinculados ao tráfico internacional de mulheres (o que a própria comunidade tentou combater na Europa e no Brasil), tinham muito menos sensação de pertencimento nacional, pela intensa e longínqua segregação, considerando que "os imigrantes judeus do Leste Europeu tinham pouca familiaridade com a ideia de cidadania" (GRIN, s/d: 10), além de que, em muitos casos, defendiam uma nação que ainda não existia (o que demonstrava a falta de vínculo com a terra). Ainda, por outro lado, principalmente se considerarmos o judeu do Leste Europeu, ele era pobre, pouco aprofundado no processo industrial e, em sua grande maioria, de fato, vinculado às ideologias de esquerda.

Os judeus alemães por sua vez, mais próximos dos estereótipos considerados positivos ao projeto varguista, se tornaram extremamente perseguidos por serem confundidos com os próprios alemães, principalmente depois que o Brasil assumiu um papel anti-germânico oficial, a partir de 1942, precisando de autorização para deslocamentos internos.

É preciso lembrar que, em 1933, o projeto Integralista, o único projeto assumidamente antissemita em território nacional, que partia da concepção de que o judeu "degenerado" impediria uma "higienização" embraquecedora brasileira, traduziu o famoso *Os protocolos dos sábios de Sião*. Esse texto foi fundamental na formação das justificativas para as perseguições judaicas no mundo, na primeira metade do século, insuflando todos os estereótipos citados na questão nacional, mesmo os tratados aqui em algum momento como positivos (no texto, claramente interpretados negativamente), procurando denunciar uma pretensa "conspiração judaica internacional".

A comunidade judaica reagiu ativamente à esta publicação, panfletando contra o texto e dando suas explicações, além de aumentar a segregação e a censura à expressão e à manifestação de *cáftens* (cafetões) e polacas (prostitutas judias do leste europeu). Mas, nem o nacionalismo varguista, mesmo no período áureo do Estado Novo, nem o antissemitismo opressivo dos Integralistas se espalharam pela nação. Pois, segundo Roney Cytrynowicz, em *Os Judeus no Brasil*, organizado por Keila Grinberg:

> Embora o discurso oficial entre 1937 e 1945 fosse próximo ao fascismo, a sociedade não acompanhou essa direção, a cultura oficial não suplantou a cultura popular e a mobilização patriótica não arregimentou a população, nem mesmo durante a Guerra. (CYTRYNOWICZ, 2005: 90)

Mesmo sem poder de influência governamental por parte dos Integralistas, a tradução deste texto foi crucial para que determinados intelectuais insuflassem as nossas instituições contra o "perigo" semita.

Além disso, através de circulares "secretas", diplomatas brasileiros, principalmente fixados na Europa Ocidental, alertaram para o "perigo judaico", reproduzindo o antissemitismo europeu, pincipalmente voltado aos estereotipados semitas do Leste, com sua ignorância, seu "jargão", suas roupas, suas barbas, seus cachos, suas ideologias de esquerda, seus nacionalismos étnicos e seu folclore "bárbaro". Assim, o judeu de língua yiddish, o nosso grupo estudado, foi a personificação de tudo que pode representar o "problema judaico", sendo inclusive alvo de preconceito pelos judeus da Europa Central, já no continente de origem.

A partir de 1938, com o início da *Shoah* e um alinhamento brasileiro cada vez mais claro com os Estados Unidos (com o pêndulo de apoio entre os regimes nazifascistas e liberais na política externa parando de girar, embora não na política interna), de 1939, com o início da Guerra, e de 1942, com a entrada do Brasil na disputa, a discussão muda de campo e passa para o dos "direitos humanos", sendo o judeu tratado como o refugiado político e a vítima cruel do Terceiro Reich alemão. O status de refugiado político ao judeu, presente desde as primeiras fugas dos *pogroms* e do antissemitismo, já no século XIX, é ainda mais reforçado a partir desse momento.

De qualquer maneira, a partir de 1934 iniciou-se a negação dos vistos aos judeus, e em 1937 uma circular "secreta" proibiu a entrada de semitas em todo o território nacional. Essa circular deixou de ser considerada no ano seguinte, o que pode ser comprovado pelo fato de que entre 1938 e 1942 houve a maior entrada de israelitas oficialmente em território nacional da primeira metade do século XX. Além disso, alguns judeus de esquerda foram deportados para morrer em campos de concentração na Alemanha, como o caso de Olga Benário, judia-alemã, mulher de Luiz Carlos Prestes, vinculada ao Partido Comunista, o que não chegou a se configurar como uma política de estado. E, ainda, que a tentativa de grupos imigrarem sempre encontrou maior resistência das autoridades do que as tentativas de entrada individuais, principalmente a partir de "cartas de chamada" de parentes e amigos já imigrados.

Além disso, o Brasil recebeu nazistas, mas em um número bem inferior ao caso da Argentina e dos Estados Unidos, que receberam tanto judeus como nazistas em larga escala.

Ou seja, a "Questão judaica brasileira", positiva ou negativamente foi amparada em estereótipos e estava muito distante da discussão sobre um judeu real. Colocando-se, portanto, em disputa o que se pensava sobre os judeus e não o que os judeus eram de fato. E essa alternância de opiniões, que o tornavam ora *desejável*, ora *indesejável*, ajudou e atrapalhou a chegada e permanência de israelitas por aqui, de diferentes maneiras.

Mas, de qualquer forma, o caso judaico foi muito diferente do caso japonês, em que, claramente, impôs-se uma perseguição como política de estado declarada. E houve muito engajamento comunitário para que refugiados entrassem e aqui se mantivessem junto aos órgãos oficiais, seja através das instituições, seja por atitudes isoladas.

Sobre isso, Lesser diz:

> Ao sondar as atitudes ideológicas e políticas contraditórias que cercavam a política brasileira voltada para os imigrantes e refugiados judeus, gostaria de sugerir que o papel ativo dos judeus forçou os responsáveis pela política brasileira a permitir que milhares de refugiados de judeus entrassem no pais, apesar da política de imigração antissemita. (LESSER, 2005: 321)

A entrada do Brasil na Guerra e o alinhamento com os Estados Unidos foram cruciais para que o país recebesse oficialmente em sua terra refugiados, a partir de negociações de cotas internacionais, como vemos hoje acontecendo em relação à Guerra na Síria. Soma-se a isto que, os americanos foram responsáveis por incentivar e espalhar no Brasil a versão positiva dos estereótipos judaicos, estimulando os brasileiros a recebê-los, principalmente para auxiliarem na indústria e no comércio urbano; e, colocando a questão humanitária em cheque, sempre demonstrando que países que se recusassem a receber refugiados podiam ser caracterizados negativamente. Afinal, os norte-americanos não queriam mais receber tantos judeus.

O que mais pode ser comentado foram os casos de exceção, como dos diplomatas Souza Dantas e Aracy Guimarães Rosa, que forneceram diversos vistos de entrada, como forma de auxiliar na fuga do nazismo a diversos judeus, demonstrando que em nosso corpo diplomático não havia um pensamento unívoco.

A política externa brasileira, com essa alternância, delineou a comunidade judaica no Brasil, na medida em que, de forma não-consciente (já que era construída "ao sabor do vento"), "peneirou" a entrada, permitindo-a, majoritariamente, a poloneses e a lituanos, e em menor escala, aos judeus de língua germânica. Assim, privilegiou-se exatamente o judeu que era visto como um problema, em mais uma contradição política do período, que pode ser constatada.

Em relação à questão da permanência, a comunidade vivia extremamente, e a todo o tempo, ameaçada, com medo do antissemitismo, da expulsão e da repressão. Mas, a "política de medo" foi maior do que as atitudes reais, mesmo frente aos imigrantes ilegais. O "medo" foi fundamental para manter a comunidade unida nos primeiros anos do período Vargas, sendo provocador de um senso comunitário entre pessoas de dialetos e origens nacionais diferentes.

Porém, houve uma perseguição forte em relação aos judeus de tendência comunistas e sionistas, os *royte*, não pelo judaísmo, mas pelo seu esquerdismo ou "nacionalismo estrangeiro". Isso não impediu que as associações progressistas e sionistas continuassem vivas e se tornassem o coração da vida judaica brasileira, somente provocando maior discrição, maior "fechamento em si" e uma demora na assimilação com o entorno. "Assim, no período indicado nesta pesquisa, os judeus perseguidos eram em primeiro lugar comunistas ou intelectuais de esquerda e não apenas judeus." (IOKOI, 2004: 50)

O uso dos vocábulos brasileiro ou brasileira, em geral com hífen, atrelados aos vocábulos israelita, hebraico, hebreu, hebraica, judaico ou judaica, incluídos no nome das instituições (prática anterior a Vargas, mas tornada objeto de obrigatoriedade legal com ele), ou a troca da ordem de palavras dos títulos, para aumentar o tamanho do "publico" atendido, bem como a proibição do uso de línguas estrangeiras em regulamentos, atos públicos, no rádio (obrigando os programas judaicos a passarem do yiddish para o português, mesmo mantendo a execução de músicas e temas yiddish) e na imprensa (acabando com os jornais totalmente no "jargão"), criou-se aqui o que foi chamado de "comunidade hifenizada".

Esses pontos da política interna brasileira não somente dificultaram a assimilação, mas deram, a partir das tentativas de burlar as proibições e as perseguições, nas particularizações dos agrupamentos judaicos no Brasil, criando o que chamamos de "judeus-brasileiros" ou "israelitas-brasileiros". Isso também impediu um fortalecimento do yiddish como língua oficial da nossa comunidade local, abrindo espaço para o *moderno* hebraico israelense se estabelecer, após a queda da proibição.

Sobre isso Cytrynowicz sentencia:

> A definição – a "invenção" – de uma identidade hebraico-brasileira ou hebreu brasileira (e depois judaico-brasileira ou brasileiro-judaica) foi constante no processo de implantação da "colônia israelita" em São Paulo a partir dos anos 1910. De um lado, essa identidade hifenizada era adequada a um projeto de inserção e de nacionalização da própria colônia israelita, que era brasileira e, hífen, algo mãos. Do outro lado,

> era adequada como resposta, entre os anos 1920 e 1940, seu caráter nacional, homogeneidade étnica, projeto nacional, imigração e povoamento, sob um enquadre nacionalista e xenófobo. (CYTRYNOWICZ, 2005:309-310)

Assim, no cotidiano, embora brasileiros pudessem ter preconceito contra judeus, por razões religiosas e econômicas, comuns ao Ocidente no período, não eram capazes de identificar um judeu real, que, em geral, era tratado como "turquinho", sendo confundido com os imigrantes de origem árabe (não necessariamente muçulmanos), o que por um lado afastava uma perseguição direita, não escondia os preconceitos "velados", na mais comum tradição brasileira. No caso dos falantes de yiddish, ainda, eram tratados, em alguns casos, como alemães, pela confusão no reconhecimento da língua.

Mesmo com os problemas estatais, os judeus viveram aqui uma espécie de "oásis", em relação ao antissemitismo cotidiano europeu, e, ainda, não tiveram que enfrentar leis que impediram seus avanços e progressos. O único grupo a ser assumidamente antissemita no Brasil era o dos Integralistas, mas, de fato, não havia leis racistas diretamente contra judeus no Brasil. Por isso, Jeffrey Lesser, no livro *Os judeus no Brasil*, organizado por Keila Grinberg, afirma:

> No Brasil, contudo, indivíduos influentes atacaram imagens de judeus *fictícios* que, supunha-se, seriam ao mesmo tempo comunistas e capitalistas, e cujo estilo de vida degenerado tinha-se formado em enclaves étnicos europeus apodrecidos e atingidos pela pobreza. As avaliações grosseiras e pouco realistas eram emolduradas por uma leitura ingênua do anti-setimitismo e do ódio aos judeus na Europa, aplicada a uma imagem inexata da vida judaica fora do Brasil. A surpresa nisso tudo, contudo, é que judeus *reais*, viviam no Brasil, fossem cidadãos ou refugiados, enfrentavam poucos impedimentos cotidianos ou estruturais para atingir metas sociais ou econômicas. Assim, a Questão Judaica no Brasil era, na verdade, uma briga sobre estereótipos e como deveriam ser interpretados. (LESSER, 2005: 319)

Em relação aos judeus do Leste Europeu é preciso, ainda, tratar de dois grupos distintos. O primeiro de polacas e *cáftens* judeus que formavam uma rede internacional de tráfico de mulheres para o Rio de Janeiro, São Paulo, Nova Iorque e Buenos Aires. Na maior parte dos casos, essas mulheres, que eram muito pobres e falantes do yiddish, as polacas, não sabiam que vinham se prostituir. A comunidade rejeitou de forma intensa a participação delas em seu núcleo. O que provocou, como reação, uma auto-organização, em que elas criaram uma sinagoga, um cemitério, portanto, diversas instituições próprias, diversificando ainda mais os agrupamentos comunitários aqui. As polacas, durante todo século XX, foram objeto de silenciamento da memória comunitária. E somente na década

de 1990 tiveram sua importância em relação à resistência identitária judaica registrada e documentada por pesquisadores.

O outro grupo, esse numericamente fundamental para a vida comunitária, era de judeus com orientação à esquerda – bundistas, sociais-democratas, marxistas, socialistas etc, chamados de progressistas ou *royte*. Eles criaram organizações específicas e foram fundamentais para um aprofundamento de uma visão étnica e cultural judaica, pois sua conexão com a judeidade se dava pela cultura e pela arte e não pela religiosidade. Alguns deles, inclusive, fundaram um setorial judaico no tradicional Partido Comunista Brasileiro.

A BIBSA, juntamente com outros agrupamentos, foi um espaço fundamental desses judeus vinculados a ideias de esquerda, seja conectados ao ideário do Bund, seja dos partidos comunistas de alinhamento soviético. Fundada em 1915, incialmente era uma biblioteca e um clube de lazer que aos poucos foi sendo ocupada pelos *Royte*, que foram expulsando os sionistas de seu grupo.

Como todas as organizações de esquerda, incentivou discussões filosóficas e culturais, primordialmente seculares, utilizando o yiddish como o idioma que melhor traduziria esse espaço de um judaísmo étnico, desvinculado das tradições religiosas. Essa formação indenitária judaica em torno de uma cultura secular judaica e da língua yiddish, durante o desenvolvimento do século XX, tornou de fato, o yiddish uma herança desses judeus de esquerda, que não pretendiam ver Israel como uma pátria para o seu povo, identificando-se mais com as formações específicas da história e da cultura desenvolvidas na Europa, principalmente no século XX.

A BIBSA não foi a única organização de esquerda judaica não-sionista, mas talvez tenha sido a mais importante, juntamente com o Colégio Scholem Aleichem, fundado por associados da Biblioteca. Na década de 1960, ela se tornou Associação Scholem Aleichem, sem a força do passado, mas herdeira dessa cultura secular e *moderna* desenvolvida pelos judeus no século XX.

Em determinado momento, a comunidade no Brasil se dividiu entre sionistas e progressistas. O que não significava que não existiam sionistas progressistas. As diferenças entre eles estavam no objeto de luta do grupo, um em torno da construção de Israel (seja à direita ou à esquerda) e o outro pelo socialismo, com os judeus sendo tratados como um agrupamento étnico transnacional. Essa divisão também comportou a disputa hebraístas x yiddishistas, que colocou o yiddish como um patrimônio dos judeus de esquerda, não vinculados à luta sionista. Assim, Sonia Goussinky afirma:

> o esquerdismo se identificava com o ídiche e assumia uma postura ideológica radical em oposição ao hebraico; assim, as turbulências (hebraico x ídiche) dos anos 20 e 30 na rede escolar de todo o país demonstraram que a união comunitária se mostrava ameaçada pelas divisões internas. (GOUSSINSKY, 2012: 95)

De qualquer forma, o hebraico venceu a disputa, com o yiddish ficando restrito aos esquerdistas não sionistas e na memória e comunicação da primeira-geração, a de imigrantes, sem que houvesse uma preocupação com a transmissão para as gerações seguintes.

Assim, na medida em que Israel se tornou uma realidade e que a esquerda deixou de ser uma ideologia fundamental nas correntes judaicas, com a perseguição de Stálin aos judeus e depois à Israel e, por fim, a perseguição da ditadura militar brasileira, os grupos de esquerda foram perdendo seu espaço e desaparecendo, levando o yiddish com eles. E, com esta derrota, da mesma maneira em que a língua, estas formações de grupos de judeus de esquerda ou progressistas vêm sofrendo profundamente com um apagamento na história da comunidade judaica brasileira. Isto significa dizer que suas trajetórias têm sido negadas por diversos setores da comunidade, que, em certa medida, acabam negando, assim, também, o yiddish.

Dessa maneira, a história da comunidade judaica do Leste Europeu no Brasil começou a se construir a partir da expressão de suas particularidades e de uma organização interna bastante pluralizada. Mas, na medida em que o século XX avançou, ela caminhou para a normalização com os outros grupos judaicos do entorno, procurando unificação. Além disso, as demandas externas junto aos governos e na defesa do novo estado exigiram uma centralização cada vez mais profunda das instituições comunitárias. Dessa forma, diversas de suas características ficaram perdidas no tempo e na memória. E, como “ameaçavam”, por provocarem “divisões internas”, vem merecendo um silenciamento profundo, com a cultura e língua yiddish sendo incorporadas por uma identidade judaica mais genérica, mais unitária, mais global e, portanto menos plural, particular e diversa.

Ainda, é preciso lembrar que vários judeus participaram da vida artística e intelectual brasileira, dentro e fora da comunidade, seja como resistência identititária judaica, principalmente os vinculados à cultura yiddish, seja enriquecendo a cultura brasileira. E, com a imigração do Leste Europeu, chegou ao Brasil o teatro judaico, como característica marcante da comunidade yiddish. Com a expressão teatral, o Leste Europeu continuou vivo, e de forma dinâmica, não como “peça de museu”, enquanto representar

foi importante para os membros dessa comunidade, considerando que todos os agrupamentos e instituições vinculados ao *mameloshn* faziam teatro.

Sobre os artistas, Maria Luiza Tucci Carneiro, no livro organizado por Keila Grinberg, afirma:

> Inúmeros foram os artistas e literatos judeus radicados no Brasil que fizeram de suas telas e livros uma crônica de sensações visuais e emocionais. [...] Comprometidos com a história – enquanto personagens de um momento de convulsão da sociedade ocidental – esses cidadãos emergiram do seu universo trágico para interferir diretamente no universo da criação. Transformaram cada pincelada, cada traço, cada frase ou palavra, em camadas coloridas de sobressaltos emocionais incorporando às suas obras fragmentos da realidade brasileira. (CARNEIRO, 2005: 362)

Turkow, nosso "fantasma camarada", veio ao Brasil, com sua esposa, em 1941 para cumprir uma temporada "mambembando" pelo país. Em 1942, se viu preso em Recife, pela entrada do país na Guerra. Lá, ele se tornou um imigrante forçado, que ainda almejava voltar à Buenos Aires, para onde de fato havia imigrado. Os planos do encenador só mudaram em 1944, com o convite oficial d´Os Comediantes e do *DramKraiz* da BIBSA, de trabalhar como encenador nesses grupos. Neste momento, ele se tornou um imigrante que tentou se fixar e trabalhar no Brasil. Viveu e trabalhou no Distrito Federal, entre 1944 e 1951, na BIBSA, um grupo de esquerda, portanto, controlado pelo governo, sendo ele mesmo de esquerda, nunca chegando a ter a cidadania brasileira plena.

Da mesma forma, Turkow, com seus trabalhos, tanto para a comunidade, vinculado aos grupos de esquerda e tendo o yiddish como língua principal, como para o teatro brasileiro, por uma intensa dificuldade de assimilação e de sobrevivência financeira e pelo preconceito étnico e ideológico, se tornou um fantasma, que, pela tentativa de apagamento, não deixará de nos assombrar enquanto não for lembrado pela sua importância e papel.

E o coração da vida judaica yiddish no Brasil era o Rio de Janeiro, mais especificamente a Praça Onze. Há algumas décadas a comunidade negra vem reivindicando a região da antiga Praça Onze como um dos espaços de memória de sua história na cidade do Rio de Janeiro. Na região, por fazer parte da chamada Pequena África, foram construídos o Sambódromo, o Terreirão do Samba, a Escola Municipal Tia Ciata, além da enorme estátua com o rosto de Zumbi, demarcando a presença e expressão da cultura afro-brasileira neste território. Mas, ao "desenterrarmos os ossos" da área, ou

ao analisarmos a Praça como ela era antes da construção da Avenida Presidente Vargas e das obras de construção do metrô, encontramos fantasmas de um mundo muito mais plural do que se pretende indicar nestes apontamentos identitários étnicos defendidos por diversos grupos.

A Praça Onze das escolas de samba, dos terreiros de candomblé, da capoeira, de Tia Ciata, etc, está bastante documentada e com sua memória fortalecida pelo engajamento dos movimentos sociais, que se colocaram, principalmente a partir dos anos 1980, a mapear as zonas de ocupação de cultura negra na cidade, produzindo marcos simbólicos, de forma a resgatar as histórias de sua comunidade.

Mas existem outras "Praças Onze", além da "praça negra", que podem e devem ser retiradas do estado de esquecimento. Essas "outras Praças" somente sobrevivem em alguns livros de depoimentos e em determinados estudos realizados por pesquisadores, que se colocaram a tratar do assunto. No caso judaico, Samuel Malamud, imigrante da Bessarábia, que lá viveu em seu período áureo, os anos 1920 e 1930, escreveu um importante livro de memórias sobre a comunidade local, publicado em 1988, primeiramente em yiddish e depois em português.

De qualquer maneira, outros grupos, além dos negros, não vêm reivindicando de forma tão intensa a conexão histórica com a região, pelo que podemos observar, embora tenham tanta relevância para a construção daquele espaço como os afro-brasileiros. De fato, ao pesquisarmos o assunto, percebemos que existiram várias "Praças Onzes" que se cruzavam, mas não se misturavam. Lá, povos que ocupavam o mesmo espaço, se conheciam e "se cumprimentavam", não produziram trocas culturais em grande escala, ou apagaram os traços de qualquer tipo de assimilação ou diálogo entre as culturas, de forma a fortalecer as identidades próprias.

A Praça Onze em si, era uma praça entre as ruas Senador Euzébio e Visconde de Itaúna. Mas a região tratada como tal era bem maior, indo do Campo de Santana até a Ponte dos Marinheiros, compreendendo todas as ruas do seu entorno, e com duas divisórias, a própria praça e o canal do Mangue, que ainda está lá.

A Praça Onze de Junho ganhou este nome em 4 de julho de 1865, em homenagem a vitória na Batalha do Riachuelo (antes se chamava Rocio Pequeno), durante a Guerra do Paraguai, ocorrida em 11 de junho do mesmo ano. Após as reformas urbanas de Pereira Passos, no início do século XX, os moradores pobres da cidade se mudaram para a região, expulsos das áreas próximas à Avenida Central (atual Rio Branco). Em sua maioria, seus moradores eram pretos e mulatos pobres, que além de expulsos de seus cortiços, foram

atraídos pelo custo barato das moradias. Para lá também se dirigiram a maior parte dos imigrantes que chegavam de navio à cidade, principalmente italianos, portugueses e judeus do Leste Europeu.

Mais do que de baixo custo, a área fica em uma zona central da cidade, além de ser próxima às principais estações de trens (Central do Brasil e Leopoldina) e de bondes, facilitando o deslocamento para qualquer região do Distrito Federal e da Baixada Fluminense. O que, para o caso dos mascates e prestamistas, profissões fundamentais para esses imigrantes, era um ponto extremamente positivo.

Houve, de fato, uma Praça Onze judaica. Mais do que isso, houve uma Praça Onze yiddish viva, culturalmente rica, numericamente importante e fortemente investida em ocupar, à maneira do Leste Europeu, o seu espaço no "novo mundo". Pela dificuldade que encontramos em demonstrar as trocas culturais entre os diversos grupos étnicos que lá habitavam, essa Praça Onze tinha cara de gueto, mas era um "enorme gueto sem muralhas ou restrições" (MALAMUD, 1988: 20). E, além de não ter muralhas, lá havia desfiles de escolas de samba, crianças brincando e cantando cantigas de roda brasileiras nas ruas, candomblés e muitos encontros de sambistas nas esquinas. Podendo, portanto, ser, no máximo, um gueto "à moda carioca", ou seja, escancarado às outras culturas, principalmente à afro-brasileira, tão distante desses judeus, que, em sua maioria, nunca tinham visto pretos na vida.

Mas, mesmo "escancarados" às outras culturas, os séculos de vida segregada produziram nesses imigrantes uma enorme dificuldade de assimilação, que se somaram ao medo do antissemitismo, à necessidade de proteção na terra desconhecida, e à dificuldade linguística e de adaptação cultural. Dessa maneira, "a Praça Onze parecia ser então "porto seguro" no início de vida no Brasil" (RIBEIRO, 2008: 103).

No Distrito Federal, a Praça Onze não foi o único reduto importante de judeus do Leste Europeu, Madureira, Méier, Olaria, Penha, dentre outros, também tiveram espaços institucionais altamente organizados de vida judaica. Mas foi na Praça Onze, segundo o que apontam os relatos, que se formou o "centro nevrálgico da vida judaica ashkenazita naquela época" (MALAMUD, 1988: 13).

A Praça foi o espaço onde a cultura yiddish pode se desenvolver e se espalhar pelas ruas, com a língua sendo ouvida nas esquinas e sendo composta por pensões de comida *kosher*, açougues (também *kosher*), três sinagogas, tipografias em yiddish, clubes, bibliotecas, uma *mikve* (banheira para banhos rituais purificadores), uma fábrica de *matza* (pão não fermentado feito em farinha específica), além de entidades diversas, como a

Chevra Kadisha (entidade judaica que assume a responsabilidade local por realizar os sepultamentos segundo a tradição) ou o Banco Israelita Brasileiro, com vendedores ambulantes falando no *mameloshn*, e, às vezes, pregoando ao som de música *klezmer* no fundo, vinda de alguma casa. Ou seja, como definiu Rosa Goldfarb, antiga moradora da região, em depoimento para Paula Ribeiro: "o espaço da Praça Onze era um espaço de yiddishkayt" (GOLDFARB apud RIBEIRO, 2008: 99), explicando que, para ela, yiddishkayt, "é um *feeling*; uma convicção das tradições judaicas. É reconhecer o outro. É o íntimo. É o próprio judaísmo". (Ibidem)

Nos clubes e instituições, organizados segundo correntes de pensamento ou pelo simples desejo de reagrupar judeus da mesma origem, dos mesmos costumes ou dialetos, os encontros favoreciam a sensação de familiaridade e de intimidade. Associações femininas, de jovens, sociedades beneficentes, uma cozinha comunitária e grupos de esquerda e sionistas (proibidos pelo governo, mas bastante ativos), proliferaram pela região.

Além disso, tipografias publicaram livros e jornais em yiddish e depois em português, quando Vargas proibiu a publicação em línguas estrangeiras. Um dos jornais yiddish mais importantes da Praça Onze foi o *Idische Presse* (Imprensa Israelita), que durou de 1931 até o final dos anos 1940; e, mais tarde, o *Unzer Stime*, Nossa Voz, jornal, em português e em yiddish, editado pela BIBSA, se tornou bastante popular. Outro importante periódico foi o *Dos Iídiche Folszeitung* (A Gazeta Israelita), lançado em 1927 e fechado por Vargas em 1940. Os principais jornais, que não foram fechados, passaram a ser publicados em português na década de 1940, e em 1950 há um declínio deste tipo de produção. Ainda, foram publicados livros de poesia e literatura clássica yiddish na região.

As sinagogas, mesmo considerando que muitos judeus imigrados nem sempre eram religiosos (principalmente os de esquerda), estavam sempre lotadas, e em grandes festas, como no *Rosh Hashaná* (o ano novo judaico) e no *Yom Kipur*, era alugado o salão do Clube Ginástico Português, para que coubessem todos, antes que o dinheiro que viria a construir o Grande Templo Israelita, que ainda hoje existe na rua Tenente Possolo, nº 8, fosse levantado. A construção do Grande Templo foi realizada para que a comunidade tivesse uma sinagoga para as grandes festas, somente funcionando nessas ocasiões, como é até hoje.

Definindo a Praça Onze em um depoimento prestado a um boletim da ASA, Abraham Josef Schneider diz:

> Aos domingos, as ruas fervilhavam de gente. O falatório, em ídish, naturalmente, era ensurdecedor. Falava-se de tudo e de todos. Da nova máquina adquirida por Berl, dos bons fregueses de Mordechai, do mau pagador que atormentava a vida de Leizer, um dos muitos *clientéltchikes*. Ainda sobrava tempo para comentar a beleza da jovem que acabara de chegar da Lituânia, da Polônia e da Bessarábia...
> Praticamente todo o comércio da Praça Onze pertencia aos judeus europeus: a *Idiche Vende*, modesto armazém da dona Sima; o açougue, que só vendia produtos *kasher*; pensões como a de dona Hênale, sempre lotada; a loja de meias, do Herman; a casa de aviamentos para alfaiatarias, barbearias. Enfim, respeitando as devidas proporções, a Praça Onze era para nós uma pequena e querida cidade. (SCHNEIDER, 1999).

Dos cafés, botequins e bares, o Praça Onze e o Capitólio eram os mais frequentados diariamente por judeus, que lá se encontravam para discutir, conversar e colocar em disputas as opiniões sobre o judaísmo, política, Israel, língua, imigração, economia ou qualquer assunto que gerasse polêmica. A Praça Onze, suas instituições e os embates nos bares e cafés eram por eles como definidores do futuro da comunidade judaica mundial, como se o bairro fosse a concentração judaica mais importante do planeta, muitas vezes esquecendo-se de que o Rio de Janeiro, era uma pequena periferia em relação ao universo israelita.

Sobre isso Malamud afirma,

> Durante os anos vinte, trinta e mesmo quarenta, embora a comunidade judaica estivesse na sua primeira fase de formação e estruturação, a vida social e cultural era muito dinâmica e a luta ideológica que se travou entre os diversos setores, foi nada mais que o reflexo natural da vida nas comunidades maiores e mais desenvolvidas do mundo livre.
> Sionistas, bundistas, comunistas, territorialistas, disputavam posições nas instituições comunitárias apolíticas, buscando o predomínio. Hebraístas e iídichistas discutiam quanto às preferências do ensino dos respectivos idiomas nas escolas judaicas que foram surgindo nos diversos bairros. Tinha-se a impressão de que a solução de todos os problemas relacionados com o futuro do judaísmo e da sobrevivência do povo judeu dependia dos resultados dessas lutas na Praça Onze. (MALAMUD, 1988: 103)

Por assimilação, novos hábitos também foram adotados como o de assistir aos desfiles de carnaval, com alguns judeus se arriscando a se fantasiar, passeios noturnos nas ruas, banhos de mar na Praia do Caju, por conta do calor, ao qual não estavam acostumados, e, ainda, piqueniques dominicais na Quinta da Boa Vista. Portanto, mesmo fechados entre si, não estavam indiferentes ao seu entorno; e a ocupação noturna das ruas, como hábito carioca já bem definido, é amplamente incorporada pelos estrangeiros.

As casas eram constituídas de sobrados de dois ou três andares, com lojas embaixo e moradias em cima. Em geral, esses espaços de habitação eram na forma de cortiços, onde vários habitantes, não somente judeus, viviam misturados, dividindo banheiros e móveis. Mesmo com essa mistura a rua de Santana era considerada uma rua judaica, referida, às vezes, como yiddish avenida, pela predominância de moradores semitas[9]. Poder habitar em uma casa somente com sua família era um progresso bastante desejado, conseguido por alguns, que, quando realizavam, costumavam repetir a duplicidade, loja no térreo, moradia em cima, mesmo quando se mudavam para outros bairros.

Em geral, para cá vinham homens solteiros ou casados sozinhos, que juntavam dinheiro e tentavam criar condições para trazer o resto de suas famílias, com dinheiro emprestado do Banco Israelita ou com passagens compradas à prazo, vendidas por agências de viagem que ficavam na própria região. Esses homens, como já dito, trabalhavam, inicialmente e principalmente, como prestamistas, sendo conhecidos como os "turcos da prestação". Quando acumulavam dinheiro, compravam lojas tanto na Praça Onze como em outros bairros, como Tijuca, Copacabana e Catete.

A primeira leva de crianças judias da Praça Onze, nos anos 1920, estudou no Colégio Benjamin Constant, escola pública da região, à beira do canal do mangue, numa intensa troca com os alunos brasileiros, com o sotaque marcante sendo, quase sempre, objeto de risadas dos nativos.

E, ao tratarmos das trocas entre brasileiros e judeus do Leste Europeu, é preciso lembrar que, em geral, os judeus que se tornavam donos de lojas contratavam brasileiros que costumavam aprender o yiddish com mais rapidez do que os patrões aprendiam o português, auxiliando-os.

Outro dado a ser levado em conta é de que Vargas, por decreto legal, tornou determinadas ruas na área entre o mangue e a Praça da Bandeira, a zona de prostituição da cidade. Portanto, ainda nos limites da grande área tratada como Praça Onze. Com isto, as polacas passaram a ficar geograficamente muito próximas aos seus "patrícios". Isso incomodou bastante as "famílias" que as marginalizavam de uma tal maneira, que as obrigaram a se separar, inclusive, em cemitérios e sinagogas próprios. De qualquer forma, mesmo que tentassem evitá-las, situações de embate entre elas e o resto da comunidade aconteciam, repetidas vezes, como na porta de casas onde aconteciam espetáculos teatrais em yiddish.

[9] Para saber mais, ver RIBEIRO, 2008: 243.

Em relação ao teatro yiddish profissional, este não era representado na Praça Onze, mas nos grandes teatros da cidade, todos no seu entorno consequentemente, como no Regina, no Carlos Gomes, no Ginástico, etc. Os ingressos eram vendidos por ambulantes na região e os cartazes anunciando os espetáculos ficavam nos clubes, bares, bibliotecas e outras instituições. A vinda de atores estrangeiros mobilizava a Praça Onze e os judeus iam ao teatro em grande número para vê-los.

Na Praça existiam, também, alguns grupos da esquerda judaica. O mais importante deles, a BIBSA, que esteve no mesmo endereço por 40 anos, também produziu teatro amador, além de noites lírico-musicais em yiddish que eram sempre um sucesso de público. Os espetáculos que fazia também aconteciam nos grandes teatros. Foi com o grupo da BIBSA que Turkow montou a maior parte dos espetáculos em yiddish que dirigiu no Brasil, ensaiando, inclusive, no prédio da instituição, sempre com seus associados.

Turkow não acompanhou o apogeu da Praça Onze judaica porque, ao chegar, a Presidente Vargas já tinha sido aberta e a praça tinha sido destruída e as ruas do entorno estavam em um profundo processo de transformação[10]. Mas muitos judeus ainda viviam nas ruas que haviam sobrado e a maior parte das instituições continuava aberta. Portanto, ele assistiu a desagregação desse "gueto carioca".

Parece, ao observarmos a história de Turkow, o que será mais discutido no último capítulo desta tese, que ele sempre chegava "com certo atraso" nos lugares, acompanhando seu desaparecimento. Foi assim quando entrou para o teatro yiddish, quando conseguiu um teatro para sua companhia, quando ficou preso em Recife, quando montou um espetáculo *moderno* meses depois de Ziembinski, perdendo o pioneirismo, e, nesta chegada à Praça Onze, quando ela não existisse mais como praça.

Mas, mesmo assim, a experiência judaica alí deu o tom da vida comunitária dos anos 1940, anos em que Turkow esteve no Brasil; e, mesmo não existindo a praça, a comunidade ainda vivia na região, com suas lojas, clubes, cafés e, pelo menos, uma de suas sinagogas (que somente foi demolida com a construção do metrô). A própria BIBSA, que ficava à altura do gasômetro, lá esteve até os anos 1950, demonstrando que esse processo de desagregação comunitária foi lento, com ele tendo acompanhado ainda, um pouco de sua vitalidade, considerando-se que

[10] As obras de abertura da avenida duraram de 1941 a 1944.

> *...o bairro da Praça Onze manteve as reputação de bairro judeu até o fim dos anos quarenta, e mesmo uns anos depois, devido ao comércio e às pequenas indústrias que continuavam a funcionar por lá, enquanto o projeto da larga Avenida Presidente Vargas avançava lentamente*. (Idem).

De qualquer maneira, essa Praça Onze judaica esquecida e não referenciada na Praça Onze atual pode e deve ser analisada e estudada. E, sem disputas com outros agrupamentos identitários, é necessário demonstrar que a região não pode ter sua memória monopolizada, mas sim encarada como rica, diversa, policultural e polinguística, como ela de fato era. Portanto, mais uma camada de apagamento e silenciamento que precisa ser retirada para que os fantasmas desta tese sejam exorcizados.

Trazer à luz essa discussão, também silenciada em algumas instâncias, se faz importante neste momento, se considerarmos que mais uma vez o mundo tenta lidar com hordas de refugiados sírios e de países africanos, e, no caso brasileiro, ainda venezuelanos e bolivianos. Discutir o tema dos refugiados é também procurar respostas sobre o que podemos e devemos fazer com as atuais vítimas, principalmente considerando a Guerra na Síria. Negociações como vemos hoje sobre quantos imigrantes cada país irá receber, aconteceram, principalmente, a partir de 1939, quando a Segunda Guerra Mundial começou.

Não será dada aqui nenhuma solução para os problemas atuais, mas gostaria que, de alguma forma, essa discussão pudesse inspirar nossas atenções aos grupos de refugiados que atualmente vem sofrendo no mundo, sendo vítimas de dificuldades em relação às disposições nacionais em recebê-los, incorporá-los, ao invés de deixá-los à míngua ou à morte, principalmente pelo medo do terrorismo contemporâneo e das disputas no mercado de trabalho com os cidadãos nacionais, criando novos fantasmas que precisarão ser exorcizados no futuro.

3. Capítulo II – Um diretor "mambembe" – Turkow e a *modernidade* teatral na Europa[11]

Nosso amigo fantasma nasceu em 6 de novembro de 1896, numa família de judeus de classe média de Varsóvia, tendo estudado tanto em escolas judaicas como em escolas polonesas, além de ter se instruído em teatro, música, pintura e escultura em instituições famosas.

Turkow se formou como ator em uma das maiores escolas de teatro europeias da época, o Curso Dramático-Vocal de Helena Józefa Hryniewiecka, onde estudou com os mais consagrados atores poloneses. Este período, nesta escola polonesa, permitiu que tivesse trânsito no teatro polonês *goy*, participando, por exemplo, da companhia Teatr Polski e, mais tarde, no cinema polonês.

Mas foi junto ao teatro falado em língua yiddish que ele colocou sua energia. Paralelamente à formação como ator, ele fez parte da Sociedade Cultural Hazomir, organizada pelo escritor yiddish Itzhak Leib Péretz (1852-1915), que procurava incentivar produções artísticas de qualidade no "jargão" entre os jovens; fez montagens amadoras com Tsemakh Nahum, futuro fundador do Habima (hoje Teatro Nacional de Israel); e com o diretor teatral David Herman (dissidente da famosa Vílner Troupe) e o crítico de teatro A. Mundoki, no Jovem Recanto das Artes, montando peças "de arte" amadoras junto a operários pelo Grupo dissidente de Vilno em Varsóvia. Dessa maneira, percebemos certo engajamento cultural e social comunitário na prática teatral do encenador, mesmo que sua formação profissional tenha acontecido em um círculo não-judeu.

De qualquer maneira, sua estreia profissional se deu, de fato, em uma montagem de *Salomé*, de Oscar Wilde, em 1917, aos vinte e um anos, junto ao Grupo de Vilno em Varsóvia, dirigido por David Herman, no papel de Iokanaan, seguida da participação em uma montagem de *Os salteadores*, Friedrich Schiller.

---

[11] O termo "mambembe" é colocado aqui a partir de uma apropriação do conceito proposto por Luiz Iglezias, em *O teatro da minha vida* (IGLEZIAS, 1945: 47 e 197), utilizado para apresentar características relativas à itinerância das companhias brasileiras do século XIX e início do século XX. Este conceito foi retomado e aprofundado por Décio de Almeida Prado, em *Teatro brasileiro moderno* (PRADO, 2001: 19-20), que propõe que esta itinerância brasileira era marcada pela adequação dos espetáculos para viagens para fora do Rio de Janeiro (centro teatral do país no período), o que resultava em uma intensa perda de qualidade, com a mudança dos elencos de apoio e a intensa rotatividade das peças montadas, segundo as possibilidades materiais, humanas e as necessidades comerciais. Estes autores acrescentam a este termo uma adaptação em forma verbal, "mambembar", podendo ser conjugada em todos os tempos verbais, variando em flexões de número, pessoa e voz. A primeira utilização notória deste termo aconteceu na peça *O mambembe*, de Arthur Azevedo, de 1904.

Em 1918, ele foi contratado para participar da mais famosa companhia teatral yiddish do período, Companhia Esther-Rokhl (Raquel) Kamińska, cumprindo temporada pela Polônia, Ucrânia e Rússia.

Surgida na última década do século XIX, a Companhia Esther-Rokhl Kamińska foi a primeira grande companhia estável e, ainda, a primeira estrelada por uma mulher, Ésther Kamińska (1870-1925), produzida por seu marido, Avrom Yitshok Kaminsky. Ela estrelou todo o repertório tradicional e participou de transformações importantes para o teatro yiddish, principalmente procurando superar o *shund* (teatro barato; peças baratas de efeitos fáceis; gênero que dominava os palcos yiddish na virada do século XIX para o XX). Considerada por muitos a Duse judia, ela ficou nos corações dos judeus como a grande "mãe do teatro yiddish", levando-o, com sua companhia, a todo canto onde havia falantes do idioma.

Sobre ela, Guinsburg, ao tratar dos atores profissionais do início do século XX, diz:

> Entre eles, vale salientar o [nome] de Esther-Rokhl Kamìnske (1870-1925), a "Duse ídiche". Talento inato, mas desprovida de formação específica, tendo realizado sua aprendizagem no velho estilo, isto é, na prática das apresentações, ela foi uma figura bastante típica dessa fase de transição.
> ...
> Foi uma dessas "estrelas errantes" – de que conta a obra de Scholem Aleikhem com o mesmo nome, dedicada aos atores judeus – tendo iluminado com suas criações cênicas a árdua passagem do palco e da plateia judaica para o moderno teatro ídiche. (GUINSBURG, 1996: 148)

Casado com a filha desta grande impulsionadora do teatro, Turkow participou ativamente da companhia, excursionando por diversas regiões da Europa. E, influenciado pela sogra, pesquisou a história do teatro falado em língua yiddish, trabalho que resultou em um museu, após a morte de Esther-Rokhl, sediado no YIVO, Instituto de Yiddish de Vilna, que mais tarde, durante a guerra, foi transferido em parte para Nova Iorque – o Museu Esther-Rokhl Kamińska.

Durante esta pesquisa, Turkow se aprofundou nas histórias, lendas e mitos de construção do teatro no "jargão", sendo este contato, um dos fatores que mais influenciou a cena que dirigiu. Desta maneira, precisamos conhecer, como se visitássemos o museu, esta história que nosso fantasma pesquisou com afinco, em vários períodos de sua trajetória, para tentar, através dessas e de outras pistas, entender seu projeto teatral.

Até a *Haskalá* russa, o teatro não tinha espaço nessa comunidade por uma série de proibições rabínicas. Mas os judeus europeus, em um "respiro" das proibições, tinham como tradição a realização anual de jogos "proto-teatrais" na festa de *Purim* (festa das sortes), o carnaval judaico, repetindo anualmente a saga da rainha Esther – o *Purimshpil* (peça ou o jogo de *Purim).* E, mais tarde, outras festas ganharam "jogos de *Purim*", sempre a partir de um cunho folclórico e tradicional. Embora chamado de teatro antigo por alguns pesquisadores, esse "jogo" é, na verdade, um folguedo popular que se sustenta na comunidade judaica até hoje, tanto na Diáspora como em Israel.

De qualquer maneira, o nascimento de um teatro em yiddish somente foi possível a partir da absorção pelos judeus das transformações vividas pela Europa na era moderna. E, principalmente, a partir do nascimento de uma literatura, um espaço de discussão filosófica e, ainda mais essencialmente, de um entretenimento secular, que vieram a rebote das influências do ideário dos *maskilim*, e, mais tarde, dos movimentos nacionalistas e de esquerda, como visto no capítulo anterior[12].

Na cidade de Brody ou Brod, parte do Império Austro-Húngaro (hoje Polônia, tendo feito parte do Grande Reino da Lituânia), na região da Galícia, importante centro comercial judaico e de expressão da *Haskalá,* local de passagem das rotas comerciais do Leste Europeu, surgiram e se popularizaram adegas e restaurantes com shows musicais, bebida e diversão para judeus.

Cantores profissionais, que também eram mímicos e acrobatas, faziam nesses espaços apresentações com canto, dança, acrobacia, coplas e esquetes cômicos, inicialmente monológicos e, então, dialógicos, em forma de "teatro de variedades".

Esses *performers* conhecidos como *broder singers*, os cantores de Brody, fizeram rapidamente muito sucesso com a interpretação de tipos da comunidade judaica, principalmente inspirados nas personagens cômicas da tradição do *Purimshpil*, utilizando figurinos e maquiagens improvisadas e satirizando as personalidades locais. As canções eram geralmente poemas elaborados, que exigiam um importante grau de interpretação dramática para serem executados. Eles eram, em geral, *maskilim*.

O primeiro *broder singer* que temos registro se chamava Ber Margoles, posteriormente, Ber Broder, pela fama como *broder singer*. Iaknovka Dubinski foi outro entretenedor conhecido. Mas, o mais famoso de todos foi Israel Grodner (1848-1887), considerado o primeiro grande nome de uma grande tradição de cômicos judeus que

[12] Ver páginas 16 a 21 desta tese.

chegou até o cinema americano contemporâneo, o que pode ser comprovado por nomes como Woody Allen, Bette Midler, Groucho Marx ou Adam Sandler, para citar somente alguns.

O modelo de trabalho vocal, físico e corporal era inspirado em tradições medievais bufônicas, também incorporadas no *Purimshpil*, que surgiram na Alemanha medieval e, mais tarde, seguiram com essas comunidades na imigração para o Leste Europeu. Esses entretenedores em língua yiddish, os *shpilmann* (jograis, bardos ou menestréis) de caraterística cômica, com proximidade com o histrionismo da tradição do bufão medieval do universo cristão, tinham a função de entreter a população em festas particulares e públicas, provocando o riso a partir do grotesco e servindo como mestres-de-cerimônias, apresentadores dos eventos e contadores de história.

Mesmo com as proibições rabínicas, esses entretenedores conseguiram seguir existindo principalmente na festa de *Purim*, onde é permitido beber, rir, usar máscaras e travestir-se. Uma espécie de "respiro anual" para o peso das proibições religiosas. Nela, em primeiro lugar, e em casamentos e outras festas de cunho familiar, principalmente no interior das casas, era onde podiam se apresentar, com canto, execução musical, dança, acrobacia, mímica, narração de histórias e apresentações cheias de piadas jocosas e performances grotescas.

Em cada região e época esses entretenedores ganharam nomes e funções diferentes, como nos conta Guinsburg, em uma revista que publicou sobre o teatro yiddish:

> Primeiro, num período de cronologia incerta que, na Alemanha, termina no século XV, mas nos países eslavos se estende até o fim do século XVIII, que abrange não só a atuação dos vários tipos de entretenedores profissionais dos guetos askenazitas – como o *Schpilman* (jogral), o *marshalick* (mestre-de-cerimônias, gracejador), o *leitz* (bufão), o *lustikmakher* (alegrador), o *badkhan* (animador) – no âmbito das casas de família e em ocasiões especiais (casamentos, etc), mas também a evolução do monodramático para o dialogal nas breves cenas que compunham a maior parte de seu repertório. (GUINSBURG, 1981: 17)

São esses os menestréis que traduziram para o yiddish e adaptaram ao universo judaico *ashkenazi* as histórias de cavalarias do universo cristão medieval, além da sempre repetida *Meguilat Esther* (Livro de Esther) de *Purim*, contando-as em eventos públicos, principalmente para mulheres, o público preferencial dessas histórias. Dentre os tipos de entretenedores, o *badkhan*, o animador ou bardo de casamentos, que apareceu

inicialmente conduzindo e alegrando as cerimônias de matrimônio, foi o que existiu por mais tempo.

Sustentado um tom farsesco, criavam jogos cômicos, em que fosse possível produzir uma analogia entre o tema bíblico e as questões da comunidade, entre o texto e o acompanhamento, misturando formas irônicas e religiosas, como uma fonte inesgotável para a sua construção, que conheceu grande sucesso no Leste Europeu.

Esse eterno jogo de interpretação e reinterpretação dos temas tradicionais remete diretamente ao *Pilpul*, pelo menos no sentido visual da prosódia talmúdica, como já afirmado[13], onde camadas de história, memória, crítica social, cultura, tradição e arte dialogavam nessas "brincadeiras", que funcionavam como comentário das histórias e de suas interpretações, bem como comentário irônico dos tipos comunitários do lugar e período, juntando-os a um só tempo. Assim, um importante método tradicional é importado para a construção da cena, tornando-a única em sua forma de manifestação, uma cena "transtemporal".

O trabalho dos *broder singers* era claramente um desenvolvimento secular do trabalho deste *badkhan* medieval, que, com sua presença em cerimônias particulares e públicas, e nos folguedos, chegou ao século XIX. Sobre isso, Nahma Sandrow, em seu livro sobre o teatro yiddish, sentencia:

> The broder singers were essentially secular *badkhomin*, who appeared at the lively wine gardens and inns which were proliferating in Eastern Europe, instead of only in respectable Jewish households. And instead of being essentially pious, they were usualy *maskilim* and freethinkers, though many of them continued to preach as they entertained.
> (By the late nineteenth century the *badkhomin*, or wedding bards, were the only Yiddish cerimonial clowns left in any numbers. Their jesting had adjusted to modern times. *Badkhomin* commented not only on the bridge´s family and traditional morals, but also politics; ...)[14] (SANDROW, 1996: 36)

Foi do aprofundamento dessas formas performáticas cômicas, principalmente deste tradicional bardo de casamentos, que se criaram as bases para o repertório de

---

[13] Ver páginas 4 a 6 desta tese.

[14] Tradução livre do autor: *Os* broder singers *eram essencialmente* badkhomin *seculares, que apareceram nas animadas casas de vinho e nas estalagens, que estavam proliferando na Europa Oriental, ao invés de apenas em casas de famílias judias respeitáveis. E, ao invés de serem basicamente crédulos, eram geralmente* maskilim *e livres pensadores, embora muitos deles continuassem a pregar enquanto se divertiam.*
(No final do século XIX, os badkhomin*, ou os bardos de casamento, eram os únicos palhaços cerimoniais yiddish que restaram em quantidade. A sua brincadeira tinha se ajustado aos tempos modernos. Os* badkhomin *comentavam não apenas sobre a família da noiva e tradições morais, mas também sobre política; ...)*

atuação dos *broder singers.* E, os *broder singers* foram os primeiros atores e produtores profissionais, além de desenvolverem o primeiro sistema de representação e produção sistematizado que as artes cênicas yiddish viram, atuando a partir de uma interpretação que comentava de forma ácida a vida cotidiana e os tipos judaicos.

No sistema de trabalho desses cantores, que foi conhecido como sistema de *stars ou starismo*, onde um cantor/*performer* era o centro da cena e um auxiliar fazia sua "escada", facilitando as piadas e dando as deixas necessárias para o primeiro brilhar, se baseou a organização teatral yiddish. Sobre ele, Reuven Vaissman, em um artigo publicado em 1923, traduzido e publicado por Jacó Guinsburg, diz:

> (Os *broder singers*) eram, os "astros", pois já tinha se desenvolvido o "sistema de *stars*": cada cantor principal tinha um "assistente" e o trabalho deste consistia em 1) anunciar o nome da canção; 2) cantar ele próprio previamente a melodia *d´entrée* ao número; 3) cantar em conjunto e estalar os dedos em alegre acompanhamento; e 4) após o canto, passar o prato... (VAISSMAN apud GUINSBURG, 1996: 131-132)

Os *broder singers*, muito famosos principalmente nas décadas de 1860 e 1870, "mambembavam" levando sua arte para todas as grandes cidades do Leste Europeu. Na medida em que os esquetes se tornaram dialógicos, os entretenedores começaram a viajar em conjuntos, apresentando shows de variedades, juntos e separados, com canto, dança, esquetes cômicos, mímicas e acrobacias, para públicos ávidos.

Em 1938, nosso fantasma, em homenagem a esses *performers*, dirigiu *Di Broder Zinger*, de Yisrael Ashendorf, considerando-os fundamentais para o teatro que queria realizar.

É-nos contado que em 1876, embora existam pelo menos três versões oficiais para esta história e o próprio ineditismo seja questionado[15], na cidade de Odessa, Abraham Goldfaden, um judeu *maskil*, que havia trabalhado nas poucas peças escritas pelos ilustrados, juntou dois *broder singers*, Israel Grodner e Sokher Goldstein (1859-1887), em Iassi, na Romênia, e montou o que ele disse ser a primeira peça yiddish. Na verdade, era um roteiro de peripécias, com diálogos improvisados, entremeados de canções e acrobacias, inspirados na *Commedia dell´Arte*.

[15] É preciso lembrar também que alguns *maskilim*, já em meados do século XIX, escreveram algumas peças em hebraico e yiddish, com críticas aos modelos de vida judaicos tradicionais, sem grande expressão.

A “peça” foi um enorme sucesso e, com ela, ele cumpriu temporadas pelas casas de vinho de todos os grandes centros judaicos do Leste Europeu. Sobre esta “peça”, Guinsburg diz:

> ..., Goldfaden alcançou com esta apresentação e as que lhe seguiram o alvo por ele visado: divertir o auditório, prendendo-o não só pela execução de números musicais e mímicos, como pela intensificação dramática que resultaria da inserção destes elementos num quadro unido por intriga e diálogo. O público começou a afluir aos locais, um gênero de casa de vinhos (adegas) ou restaurante ao ar livre, onde tais novidades estavam sendo exibidas. O teatro ídiche profissional conquistava os seus primeiros espectadores. (GUINSBURG, 1996: 23)

Com o sucesso, Goldfaden se colocou a escrever peças completas e as montou com *broder singers* e alunos de *yeshives*. Além disso, ele passou a se intitular o pai do teatro yiddish. E, de fato, ele fez a primeira peça “não-folclórica” de sucesso, além de produzir, atuar e criar cenários e figurinos de produções de forma contínua.

A partir de atores saídos de seus elencos, várias companhias se formaram e se espalharam com uma rapidez intensa. Além disso, foram muito comuns viagens de atores por todas as regiões da Europa onde havia judeus, espalhando esse teatro. Neste período, Odessa se tornou um importante centro teatral. Eles “mambembavam” levando a sua arte para todos os lugares, além de deixarem sementes. Atores e companhias rapidamente eram conhecidos em todos os centros judeus, na Europa, o que prova a força “mambembe” dessa cena.

Sobre a diversidade de companhias formadas, o que comprova sua popularidade, Sandrow diz:

> There are many accounts of Yiddish theater companies, all with different dates and different versions of disputes, different facts about who played which play first and where and with how much sucess. But anybody´s accounts sounds like a square dance. Companies were constantly forming, taking on new members who had maybe never seen a play two weeks before, traveling, breaking up, multiplying like paramecia, reshuffling, so that people who swore enmity over a scene-stealing episode in Babroisk might well find themselves singing a love duet, or quarreling over top billing, or sharing a pitfully small salami, in Poltava (or London, or Buenos Aires) six months later. That was to be the permanent condition of Yiddish theater, and not only in Eastern Europe, but wherever in the world Yiddish-speaking Jews immigrated. Many companies were organized simply for a single season, or a single tour, or a single performance. Others played for a season or more, but only on weekends.[16] (Ibidem: 54)

[16] Tradução livre do autor: *Há muitas notas de empresas de teatro yiddish, todas com datas diferentes e diferentes versões de disputas, fatos diferentes sobre quem atuou cada peça primeiro e onde e com quanto sucesso. Mas as notas de qualquer pessoa parecem uma quadrilha. As empresas estavam constantemente*

Lembrando que as peças se tratavam de operetas de tipo cômico, com conteúdo inspirado nas ideias ilustradas e nos contos de Scholem Aleikhem, com sátiras da vida e dos personagens judaicos, com um certo grau de narratividade, propondo-se a entreter e advertir, a partir da utilização das características interpretativas dos *badkhomin* medievais. E, por fim, Goldfaden incluiu as primeiras mulheres da história desse teatro na cena, em geral esposas de atores.

Ao constatarmos esse jogo entre as formas medievais de atuação, do teatro folclórico e das novas formas de se fazer teatro, pode-se perceber que a cena se tornou uma tradução das questões fundamentais da comunidade naquele momento, confirmando-se, desta maneira, a afirmação de Nahma Sandrow que diz que "Goldfaden's work reflects the crucial last quarter of nineteenth century, when yiddish community was breaking tradition but still depedent on it for nourishment. This was a period of transition between folk culture and the modern art.[17]" (SANDOROW, 1996: 43)

A partir de 1880, com o endurecimento do governo czarista sobre a população judaica e a fome generalizada, as comunidades se colocaram novamente em diáspora, para a Europa Ocidental e para as Américas, com ênfase na migração para a cidade de Nova Iorque. Essa diáspora levou a nova *paixão nacional* para os novos centros de língua yiddish. Em 1882, a primeira peça de Goldfaden estreou em Nova Iorque, indicando a rapidez que a produção se espalhou, considerando que a primeira havia sido seis anos antes, na Romênia.

Em um determinado momento, Goldfaden unificou o dialeto usado pelos atores a partir do seu próprio dialeto, o Volyn ou Volhynia, falado onde hoje é a Polônia sul-Oriental, partes do sudoeste da Bielorrússia e o oeste da Ucrânia, região homônima.

Além disso, uma pressão é colocada em cima de Goldfaden para que ele passasse a escrever peças sérias, considerando o momento mais "pesado" que esta comunidade

---

se formando, assumindo novos membros que talvez nunca tivessem visto uma peça de teatro duas semanas antes, viajando, acabando, se multiplicando como paramecium*, reorganizando-se, para que as pessoas que juraram inimizade por um episódio de roubo de cena em Babroisk pudessem encontrar-se cantando um dueto de amor, ou brigando por causa do faturamento, ou compartilhando um salame muito pequeno, em Poltava (ou Londres, ou Buenos Aires), seis meses depois. Esta seria a condição permanente do teatro yiddish, e não apenas na Europa Oriental, mas em todos os lugares do mundo onde imigravam judeus de língua yiddish. Muitas companhias foram organizadas simplesmente para uma única temporada, ou uma única turnê, ou uma única performance. Outras se apresentavam durante uma temporada ou mais, mas apenas nos finais de semana.*

[17] Tradução livre do autor: *O trabalho de Goldfaden reflete o último quarto crucial do século XIX, quando a comunidade yiddish estava rompendo tradições, mas ainda era dependente delas para se nutrir. Este foi um período de transição entre a cultura popular e a arte moderna.*

vivia. Então, ele escreveu dramas. Soma-se a isto o aparecimento de novos autores, como Scholem Asch, além da migração dos grandes literatos como Scholem Aleikhem e Peretz para o teatro, seja pela escrita de peças, seja pela montagem de seus contos e novelas adaptados, o que era auxiliado pelo alto teor narrativo, onde a "velha" tradição dos "bardos de casamento" se encaixava completamente, em forma de opereta, onde atores faziam tipos fixos como – a prima-dona, a amante, a coquete, o cômico, a vilã etc..., como mandava a tradição.

Esses novos autores trouxeram novas temáticas de fundo, como no caso da *Haskalá* de Goldfaden. Cada um deles contribuiu com operetas cômicas e dramáticas, recheadas dos ideais do socialismo judaico, do nacionalismo judaico, do socialismo nacionalista judaico, do anarquismo, do sionismo e do sionismo socialista, etc.

Em 1893, o Império Russo proibiu o teatro falado em yiddish, em um movimento maior de extermínio cultural. Para se manterem ativos, os atores passaram a usar *daytshmerish*, uma mistura de yiddish com alemão. Essa mistura, além do espaço mais marginal que o teatro ocupou, fugindo da repressão russa, com o tempo, foi modificando os textos teatrais, que passaram a ser do tipo *shund* – textos de baixa qualidade, em geral melodramáticos e apelativos, chamados de dramas domésticos. A proibição foi se extinguindo até ser oficialmente derrubada em 1906.

Além dessa adaptação linguística e de forma, houve uma intensa emigração de atores para fora do Império Russo, principalmente para Londres, onde mais tarde também foi proibido o teatro yiddish, e Nova Iorque, criando novos centros teatrais, fora da *Yiddishland*, o Leste Europeu.

Nos Estados Unidos, essa produção também provocou o aparecimento de novos nomes de autores e atores, principalmente centrados na Segunda Avenida em Manhattan, influenciados pela imigração do próprio Goldfaden. Na América do Sul, o grande centro se tornou Buenos Aires, onde a produção se irradiava por todos os países sul-americanos com judeus. Esse teatro yiddish nas Américas foi tão importante que é credenciada às operetas cômicas e dramáticas judias a base de formação dos musicais da Broadway, chamada por alguns de Brodway, o caminho para a Brody dos *broder singers*. De Nova Iorque e Buenos Aires saíam os grandes atores que, associados a atores locais, "mambembavam" pelas Américas e pela Europa.

Nesta época, os modelos de produção, principalmente os baseados no *starismo*, já estavam bem definidos. Esse sistema influenciava tanto a atuação, como já apresentado, como o pagamento dos atores, que recebiam uma porcentagem do que sobrava da

bilheteria depois que todo o custo e as estrelas já tinham sido pagos. A parte financeira era organizada em cooperativas nas primeiras produções teatrais, ainda na Europa, ou, em sua forma mais disseminada, por um gerente, inicialmente um homem de negócios e, com o passar do tempo, a própria estrela da companhia, à partir da sedimentação da América do Norte como principal centro de produção, ainda no século XIX.[18]

De qualquer maneira, o teatro yiddish era muito frágil porque as companhias não se fixavam, misturavam-se amadores locais sem preparo a atores profissionais e mesmo não amadores, como cantores de sinagoga, ou não-judeus (não falantes de yiddish), e os locais nem sempre eram edifícios teatrais propriamente ditos, servindo-se de sinagogas, praças e salas para a sua execução, com todo o elenco disputando um único pedaço de espelho para se preparar. Era, portanto, no sentido do termo, "mambembe".

É também neste momento que surgiu a companhia da sogra de Turkow, considerada exemplo modelar das possibilidades de expressão e de formas de organização deste vigoroso e "mambembe" teatro popular.

A *paixão nacional* yiddish pelo teatro não se restringiu às companhias profissionais. Após as experiências de sucesso de Goldfaden surgiu uma série de companhias e grupos amadores de teatro em cidades, sinagogas, escolas etc, principalmente em centros que demoravam a receber grupos profissionais, com produções que inclusive provocaram transformações na arte.

Rapidamente, organizações políticas como o Bund, viram no teatro uma forma de manter as comunidades agregadas e de disseminar seus ideais políticos. E não somente grupos de esquerda, socialistas, sociais-democratas, comunistas e anarquistas, como grupos sionistas (alguns também de esquerda), se utilizaram dessa forma de agregação e didática, incentivando a montagem de peças amadoras. Estes agrupamentos se colocavam de forma a movimentar o teatro yiddish, segundo as formas americanas e europeias, procurando construir uma cena de melhor qualidade.

Sobre isso, Sandrow sentencia:

> Many of the amateur clubs were affiliated with political organizations. Quite a small town might have simultaneously a chapter of the Bund, of the communists and anarchists or social democrats, several varieties of Zionists, and several separate trade broderhoods. Amateur theatricals served as a social activity to attract new members, and their productions might be more or less subtle propaganda.
> ...
> The first decades of the century brought a fruitful proliferations of amateur clubs. By 1910 in Poland, there were 360 such groups in the

[18] Para saber mais, ver: SANDROW, 1995: 55-56.

> provinces, as well as a number in Warsaw. Of these, the best know is the *Arts Corner*, directed by David Herman. Groups functioned in the rest of Eastern Europe; sporadically in Viena, London, and Paris (where Goldfaden directed one for a while); in South Africa, Australia, and South America; and in the United States.[19] (Ibidem: 212)

Considerando-se as muitas camadas de comentários, memória, história e tradição que a língua desse teatro encena, as muitas camadas de compreensão individual pela temática particular dos textos, que sempre são comentários sobre as próprias comunidades, a presença do narrador que comenta a cena (que já era um comentário das comunidades por si), as muitas camadas de comentário que a interpretação farsesca carrega, além de podermos enxergar a própria imagem como comentário, percebemos que, mais uma vez, os judeus lançam mão do método talmúdico. E aqui temos o *Pilpul*, ou pelo menos a visualidade prosódica talmúdica, ampliado em interpretação, texto, narração e imagem, considerando que a língua já trazia essas muitas camadas de comentários, obviamente, neste caso, em um uso secularizado e bastante descontruído do método tradicional.

Precisamos lembrar, também, que grande parte dos textos de sucesso eram adaptações de contos, que já continham em seu interior comentários sobre a vida do judeu nas comunidades. Dessa forma, temos mais camadas de comentários, sobre os contos e novelas. E se consideramos que as companhias amadoras dos *shtetlekh*, *ghettos* e das *YiddishGasn* faziam peças que já tinham visto, esperando chegar novas, temos mais camadas e camadas de interpretação e reinterpretação da cultura, da tradição, da história e da memória. Portanto, como a língua, o teatro se tornou "uma barulhenta praça de mercado onde língua e cultura 'internas' e 'externas' se encontravam e interagiam" (HARSHAV, 2007: 23), ainda mais amplificada. O teatro traz o "seu mundo" de volta ao judeu, num tom ainda acima da língua, porque se utiliza dela.

Ainda, a parte musical era fundamental para essas peças, tocada ao vivo pelas bandas de música *klezmer* (tipo de música yiddish). É preciso dizer que, além do uso de canções folclóricas tradicionais, muitas músicas foram compostas para essas peças, e que

---

[19] Tradução livre do autor: *Muitos dos clubes amadores eram afiliados à organizações políticas. Uma cidade muito pequena poderia ter simultaneamente um capítulo do BUND, dos comunistas e anarquistas ou social democratas, diversas variedades de sionistas e várias fraternidades comerciais. Os teatros amadores serviram como atividade social para atrair novos membros, e suas produções poderiam ser uma propaganda mais ou menos sutil. ...As primeiras décadas do século trouxeram uma proliferação frutífera de clubes amadores. Em 1910, na Polônia, havia 360 desses grupos nas províncias, assim como um bom número em Varsóvia. Destes, o mais conhecido é o* Arts Corner*, dirigido por David Herman. Grupos funcionaram no resto da Europa Oriental; esporadicamente em Viena, Londres e Paris (para onde Goldfaden se dirigiu o por um tempo); na África do Sul, Austrália e América do Sul; e nos Estados Unidos.*

muitas delas se tornaram famosas, para além do teatro, incorporando o repertório musical de sucesso de cantores e bandas *klezmer* (que tinham no violino seu principal instrumento), em todos os lugares com falantes de yiddish. Mais tarde, estas canções foram gravadas por famosos artistas, principalmente pelos radicados em Buenos Aires e Nova Iorque, e também foram utilizadas em versões cinematográficas das peças.[20]

A rápida popularização desse teatro em yiddish parece indicar que a proibição da realização de peças teatrais por judeus só manteve reprimida uma vontade que, assim que possível virou sinônimo, não somente de desejo, mas de identidade de uma cultura rica e sedenta por expressão, que se traduziu no lugar da memória, da tradição, daquilo que é "conhecido", levando os judeus para o tempo "transtemporal" do diálogo talmúdico em um entretenimento secular, uma versão analógica do diálogo não-religioso.

Dessa maneira, podemos verificar a afirmação de Moacyr Scliar, em *Drama & humor* – Teatro ídiche no Brasil: "Teatro ídiche. A história judaica está nele. O judaísmo está nele." (RIBEIRO; WORCMAN, 2013: 7)

Mas, mesmo considerando-se que Turkow chegou somente até este ponto da história, ao montar seu museu, é preciso lembrar, também, que ele não estava interessado simplesmente em montar e participar do teatro yiddish como ele acontecia tradicionalmente.

Para continuarmos seguindo as pistas do que ele pensava sobre teatro é preciso levar em conta duas frentes de trabalho, primeiramente a da própria Esther-Rokhl, e de autores como Peretz (com quem Turkow tinha ligação por participar do Hazomir, criado inicialmente pelo autor), interessados em renovar a cena teatral, a partir de sua mudança literária, desgastada por dificuldades e pela baixa qualidade que ela passou a encenar; e, também, pelo contato do autor com os modelos ditos de teatro arte, ainda em sua formação na escola teatral e nos grupos de amadores que participou (como o Grupo de Vilno em Varsóvia) e mesmo *in loco*, na Rússia, para onde viajou a fim de aprender as novas técnicas.

Considerando esses contatos, o casamento de Turkow com Ida Kaminska representou também o casamento entre a renovação amadora, de onde vinha sua base inicial no teatro yiddish, e as produções tradicionais comerciais, por conta da companhia de Esther-Rokhl, de quem a esposa era herdeira.

[20] Para saber mais, ver: GOUSSINSKY, 2012: 60-63.

Para entendermos as mudanças que ele acompanhou, é preciso considerar que, conforme os autores tradicionais de história do teatro[21], no século XIX, várias descobertas tecnológicas e científicas, como a luz elétrica e os seus recursos, o aperfeiçoamento de roldanas e a criação dos praticáveis, levaram a transformação do teatro. As descobertas geradas por essas inovações foram fundamentais para a formação do que conhecemos hoje como teatro. E ainda, permitiram, direta e indiretamente, a derrubada de distâncias, e assim, das fronteiras intelectuais e artísticas entre os países da Europa. Estes e vários outros fatores indicaram uma necessidade de mudança no rumo da produção das artes e principalmente do teatro.

Ao mesmo tempo, passou a acontecer no teatro a mesma revolução que já estava acontecendo há mais tempo nas outras artes – o nascimento do mercado de obras artísticas. E, com ele, nasce também a figura do artista individual que assina "o produto".

Houve, por conta desse movimento, nas artes plásticas, a substituição do modelo de criação e organização em oficinas, dirigidas por um artista principal, pela produção solitária no ateliê do artista; e, na literatura, o nascimento do romance, obra individual ficcional criada segundo o "bom gosto burguês", por um "autor/proprietário" dos direitos da nova obra.

Essas transformações fizeram com que se produzisse com mais individualidade, portanto com mais liberdade, mas também obrigou a criação de novos modelos de análise que fossem capazes de medir a "qualidade de uma obra". Com isso, houve a busca de qualificação na produção artística, principalmente europeia, de uma forma geral, a fim de se facilitar a definição do custo da obra de arte nesse mercado nascente.

A liberdade literária influenciou diretamente na redação das peças, derrubando as convenções de escrita e, mais tarde e como consequência, de atuação. Sendo assim, com as numerosas possibilidades de utilização destes novíssimos recursos técnicos, a liberdade pela quebra das convenções, associados ao nascimento do mercado de arte, passou a haver uma gama muito maior de escolhas para representação em teatro.

Todas essas possibilidades fizeram com que se tivesse a necessidade de uma centralização da criação em um profissional, pensando na obra de arte como produto de um artista, processo já iniciado nas outras áreas. Nasce, assim, a função do encenador, principalmente com o trabalho de André Antoine (1858-1943), o primeiro a "assinar"

[21] Para saber mais, ver: BRANDÃO, 2002; ROUBINE, 1998.

uma obra "... da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne assinam seus quadros ..." (ROUBINE, 1998: 23).

Assim, como afirma Tania Brandão em seu livro *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*: Teatro dos Sete:

> O pano de fundo em que tais fatores agiam foi a constituição do mercado cultural, a emergência do jogo capitalista ao redor da questão da arte, que a um só tempo permitiu e determinou, nas diversas áreas de produção, o enfrentamento da especificidade das linguagens artísticas. (BRANDÃO, 2002: 17).

A cena, com a inclusão desse profissional, ganhou o estatuto de imagem que deve ser moldada e esculpida. E isto mudou radicalmente o modo como se pensava teatro. "*Em suma, aparece pela primeira vez, sem dúvida, a possibilidade técnica de realizar um tipo de encenação liberto de todas as amarras dos materiais tradicionais*" (ROUBINE, 1998: 23).

Além disso, pela necessidade cada vez maior de um aprofundamento estético-artístico, de forma a valorizar a obra em seu mercado, privilegiou-se a organização em *ensemble*, ou seja, na formação de companhias estáveis que pudessem desenvolver as linguagens dos encenadores.

Com o trabalho de Konstantin Stanislávski (1863-1938) e Vsevolod Meyerhold (1874-1940) (para citar os dois maiores encenadores do período), a Rússia se tornou modelo de produção de uma nova maneira de se fazer teatro, com a formação de diversos grupos do que chamavam de teatro de arte. O que mais tarde foi bastante incentivado pela União Soviética.

Esses dois encenadores criaram modelos de encenação antagônicos, separados pela maneira de representar o real e do trabalho de construção da representação pelos atores.

De qualquer maneira, essa revolução provocou a produção de novas técnicas e novos modos de produção, que exigiram muitos ensaios, pesquisas, análise de textos, e de metodologias de interpretação com maior elaboração de métodos de aprendizado e execução. Tornando tudo muito diferente do que se via até então, muito menos convencional, improvisado e espontâneo.

Nas primeiras décadas do século XX, na medida em que os atores e dramaturgos yiddish entraram em contato com as chamadas vanguardas russas e todas as propostas de renovação teatral vinculadas à presença do encenador e, também, pela renovação técnica no teatro americano, fundamentalmente no que diz respeito às suas formas musicais,

considerando a opereta o formato tradicional; e, além disso, a incômoda hegemonia do *shund* e do uso do *daytshmerish*, iniciaram-se em diversas frentes na busca de uma qualificação do teatro, primeiramente calcada na renovação textual, no retorno dos textos tradicionais e no uso de um yiddish "puro".

Os artistas do teatro yiddish, em contato com essas produções, se puseram a pensar novas formas de representação, tanto no caráter tecnológico, como no caráter estético-conceitual da cena, buscando qualidade textual e cênica, iniciando, assim, a experiência do que no Brasil chamamos de teatro *moderno*.[22]

Mas não somente isso, houve um desejo interno de tornar cada vez mais qualitativa a arte produzida em yiddish como forma de afirmação étnica, frente a um mundo opressivo, segregacionista e marginalizador que eles viam à sua frente, mesmo nos Estados Unidos, usando a arte para reafirmar os potenciais do sofrido "povo escolhido".

O *shund*, como formato, nunca foi totalmente superado. Mas dois personagens foram figuras fundamentais nesse primeiro movimento de valorização da qualificação estética textual e para que passos fossem dados para fora desse tipo de texto, I. L. Peretz e Esther-Rokhl Kamińska.

O primeiro, formando e dando continuidade ao seu *LeyenKraiz*, escrevendo peças, incentivando jovens a trabalharem em um teatro de melhor qualidade e propondo adaptações de obras da literatura *moderna.* Seu compromisso com os valores socialistas e, ao mesmo tempo, com a tradição da cultura yiddish, foi fundamental para construção de obras e para indução de trabalhos onde o judeu pobre do *shtetl* e o proletário judeu do *ghetto* e da *YiddishGas* vissem suas lágrimas e sorrisos retratados com protagonismo. Sua influência no teatro se traduz, por exemplo, no trabalho de Morris Schwartz nos Estados Unidos, que se tratava "em essência de uma reinvindicação em favor de um teatro ´literário`, isto é, voltado sobretudo para a qualidade do texto" (GUINSBURG, 1996: 267).

Esther-Rokhl Kamińska, por sua vez, ao montar sua companhia estável, procurou trabalhar com o repertorio tradicional e os novos autores, valorizando também a adaptação literária, em uma busca qualitativa cada vez mais intensa, mas não estava conectada com as transformações da cena teatral, ainda representando suas formas mais tradicionais.

[22] Para saber mais, ver: BRANDÃO, 2002: 13-30; BRANDÃO, 2009: 39-134 e ROUBINE, 1998: 19-44.

Além disso, vários atores e diretores judeus foram estudar os métodos russos, principalmente os de Stanislávski e os de Meheyerhold, e levaram suas técnicas para novas companhias de teatro no Leste Europeu e nos Estados Unidos, tornando-se os do Teatro de Arte de Moscou os mais utilizados.

Estes atores e diretores procuraram construir um teatro judaico sério, menos musical, mais literário, de *ensemble*, menos falado em *daytshmerish* (optando pela unificação no dialeto *Litvish* ou Lituano, falado na atual Lituânia, Belarus, Letônia, partes do nordeste da Polônia, leste da Ucrânia e oeste da Rússia), que não se afastasse da tradição, do folclore e da cultura, e que não abandonasse os questionamentos políticos e culturais. Em geral, os grupos amadores e profissionais de arte eram de esquerda, alguns também eram sionistas. Esses últimos preferiram trocar o yiddish pelo hebraico, considerando que, a esta altura, o hebraico já está mais fixado como língua sionista.

Essa conexão entre Stanislávski e o teatro yiddish de arte é tão forte que o encenador tentou montar uma versão de uma famosa peça literária yiddish, *O dybuk*, de An-Ski, após ser consultado sobre o texto. Ele desistiu de fazê-lo, pois considerou que seus atores não eram capazes de traduzir a essência judaica.[23]

Com todas essas movimentações, uma cena de arte pôde nascer. Grandes companhias amadoras e profissionais, principalmente ligadas aos círculos operários, estrearam nos dois continentes, como Yiddisher Kunst Teater, Dos Naie Yiddisher Kunst Teater, Artef, Vilner-Trupe, Vikt, Lung-Teater e Kleinskunt. No Leste Europeu, a Polônia se tornou o grande palco desse novo teatro, principalmente no período entre guerras, a partir, inicialmente, da ida de judeus à Moscou, para aprender a técnica.

Na cena de arte americana yiddish, o grande nome foi Maurice ou Morris Schwartz (1890-1960), com seu Yiddisher Kunst Teater (Teatro de Arte Yiddish ou Judaico), a grande companhia de teatro de arte yiddish americana. Mesmo sem o conhecimento das técnicas de vanguarda, procurou construir um teatro "melhor". Além disso, buscando textos ou adaptações de "melhor qualidade", ou um *béssern teater* (teatro melhor), no "jargão", ele

> ...absorveu também elementos das inovações teatrais na ribalta europeia e americana. Seus espetáculos, embora não seguissem uma linha estética muito definida e não visassem de modo algum ao experimentalismo cênico como tal, utilizaram com dosagem própria os efeitos audiovisuais da nova teatralidade. É certo que nem por isso abandonou o psicologismo na interpretação e o naturalismo na encenação – isso para não falar nas reincidências nos chavões e nas

[23] Ver GUINSBURG, 1996: 194.

> convenções do "teatrão" judaico. Schwartz limitou-se a escoimá-los à sua maneira, a submetê-los a uma certa síntese peculiar e a infundir-lhes, na busca de simbolismos expressivos ou efeitos espetaculares, elementos musicais, coreográficos e jogos de luz. (Ibidem: 267)

Procurando entender melhor toda essa novidade, já sinalizada no início de sua trajetória junto aos amadores renovadores, em 1919, nosso fantasma foi à Rússia, primeiramente para aprender direção teatral com o russo Boris Glagolin, famoso ator e diretor de teatro e cinema, um dos criadores do construtivismo, escritor de diversos livros sobre técnicas de encenação que se tornou popular dirigindo filmes em Hollywood.

Bastante movido pelo que aprendeu com este encenador, foi estagiar também no Teatro de Arte de Moscou, de Stanislávski[24], e nas companhias estatais de teatro judaico da União Soviética.

E, nessa relação entre os judeus e o estado socialista que o teatro de arte pôde florescer em plenitude na colônia. Com a Revolução Russa, foi criado o Yiddisher Melukhe Theater (Teatro Yiddish/Judaico de Estado)/ IMT ou Goset, na abreviação em russo. A trupe, altamente relacionada com o Teatro de Arte de Moscou, e intensamente de esquerda (considerando que era inclusive um braço do estado soviético), era centrada em seu primeiro diretor, Alekséi Mikháilovitch Granóvski (1890-1937), que desenvolveu uma técnica que misturava diversos elementos. Segundo Guinsburg,

> Cenismo, futurismo, cubofuturismo, expressionismo, construtivismo, engajamento social, teatro político, *agitprop*, centralização, diretorial, montagem circense, performance cabaretística, síntese imagístico-musical eram, para ele, alguns dos ingredientes de um teatro total que devia, portanto, contar com comediantes aptos a totalizá-lo, isto é, exercê-lo com absoluto domínio dos seus meios. (Ibidem: 316)

Acompanhando o Goset, foi tornado estatal o Habima, a Companhia Teatral Hebraica do Estado Soviético, que hoje é o Teatro Nacional de Israel. Dirigido pelo encenador Yevgen Vakhtangov, procurava a partir de temas folclóricos do universo judaico defender a construção de um estado judeu com o renascimento da antiga língua, procurando uma ponte entre os métodos de Stanislávski e Meyerhold. Amparado nas pesquisas do Habima, o Goset também montou clássicos do teatro Ocidental, além dos novos textos russos, traduzidos para o yiddish.

[24] Segundo o professor Jacó Guinsburg, em depoimento a Fausto Fuser para sua tese, Turkow estagiou com o próprio Stanislávski. Para saber mais, ver: GUINSBURG apud FUSER, 1987: 502.

Mas foi na pesquisa do lugar intermediário entre a tradição da cena judaica e o palco de arte, o folclore yiddish e a encenação, entre o *badkhan* e o encenador, que o *Goset* foi conhecido e, por causa dessa pesquisa, vários atores e diretores judeus, que mais tarde levaram seus trabalhos para o mundo, foram até a trupe estudar seu método. Na análise do último trabalho da companhia, em 1945, uma montagem de *Frêilakhs* (Alegro), dirigida por Shloyme Míkhoels, Guinsburg sentencia:

> Assim, reavivando a gaia bufonaria e a animação carnavalizada de inspiração granovskiana e folclórica, pôs em cena o ritual religioso e a alegre comemoração de um matrimônio tradicional judaico, com festeiros, músicos, danças e uma animada multidão de convidados. Mas tampouco aí esquecia a contraparte da exaltação jubilosa, ou seja, o lado doloroso e sombrio da existência humana, cenicamente desdobrado pela ação de dois *badkhomim*, um duplo do outro. Era o jogo da vida e da morte, numa desafiante defesa de um *ethos* ameaçado, que se constitui no último sucesso do Idischer Meluke Teater de Moscou. (Ibidem: 336)

É preciso lembrar também que uma das questões fundamentais do *Goset* era a parceria com Marc Chagall e outros artistas plásticos na confecção de painéis para as montagens. Essa relação era tão intensa que Chagall disse certa vez: "Se Granóvski é a mãe do Goset, então eu sou o pai" (CHAGALL apud GUINSBURG, 1996: 319). Artistas plásticos como Natan Altman, Isaac Rabinovitch e Robert Falk, também fizeram cenários para a companhia. Além disso, eram contratados grandes músicos para tocar ao vivo.

Essa busca por qualidade, universalidade, diálogo com outras culturas, aperfeiçoamento técnico, sem perder as caraterísticas culturais, parece indicar que o ideal dos *maskilim*, com o teatro de arte, finalmente se realizou. Ao se referir a essa relação entre os ideais da *Haskalá* e o teatro de arte yiddish, demonstrando uma linha de continuidade, Nahma Sandrow afirma:

> Yiddish professional art theaters reaffirmed the determination, first articulated by the *maskilim*, to refine, expand, and achieve recognition as a modern Western cultural asset ´like the other nations have` - enlightened, energetic, cosmopolitan, and at the same time distinctive in its own national identity. The synthesis of the tribal and the universal takes many generations. Yiddish art theater made a conscious attempt to accelerate the natural process, and so far as its moment in history allowed, it succeeded.[25] (SANDROW, 1996: 277)

[25] Tradução livre do autor: *Os teatros de arte profissionais yiddish reafirmaram a determinação, primeiramente articulada pelos* maskilim*, para refinar, expandir e alcançar o reconhecimento, como um bem cultural Ocidental moderno 'como as outras nações o fizeram' – iluminado, enérgico, cosmopolita e ao mesmo tempo distinto em sua própria identidade nacional. A síntese do tribal e do universal leva muitas gerações. O teatro de arte yiddish fez uma tentativa consciente de acelerar o processo natural e, até onde o seu momento histórico permitiu, conseguiu.*

O teatro judaico russo acabou sob o governo e a perseguição de Stálin e com a *Shoah*, houve o fim da *Yiddishland*, a partir da morte de vários atores, diretores, músicos e profissionais diversos. No "novo mundo", com a assimilação gradual à língua e ao teatro locais, com a ascensão do hebraico *moderno* como língua judaica padrão e com a perseguição do yiddish em Israel, houve um desaparecimento gradual dessa cena, que durou até as décadas de 1970 e 1980, já em franca decadência.

O teatro yiddish de arte conviveu pacificamente com as formas tradicionais e com o *shund*, sem construir uma oposição bélica, com atores atravessando os diferentes modelos de cena.

Dessa maneira, podemos perceber que o teatro de arte se pretendia um diálogo entre tradição e *modernidade*, judaísmo e iluminismo, folclore e política, nacionalismo e universalidade artística, construindo camadas e camadas de diálogos e duplos comentários, o que já era sua base de construção, mesmo antes da renovação, como já apresentado. Além disso, embora esse teatro tenha introduzido novos autores, que tanto escreviam em yiddish como em não-yiddish traduzidos, ao repertório desta cena, continuou montando os textos tradicionais na íntegra ou adaptando-os, aprofundando as camadas de diálogos e comentários.

Assim, esse teatro se tornou um aprofundamento ainda mais intenso de uma espécie de *Pilpul* secular, o que tornou esta cena de arte peculiar. Mas, de certa maneira, a sua universalização, intelectualização e "qualificação", o tornaram menos afetivo, menos particular, menos segregado, menos para "iniciados". Portanto, por ser mais racional, consciente e global, não era tão eficaz em criar a atmosfera da "casa particular do judeu", do "segredo judeu", abrindo sua produção para o mundo. Mas, com certeza, ele era, também, "uma barulhenta praça de mercado".

E é aí, nesta encruzilhada, que Turkow se insere com mais plenitude.

Ao retornar da Rússia, em 1921, nosso fantasma camarada se juntou à sua sogra, a seus irmãos Jonas Turkow (1898-1988) e Ytskhok Ber (1906-1970), à sua cunhada Diana Blumenfeld (1903-1961) e fundou uma nova companhia com o nome de Teatro Central, que era também o nome do edifício onde ficaram sediados em Varsóvia. O próprio Turkow assinava cenários e figurinos e a música ficava a cargo de Joseph Kaminsky, se utilizando da estrutura familiar para implementar modificações na tradicional cena judaica.

Em 1924, a Companhia mudou de nome para o Várschever Yiddisher Kunst-Teater, Teatro de Arte Yiddish (Judaico) de Varsóvia, o VIKT, nome que se tornou definitivo. Essa configuração que a companhia teve entre 1921 e 1924 tinha o mesmo objetivo desta fase com novo nome, produzir teatro de arte falado em yiddish.

Com esta companhia ele "mambembou" pela Yiddishland, mas também por Paris, Viena, Bruxelas, Berlim, Lituânia, Polônia, incluindo *goys* no elenco, pela primeira vez, em mais um passo na busca da "europeização".

Para tanto, ele montou peças como, *O avarento*, de Moliére, *O inspetor*, de Gogól, traduções e adaptações do teatro *goy*, o principal foco desta fase, *e O recrutamento*, de Mêndele, *Os dois Kuni-Lemels*, de Goldfaden, peças e contos tradicionais yiddish adaptados, dentre outras.

Mas o objetivo principal deste período de sua produção, segundo o próximo encenador, ao resumir o que era a experiência da companhia, definia-se por: "VIKT was actually a European theatre in the Yiddish language. At that time we believed that the Jewish theatre needed European plays, and we were convinced that is necessary to open the Windows wide in order to let in European air"[26] (TURKOW apud BULAT, 2012: 117).

Portanto, não é um teatro judaico que Turkow queria montar, mas um teatro de arte para os seus, entrando claramente na guerra contra o *Shund*. Mas, diferentemente de sua sogra, procurando na cena o objeto de ruptura e transformação. E, também, um teatro com apontamentos de esquerda, procurando conscientizar as camadas da população judaica da região. Sobre seu trabalho neste período, o crítico Jakub Appenzlak diz a respeito de uma montagem de *Der lasterhafte Herr Tschu:*

> For Mr. Zygmunt Turkow, the director of the Tsentral Theatre, the most important objective is to provide evidence that Jewish stage is able to reenact any artistic style and genre, that nothing is impossible. Just like a pilot breaking records for height, endurance, speed, and complicated air maneuvers, so is Mr. Turkow constantly breaking records with his theatrical company... The repertoire of Mr. Turkow is international, multi-colored, and sometimes even gaudy. Mr. Turkow's experiments deserve the highest respect. They broaden the horizon of the Jewish theatrical scene, and they constitute definitive visual maturity, and that only a strictlusspecified and severely limited repertoire is suitable for Jewish theatre. On the other hand, not all of these experiments are entire successful, which would not be a surprise as there is such an important gulf between certain genres that even the most perfect of imitative arts

[26] Tradução livre do autor: *O VIKT era na verdade um teatro europeu em língua iídiche. Naquela época, acreditávamos que o teatro judeu precisava de peças europeias e nós estávamos convencidos de que era necessário abrir janelas largas para deixar ar europeu entrar.*

> is not enough to bring them closer together.[27] (APPENSZLAK apud BULAT, 2012: 124)

Tendo perdido o Teatro Central, sem dinheiro e com Esther-Rokhl muito doente, passou a "mambembar" por toda a Europa. Endividado, sem condições de manter a companhia, ele parou as atividades do grupo, que voltariam a acontecer entre 1926 e 1928, após a morte da sogra, arrendando o teatro da família Kaminski, na rua Ozboznej, também em Varsóvia, hoje o Teatro Nacional Judeu Esther-Rokhl Kamińska

Essa segunda fase, onde montou peças como *Os lobos*, de Romain Rolland, *Na terra do ouro*, de Yankev Pat, *O décimo mandamento*, de Goldfaden, dentre outras, foi uma continuidade da primeira.

Portanto, Turkow, desde o início do VIKT como Teatro Central, procurou aprofundar a linguagem apreendida na Rússia, principalmente os moldes cênicos propostos pelo Goset e pelo Habima, criando umas das mais potentes companhias da história do teatro yiddish, mas, novamente, não foi capaz de sustenta-la. A companhia acabou pela segunda vez em 1929, juntamente com o casamento de nosso fantasma com Ida Kaminska.

O VIKT somente voltaria a existir como tal em 1939, com ele já casado com Rosa Turkow, sua segunda esposa. Essa terceira fase da companhia distinguiu-se bastante das demais. Nesses 11 (onze) anos de distância entre os períodos, o encenador direcionou a pesquisa para a construção de um teatro de arte eminentemente judaico.

Dessa maneira, ao retomar o trabalho, procurou, desta vez, um equilíbrio entre as formas judaicas tradicionais e o teatro de arte, entre a atuação dos *broder singers* e as novas técnicas de interpretação. E, neste contexto, além de montar a peça em homenagem ao *broder singers*, já referida[28], ele se propôs a levar diversas peças com temas bíblicos do repertório de Goldfaden, adaptadas por ele, dentre outras montagens.

Sobre essa mudança, ele anunciou:

---

[27] Tradução livre do autor: *Para o Sr. Zygmunt Turkow, diretor do Teatro Central, o objetivo mais importante é fornecer evidências de que o palco judaico é capaz de reencenar qualquer estilo artístico e gênero, que nada é impossível. Assim como um piloto quebrando recordes de altura, resistência, velocidade e complicadas manobras aéreas, o Sr. Turkow está constantemente quebrando recordes com sua companhia teatral... O repertório de Mr. Turkow é internacional, multicolorido e às vezes até berrante. As experiências do Sr. Turkow merecem o maior respeito. Elas ampliam o horizonte da cena teatral judaica e constituem uma maturidade visual definitiva, e que apenas um repertório rigoroso e limitado e severamente limitado é adequado para o teatro judaico. Por outro lado, nem todos esses experimentos são bem-sucedidos, o que não seria uma surpresa, pois há um abismo tão importante entre certos gêneros que até mesmo a mais perfeita das artes imitativas não é suficiente para aproximá-los.*

[28] Ver mais na página 50 desta tese.

> After that, my journeys around the world started and I began to understand the sense of Jewish life better: Jewish life is still shaped moment to moment, it is constantly changing, moving from utter despair to exaggerated happiness, Jewish theatre cannot be different from Jewish life; it has to embrace the depth, the lightness, the thoughtfulness, and the liveliness. Jewish theatre has to be full of music, singing and dancing, full of tears and songs. And such is Goldfaden's theatre.[29] (TURKOW apud BULAT, 2012: 125)

É nesta síntese cada vez mais absoluta entre a cena cosmopolita russa e o teatro judaico tradicional, que Turkow construiu a última e mais popular fase do seu VIKT, montando peças como *Shulamita,* de Goldfaden, *Di Broder Zingers*, de Yisrael Ashendorf, *Bar Kokhba*, de Goldfaden, dentre outras.

Parece-nos que o aumento do antissemitismo na Europa na década de 1930, principalmente com a ascensão do nazismo, o obrigou a tornar seu trabalho cada vez mais judeu, tanto no texto quanto na cena, de forma a responder ao aumento da perseguição, considerando seu grau de politização e conscientização. O que não o impediu de continuar trocando com o universo não-judaico.

Em 1º de setembro de 1939, ao conseguir novamente um teatro fixo, o Teatro Nowósci (Teatro de Atualidades), estreou a opereta *Shulamita,* de Goldfaden. Em 5 de setembro uma bomba alemã caiu no palco do teatro, anunciando a invasão alemã à Polônia. Ninguém ficou ferido, mas o sonho do VIKT se encerrou para sempre, inclusive com a fuga de Zygmunt e Rosa Turkow para Argentina, a convite do irmão, Jonas, já imigrado, onde conseguiu um contrato com o Teatro Soleil.

De qualquer maneira, portanto, foi neste peculiar teatro de arte que se inseriu Turkow, um teatro judaico e de arte, um teatro folclórico e cosmopolita, mas não menos "mambembe", porque foi na circulação sem recursos que ele se fazia acontecer, chegando até os judeus. Essas especificidades obrigam que as análises de seu trabalho sejam feitas com minúcia. Sobre as produções de Turkow no VIKT, Guinsburg afirma:

> Na verdade, para o seu idealizador, o VIKT não foi apenas a proposta representativa de um certo período de sua carreira de criador cênico. É licito pensar que, a despeito de mudanças e desenvolvimentos num ou noutro aspecto, nele se tenha condensado o essencial de seu modo de conceber e de fazer teatro, um teatro orgânico à cultura ídiche. Tanto assim que nos anos seguintes não abandonou a ideia de reavivá-lo e não

[29] Tradução livre do autor: *Depois disso, minhas jornadas ao redor do mundo começaram e comecei a entender melhor o sentido da vida judaica: a vida judaica ainda é moldada a cada momento, está mudando constantemente, passando do desespero total para a felicidade exagerada, o teatro judeu não pode ser diferente da vida judaica; tem que abraçar a profundidade, a leveza, a atenção e a vivacidade. O teatro judeu tem que estar cheio de música, canto e dança, cheio de lágrimas e canções. E tal é o teatro de Goldfaden.*

> deixou de efetivá-lo quando julgou ser o momento azado, em 1939. Atribuía-lhe mesmo uma verdadeira missão social e nacional. (GUINSBURG, 1996: 399)

Ele introduziu as discussões antes dos ensaios de cena, os ensaios de mesa e os cadernos de direção no teatro yiddish, incorporando as práticas russas, além de abandonar a figura do ponto, que soprava o texto para os atores no palco. Portanto, esse contato com o naturalismo, com o construtivismo e com o simbolismo resultou em uma ênfase no elemento visual.

E, durante os períodos sem o VIKT, Turkow não ficou parado, além de ter traduzido e escrito peças, adaptações para rádio, escreveu também artigos para revistas especializadas, trabalhou como ator e diretor em diversas montagens teatrais e radiofônicas, tendo passado, inclusive, pelo Brasil, em grande temporada pela América do Sul, iniciada em 1929, que durou dois anos.

Em uma história famosa, em 1934, ao trabalhar com os refugiados judeus na montagem de uma peça em Paris, alguém denunciou que os atores, ilegais, não tinham licença de trabalho. Quando a polícia chegou ao Teatro Lenori, ele, sozinho, devidamente licenciado, transformou, já em cena, um texto com doze personagens em um monólogo, onde representou, com construções distintas, todos os papéis.

E, no cinema, realizou também diversos trabalhos, como ator, diretor e sonorizador. Atuou na Polônia e na Alemanha, tendo dirigido, principalmente, dois filmes de grande sucesso, *O juramento*, de 1924, onde ele desempenhou seis papéis diferentes, e *O bufão*, de 1937, em homenagem aos entretenedores do *Purimshpil*.

Seus filmes foram altamente consumidos pelos falantes de yiddish nas Américas e, o cinema yiddish polonês, do qual ele foi um dos maiores expoentes, serviu de modelo para o naturalismo americano, em contraponto ao cinema francês, alemão e italiano, que buscavam no excesso de teatralidade os modelos de corte, cena e interpretação.

Dessa maneira, vemos um lastro do trabalho de Turkow e de seus contemporâneos, através do conhecimento profundo do naturalismo de Stanislávski, influenciando a cena cinematográfica americana, através dos atores que ele dirigiu e formou ao se arriscar pela sétima arte, e do ávido público de falantes do "jargão". E ele também se aventurou como ator no cinema em yiddish (como em *Os alegres pobretões*, de Moyshe Broderson, em 1929) e polonês e como técnico no cinema alemão, tendo sido

assistente de direção dos primeiros filmes sonoros de W. F. Stryzewski, como *Tróica*, de 1929.[30]

Entre 1952 e 1970, Turkow, morando em Israel, encontrou enormes dificuldades para montar teatro em yiddish, considerando as perseguições à língua no país. Teve uma breve passagem pelo Teatro Habima e pelo Teatro Cameri, assim que chegou, mas logo fundou novamente sua própria companhia, o Teatro Zuta, com peças que discutiam a vida israelense e os novos imigrantes, em hebraico e yiddish, em cima de um caminhão.

Assim, no final de sua carreira, Zygmunt Turkow se aprofundou ainda mais na forma "mambembe" do tradicional teatro yiddish, sem deixar de apostar na possibilidade de experimentar e trabalhar em grupo para a construção da cena e na atitude política como mote, tendo como modelo "o caminhão-teatro, como o de García Lorca, itinerante e pobre" (FUSER; GUINSBURG, 1992: 92).

No fim da vida, Turkow rodou por Israel, pelas Américas do Sul e Central e em países como a Austrália, levando em yiddish e em hebraico diversas peças (inclusive peças brasileiras traduzidas), tornando todos os lugares uma "barulhenta praça de mercado", "mambembando" pelo mundo, como sempre fez.

[30] Para saber mais, ver: FUSER, 1987: 141-151.

4. Capítulo III – Uma cena invisível – Turkow e teatro de arte no Brasil

> Toda grande obra de arte é a expressão de um período histórico. E cada período histórico pode encontrar nela um eco para seus problemas. A verdadeira arte não se encerra nos limites do seu tempo. É eterna.
> O teatro que é a mais humana e a mais rica de conteúdo de todas as artes (ela encerra todos os ramos da arte) deve, na sua missão educadora, não ser apenas um frio e "literário" pregador moral de quem o espectador colha apenas uma massa de preocupações e sofrimentos pelos males do mundo.
> O teatro deve ser a grande festa que dá ao espectador um alívio pelas asperezas da vida diária, que lhe dá descanso espiritual e equilíbrio. (TURKOW, *O Cruzeiro*, 14/10/1944)

É este teatro, definido neste depoimento publicado na revista *O Cruzeiro*, que Turkow tinha na cabeça ao chegar no Brasil. Um teatro que fosse capaz de realizar integralmente suas funções comunicadoras, políticas, educadoras e de entretenimento. Um teatro que falasse a seu tempo e a todos os tempos, divertindo e com função social.

Portanto, impregnado das questões colocadas pelo teatro de arte e totalmente consciente do que representava a função do encenador.

Ao cumprir temporada no Brasil, entre 1941 e 1942, fez o último espetáculo em Recife, logo após a entrada do Brasil na guerra. Naquele momento, nossa costa estava tomada por submarinos alemães que tentavam bombardear os comboios de armas, comidas e medicamentos, transportados pela Marinha brasileira para os Estados Unidos, com produtos vindos do Brasil e da África, tornando impossível viagens seguras de navio pelo nosso litoral. Além disso, as estradas, numa possível travessia pelo nosso interior, estavam cercadas por bandidos, e ele não tinha dinheiro para pagar um avião para voltar para sua casa, em Buenos Aires, onde morava com seu irmão, Mark Turkow.

Sitiado, nosso fantasma viveu entre os judeus de Recife, sendo sustentado pela comunidade até 1944. Depois disso, atendendo a convites e com sua passagem paga, foi para o Rio de Janeiro, onde viveu até 1952, quando se mudou para Israel, fixando-se lá até sua morte, em 1970.

O teatro yiddish que Turkow encontrou aqui, não é exatamente o teatro que ele queria realizar. Sendo o Brasil uma periferia judaica nas Américas (lembrando que os grandes centros, pela quantidade, pela dinâmica comunitária e pelo enriquecimento, eram Buenos Aires e Nova Iorque), nos tornamos, também, parte da periferia do teatro yiddish.

Se a fragilidade desse teatro era notável nos grandes centros, embora houvesse práticas mais arrojadas entre as melhores companhias comerciais americanas e de teatro

de arte europeias, principalmente russas e polonesas (dentre elas o próprio VIKT de Turkow), na periferia tivemos pouco contato direto e em continuidade com esse teatro com maior acabamento.

As exceções, até a época da chegada de Turkow, foram as curtas temporadas da Vilner Troupe e da Yiddisher Kunst Teater, de Morris Schwartzc (ver cartazes dos espetáculos nas páginas 143 e 144 desta tese). E, nesses casos, não há comprovações que vieram artistas suficientes para montagens de espetáculos *modernos*, sofrendo portando adaptações às necessidades locais.

Mesmo na viagem de nosso personagem ao Brasil, nos anos 1930, não foram apresentados trabalhos que poderíamos chamar de *modernos*, no sentido que costumamos dar a este termo em nossas praias.

Dessa maneira, o período em que nosso encenador se fixou no Brasil se tornou muito importante para o teatro yiddish local. Sendo esse, talvez, o período de maior atividade deste tipo de produção, tanto no sentido quantitativo, como no sentido qualitativo, com Turkow servindo de inspiração para uma série de apaixonados pelo teatro no "jargão".

O teatro yiddish no Brasil que existiu, com registros, desde 1910, pode ser dividido em três tipos segundo sua prática: o teatro amador institucional realizado para os membros internos, o teatro profissional e o teatro amador institucional realizado para apresentação a toda comunidade judaica.

O primeiro, o mais comum, se apresentava nos inúmeros clubes, sinagogas, escolas, bibliotecas e agrupamentos em todas as cidades onde havia judeus falantes do yiddish, seja Nilópolis, Campinas ou Rio de Janeiro.

Era como uma *paixão*, todos queriam participar de montagens em grupo para seus parentes, fosse de contos de Scholem Aleikhem, fossem peças de Scholem Asch ou Goldfaden, mas sempre de textos em yiddish, com muita música cantada e tocada ao vivo.

Ao observamos isso, podemos percebemos que, além de diversão, esse tipo de produção tinha uma função, conectar o público à memória da *Yiddishland* e aos que se foram, além de se constituir como identidade cultural. Isso se dava junto a formação de círculos de leitura de literatura yiddish. Sendo essas duas práticas, a do teatro e a da leitura, as formas mais comuns de prática identitária, muito mais abrangentes do que a religiosidade ou mesmo a secularização absoluta.

Era, portanto, o gosto pela leitura e pelos jogos teatrais que unificava os falantes de yiddish. Essas montagens aconteciam principais em datas comunitárias comemorativas gerais ou específicas de um determinado grupo.

Desses grupos amadores surgiram nomes importantes para o teatro brasileiro, como Thereza Rachel e Maurício Sherman, que se divertiam nas montagens da sinagoga de Nilópolis encenando histórias e tipos yiddish.

Eram sempre montagens pobres do ponto de vista do acabamento, com poucos ensaios e materiais de cena arranjados pelos elencos, com o uso intensivo do ponto e da música ao vivo, mantendo os laços da população a partir da reprodução do que já se dava na Europa.

O teatro amador yiddish durou até 1983, tendo seu último suspiro dado pelo grupo Dina Hochman, no Clube Monte Sinai, na Tijuca, no Rio de Janeiro, dirigido por Henrique (Hersh) Blank[31], que havia sido assistente de Turkow, enquanto este viveu aqui.

O teatro profissional, por sua vez, acontecia pela articulação de produtores locais e se dava principalmente pela reprodução do *starismo*. Em geral, casais de atores que viviam em Nova Iorque e Buenos Aires eram contratados por esses produtores e se juntavam a atores amadores e profissionais no Brasil, rodando em temporada, cumprindo de uma a três noites em cada lugar, apresentando peças de repertório conhecidas pelo público (normalmente as montadas pelos grupos amadores), passando principalmente pelo circuito formado por Porto Alegre, Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador e Recife. Em épocas de "vacas gordas", os artistas se apresentavam em cidades menores como Campinas e Niterói. Esther Perelman e Itzhak Deutch, Max Perelman e Guita Galina, Jacob Ben Ami, são exemplos de importantes artistas que aqui se apresentaram (Ver cartazes de alguns desses espetáculos nas páginas 141, 142 e 145 desta tese).

Em alguns períodos tivemos companhias estáveis formadas em diferentes cidades, que acompanhavam artistas ou montavam peças sem a necessidade da contratação de "estrangeiros", cumprindo o mesmo circuito, mas sem histórias de continuidade. Companhia Israelita de Comédias, Companhia Israelita Paulista, Companhia de Artistas Israelita Unidos, Companhia de Artistas Israelita Independentes são exemplos de grupos formados nesse período.

[31] No acervo de pesquisas para o livro *Drama & humor* - Teatro ídiche no Brasil, de Paula Ribeiro e Susane Worcman, está localizado o inventário de espetáculos amadores e particulares do teatro yiddish no Brasil.

Esta produção sofria das mesmas fragilidades já apontadas em seu período áureo na Europa, onde atores profissionais se juntavam a amadores sem preparo, com pouco dinheiro e muita criatividade para atravessar as dificuldades. Nesse teatro itinerante, o uso do ponto e a rotatividade de textos por cidades eram de larga escala, sendo, portanto, bastante "mambembe".[32]

Mas, duas dificuldades pareceram superadas aqui. Ao invés de lugares de apresentação improvisados, os empresários alugavam os grandes teatros locais para montagens em todo o Brasil, como o Santa Isabel, em Recife, ou o Regina ou o Municipal, no Rio de Janeiro. Além disso, não havia atores não falantes de yiddish.

Aliás, não havia atores nem plateia não falantes. O teatro yiddish passou totalmente invisível durante todas as décadas que existiu no país, sem considerações do público ou da imprensa local. O único espectador que não sabia yiddish, em geral, era o censor, que ia avaliar a peça.

E, usando a questão da dificuldade linguística, a censura era burlada, quando necessário com traduções falsas para as aprovações (ver exemplo de documento de liberação na página 154 desta tese). Por outro lado, o uso da língua estrangeira aumentou a vigilância das apresentações da comunidade e dos grupos judaicos, sendo enviados sempre censores falantes de alemão ou polonês para acompanhar os ensaios.

Em cada cidade, esse trabalho tinha peculiaridades, como o patrocínio da Antarctica (ver cartazes nas páginas 141 e 152 desta tese) que só valia para Recife, ou o problema do último trem que levaria os espectadores de volta ao bairro do Bom Retiro, em Porto Alegre, impedindo os espectadores de assistirem a peça até o final, ou o aluguel de roupas do acervo do Teatro Municipal e a presença luxuosa de Henrique (Saul Herz) Morelembaum, importante instrumentista e maestro radicado no Brasil, dirigindo os músicos em diversas montagens cariocas (ver exemplo de capa de libreto de partituras de uma peça do teatro yiddish na página 158 desta tese).

Havia também no Rio uma intensa discórdia entre as polacas, as primeiras a comprar ingressos, e as famílias, que não aceitavam a presenças delas. Depois de longas confusões, o balcão ficou destinado às prostitutas e a plateia às famílias, por convenção.

De qualquer forma, em todas as cidades, os espectadores queriam ver os grandes artistas de que ouviam falar, saiam decorando as músicas e passavam os meses seguintes,

[32] Ver nota de rodapé de número 11, página 45 desta tese.

até a chegada de um novo grupo, cantando, e sempre pedindo: “só mais um pouquinho”, ao final de cada espetáculo.

Além disso, venda fiada de ingressos (nunca pagos), artistas não pagos pelos empresários e trechos de peças encenados sem créditos ao autor eram uma constância em um universo chamado de profissional mas com muitas características amadoras.

Alguns empresários importantes no período foram Wolf Vipman e Simão Buchalsky (também ator, tendo publicado sua autobiografia). Eles cuidavam da recepção dos artistas nas cidades onde estavam radicados. Mas, o maior produtor de todos no país foi o polonês Isaac (Itzhak) Lubelczyk. Ele, de fato, mesmo com muitas dificuldades financeiras, foi quem colocou o Brasil, especialmente a cidade do Rio de Janeiro, na rota dos artistas internacionais. Lubelczyk tinha um assistente conhecido como *der lodjer* (o proveniente de Lodz), sobre ele Malamud, em seu livro, conta:

> ...Sua maneira de andar, a aparência, o modo de vestir davam o aspecto exato de Menachem Mendel Voador (tipo criado pelo humorista clássico de literatura iídiche Scholem Aleichem, que designa um fantasiasta, sonhador, mas ao mesmo tempo malasarte). O *lodjer* já tinha sua clientela de estimação. Fazia grandes favores para assegurar bons lugares. Nas temporadas, tornava-se uma figura central na Praça Onze. Todos andavam a sua procura. Carregava bilhetes nos bolsos do casaco, cujas abas, quando andava em passo apressado, pareciam duas asas batidas pelo vento. Sempre sabia que bilhetes estavam disponíveis. Ao vê-lo, tinha-se a impressão de estar diante de um cidadão que continuaria a viver mentalmente na sua cidade de origem. Vivia no Rio apenas fisicamente. A Praça Onze era para ele uma continuação de seu ambiente judaico na Polônia, onde nasceu e se educou até resolver imigras em busca de novas terras, seguindo o fluxo da correnteza migratória. (MALAMUD, 1998: 87)

Tudo isso parece teatralizar todo o processo desde a venda dos ingressos, demonstrando a vontade dessa comunidade sempre estar interpretando. E a interpretação contínua é a de voltar para casa. É a de estar na familiaridade das ruelas do Leste Europeu. Atuar como se a imigração para o Brasil não tivesse ocorrido, para atenuar a dor de se deixar tudo para trás.

Ouvir uma notícia teatral no programa radiofônico *A hora israelita,* ou ler um anúncio sobre quem está para se apresentar em algum jornal comunitário, comprar ingressos, desejar a chegada ansiosamente, assistir ao espetáculo, comentar a cena, imitar os atores e cantar as músicas nos dias subsequentes a apresentação, eram parte da mesma experiência, a de estar em casa, no lugar da familiaridade que só a língua, suas expressões e seus tipos característicos podiam evocar.

Uma única atriz profissional do teatro yiddish radicada no Brasil, inclusive com passagens nos elencos fixos regulares deste teatro em Buenos Aires, atravessou a linha imaginária e invisível e se tornou profissional do teatro brasileiro, a polonesa Berta Loran (Basza Ajs) (1926-), em atividade até hoje. Ela afirmou, em entrevista a Max Altman do jornal *Nossa voz*, em 14 de maio de 1957, que iniciou sua carreira com Turkow, aos quatorze anos, no período em que ele cumpria temporada aqui, imediatamente antes de se radicar.

Considerando tudo isso, inclusive com a discutível exceção das vindas já citadas da Vilner Troupe e do Yiddisher Kunst Teater, o teatro profissional yiddish que se fazia aqui, à época da chegada de nosso fantasma, era do tipo antigo, calcado em interpretações convencionais, baseado em sistemas esquemáticos conhecidos pelo público, não preocupado com os questionamentos propostos pela *modernidade* ou pelo mercado da grande arte. Era um teatro totalmente centrado na figura das estrelas principais, responsáveis pelo sucesso ou fracasso de bilheteria, não se avaliando a qualidade estética e cênica do entorno dos artistas protagonistas. Portanto, um teatro bem distante dos sonhos do diretor do VIKT.

Mas, mesmo se propondo a construir uma cena yiddish de novo tipo, Turkow, como ator, ingressou algumas vezes nesse teatro yiddish convencional, principalmente no Brasil, como forma de sustento. Mesmo quando veio ao país entre 1934 e 1935, era sob essa formação de um casal unido a atores locais, auxiliados pelo ponto, e cenários e figurinos quase improvisados que ele se apresentou, juntamente com Esther Perelman e Itzhak Deutcher.

Em temporada entre 1940 e 1941, juntamente com sua esposa Rosa Turkow, montou com o casal Debora Rosenblum e Naum Melik peças como: *Ven der taivel lacht* (Quando o demônio ri), de Semion Iukesvitch; *Tevye, der milkheker* (Tevye, o leiteiro, O violinista no telhado), de Scholem Aleikhem; trechos de *Dos groysse guevins ou 200.000* (A sorte grande), também de Scholem Aleikhem, *Der oitzer* (O tesouro), de David Pisnki, *Der gedank* (A ideia), de Leonid Andreiev, e *Di soides fun a groisser schtot* (Os segredos de uma grande cidade), sem dados do autor. E, com elencos diversos, *Der zaide geit* (Lá vem o vovó), de Kalmanovich, novamente *Der oitzer* e *Tevye*, *Der gloken tzir fun Notre Dame* (O tocador de sinos da Notre Dame), sem dados do autor, *Blotzende Stern* (Estrelas

errantes), de Scholem Aleikhem, e *Der moderner Shylock* (O moderno Shylock), de M. Gold (ver cartazes na página 145 desta tese)[33].

De qualquer forma, no teatro profissional yiddish no Brasil[34], Turkow foi somente um ator esporádico, que buscava o ofício quando o dinheiro acabava, geralmente sob a tutela de Lubelczyk, que havia sido seu empresário na Polônia. O grande trabalho dele como encenador de um teatro de arte no "jargão" aqui foi totalmente realizado junto a grupos amadores, os amadores institucionalizados que procuravam se apresentar para toda a comunidade judaica.

Desses, três grupos foram os mais famosos os *Dramnkraizn* do Centro de Cultura e Progresso (depois Casa do Povo), da BIBSA e do Centro de Cultura Israelita. Os dois primeiros, os mais conhecidos, eram clubes de esquerda e valorizavam aspectos seculares da prática comunitária. Os dois últimos foram dirigidos por Turkow.

Os três grupos foram subvencionados por sociedades de amigos de seus círculos, alugaram sempre os melhores teatros das cidades, como os produtores profissionais brasileiros, e, ainda, circularam para apresentações em outras cidades, além de sua cidade-sede.

Portanto, era um modelo de teatro subvencionado. Mas, mesmo patrocinado, vendiam ingressos para a comunidade.

Tratamos esses trabalhos como amadores porque não havia o objetivo de profissionalização por parte dos artistas que participavam das produções. Trabalhavam em suas profissões não-teatrais no cotidiano e nos horários livres ensaiavam e encenavam. Foram contratados para estes trabalhos somente Turkow (sustentado pelo Centro de Cultura Israelita, primeiramente, e, depois, pela BIBSA) e Jacob Rotbaum (1901-1994), encenador polonês (contratado pela Casa do Povo).

Esses grupos procuravam fazer um trabalho amador mas com intensa qualidade. E foi através deles que o teatro yiddish de arte pode florescer aqui. Principalmente pelos poucos trabalhos de Rotbaum, encenador meyerholdiano (que aqui ficou por pouco tempo, retornando a Polônia), e de Turkow.

Esses dois profissionais entendiam de luz, cenário, maquiagem, figurino, sonorização, interpretação, ou seja, tudo relacionado ao *moderno* teatro russo. E, aqui

[33] Fontes: FALBEL, 2013; FUSER, 1987; RIBEIRO; WORCMAN, 2013.
[34] Este teatro durou no Brasil até o início da década de 1960 no Rio de Janeiro e até o final da década em São Paulo, para onde o centro de produção se transferiu a partir da década de 1950.

colocaram em prática, numa produção invisível para o público brasileiro, mas bastante conhecida e aplaudida por seus patrícios.

Turkow ficou 4 anos em Recife sem que ninguém soubesse ou se interessasse por ele fora do círculo judaico. Lá, dirigiu diversas peças como: *Shabetai Tzvi*, de I. Julasky, *O avarento*, Molière, *O pecado*, de Veviorka, *Os tramways de Kasrilevke, Dos groysse guevins ou 200.000, Blotzende Stern* (Estrelas errantes), de Scholem Aleikhem, *Kidush Hashem* (Em nome de D´us), *Onkle Moses* (Tio Moisés), *Got fun nekume* (D´us de vingança), de Scholem Asch, *Der oitzer* (O tesouro), de David Pinsker e *Krochmalne gas* (rua Krochmalne), texto de sua autoria. Além de *A feiticeira*, Abraham Goldfaden, *Parabéns aos nubentes, A sorte do pobre, Zelate de Rebetain, Noeh Pandre, Quando o diabo ri..., Disse reb Mendele, Vida e fantasia, Israel e o estranho*, que temos menos dados (ver cartazes na página 146 desta tese)[35].

Mas, principalmente, promoveu aulas de teatro, que continuaram no Rio de Janeiro, que nos anos 1950 foram publicados como cadernos de aula, e peças teatrais, como *O sanatório Mendel*, para o ávido público de leitores de yiddish na Argentina. Porém aqui ninguém ficou sabendo.

Sobre o período de Turkow em Pernambuco, Fausto Fuser salienta:

> Apesar de alguns autores como Molière serem anunciados, as apresentações não despertam a curiosidade nem do Dr. Waldemar de Oliveira – o grande e histórico animador do teatro no Nordeste brasileiro – nem de seus artistas amadores (estudantes universitários, profissionais liberais, senhoras e senhoritas da sociedade em sua maioria). Nunca nenhum deles jamais assistiu aos espetáculos em ídiche de Turkow. (FUSER, 1987: 214)

Ou seja, o trabalho de nosso personagem neste período (como em outros de sua estada) passou totalmente desapercebido pelo público, pela crítica, pelos amadores e profissionais do teatro brasileiro.

Em, 1944, Turkow veio para o Rio a convite da BIBSA e da companhia Os Comediantes, numa ação orquestrada pelo jornalista Isaac Paschoal (1912-1945), importante homem de teatro que fazia parte dos dois grupos, bastante investido na *modernização* dos teatros yiddish e brasileiro.

Isaac Paschoal, muito próximo ao cenógrafo Thomas Santa Rosa (1909-1956)[36], foi assistente de Turkow, bem como co-tradutor de uma peça Gogol (tradução realizada

---

[35] Fontes: FALBEL, 2013; FERRAZ, 2015; FUSER, 1987; RIBEIRO; WORCMAN, 2013.

[36] Eram tão próximos que Santa Rosa fez o cenário e o figurino para apresentações do *Dramkraiz* da BIBSA, por convite de Isaac Paschoal. O espetáculo foi *Ferloirene hofenung* (A esperança perdida), de Herman

em dupla com nosso fantasma) e muito importante na comunicação yiddish-português truncada de Turkow (que ainda era ajudado por sua esposa, Rosa Turkow, que aprendeu rapidamente a nossa língua). Sobre ele, Turkow salientou em um trecho de sua autobiografia:

> Nascido em Jerusalém, veio ainda criança com sua família para o Brasil e logo chamou a atenção como jornalista de talento e tradutor de algumas línguas. Não mirando apenas as grandes oportunidades que se lhe ofereciam na cultura brasileira, Paschoal estabeleceu também com os círculos de bairro, dividindo entre ambos o seu tempo. Com sua ajuda também traduziu algumas de minhas peças de um ato e o *Revisor* [O inspetor] de Gogól para "Os Comediantes".
> Paschoal era apaixonado pelo teatro e se sacrificou enormemente por ele, desleixando sua própria vida pessoal e carreira jornalística. Também tomou parte nas representações de "Os Comediantes" ao mesmo tempo que em minhas peças em yiddish. Nas duas línguas ele revelou significativas qualidades artísticas e criou uma rica galeria de caracteres. Também foi meu assistente nos dois lugares de trabalho e se destacou por sua integridade e seriedade. Lamentavelmente, uma incurável enfermidade sanguínea cortou essa jovem vida de Isaac Paschoal, o que deixou em mim uma dor profunda pela perda de um raro ser humano e um querido amigo. (TURKOW apud FALBEL, 2013: 363-364)

Embora tenha morrido muito jovem, Isaac Paschoal é uma figura importante para o período de transição destes dois teatros e merece que pesquisas sobre sua trajetória, influência e projeto teatral sejam desenvolvidas. Para a compreensão do trabalho d´Os Comediantes, ainda, precisamos destrinchar esse personagem com mais acuidade.

No Rio, morando provisoriamente em uma pensão na Rua Conde de Baependi, 30, Turkow encenou com os amadores da BIBSA diversos espetáculos, dentre clássicos, peças contemporâneas, peças brasileiras traduzidas e textos escritos por ele, além de ter trabalhado como ator em sua grande maioria.

Os espetáculos foram: *Krochmalme Gas* (Rua Krochmalme), dele mesmo (Teatro Recreio/RJ, 1944 – Teatro Municipal de São Paulo/SP, 1945); *Kidush Hashem* (Em nome de D´us), de Scholem Asch (Teatro Ginástico/RJ, 1945 – Teatro Municipal de São Paulo/SP, 1945); *Ferloirene hofenung* (A esperança perdida), de Herman Haiermans (Teatro Ginástico/RJ, 1945); *O avarento*, de Moliére, (Teatro do Madureira Tênis Clube/RJ, 1945); *Guerrilheiros*, de Zygmunt Turkow (Teatro do Madureira Tênis Clube/RJ, 1945); *Dos groysse guevins* (A sorte grande), de Scholem Aleikhem (Teatro

Haiermans, montado em 1940 e remontado em 1942, com direção de Henrique Blank, no Teatro Ginástico. E, ainda, remontado mais uma vez, em um direção dividida entre J. Landa e Blank, em 1944, nos teatros Ginástico e Regata Icaraí, usando os cenários e figurinos do famoso cenógrafo.

Ginástico/RJ, 1945-1946); *Bar Kochba* (Filho da estrela), de Goldfaden e Israel Aschendorf (Teatro Recreio/RJ, 1946); *Abrahão Goldfaden* – adaptação de cenas do dramaturgo de várias peças por Zygmunt Turkow (Teatro Recreio/RJ, 1946); *Tevye, der Milkheker* (Tevye, o leiteiro – O violinista no telhado), de Scholem Aleikhem (Teatro Recreio/RJ, 1948), *Omer R´Mêndele* (Cenas de Mêndele) – adaptação de cenas do escritor de várias textos por Zygmunt Turkow (Teatro da ABI/RJ, 1948); *Nekumen nemer* (Os vingadores), de Haim Sloves (Teatro da ABI/RJ, 1948), *Der mishpet* (O julgamento), de Shulamit Bat Tori (Teatro Carlos Gomes/RJ, 1948), *Maharan fun Rotenburg* (O Maharan de Rotenburg), de H. Leivick (Teatro Carlos Gomes/RJ, 1948 – Teatro Recreio, 1949); Noite de arte da BIBSA – diversas cenas com Zygmunt e Rosa Turkow (Teatro da ABI/RJ, 1949); *Ale froien zenen schwester* (Todas as mulheres são irmãs), de M. Mozorovitch (Teatro da ABI/RJ, 1949); *Homens Mapole* (A derrocada do Haman), de Haim Sloves (Teatro da ABI/RJ, 1949); *Di tzait fur guesang* (A era da canção), de Haim Sloves (Teatro Serrador/RJ, 1950 – Teatro Santana/SP); e trechos combinados de *Fun di Valn* (Em direção a floresta), de I. Nazshik, *Nor a doktor* (Apenas um Doutor), de Scholem Aleichem, Pietro Caruso, de Roberto Broca e *Ven a vaib bahumt luschn* (Quando uma mulher começa a falar), de Zygmunt Turkow (Teatro da ABI/RJ, 1950)[37].

Dentre estas peças, precisamos destacar duas: *Krochmalne gas*, escrita por ele, que inclui discussões sobre o nazismo e o levante do Gueto de Varsóvia em tempo real, considerando que ela foi escrita na primeira metade da década de 1940 (fotos da montagem nas páginas 147 e 148 desta tese), e *Di tzait fur guesang*, de Haim Sloves, sobre o conflito árabe-israelense no novíssimo estado de Israel (fundado em 1948), montada em 1950 (fotos da montagem na página 149 desta tese). Essas peças permitiram que, literalmente, em sua arte, o "período histórico pode [pudesse] encontrar nela um eco para seus problemas", como ele salienta em citação já apresentada no início deste capítulo[38].

Nestes casos, temos diretamente empregada a função política que nosso autor-encenador previa para seus trabalhos. São espetáculos de denúncia, sobre judeus e para judeus, no calor da hora.

Além disso, realizou esforços de adaptação e alinhamento de autores clássicos para o período em que vivia e para o teatro que queria realizar, como a partir da criação

[37] Fontes: FALBEL, 2013; FUSER, 1987; RIBEIRO, WORCMAN, 2013.
[38] Ver página 69 desta tese.

em cima de obras de Mêndele e Goldfaden, ou em montagens integrais, como a realizada a partir do texto de Molière.

O professor Jacó Guinsburg, que assistiu a ensaios de Turkow junto à BIBSA, comentou em depoimento dado a Fausto Fuser:

> Mas o que me impressionou muito na época, foi o modo com que ele dirigia. Fiquei a noite toda lá, ora observando o ensaio, ora conversando com outras pessoas – era uma maneira muito calma e muito segura, extremamente segura. De um homem que conhece seu metiê, e havia também na figura dele uma certa nobreza, algo de natureza intelectual. Havia uma certa espiritualidade, eu diria, na pessoa dele. Ele se distinguia a primeira vista não só pelo fato de estar num macacão azul fazendo aquele ensaio, mas também por sua vinculação com aquilo que estava fazendo: uma familiaridade e, ao mesmo tempo, uma certa religiosidade na sua relação com aquelas ações do teatro, que surgia imediatamente na pessoa dele. Eu me lembro de uma coisa que me chamou atenção logo, foi que, embora os outros estivessem trabalhando de uma maneira tão interessada e talvez tão apaixonada quanto ele, não havia nenhuma marca especial neles. A gente sentia algo mais tosco. No caso de Turkow havia essa presença de espiritualidade. É pelo menos essa a minha maneira de entender hoje aquilo que vi então naquele homem.
> Havia muita diferença entre o teatro que ele estava propondo e o que se fazia. (GUINSBURG apud FUSER, 1987: 499-500)

Neste trecho do depoimento podemos destacar alguns dados que podem auxiliar nossa compreensão. Claramente, nesta descrição e comentário, Guinsburg se vê surpreso com Turkow, por ele possuir características que, no Brasil, e provavelmente em todo o mundo ocidental, deveriam estar presentes nos profissionais vinculados às formas *modernas*, como aqui chamamos, ou de arte, da produção teatral. Neste sentido, podemos observar, principalmente, as especificações voltadas para a forja do profissional fundamental deste tipo de produção – o encenador, um "homem que conhece seu metiê", com uma profunda "natureza intelectual", carismático e, ao mesmo, tempo capaz de desenhar, com "calma" e "segurança", a pintura montada em cena.

Além disso, Turkow, segundo Guinsburg, tinha uma áurea mágica e enigmática que, antes desse teatro de novo tipo, deveria ser carregada pelo ator principal, o artista de teatro por definição, o que assina a obra. Neste modelo, essa áurea havia sido transmitida para esse novo artista de teatro, o novo assinante da obra, que é o encenador. Se antes, como já dito, cabia ao protagonista (ou aos protagonistas) o sucesso ou o fracasso, neste teatro, é no encenador que se aponta a culpa pelas mesmas características.

No Brasil, isso só tinha sido visto antes, com Ziembinski e Louis Jouvet, que não haviam chegado muito antes dele. E, neste período, temos somente Turkow, Ziembinski

e Rotbaum, ocupando essa função. Este terceiro, ficou completamente fechado ao círculo judaico paulista, no curto período em que esteve aqui. Portanto, havia "muita diferença entre o teatro que ele estava propondo e o que se fazia", como observa o professor.

A partir deste e de outros depoimentos, aglutinados a fotografias, cartazes, matérias de jornais esparsas, croquis de cenário e cartas espalhadas em acervos particulares, é possível se tentar um esforço analítico desses trabalhos de Turkow no Brasil.

Existe um material riquíssimo de fotografias, tanto do trabalho de Turkow, como sobre diversos trabalhos do teatro yiddish, inclusive fotos de cena[39], o que é raro, considerando o período. As fotos foram feitas pelo húngaro Carlos (Karoly) Moscovics (1916-1988), o Carlos, dono do famoso laboratório Foto Carlos (ver carimbo na página 168 desta tese), fundamental documentador da história brasileira, tendo acompanhado, inclusive, comitivas presidenciais. Ele fotografou o teatro yiddish por amizade e paixão, pois era um frequentador assíduo e amigo de todos os participantes, principalmente no Rio de Janeiro. Ele também registrou momentos importantes do teatro brasileiro entre os anos 1940 e 1960.

Ao observarmos as fotografias, os programas e os cartazes referentes aos espetáculos *Krochmalne gas*, *Tevye, der milkheker, Kidush Hashem*, *Goldfaden*, *Bar Kochba*, *Ferloirene hofenung*, *Homens Mapole* e *Maharan fun Rotemburg*, nas páginas 147, 148, 151, 153, 155, 156, 157, 159, 160, 161 e 162 desta tese, podemos levantar algumas observações sobre estas produções.

Considerando que o primeiro espetáculo já foi apresentado, a segunda peça citada é um clássico de Scholem Aleikhem, que fez sucesso na Brodway e no cinema americano, traduzido para o inglês como *O violinista no telhado*. Tevye era o grande personagem dos folhetins do universo yiddish (ver fotografia de Turkow neste papel na página 151 desta tese).

A terceira peça, outro clássico do mesmo autor, de muita fama no universo do "jargão". A quarta, uma homenagem ao "pai do teatro yiddish, criada a partir de cenas de diversas peças de sua autoria. A quinta, uma peça tradicional, inspirada em uma história bíblica. A sexta, uma peça bastante conhecida. A sétima, uma versão dramatizada da vida

[39] Mesmo sabendo-se da possibilidade de que as fotos possam ser posadas, diversos depoimentos apontam para a presença do fotógrafo com seu equipamento na plateia durante as encenações. Considera-se também que os figurinos eram retirados dos acervos de aluguel no dia das apresentações, estando presentes nas fotos.

de um grande talmudista alemão. E, a oitava, uma adaptação do *Purimshpil* para um formato eminentemente teatral.

As fotografias desses espetáculos nos mostram o oposto do que indicamos para os espetáculos do teatro profissional, vemos os figurinos bem cuidados, cenários bem realizados, além de marcações de cena que envolviam o conjunto dos atores, o que demonstra que não há um foco em uma única estrela principal. Isto ainda é reforçado pelo programa de apresentação do espetáculo *Ferloirene hofenung* (A esperança perdida), de Herman Haiermans, encenado no Teatro Ginástico, em 1945, que não destaca nenhum dos atores em sua apresentação (ver imagem na página 160 desta tese).

Outro dado que a análise das fotos nos revela, negando o que parece a princípio apontar Guinsburg em seu livro e Fausto Fuser em sua tese sobre o trabalho de nosso fantasma (o que é mais claramente defendido em depoimento de Miroel Silveira para Fausto Fuser na mesma tese[40]), é que suas marcações não se demonstram partindo de um viés naturalista, como parecerem fazer crer esses críticos e pesquisadores, pois tem um desenho que as vezes se aproxima de algo caricatural, de gestos não-cotidianos, excessivos, com intensa marcação prévia.

Nas fotografias nas páginas 147, 148 e 159 desta tese, de *Krochmalne gas* e *Bar Kochba*, vemos a preocupação com a construção do corpo do ator, com seu desenho na cena. O que se repete em *Dos groysse guevins,* nas fotografias nas páginas 163 a 166 desta tese, com marcações claramente realizadas, em corpos que não refletem diretamente uma interpretação naturalista no sentido estrito do termo, os atores parecem estar em movimento, com a criação de níveis no palco, com diferentes alturas e planos compondo a cena, o que era impossível antes do aparecimento do encenador. E, ainda mais, em *Os homens Mapole* (na fotografia nblusas a página 161 desta tese), vemos uma composição visual dos personagens completamente não realista. Sem querer aqui apontar uma construção excessivamente caricatural, mas longe de perceber uma representação imitativa do cotidiano nessas imagens, essa definição para a cena de Turkow não se sustenta.

É possível que a indicação de que ele estudou na Escola de Arte de Moscou tenha contribuído para uma definição apressada para o trabalho de nosso fantasma, desconsiderando-se os períodos junto ao Goset e ao Habima, que utilizavam formas mistas de métodos de encenação.

---

[40] Ver GUINSBURG apud FUSER, 1987: 499-501; e SILVEIRA apud FUSER, 1987: 483.

Essa aparente contradição entre depoimentos e fotografias parece nos apontar que a chave da resposta sobre o naturalismo de Turkow está no fato de que a construção dos personagens em suas peças estava calcada num processo de interiorização do personagem ou de "psicologização" pelo ator, como o próprio Guinsburg comenta ao analisar seu trabalho, comparando com o de Rotbaum (para ele um encenador meyerholdiano): "Enquanto em Turkow o problema do trabalho era abordado pela interioridade, no Rotbaum você notava o oposto" (GUINSBURG apud FUSER, 1987: 501), como bem afirma Guinsburg.

Podemos observar essa "psicologização" ao analisarmos a fotografia de *Maharan fun Rotenburg* (ver fotografia na página 162 desta tese), onde o rosto e as mãos do ator e da atriz parecem demonstrar as emoções dos personagens para a compreensão da cena. Nela vemos claramente a preocupação com a construção da expressão dos rostos, os olhares altamente marcados e ensaiados com intensidade porque, mesmo fotograficamente, ficam tão nítidas que podem ser avaliadas mesmo com a falta de movimento. E, mesmo aí, não parecem ser composições que imitam gestos cotidianos.

Assim, percebemos que o que chamam de naturalista tem a ver com a composição da personagem, que deveria partir das formas stanislavskianas, mas não exatamente presentes no resultado da cena, como nas misturas de linguagem do Habima e do Goset.

A maior parte dos espetáculos utilizavam painéis pintados, como pode ser visto pelas fotos, mais objetos cênicos como mesas e cadeiras. Os painéis com um acabamento gráfico realizado com precisão e que podem ser conferidos nos croquis de cenário (exemplo de croqui na página 152 desta tese) de Rachmyl Mendel Gryner (1917-2009), ou simplesmente M. Gryner, pintor polonês que fez quase todos os cenários dos trabalhos de Turkow com o teatro yiddish no Brasil.

Além de Gryner, Lasar Segall, a convite de Turkow, fez os cenários e os figurinos de *Dos groysse guevins*, imitando a dobradinha entre Chagall e o Goset na Rússia (Ver imagens nas fotografias nas páginas 163 a 166 desta tese).

Para a confecção dos cenários, considerando que o encenador estava no Rio e o pintor em São Paulo, Turkow e Segall trocaram cartas em russo e em yiddish, das quais localizamos as enviadas por nosso personagem, que nos fornecem suas preocupações com a encenação do espetáculo, estreado em 20 de novembro de 1945, no Teatro Ginástico.

Ao acessarmos as correspondências de Turkow para Segall, publicadas pelo professor e pesquisador da USP Nachman Falbel nos *Cadernos de língua e literatura*

hebraica, podemos mais uma vez encontrar um encenador que tenta cumprir sua função nos mínimos detalhes, em trechos como:

> Carta 1
>
> **Minha proposta é montá-la como uma comédia musical: a música será do tipo folclórico modernizado; o cenário e o figurino, um lubok estilizado [forma primitiva de arte russa, muito colorida e expressiva]. Tudo isso junto deverá resultar em algo ingênuo, jocoso, radiante; num sorriso despreocupado.**
>
> Carta 3
>
> **É claro que a peça não será montada da forma na qual foi publicada. Há ali muitos arcaísmos do ponto de vista teatral, e eu a adaptei para as exigências do teatro moderno.**
>
> Risquei o texto melodramático, retirei todas as situações inseridas artificialmente, que não se relacionam de maneira orgânica com a estrutura cômica da peça, como por exemplo o rapto da filha, a perseguição, o casamento feito às pressas; retirei o sorteio desonesto no último ato, que soa indecente; todas as imprecações, típicas dos alfaiates mas desagradáveis ao nosso ouvido; resumindo, promovi uma limpeza geral dos elementos desnecessários, conferi um tom exclusivamente cômico ao todo e condensei a ação em três atos independentes (sem os quadros que têm lugar na peça impressa).
>
> Carta 4
>
> **Mas, sobretudo, eles [artista e diretor] devem sentir e "ver" o espetáculo da mesma forma em seu aspecto final. Só então sua criação será harmônica, e o espetáculo não irá sofrer de um ecletismo teatral.**
>
> **O diretor e o artista devem criar uma atmosfera correspondente com a situação e a devida ressonância para a palavra pronunciada pelo ator, e preparar a área para a atuação e composições em grupo.**
>
> A movimentação no palco de personagens isolados, bem como de grupos inteiros, será criada pelo diretor, e por isso o artista, ao fazer os esboços deve estar a par deste trabalho e conhecer o espaço no qual ele será desempenhado.
>
> Carta 5

> Estou plenamente seguro de que eles estarão de acordo com minha concepção, pois de forma alguma eu a vejo na forma de um "**realismo" caricatural.**
> Leia minha primeira carta e o senhor se convencerá disso. Se na terceira carta eu fiz menção ao realismo dos objetos cênicos e outros detalhes semelhantes, foi apenas para criar a atmosfera de cada ato, deixando a seu critério a execução. **(Grifo do autor[41])** (TURKOW, 2013: s/p)

Ao analisarmos esses trechos minunciosamente observamos que, ele tinha características típicas dos encenadores estrangeiros que aqui chegaram no final da década de 1940 e 1950, conhecimento do palco, da literatura teatral, das áreas técnicas (luz, figurino, maquiagem, cenário e maquinaria), construção de personagem e montagem da cena. E, além disso, como em todos esses encenadores, como já vimos, ele tinha um forte e genuíno desejo de *modernizar* os palcos, de fazer a roda da arte girar. Sem que, com isso, desrespeitasse ou criasse uma negação direta aos grandes artistas ou ao teatro do passado, a partir de um controle efetivo sobre todos os elementos e clareza de propósito, evitando o "ecletismo teatral".

Esse ecletismo teatral na compreensão de Turkow se caracterizava pela falta da construção de uma unidade entre os diversos elementos cênicos. Para resolver a questão, então, era preciso que alguém fosse capaz de promover o equilíbrio necessário – o encenador.

Mas esse projeto de *modernização* no caso de Turkow, como herdeiro da *Haskalá*, era também o de *modernizar* os judeus, ou melhor, o de inseri-los na *modernidade*. Como se ele tratasse os judeus da mesma maneira em que ele tratava as grandes peças do antigo teatro judeu e seus grandes artistas, procurando transformá-los, da mesma maneira em que queria "adaptar para as exigências do teatro *moderno*" a famosa peça de Scholem Aleichem.

Portanto, ele queria um teatro e um judeu novo, mas um teatro e um judeu novo que não abandonasse o velho, ou que coloque a tradição na lata do lixo da história. Neste sentido não podemos esquecer que ele colocou Esther-Rokhl em sua companhia de teatro arte, ou do simbolismo do casamento dele com sua filha, indicando que nosso fantasma acreditava no casamento do universal com o particular, do tradicional com o *moderno*, do judeu com o *goy*, do yiddish com o mundo fora dele, de uma forma peculiar.

---

[41] Os textos foram grifados para iluminar trechos onde há questões importantes para a discussão.

De qualquer maneira, só é possível fazer a história andar de dentro dela. Ou seja, utilizando-se do que há de dentro para levá-lo a um outro lugar. De outra maneira, não há avanço, mas início de outras histórias, outras pessoas, outros lugares.

Talvez por isso nosso fantasma tenha tido tanta dificuldade em trabalhar fora do teatro na "língua da mamãe". Nela ele podia fazer a história andar. Fora desta cena só podia criar uma nova história, particular, mas sem enraizamento. Isso tudo parece indicar que, para ele, este teatro de arte, universal, técnico, profundo e coletivo, uma verdadeira obra de arte, só alcançaria toda sua potencialidade, ou só poderia fazer acontecer todas as suas potencialidades, emergindo das particularidades das diversas tradições.

Portanto, da mesma maneira que ele não era particular, específico de um povo e de um tempo, ele não era de qualquer lugar, de qualquer povo e de qualquer tempo. E, considerando novamente as fotografias, as cartas e sua formação no Habima e no Goset, podemos indicar que isso não se resume a representar em yiddish ou textos em yiddish, mas na capacidade do encenador traduzir para a cena a tradição, *modernizada* pelas características do seu tempo e lugar e aprofundada a partir dos critérios da grande arte. A isso que se refere Jacó Guinsburg ao analisar o trabalho do VIKT e afirmar ele queria construir um "teatro de arte orgânico à cultura ídiche" (GUINSBURG, 1996: 399).

Dessa maneira, ele concorda com Stanislávski (escola por onde ele também passou) quando, como já contado[42], ele se recusou a montar *O dybuk*, por ser incapaz de traduzir a essência judia.

Não podemos esquecer nunca de que o mundo, a tradição, a língua, o tempo e o lugar particulares que Turkow queria *modernizar* começaram a desaparecer com os *pogroms*, foram varridos da Europa com a *Shoah*, e estavam sendo diluídos no judaísmo sionista israelense.

O que ele tinha para fazer avançar? Que história ele tinha para progredir?

Talvez, isso explique em parte o suicídio do seu patrício Stefan Zweig. Mas a história desse outro fantasma fica para ser contada em outros tempos, outras fogueiras e outras teses.

Além disso, não podemos esquecer, observando as cartas, de que, novamente, o realismo não é uma opção radical, inclusive, relativizando-o na imagem cênica, porém tomando cuidado para que a cena também não se tornasse recheada de "´realismo`

[42] Ver página 60 desta tese.

caricatural". Ou seja, sem que a cena parece uma imitação grotesca da realidade, como um arremedo mal realizado.

É preciso destacar, ainda, sobre o trabalho de nosso fantasma no teatro yiddish no Brasil, que, em *Ale froien zenen schwester* (Todas as mulheres são irmãs), Turkow dirigiu a futura atriz polonesa de sucesso Ida Szafran (1923-2009), que se tornaria Ida Gomes mais tarde, além de Ida Kamenetzy (considerada a grande atriz amadora da BIBSA) e Rosa Turkow. Essa montagem foi a única que chamou certa atenção da imprensa e que, a partir dos depoimentos posteriores de Ida Gomes, circulou nas páginas dos jornais brasileiros. No elenco havia, ainda, nomes importantes para a comunidade como: Sara Tacsir, David e Riva Bergman, Maurício Wasserman, M. Leibovitch, Abraão Zylbersztajn.

Além dos trabalhos com a BIBSA, ele também dirigiu e atuou, juntamente a amadores e profissionais, em *Dr. Kerchnezew*, de Andreief (Teatro da ABI, 1950); *Bearvot HaNeguev* (Nas estepes do Neguev), de I. Mozenson (Teatro Regina, São Paulo e Porto Alegre, 1951); *Tzurik tzum leben* (De volta à vida), adaptação e tradução de *Esta noite choveu prata*, de Pedro Bloch (Teatro Serrador, 1950); o recital *Ez iz mer nit kain legende* (Não é mais uma lenda); *Der oitzer* (O tesouro), de David Pinski (Teatro República, 1951), por seus trinta e cinco anos de carreira; e *Oifn di felder fon Isroel* (Nos campos de Israel), de Schlomo Ari.

Lembrando que todas essas montagens no Brasil são amadoras, *Turkow* comenta sobre este tipo de trabalho em depoimento:

> Quero acrescentar ainda algumas palavras sobre a importância do teatro de amadores. Isto é, sobre a sua tarefa que consiste em formar novos quadros de atores e diretores para a cena profissional. O teatro precisa ter sempre um influxo de sangue novo e jovem. No caso contrário, o seu processo de desenvolvimento se torna mais lento e mais difícil. (TURKOW, *O Cruzeiro,* 14/10/1944)

Assim, para ele, o que interessava era fazer andar a mola da história do teatro, e fazer a arte da cena chegar onde ele acreditava que ela poderia e deveria chegar.

O trabalho intenso de Turkow com os amadores, propondo fazer progredir a linha de continuidade da história do teatro yiddish entre nós se perdeu no tempo e vem sendo reconstituído aqui e alí a partir de fotos, depoimentos, cartazes e programas. Mas a verdade é que esse trabalho vigoroso, experimental e de enorme esforço se tornou invisível, da mesma maneira em que o universo yiddish foi diluído no universo hebraico israelense, e a diversidade judaica se transformou em um nova judeidade mais

centralizada e mais unitária. O que nos resta, então, é ouvir e contar histórias de fantasmas, que narram tudo no *mameloshn.*

Mas não é somente por seu papel na renovação do teatro yiddish que a trajetória de Turkow no Brasil deve ser realizada. Ele também participou do processo de *modernização* do teatro nacional.

Ao chegar em nossas praias, ele encontrou um movimento de renovação da cena em curso. Processo que, segundo os historiadores, se inicia em 1938, quando o Teatro do Estudante do Brasil, grupo amador, fez uma montagem de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigida por Itália Fausta, procurando realizar uma cena de melhor qualidade, mais séria, mais parecida com o que se via na Europa naquele momento e menos parecida com o carnavalesco teatro nacional, muito próximo em sua organização "mambembe" do antigo teatro yiddish, onde a vida teatral girava em torno da figura do primeiro-ator empresário, que, além de estrelar todas as peças, era o contratante dos espetáculos.

Neste teatro, o texto e a preparação prévia não eram tão importantes quanto a genialidade do ator principal que, com seu carisma e talento, deveria ser o responsável pelo espetáculo. Este, por sua vez, era altamente codificado e tradicional, pela falta de preparação prévia, e, em geral, se defendia em tipos cômicos.

Neste modelo, grandes e importantes companhias se formaram como a Companhia Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Eva e seus artistas, etc, construindo um teatro popular, de intenso sucesso comercial, respondendo aos anseios dos brasileiros.

Assim, o lento movimento de renovação nasceu de um profundo desejo de superar esse teatro cômico popular comercial, como o teatro yiddish queria superar o *shund.* Mas, diferente da primeira versão, o que temos, é, de fato, um enfrentamento entre esses dois modelos, que se desenvolve com a passagem das épocas e, inclusive, tem participação da escrita da história, que escolhe o lado dos renovadores.

Além do Teatro do Estudante, outras companhias amadoras se propuseram a "melhorar" o nosso teatro, as mais famosas foram o Teatro de Brinquedo, de 1927, o Teatro Universitário, de 1938, Os Comediantes, de 1939 e o Teatro de Amadores de Pernambuco, o TAP, fundado em 1941, como parte amadora da companhia profissional Gente Nossa.

Não somente amadores como profissionais donos de companhia também se esforçaram no mesmo sentido, procurando, principalmente, refinar seu repertório textual. Dentre eles podemos citar Dulcina de Moraes, madame Henriette Morineau e Eva Todor.

O primeiro contato dos artistas profissionais e amadores brasileiros com a encenação e, por sua vez, com o ofício do encenador, se dá na década de 1930, com a chegada de Louis Jouvet (1887-1951) e sua companhia. No final da década também chega ao país o polonês Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1978). Contratado pel´Os Comediantes, encenou, dentre outras peças, o primeiro texto nacional segundo o modelo do teatro arte, *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, apresentado em 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal, com algumas remontagens posteriores.

Historiadores como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, que escreveram os manuais canônicos do teatro brasileiro, escolheram essa montagem como o marco divisor do nosso teatro, como se ele tivesse estabelecido o limite entre o antigo e o *moderno*. Mas é preciso considerar que eles não assistiram a montagem, que sua apresentação somente durou uma única noite, e, que, ao escreveram as suas obras Ziembinski já era consagrado. Além disso, Nelson Rodrigues, à época da apresentação, já era um importante jornalista na Capital Federal, tendo levado os maiores nomes da imprensa local para assistirem ao espetáculo. Provavelmente isso importar explicar em grande parte a sua escolha por estes pesquisadores.

Poucos meses depois, Turkow, que ainda estava em Recife, foi convidado para ser maquiador de uma montagem de *A comédia do coração*, de Paulo Gonçalves, com o TAP. A companhia precisava de alguém que pudesse transformar um ator brasileiro em um chinês. Quando os produtores se deram conta que estavam na frente de um profissional muito mais completo do que um mero maquiador, convidaram-no para dirigir a montagem, que, após vinte ensaios consecutivos, além dos estudos de mesa, estreou em 04 de maio de 1944, no Teatro Santa Isabel. O espetáculo cumpriu duas temporadas em Recife (a segunda em 1945, em homenagem a ida de Paschoal Carlos Magno à cidade) e uma na Bahia no mesmo ano, além de apresentações avulsas em 1947, se tornando um marco tão fundamental do TAP que, em 1957 foi remontada, com a assinatura dos Oliveiras, com algumas marcas da versão de nosso fantasma, as que ainda eram lembradas. Até este espetáculo, somente os judeus sabiam da sua presença em Recife.

Sobra esta montagem, Waldemar de Oliveira, diretor do TAP, em depoimento ao Jornal do Commércio de Recife, disse:

> Turkow revelou-se um diretor completo: desenhou o cenário, fez os croquis para o figurino, traçou antecipadamente a caracterização e operou o extraordinário milagre de belíssimos efeitos de luz – sem um único refletor! Foi como se nos tivesse descoberto um mundo novo. *A comédia do coração* dada num ritmo quase de ballet, entusiasmou os intérpretes. Turkow imaginou as ilustrações musicais, que me fez

> compor. Comunicou a todos nós uma emoção profunda em torno do espetáculo, que como sabem os que então o viram foi um sucesso total. O êxito no Recife repetiu-se em Salvador. E tal foi a impressão do público, que tivemos de remontá-la poucos anos depois, para um novo êxito. Tudo devemos, ainda hoje, a Turkow, que "descobriu" a peça para nós. E lembrar-me que este homem extraordinário queria, apenas, para ficar no Recife, como diretor artístico do TAP, dois mil cruzeiros que não tínhamos para lhe dar! Agora, que A Comédia do Coração sobe novamente à cena, recordamos, afetuosamente, o grande diretor que tão claros e vastos horizontes abriu a essa sensibilidade. (OLIVEIRA, *Jornal do Commércio*, 10/05/1957)

A iluminação da peça, desenhada e montada por Turkow, foi considerada tão importante para a encenação que o grupo não ofereceu matinês, para não atrapalhá-la, o que seria comum em qualquer montagem naquele período. De qualquer maneira, a crítica e o público reagiram positivamente à todas as suas apresentações.

A peça foi considerada a primeira peça *moderna* do nordeste, já que a primazia nacional havia sido dada a *Vestido de noiva*, sendo com absoluta certeza, o maior sucesso de Turkow em nosso país.

É interessante notar que, mesmo sendo retirado dos créditos, segundo Fuser[43], sem nenhuma explicação, pelos produtores, nas apresentações após a primeira temporada, Turkow se sentia tão conectado com a peça que em uma carta reclamou da troca de um ator para as apresentações na Bahia. Ele sentenciou, em carta publicada pelo Jornal do Comércio de Recife, em 11 de junho de 1944:

> Não, não. Não façam isso. Esse é o papel-eixo da peça. Não parece, mas é. Tudo gira em volta dele. Substituir a intérprete seria a morte da peça. Não pensem que pelo fato de haver papéis que dão mais vista do público, que salientam, esse não seja o principal. Às vezes, um ator, aparece para plateia, desempenhando para o público, magnificamente a sua parte. E a peça é um fracasso. Por que? Culpa dos outros comparsas, mais expressivos, dirão. Quando o que se dá é o contrário: a peça cai porque o ponto fraco é exatamente aquele ator que trabalha, apenas, para assistência. Não pensem em fazer uma coisa dessas. Não é bom para a saúde da peça. (TURKOW, *Jornal do Comércio*, 11/06/1944)

Nesta passagem, percebemos como ele pensa o espetáculo de forma global, com cada elemento produzindo a cena, como é fundamental para o chamado teatro *moderno*. É contra o estrelismo que ele estava colocando, contra a ditadura da estrela ou a concepção de que o espetáculo funciona por causa da estrela principal, em prol do conjunto da peça.

---

[43] Ver: FUSER, 1987: 220.

Isaac Paschoal, em lindos memorandos manuscritos encontrados durante a pesquisa nos acervos da Associação Scholem Aleichem, depositária da BIBSA para esta tese, comenta sobre o que ele acreditava ser importante para a compreensão da situação do teatro carioca e brasileiro de seu tempo, e o que acreditava ser fundamental para sua renovação, dizendo, dentre outras coisas:

> O movimento teatral carioca oferece certos aspectos curiosos. Não se pode dizer que o curso das temporadas teatrais no Rio decorra normalmente dentro de uma forma planificada ou obedeça a uma linha artística nitidamente definida. Observando o ambiente mais de perto, verifica-se que existe, de mistura com o natural interesse comercial, uma certa ânsia de pesquisa. Pesquisa no sentido de se encontrar o verdadeiro caminho para um teatro melhor, mais artístico e mais de acordo com as aspirações íntimas dos verdadeiros artistas.

e

> O teatro no Brasil ainda não se decidiu no sentido de compreender a necessidade de refletir os momentos políticos, sociais, as crises econômicas, a transplantação, enfim, para a cêna da vida brasileira.
> O teatro profissional vegeta entre a chanchada e entre uma ou outra pela melhor no sentido puramente técnico de construção – mas construção forçada no sentido de fazer rir, rir, rir. O estrelismo predomina cem por cento no palco brasileiro.
> Existem mil e uma dificuldades para ao nosso ensaiador. Conversando com inúmeros deles deparamos, imediatamente, com uma das primeiras dificuldades com eles se defrontam – a de ensaiar a primeira figura de qualquer elenco. Poucas são as primeiras figuras dos nossos elencos que se deixam ensaiar. E às vezes são elas, precisamente, as que mais precisam de ensaiador.[44]

Como Paschoal fazia parte d´Os Comediantes, como um de seus nomes fundamentais, isso se torna importante de documentar pois nos possibilita compreender um pouco do que o grupo pensava como processo *modernizador*. E, dessa maneira, entender porque contrataram Turkow, trazendo-o para o Rio, para dirigir montagens à frente do grupo carioca.

Claramente, observando estes trechos, percebemos como os amadores se colocavam numa posição de disputa frente ao trabalho dos profissionais, procurando construir um teatro que não dialogasse com o que era realizado, por considerar que os profissionais não estavam abertos a novas propostas. Nesse sentido, Turkow é visto como alguém de fora que, como Ziembinski, associado aos amadores, poderia trazer nova vida ao teatro nacional.

[44] Ver textos completos dos manuscritos nas páginas 116 a 119 desta tese.

Já no Rio, contratado como um dos diretores artísticos d´Os Comediantes, ele trabalhou como ator em uma segunda montagem de *Vestido de Noiva*, revezando-se no papel do Homem Inatural com Ziembinski.

Turkow, também, se propôs a encenar *O inspetor*, de Gogol, que já havia montado na Europa[45]. Para isto, traduziu, juntamente com Isaac Paschoal, o texto, e iniciou os ensaios com uma longa conferência sobre a história do teatro russo com ênfase na sua renovação, quando foi fundado o teatro de arte. Junto a esta conferência, na publicação da tradução, em 1945, ele escreveu uma introdução à obra, onde podemos destacar o seguinte trecho:

> O 'Teatro de Arte de Moscou' combateu implacavelmente o chamado 'estrelismo' que colocava o teatro a serviço desta ou daquela personalidade artística. De uma tal personalidade, dependia muitas vezes mesmo, até a existência do próprio teatro.
> O 'Teatro de Arte' provou que o teatro é jogo de conjunto onde não existem melhores ou piores, maiores ou menores papeis, onde cada parte deve ser tratada e interpretada com a mesma responsabilidade e fidelidade sem depender do número de palavras ou monólogos que ela contém. (TURKOW apud GOGOL, 1945: 25)

De certa maneira, Turkow parece nos dizer que nenhum estrelismo é possível, nenhum papel é maior que o outro, mesmo o dele, o de encenador, que seria também somente peça de uma engrenagem maior chamada espetáculo.

Mas a verba prometida para os Comediantes foi cortada a beira da estreia, inviabilizando cenários e figurinos. E o Teatro Municipal, reservado para a estreia, foi entregue a Dulcina de Moraes, que havia tido problemas em um incêndio no Teatro Regina (atual Dulcina). No elenco, que ensaiou na Escola Nacional de Música, estavam nomes como Carlos Perry, Magalhães Graça, dentre outros.

Não se sabe porque o projeto nunca foi retomado, mesmo que os ensaios estivessem bem avançados e já completavam seis meses de trabalho contínuo. A tradução somente recebeu uma montagem em 1966, com direção de Hermillo Borba Filho.

De qualquer maneira, para João Ângelo Labanca (assistente de direção de Turkow em quase tudo que fez junto a´Os Comediantes), segundo Fausto Fuser, o processo de montagem de *O inspetor* "foi um verdadeiro curso intensivo de teatro, para um elenco enorme" (LABANACA apud FUSER, 1987: 298), dando pistas da importância desse trabalho na formação dos atores *modernos* da primeira geração, considerando que o elenco da companhia participou desses seis meses de construção.

[45] Ver página 64 desta tese.

Por carta publicada por Waldemar de Oliveira, diretor do TAP, sabemos que Turkow pediu para voltar para Pernambuco, sentindo que no TAP havia muito mais espaço para seu trabalho do que no Rio de Janeiro, ele disse, dentre outras coisas, que Os Comediantes eram, de fato, a companhia de Santa Rosa, com alguns encenadores. De qualquer maneira, a carta demonstra que ele não estava feliz com a companhia carioca. Ela não foi respondida, mas publicada pelo destinatário em 3 de dezembro de 1944, no Jornal do Comércio de Recife.

Não foi possível descobrir o motivo que levou a seu destinatário a publicá-la mas não responde-la. Será que o objetivo era conseguir mais verba ou ganhar mais notoriedade nas esferas públicas ao demonstrar relações com nosso diretor?

Para a montagem seguinte, ele escolheu *A mulher sem pecado*, reproduzindo aqui a experiência de misturar cenas de teatro com cenas cinematográficas como havia visto na Rússia algumas vezes, utilizando-se de 3 projetores de cinema. O que nunca havia acontecido aqui. A peça estreou em 18 de janeiro de 1946 e tinha cenários de Santa Rosa.

No elenco deste espetáculo estavam nomes como Rodolpho Meyer, Graça Mello, Labanca, Carlos Perry, Stella Perry, dentre outros, que ficaram um mês e meio em cartaz.

A crítica em geral foi positiva, considerando, inclusive, que a companhia era amadora. Os únicos dois críticos que se colocaram contra o trabalho de Turkow neste espetáculo, acusando-o de incapaz de criar e aprofundar uma atmosfera de realidade e como diretor, foram Acciolly Netto e Roberto Brandão. Esses dois não gostaram de nada que viram de Turkow. O segundo, inclusive, o comparou a Ziembinski, tratando-o como intensamente superior ao nosso fantasma. Eles consideraram um erro a adaptação do texto de Nelson Rodrigues, portanto esperavam uma atitude textocêntrica frente à peça, que consideraram muito boa, não entendendo a proposta cênica do encenador.

Apesar de ser considerado por Sábato Magaldi e Gustavo Dória[46] como um fracasso pelo um mês e meio em cartaz, considerando-se que o espetáculo era amador, toda a trajetória d´Os Comediantes e o tempo em que o grupo ficou cartaz com outros espetáculos, podemos considerar um enorme sucesso.

Junto a´Os Comediantes, Turkow ainda dirigiu uma montagem ambiciosa, *Terras do sem fim*, adaptação de Graça Mello do romance de Jorge Amado, integrando duas companhias: Os Comediantes e o Teatro Experimental do Negro, o TEN, uma companhia de atores negros.

[46] Ver DÓRIA, 1975: 97.

Levando-se em conta que neste período Os Comediantes estavam tentando se profissionalizar, tendo se rebatizado como Comediantes Associados, *Terras do sem fim* foi a primeira peça de arte profissional dirigida por um encenador no país. Eles estrearam em 8 de agosto de 1947, ficando em cartaz até o final do mês, com cenários de Santa Rosa.

Para este espetáculo, Turkow também realizou uma conferência importante (publicada por Fuser em sua tese), que, dentre outras coisas, afirma:

> Além do ambiente, temos que descobrir as almas das nossas personagens que, em geral, são tão parecidas umas com as outras!
> Para explicar o negativo deles, temos que procurar o positivo. Só ao lado do positivo fica incompreensível o negativo.
> Será que as nossas personagens são de fato incorrigíveis? São filhos da terra – têm toda a dureza dela, mas, ao mesmo tempo, possuem também os frutos abençoados. (TURKOW apud FUSER, 1987: 615)

Nesta passagem podemos realçar a tal característica stanislavskiana de nosso fantasma – a pesquisa psicológica dos personagens. Entender suas motivações, seus desejos, antes de levar os papéis para a cena. E, mais do que isso, podemos perceber a complexidade que os papéis tem por natureza, segundo ele.

Como já vimos, para Turkow, não há nenhuma oposição em adaptar, cortar e alterar textos, como anunciou nas cartas sobre a montagem de *Dos groysse guevins*[47]. Assim, considerando a importância dos personagens e o texto como algo passível de ser modificado, podemos dizer que, para ele, o texto tem nítidas funções, além daquela que o torna enunciador do conflito dramático: dar o acesso ao interior das personagens e dar a medida da complexidade dos papéis.

É preciso considerar que a peça sofreu com a mudança de teatro as vésperas da estreia. Todo o espetáculo, bem como o cenário, havia sido pensando para o enorme palco do Teatro Municipal. Dias antes, Os Comediantes perderam a pauta, por questões políticas envolvendo Jorge Amado, e, às pressas, os planos diversos, o gigantismo do cenário, as cenas de massa e as múltiplas marcas desenhadas para um palco de grandes dimensões foram refeitos para o pequeno palco do Teatro Ginástico, o que, de fato atrapalhou bastante o resultado final da montagem[48].

A crítica ao espetáculo foi, em geral, extremamente negativa, principalmente apontando que a adaptação do texto, realizada por Graça Mello era terrível. A junção dos

[47] Ver páginas 83 a 84 desta tese.
[48] Para saber mais, ver: TURKOW, 1961: 198-199.

dois elencos, um branco e outro negro, e a famosa "cena de macumba" (parte da história original), dividiu críticos e comentaristas, que amaram ou odiaram as duas coisas.

No elenco deste espetáculo estavam Cacilda Becker, Maria Della Costa, Sandro Polloni, Labanca, Ruth de Souza, Jardel Filho, o próprio Ziembinski, dentre outros. Ou seja, iniciantes que mais tarde se tornaram fundamentais para o desenvolvimento do teatro *moderno* brasileiro.

Cacilda sempre se referiu a Ziembinski como fundamental na sua construção como atriz, não incluindo Turkow. Sobre Cacilda e Turkow, Guinsburg salienta em depoimento para livro sobre a atriz, considerando que ela nunca se referiu a ele:

> [Turkow] não só teve, enquanto ensaiador-professor, um papel nada desprezível no aperfeiçoamento do elenco de Os Comediantes, na fase profissional, como atestam várias menções à influência de seu trabalho, inclusive algumas de Cacilda, mas também foi ele o diretor de *Terras do sem fim*, onde justamente o desempenho da jovem atriz chamou a atenção da crítica, nem sempre favorável à peça. E o fato se torna ainda mais interessante quando se considera que, nas tendências artísticas de Turkow, com seu realismo nuançado e capaz de ir além no drama poético e na expressão moderna da teatralidade, Cacilda poderia ter encontrado eco para algumas propensões de sua personalidade de intérprete dramática, cujo forte nunca seria a representação expressionista como tal. (GUINSBURG apud FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza, 1984)

Ao analisarmos estre trecho associado à própria ideia de realizar conferências e às aulas que deu aos círculos amadores, percebemos uma certa propensão a um esforço pedagógico por parte Turkow, junto aos elencos e técnicos no Brasil, procurando aperfeiçoar o ator brasileiro, enquanto estava aqui.

Soma-se a isto um outro trecho do depoimento de Labanca a Fuser para sua tese (considerando que o anteriormente citado já apontava essa discussão[49]):

> [Turkow] exigia de nós uma orientação. Ele foi um grande mestre, muito mais mestre que Ziembinski – e quando digo isso muita gente fica aborrecida. Ziembinski nos obrigava a imitá-lo – tanto que Luiza Barreto Leite escreveu, revoltada, um artigo: 'Svengali e suas marionetes humanas'. Turkow era o contrário, nós ensaiamos com ele nos ensinando a estudar, ler. Como era a personagem? Por que era? Ele mandava que nos sentássemos, nós sentávamos. Aí ele perguntava: - 'Por que você sentou?' A gente respondia: - 'Porque o senhor mandou'. E ele: 'Não, não. Você tem que saber por que está sentando`. (LABANCA apud FUSER, 1987: 421-422)

[49] Ver página 91 desta tese.

Assim, vemos que Turkow se colocou no sentido de ensinar, trabalhar o ator, dar as chaves necessárias para as construções do papéis e para transformar os intérpretes em profissionais. Isso o torna muito diferente do seu parceiro de companhia, Ziembinski, que afirmava ter implantado a consciência no teatro nacional, em depoimento bastante conhecido por todos, e que obrigava os atores a imitá-lo.

Ao observamos esse papel pedagógico e auxiliar do trabalho do ator, aliado aos nomes incluídos nos elencos que ele dirigiu, percebemos a importância de Turkow na formação desta primeira geração de atores *modernos.* Que, mais tarde, seria fonte de inspiração para as gerações seguintes, dando, em um certo grau, uma importante colaboração nas formas de interpretação e de construção de personagem para o nosso teatro de arte. E, por ser implementado por nosso fantasma, partia de uma linguagem stanislavskiana de construção a partir de uma interiorização psicológica do papel pelo ator.

Dessa maneira, nosso camarada foi mais apreendido pelo que ensinou, do que por sua personalidade, carisma, marca ou assinatura, tão comuns as novas estrelas do teatro – os encenadores.

E, ao mesmo tempo, reproduziu o que aprendeu nos grupos da esquerda judaica, buscando um teatro que fosse capaz de dar autonomia e empoderamento ao cidadão, inserindo-o mundo civilizado e, ainda, discutindo problemas atuais, como o produzido pelos grupos da esquerda judaica e ao colocar o TEN em cena com Os Comediantes, por exemplo.

E isso tudo é corroborado por outro trecho de Jacó Guinsburg ao analisar o trabalho de nosso fantasma, em seu livro sobre a cultura yiddish, ao se recordar de ensaios e representações dirigidos por ele, onde afirma: "...o que aflora à lembrança de quem pode assistir a algumas daquelas representações e do que o mesmo material fotográfico subsistente ainda consegue revelar é menos o aparato visual do que o trabalho de ator" (GUINSBURG, 1996: 445).

O teatro *moderno* brasileiro, muito diferentemente do teatro de Turkow, embora tendo ele como integrante, não queria se construir de uma progressão do antigo, mas sim de sua desconstrução. Mas, por impossibilidade de pureza, é nas formas mistas que ele encontrou seus espaços, por mais que pretendesse simplesmente suplantar o antigo.

O *moderno* no Brasil, além de ter enfrentado uma concorrência poderosa, pelo apelo do teatro popular, acabou recebendo práticas do teatro comercial em seu colo, e as adequou à sua visão de *modernidade,* com o passar das décadas. Mas nosso assunto ainda

está restrito aos primeiros anos da "*modernidade*", onde o purismo, depois defendido e analisado pelos historiadores tradicionais, ainda eram as metas.[50]

Turkow não dominou suficientemente nosso teatro antigo ou o povo brasileiro para já propor uma forma mista, "em progressão", ou uma atualização dos "valores próprios do povo", o que podia fazer no teatro yiddish. Assim, nos trabalhos dele com Os Comediantes não há nada da nossa tradição teatral brasileira ou dos valores e marcas nacionais. O mais longe que foi em relação a isso, é a tal "cena da macumba", que teve extrema dificuldade de execução, se colocando em uma enorme pesquisa para poder realizá-la.

Levando em conta, ainda, que a cena do nosso espectro no teatro yiddish, mesclava tradicional e *moderno*, percebemos o quanto estava distante do projeto renovador brasileiro, que acreditava que as características nacionais deveriam estar no texto e não na cena. Esta deveria ser totalmente importada para ser considerada como uma produção de arte.

De qualquer maneira, é com Gianni Ratto (1916-2005), diretor italiano, radicado no Brasil a partir de 1956, que tivemos no teatro brasileiro algo parecido com as montagens de operetas tradicionais em um formato *moderno*, como o nosso fantasma fazia entre os seus, com a montagem de *O mambembe*, de Arthur Azevedo, em 1959.

Sobre Os Comediantes, Turkow afirmou em outro trecho do depoimento que abre o capítulo:

> Os Comediantes devem ter um caráter exclusivamente de teatro experimental. Devem servir de oficina para o aprofundamento e ampliação da arte cênica. Precisam, por assim dizer, constituir-se em instituto científico para a pesquisa e formação teatral. Devem realizar o trabalho que está fora do programa do teatro profissional. Assim, deixarão de ser, não um concorrente para o mesmo, mas ao contrário, um laboratório útil do qual o teatro profissional poderá receber nova orientação e impulso. (TURKOW, *O Cruzeiro*, 14/10/1944)

Nesta passagem, duas coisas podem ser observadas. Em primeiro lugar, é preciso considerar que, o que Turkow esperava d´Os Comediantes era exatamente o que mais tarde foi imputado a eles pelos historiadores do teatro brasileiro. Como contradição, ele parece nos avisar, como testemunha ocular, que a companhia não chegou nem perto do seu intento, tendo em vista que, inclusive, como já apresentado, ele preferia ter voltado ao Teatro de Amadores de Pernambuco. Em segundo lugar, podemos aqui salientar, mais

[50] Para saber mais, ver: BRANDÃO, 2002: 13-51.

uma vez, como a proposta de teatro *moderno* de nosso encenador não se desenvolvia da disputa com o teatro antigo, como pretenderam artistas e pesquisadores no Brasil.

Os Comediantes, em 1946, quando usavam a alcunha de Os V Comediantes, fizeram uma homenagem ao jubileu artístico de nosso fantasma camarada montando *Desejo,* de Eugene O´Neill, na comemoração de seus 30 anos de carreira (Ver imagem na página 167 desta tese). Por conta deste evento Joracy Camargo escreveu um artigo falando da importância de Turkow, o que pode ser muito interessante para uma avaliação da sua invisibilidade:

> Dentre os raros exilados eminentes que conseguiram atravessar as malhas estreitas da rede que a estreiteza nacionalista dos homens que puxam o Brasil para trás estendeu ao longo de nossas fronteiras, Zygmunt Turkow constitui a prova de que nós ainda não merecemos a colaboração de verdadeiros valores da cultura europeia. Na mesma leva dos que conseguiram escapar dos horrores hitleristas vieram outros homens trazendo em suas bagagens apreciável contingente de patrimônio cultural que os países novos precisam assimilar. Uns não sabemos porque processos, já vieram contratados pelas nossas escolas superiores, e outros nem ao menos trouxeram carta de chamada que garante a subsistência dos que vêm plantar batatas...
> Estes últimos dividiram-se em dois grupos: o grupo dos que se juntaram ao próprio valor uma boa dose de esperteza, fazendo gostosos cafunés nas cabeças dos literatos indígenas, e assim conseguindo situações privilegiadas, mesmo sendo fascistas, e o grupo dos valores legítimos, que não tem jeito para coçar cabeças alheias e muito menos para confundir-se com os medíocres que só aceitam como mestres àqueles que os consagram... Turkow está no segundo grupo. Não veio exibir-se nem conquistar as simpatias dos que tem menos cultura do que ele. Veio porque veio. Não sabe pedir, não sabe frequentar reuniões mundanas de literatos grã-finos, não sabe, em suma, senão o que muitos poucos sabem. É só por isso, que Turkow ainda não foi festejado pelos literatos que estão prestigiando a campanha da salvação do nosso teatro. Aproveitar os seus vastos e profundos conhecimentos, consagrar o seu mérito, levá-lo espontaneamente ao cartaz, sem a compensação dos cafunés, seria o mesmo que colocar-se abaixo dele! Isso nunca! Se ele quiser ser protegido, que consagre primeiro os seus protetores... (CAMARGO, *Diretrizes,* 30/08/1946)

Turkow, por tudo que foi dito, não parece estar interessado em fixar seu nome na história. Ele não se esforçou para isso e muito menos se esforçou para ser querido. Ele somente fez teatro, fez teatro porque acreditou na arte e não em si. Portanto, foi, de fato, o que podemos chamar de um homem da cultura, que trabalha em prol dela, em prol de fazê-la avançar. Ou seja, estava muito pouco preocupado com ser paparicado ou ser reconhecido, o que o interessou foi ajudar a vida cultural de onde ele estava, do grupo ao qual estava inserido.

E, dirigiu, ainda, para o casal Sarah e José César Borba, em setembro de 1950, *Caminhantes sem lua,* considerado pela crítica como seu melhor trabalho, apesar da baixa qualidade do texto. Mas, nesta peça, Turkow brigou com os atores-produtores, que estrearam já sem ele na companhia. No elenco estavam Belmira de Almeida, David Conde, Nicette Bruno, Luiza Barreto Leite, Maria Sampaio, Nelson Vaz, Flora May, Aurora Aboim, Nely Rodrigues e Sadi Cabral.

Essa briga pode ser facilmente explicada, se considerarmos mais um trecho do depoimento para a revista *O Cruzeiro* que abre esta capítulo:

> A arte de ensaiar é, por assim dizer, a arte da criação poética da cena. Muitas vezes ocorrem divergências entre o autor e o ensaiador. Habitualmente acontece também que um autor se dá por satisfeito com a feição cênica de sua peça. Cada palavra cortada pelo encenador lhe é preciosa. Muitas vezes diálogos inteiros e cenas que embora importantes para o valor literário da obra são demasiadas para sua apresentação cênica. Num caso desses deve o autor ou submeter-se às leis cênicas ou então apresenta-se ao público apenas em forma de volume impresso. (TURKOW, *O Cruzeiro*, 14/10/1944)

Mesmo sabendo que a disputa ocorrida nesta peça não foi entre os autores e o encenador mais entre atores/produtores e o encenador, este trecho trata da centralidade da cena no teatro *moderno* proposto por Turkow. Para ele, não deveria haver nenhum tipo de ingerência no resultado final, que somente poderia estar submetido à criação do encenador. Mas, de qualquer forma, as diferentes peças, atores, textos, etc, sustentavam sua carga criativa individual, orquestrados e harmonizados pelo regente.

Mesmo enfatizando a importância do trabalho criador do encenador, ele claramente indicou que a centralidade completa não é também do encenador, mas da cena, ou, em uma leitura mais abstrata, do próprio teatro, em que o encenador ou o criador da unidade é mais um operário, como ele sugere ao usar o macacão dos Blusas Azuis nos ensaios. Como um operário da "construção" da cena e da própria história do teatro, ele realizou seus trabalhos. E, em geral, operários não tem seus nomes vinculados às construções ou aos produtos da fábrica.

Em um trecho, mais adiante, deste mesmo depoimento, ele sentencia:

> Tudo que é apresentado numa forma artística pode ser teatro. Existem vários tipos de teatro: o grande teatro (o teatro espetacular) e o pequeno teatro (o teatro íntimo). O teatro sério (o teatro dos problemas) e o teatro de diversão (opereta, revista, farsa). Todas estas formas de teatro servem ao mesmo objetivo: espelhar e resolver os diferentes problemas, estados de alma, disposições e necessidades do homem e de sua época. (TURKOW, *O Cruzeiro,* 14/10/1944)

Aqui, fica ainda mais claro que o teatro é o centro da própria arte e não o artista, seja quem ele for. Tendo ele trabalhado em todos os tipos que ele divide o teatro, fica a sensação de que, por mais que ele desejasse trabalhar no teatro brasileiro, era preciso que e ele tivesse um maior conhecimento sobre o nosso teatro e os problemas nacionais, para que, segundo ele próprio, pudesse realizar a função que propunha para o encenador e para o palco. Assim, fazer teatro para judeus poderia provocar algo mais poderoso, porque iria diretamente nos objetivos que ele colocava para a cena.

Além disso, segundo Nicette Bruno, a direção do espetáculo para o casal consistiu em conversas com o elenco, orientações. Ela, em depoimento para esta tese, afirmou:

> Mas ele me dava orientação sobre o meu o posicionamento, no comportamento como pessoa vivenciando aquele processo, dizendo da entrega do ator para as personagens com determinados problemas, ou neurológicos ou não, mas enfim... Falando sobre a posição do ator diante de um personagem, era mais assim... Era interessantíssimo porque dificilmente você vê uma posição nesse sentido... Você vê o personagem numa situação cênica, mas o ator diante do personagem... foi muito interessante. (em entrevista para o autor nesta tese – ver página 133 desta tese)

Dessa maneira, mais uma vez, fica afirmado seu foco na formação de atores, a partir de um método preciso, como se sua preocupação fosse educar nossos profissionais no ofício.

Além disso, seguindo adiante no texto, entendemos que ele não encontrava diferenças entre os tipos, fazendo uma defesa dos gêneros ligeiros diz:

> Falsa é a afirmação de que o gênero ligeiro, isto é, a opereta, a farsa, a revista não sejam teatro. E que teatro é somente o drama sério de testa enrugada e sobrancelhas contraídas. O sorriso, o riso saudável, a boa disposição não nos são menos necessários do que os problemas mais complicados. (TURKOW, *O Cruzeiro*, 14/10/1944)

Nada mais distante que a polaridade que se pretendia instalar no Brasil pelos renovadores e mais tarde pelos historiadores, entre os cômicos ligeiros e o teatro sério europeu, o que demostra a distância entre Turkow e o movimento de *modernização* nacional, como se estivessem em compassos diferentes.

Ele dirigiu também a companhia liderada por Nicette Bruno na inauguração do Teatro de Alumínio em São Paulo no espetáculo *De amor também se morre*, de Margaret Kennedy, como contratado. No elenco estavam Nicette Bruno, Felipe Wagner, Fernando Villar, Kleber Macedo e Margarida Rey. O espetáculo foi um grande sucesso. Sob sua direção, Nicette Bruno afirma, considerando a importância dele em sua carreira:

> Ele tinha muito essa coisa, por isso eu falo do Stanislávski... Ele falava muito... o personagem, a você agarrar, agarrar o personagem. Você se vestir do personagem, era uma coisa que ele me disse uma vez que eu nunca mais esqueci, que era se vestir com o personagem. Então, era muito interessante. Foi muito, foi muito, produtivo para mim trabalhar com ele. (em entrevista para o autor nesta tese – ver página 137 desta tese).

E, ainda, trabalhou como ator em *A filha de Iório,* de Gabriel D´Anunzio junto a Companhia Dulcina-Odilon, em 1947, no Teatro Municipal. No elenco estavam Jardel Filho, Nicette Bruno, Conchita Moraes, a empresária, Dulcina de Moraes, dentre outros.

Mas podemos, por fim, resumir essa trajetória carioca de Turkow, como faz Fuser, ao analisar a trajetória carioca do nosso fantasma e sua esposa, da seguinte maneira:

> O casal morou durante muito numa modesta pensão da rua Baependi, sem se preocupar em instalar-se definitivamente em uma residência. Tudo, para Zygmunt e Rosa, no Brasil, parece ter sido provisório, um prolongado exílio onde as coisas não se definiram jamais. (FUSER, 1987: 308)

E é preciso lembrar que três peças montadas por ele em yiddish e hebraico pelo mundo eram brasileiras traduzidas: *Esta noite choveu prata,* de Pedro Bloch, *O* casaco *encantado,* de Lucia Benedittti (esposa de Raimundo de Magalhães Júnior), e *A raposa e as uvas,* de Guilherme Figueiredo. Essas montagens, que, mais tarde, se repetiram em yiddish e hebraico em turnês por Israel e pela América do Sul, demonstram, juntamente com o fato de tentar convencer o Habima, já em Israel, de montar *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em hebraico, o desejo do intercâmbio do ator com a produção brasileira e de atravessar as fronteiras entre suas duas frentes de trabalho.

Em Israel, fundou uma companhia de teatro que trabalhava em cima de caminhões, que durou até 1967, quando veio cumprir temporadas pelas Américas do Sul e Central.

Em 1969, na última passagem pelo Brasil, antes de morrer, nosso fantasma se preparou para montar aqui *Shulamita,* de Goldfaden, com um coro de 150 participantes, formado pelo coral da ASA, herdeira da BIBSA. *Shulamita* foi a peça interrompida pela bomba nazista. Mas, ele não teve tempo de montá-la.

Assim, da mesma maneira que ele “veio porque veio”, como salientou Joracy Camargo, podemos dizer que “ele foi porque foi”, mais preocupado com a cena teatral ou com os judeus do que com ele mesmo.

5. CONCLUSÃO

Zygmunt Turkow venceu. É isso que posso concluir. Ele venceu porque foi capaz de colocar em prática aquilo que em ele mais acreditava, levar o teatro para a luz do foco e não sua personalidade.

Ele não queria ficar para história, pois ele era um mero operário de macacão. Ele queria que o teatro de arte se firmasse, ensinar os atores a construir personagens a partir de seus próprios materiais, que antigo e novo se misturassem e que as coisas se diluíssem. Ele queria um grande teatro e formar cidadãos, artistas, pessoas e judeus.

Turkow continua, não por seu nome, mas pelo que ensinou e produziu. Ele deixou um lastro, se tornando, então, um espectro, que não vemos, mas que assombra o mundo, pelo menos o mundo do teatro e do judaísmo ocidental, como o resistente yiddish e a esquerda assombram o *status quo* judaico, por cismarem em permanecer onde acredita-se que eles não estão.

Nosso fantasma conserva-se porque falou fundo na alma de todos os judeus que assistiram às suas peças e filmes, principalmente na Polônia. Porque divertiu, contou histórias, ensinou e fez rir e chorar os seus. E eles levaram suas emoções pelo mundo, transmitindo-as, não por nomes, mas em uma transmissão de coração para coração, que continua viva, através de seus descendentes, mesmo sem saberem quem ele era ou o que proporcionou.

Nosso espectro permanece não por montagens célebres ou por nomes em cartazes, mas pelo seu esforço e por sua paixão, que atravessaram bombas, exílios, esquecimentos, apagamentos, destruição de seu mundo e obrigatoriedade de mudança de língua e de projeto. Não porque gravaram seu nome em plaquinhas, mas porque sobrevive sem que seja necessário que lembremos do que ele fez.

Nosso encenador sustenta-se no teatro, através dos atores que dirigiu e que levaram o que aprenderam com ele para Hollywood e para Broadway. Ele continuou vivo através dos trabalhos de seus irmãos, de sua ex-mulher Ida Kaminska, como grande atriz do teatro yiddish de Nova Iorque, de sua esposa Rosa Turkow, como grande atriz do teatro yiddish na Austrália, ou de sua filha Ruth Kaminska, como grande atriz do teatro yiddish e polonês. Não porque se lembram dele ou porque eles o imitassem, mas porque ele morava na alma desses artistas, passando a habitar, também, na alma das plateias que os assistiram.

Zygmunt perdura através dos elencos que estudaram com ele, em Israel, em cima do caminhão. Ele vive ainda nas plateias que assistiram às suas peças nas praças do pequeno país, e que até podem esquecer do que viram, mas a grande emoção continua em seus corações e está sendo transferida para seus filhos, netos e bisnetos.

Nosso judeu persiste no teatro brasileiro através de tudo o que ensinou aos grandes atores nacionais, que se tornaram peças-chaves do teatro *moderno*. Esse teatro, mais tarde, pôde casar farsa e naturalismo, antigo e *moderno,* como ele propôs. Não porque eles lembravam de suas lições, mas porque elas moravam em suas almas, e depois nas almas das plateias que os assistiram e nas de todos os seus descendentes.

Nossa aparição resiste porque foi tão ou mais renovadora que Ziembinski, Ruggero Jacobbi ou Adolph Celi, porque transformou os atores, deixando sementes dentro da pele do teatro nacional. Não somente os atores, as plateias que assistiram *A comédia do coração*, mesmo sem o seu nome na ficha técnica. Ele renovou não o externo ou a moldura da nossa encenação, mas a sua carne.

Nossa assombração vive na televisão brasileira, não porque tenha participado de sua história, mas porque estava lá com Berta Loran, Ida Gomes, Nicette Bruno, Tereza Rachel e Maurício Sherman. Não porque eles digam que aprenderam com Turkow mas, mesmo esquecendo, como talvez Cacilda Becker tenha esquecido, foram tocados pela sua direção e/ou pelos espetáculos que assistiram com ele.

Nosso diretor mantém-se vivo em muitos judeus brasileiros, não porque os avós e bisavós contam para esta geração de netos e bisnetos sobre as peças da BIBSA, mas porque estava na memória, no corpo e no sangue deles. E deles, Turkow foi para seus descendentes.

Nosso artista venceu como o yiddish que se incorpora ao inglês nova iorquino, ainda hoje, intercambiando termos na cidade mais cosmopolita do mundo, e da mesma maneira que o *yiddishkayt* e a esquerda judaica sobreviveram inventando o judeu secular e o Estado de Israel, desenhando sua concepção pelo menos até a queda do Partido Trabalhista, com o fim do governo da primeira-ministra Golda Meir, em 1974. E, ainda, se diluindo no hebraico e no judaísmo *modernos,* como os tipos do teatro yiddish continuam presentes nos filmes de Woody Allen.

Turkow ganhou porque, ao invés de ser nomeado alguma coisa, suas ideias foram se dissolvendo, se desfazendo e se misturando, como a Praça Onze judaica se diluiu na cidade do Rio de Janeiro, ou o teatro yiddish nos musicais da Broadway. E, da mesma maneira que o yiddish e seu teatro, está reaparecendo aqui e alí, obrigando-nos a falar

dele. E ele conseguiu isso por acreditar que sua função era educadora, seja de judeus, de plateias, de atores ou de amigos.

Então, Zygmunt Turkow merece e deve ser colocado ao lado de Clarice Lispector, Lasar Segall e Stefan Zweig, transformando o triângulo dos judeus renovadores das artes brasileiras em um quadrado, sólido e firme. Como eles, nosso fantasma merece ser analisado, decupado, estudado, contornado, e eu somente iniciei esse trabalho.

Por isso, comecei aqui a contar sua história, como se estivesse em frente à uma fogueira – Turkow, por ser absorvido nas pessoas, nas coisas, nas ideias, no mundo, virou um fantasma. E como fazemos com as melhores histórias de fantasmas? Contamos em frente à uma fogueira para os nossos, se possível numa noite sem lua.

Essa é a minha história. Quem quiser que conte outra.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar*: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALEICHEM, Scholem. *Tevye, o leiteiro*. Org., trad., introdução e notas de Jacó Ginzburg, São Paulo: Perspectiva, 2012.

AMADO, Janaina (org.); FERREIRA, Marieta de M. (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

AZEVEDO, Artur; PIZA, José. *O mambembe*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

AZEVEDO, João Luiz. *Berta Loran* – 90 anos de humor. Rio de Janeiro: Litteris, 2016.

BARROS, O. Vozes consoantes: os artistas judeus e a MPB nos anos de Vargas. In: LEWIN, H. (Coord.) *Identidade e cidadania*: como se expressa o judaísmo brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009, pp. 292-316

BASTOS, Cássio Emmanoel. *A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil/ Bookmakers, 1993.

BELK, Samuel Bynem. *A memória e a história do "Shthetl"* na canção popular judaica. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Língua Hebraica e Literatura Judaica). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 2003.

BERKOWITZ, Joel. *Yiddish theatre* - New Approaches. London: Littman Library of Jewish Civilization, 2003.

BERKOWITZ, Joel; HENRY, Barbara. (Edits.) *Inventing the modern Yiddish stage*: essays in drama, and show business. Detroit: Wayne State University, 2012.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BONDER, Nilton. *Carta aos judeus*. Rio de Janeiro: CJB, 2014. Disponível em: http://cjb.org.br/arquivo/2014/03/Carta%20aos%20Judeus_Rabino%20Nilton%20Bonder%2Blinkguia.pdf. Acesso em: 04 de janeiro de 2017.

BONDER, Nilton; SORJ, Bernardo. *Judaísmo para o século XXI*. O rabino e o sociólogo. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORWICZ, Michel. Théâtre juifs polonais. *Centre d´estudes historiques da L´association des juifs polonais em France*, Paris, sem data.

BRANDÃO, Tania (Org). *O teatro através da história*. Volume I e II – O teatro brasileiro e O teatro Ocidental. Rio de Janeiro: Editora Entourage/CCBB, 1994.

BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seu segredos:* Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BUCHALSKI, Simão. *Memórias da minha juventude e do teatro ídiche no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BULAT, Mirosława M. "Cosmopolitan" or "Purely Jewish": Zygmunt Turkow and the Warsaw Yiddish Art Theatre. In: BERKOWITZ, Joel; HENRY, Barbara. (Edits.) *Inventing the modern Yiddish stage*: essays in drama, and show business. Detroit: Wayne State University, 2012.

BULAT, Mirosława M. *Turkow Family*. Disponível em: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Turkow_Family. Acesso em: 23 de setembro de 2017.

CADENGUE, Antonio Edson. *TAP*: sua cena & sua sombra. Recife: Cepe editora/ Sesc Pernambuco, 2011.

CALAÇA, Carlos Eduardo; MAIO, Mário Chor. Um balanço da bibliografia sobre anti-semitismo no Brasil. In: GRINBERG, Keila (org.). *Os judeus no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2005: 423-469.

CAPLAN, Debra. *Yiddish empire:* The Vilna troupe, Jewish theater, and the art of itinerancy. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.

CARNEIRO, Maria Liza Tucci. *Cidadão do mundo* – O Brasil diante do Holocausto e dos judeus refugiados do nazifascismo (1933-1948). São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Imigrantes e refugiados em tempos sombrios: Brasil, 1933-1948. In: GRINBERG, Keila (org.). *Os judeus no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2005: 335-374.

CHARTIER, Roger. *A história cultural:* entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. História intelectual e história das mentalidades: uma dupla reavaliação. In: *À beira da falésia:* entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CRUZ, Natália dos Reis. A imigração judaica no Brasil e o anti-semitismo no discurso das elites. *Política e sociedade* – Revista de sociologia política, v 8, nº 15. Santa Catarina: UFSC, 2009. Disponível em:

https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/11800. Acesso em: 23 de março de 2018.

CYTRYNOWICZ, Roney. Cotidiano, imigração e preconceito: a comunidade judaica nos anos 1930 e 1940. In: GRINBERG, Keila (org.). *Os judeus no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2005.

DEUTSCHER, Isaac. *O judeu não-judeu e outros ensaios.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

FALBEL, Nachman. *Estrelas errantes*: Memória do teatro ídiche no Brasil. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

FALBEL, Nachman. *Judeus no Brasil* – estudos e notas. São Paulo: Edusp, Humanitas, 2008.

FARIA, João Roberto Faria; GUINSBURG, Jacó. (Org.). *História do teatro brasileiro*, v. 1 e 2. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FELDMAN, Sérgio Alberto. Os judeus vermelhos. *Revista de História Regional*, v. 6, n. 1. p. 137-146. Ponta Grossa: UEPG, 2001. Disponível em: http://revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2121/1602. Visualizado em 20 de março de 2017.

FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza. *Uma atriz*: Cacilda Becker. Perspectiva: São Paulo, 1984.

FERRAZ, Leidson. *Um teatro quase esquecido:* painel das décadas das décadas de 1930 e 1940 no Recife. Recife: Leidson Ferraz, 2015

FISHMAN, D. E. *The rise of modern Yiddish culture.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2005.

FUKS, Betty. *Freud e a judeidade*: a vocação do exílio. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FUSER, Fausto. *A "turma" da Polônia na renovação teatral brasileira*, ou Ziembinski, o criador da consciência teatral brasileira? Tese de Doutorado (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 1987.

FUSER, Fausto; GUINSBURG, Jacó. A "turma da Polônia" na renovação teatral brasileira. In: SILVA, Armando Sérgio da (Org.). *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: EDUSP, 2002.

GALLAGHER, C; GREENBLAT, S. *A prática do novo historicismo*. São Paulo: EdUSC, 2005.

GHERMAN, Michel. *Ecos do progressismo*: história e memória da esquerda judaica no Rio de janeiro dos anos 30 e 40. Monografia para conclusão de curso. (Bacharelado em História). Instituto de História: UFRJ, 2000.

GHERMAN, Michel. Setor judeu do Partido Comunista: memórias de judeus de esquerda no Rio de Janeiro. In: GHERMAN, Michel; GRIN, Mônica. *Identidades ambivalentes* – desafios aos estudos judaicos no Brasil. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016: 103-136.

GHERMAN, Michel. Soldados e sobreviventes: desafios do estudo da *Shoah* no Brasil. In: GHERMAN, Michel; GRIN, Mônica. *Identidades ambivalentes* – desafios aos estudos judaicos no Brasil. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016: 177-192.

GHERMAN, Michel; GRIN, Mônica. *Identidades ambivalentes* – Desafios aos estudos judaicos no Brasil. Prefácio: Dr, David Lehmann. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

GHERMAN, Michel; GRIN, Mônica. *Identidades ambivalentes* – desafios aos estudos judaicos no Brasil. In: GHERMAN, Michel; GRIN, Mônica. *Identidades ambivalentes* – desafios aos estudos judaicos no Brasil. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016: 21-28

GOGOL, Nikolai. *O inspetor*. Introdução: TURKOW, Zygmunt. Trad. TURKOW, Zygmunt; PASCHOAL, Isaac. Rio de Janeiro: Leitura, 1945.

GOODMAN, Susan (org.) *Chagall and the theater artists of the Russian theater*. New Haven/ London: Yale University Press, 2008.

GOUSSINKY, Sônia. *Era uma vez uma voz*: o cantar ídiche, suas memórias e registros no Brasil. Tese de doutorado (Doutorado em Letras Orientais). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 2012.

GREENBLAT, S. *O novo historicismo*: ressonância e encantamento. *Estudos históricos*, v.4, 1991.

GREENBLAT, S. *What is the history of literature?* Critical Inquiry, Vol. 23, No. 3. Sprin: Front Lines/Border Posts, 1997.

GRIN, Mônica. Etnicidade e cultura política no Brasil – O caso de imigrantes judeus do Leste Europeu. *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* n° 28. São Paulo: Anpocs, s/d.

GRIN, Mônica. Modernidade, identidade e suicídio: o "judeu" Stefan Zweig e o "mulato" Eduardo de Oliveira e Oliveira. In: GHERMAN, Michel; GRIN, Mônica. *Identidades ambivalentes* – desafios aos estudos judaicos no Brasil. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016: 137-152.

GRIN, Mônica. Racismo e etnicidade: encontros e desencontros entre negros e judeus no Brasil. In: GHERMAN, Michel; GRIN, Mônica. *Identidades ambivalentes* – desafios aos estudos judaicos no Brasil. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016: 153-163.

GRIN, Mônica; SORJ, Bernardo (Org.). *Judaísmo e modernidade:* metamorfoses da tradição messiânica. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

GRINBERG, Keila (organização e apresentação). *Os judeus no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2005.

GRINBERG, Keila; LIMONCIC, Flavio. *Judeus cariocas*. Rio de Janeiro: Editora Cidade Viva e Instituto Cultural Cidade Viva, 2010.

GUERINI, Eliana. *Nicette Bruno e Paulo Goulart:* Tudo em Família. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

GUINSBURG, J. *Uma cena soviética*: o teatro ídiche de estado. *Revista USP*, n. 24, dezembro/fevereiro, 1994/1995. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/27030/28804. Acesso em 16 de março de 2016.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro*: idéias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUINSBURG, Jacó (org.). *O judeu e a modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

GUINSBURG, Jacó. As aventuras de um teatro errante. *Revista Shalom Cultura*, nº 190, ano XVI. São Paulo: Editora Shalom, Julho de 1981.

GUINSBURG, Jacó. *As aventuras de uma língua errante*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

GUINSBURG, Jacó. *O* Purim *e o teatro judeu*. Universidade de São Paulo – USP. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF22/TEXTO_01_ARTIGO_SECAO_LIVRE_J_GUINSBURG_FENIX_JAN_FEV_MAR_ABR_2010.pdf. Acesso em: 04 de janeiro de 2016.

GUINSBURG, Jacó. *Uma língua passaporte*: o ídiche. Disponível em: http://www.espacoacademico.com.br/037/37cguinsburg.htm. Acesso em: 04 de janeiro de 2016.

GUTFREIND, Ieda. *O espetáculo adquire novo ritmo e a história já é outra*: as manifestações teatrais na coletividade judaica do Rio Grande do Sul (1930-1960).

Disponível em: http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.299.pdf. Acesso em: 20 de março de 2016.

HARSHAV, Barbara; HARSHAV, Benjamin. *The Moscow Yiddish Theater:* art on stage in time of revolutions. New Haven: Yale University Press, 2008.

HARSHAV, Benjamin. *O significado do ídiche.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

HERZOG, Thiago. *Teatro brasileiro em* Panorama – Concepções de história e teatro em *Panorama do teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2018.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IGLEZIAS, L. *O teatro da minha vida.* Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.

IOKOI, Zilda Márcia Grícoli. *Intolerância e resistência* – a saga de judeus comunistas entre a Polônia, Palestina e o Brasil (1935-1975). São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Itajaí: Ed. Univali, 2004.

JUNQUEIRA, Christine. *Carlos Moskovics* - o talento e a arte da fotografia no teatro brasileiro. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/carlos-moskovics - o-talento-e-a-arte-da-fotografia-no-teatro-brasileiro/. Acesso em: 18 de março de 2014.

KAMINSKA, Ida. *My life, my theater* New York: Macmillan Pub. Co. Inc., 1973.

Kaminski family. Disponível em: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Kaminski_Family. Acesso em: 23 de dezembro de 2017.

KAUFMAN, T. N. O teatro ídiche: âncora e plataforma da identidade Judaica. In: Helena Lewin; Diane Kuperman. (Org.). *Judaísmo.* Memória e Identidade. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1996, v. 1, p. 229-247.

KUPERMAN, Esther. ASA – Gênese e trajetória da esquerda judaica não sionista carioca. *Revista espaço acadêmico*, nº 28. Maringá: UEM, 2003. Disponível em: http://www.espacoacademico.com.br/028/28ckuperman.htm. Acesso em: 25 de dezembro de 2017.

KUSHNIR, Beatriz. A ante-sala do *Paraíso*: quarentena, isolamento e prisão na ilha das Flores. In: GRINBERG, Keila (org.). *Os judeus no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2005: 399-421.

KUTCHINSKY, Meyer. Introdução. In: GUINSBURG, Jacó (org. e trad.). *O conto ídiche*. São Paulo: Perspectiva, 1966.

LANDA, J. Um depoimento sobre o teatro judaico. In: Helena Lewin; Diane Kuperman. (Org.). *Judaísmo.* Memória e Identidade. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1996, v. 1, p. 249-253.

LESSER, Jeffrey. Judeus salvam judeus: os estereótipos e a questão dos refugiados no Brasil. In: GRINBERG, Keila (org.). *Os judeus no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2005: 315-334.

LESSER, Jefrey. *Brasil e a questão judaica:* Imigração, diplomacia e preconceito. Trad. Marisa Sanematsu. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LEWIN, Helena (Org.). *Judaísmo* – Memória e identidade. Rio de Janeiro: UERJ. 1997.

LIMONCIC, Flávio. Um mundo em movimento: a imigração asquenaze nas primeiras décadas do século XX. In: GRINBERG, Keila (org.). *Os judeus no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2005: 253-286.

LONDON, Esther. *Vivência judaica em Nilópolis.* Rio de Janeiro: Imago, 1999.

LOURENÇO NETO, Sydenham. Imigrantes Judeus no Brasil, marcos políticos de identidade. *Locus:* revista de memória, v. 14, n. 2. Juiz de Fora, UFJF, 2008. Disponível em: https://docs.google.com/viewer?url=http%3A%2F%2Fwww.ufjf.br%2Flocus%2Ffiles%2F2010%2F02%2Fart-10-imigrantes.pdf. Acesso em: 25 de dezembro de 2017.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia* – O judaísmo libertário na Europa Central (Um estudo de afinidade). Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro.* 5ª edição. São Paulo: Global Editora, 1997.

MAJEROWICKZ, Ludmila Maria. *BIBSA – Biblioteca Israelita Brasileira Scholem Aleichem:* sua importância para comunidade judaica da Praça Onze. Monografia para conclusão de curso (Bacharelado em Biblioteconomia). Escola de Biblioteconomia. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996.

MALAMUD, Samuel. *Recordando a Praça Onze*. Rio de Janeiro: Kosmos Ed., 1988.

MARQUES, Priscila Nascimento. O teatro judaico ídiche na crítica teatral de L. S. Vygotski. *Cadernos de língua e literatura hebraica*, nº 14. São Paulo: USP, 2016. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/cllh/article/view/125030. Acesso em: 25 de dezembro de 2017.

MIZHARI, Rachel. Imigrantes judeus do Oriente Médio e sua inserção em São Paulo e no Rio de Janeiro. In: GRINBERG, Keila (org.). *Os Judeus no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2005: 235-251.

OLINTO, Heidrun Krieger. Historiografia (literária) entre passado e presente. In *Site do grupo de trabalho em história da literatura da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística*. Disponível em: http://www.pgletras.uerj.br/gthistoria/olinto.php. Acesso em: 09 de outubro de 2012.

PICON-VALLIN, B. *Le theater juif soviétique pendant les années vingt.* Lausanne: La Cité, 1973.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 1ª reimpressão. [1988].

RAGUSA, Helena. A representação do judeu no discurso eugênico brasileiro no início do século XX (1920-40). *Revista história regional,* nº 6. Ponta Grossa: UEPG, verão de 2001. Disponível em: https://seer.ufmg.br/index.php/rbpec/article/download/2485/1885. Acesso em: 24 de março de 2017.

REVEL, Jacques. Cultura, culturas: perspectivas historiográficas. In: *Proposições* – ensaios de história e historiografia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

RIBEIRO, Paula. *Cultura, memória e vida urbana:* judeus na Praça Onze, no Rio de Janeiro (1920-1980). Tese de Doutorado. (Doutorado em História Social). São Paulo: PUC, 2008.

RIBEIRO, Paula; WORCMAN, Susane (Org.). *Drama & humor* – Teatro ídiche no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2013.

RIBEIRO, Paula; WORCMAN, Susane. Teatro ídiche: transmissor de cultura e vida judaica. *Devarim - Revista da Associação Religiosa Israelita do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 53 - 57, 22 dez. 2013.

ROTH, Joseph. *Judeus em exílio.* Trad. Marcus Tulius Franco Moraes. São Paulo: Mundaréu, 2017.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANDROW, Nachma. *Vagabond stars* - a world history of Yiddish theater. New York: Syracuse University Press, 1996.

SANTIAGO, Aline; FIGUEIREDO, Douglas de Andrade; RIBEIRO, Paula. Carlos Moskovics: Um profissional da fotografia e seu olhar sobre o Rio de Janeiro dos

anos 1940 a 1960. In: MAUAD, Ana Maria (Org.). *Fotograficamente Rio, a cidade e seus temas.* Niterói: PPGHistória – LABHOI/UFF, FAPERJ, 2016, p. 197-232.

SCHULMAN, S. *O teatro na vida da coletividade judaica de Curitiba.* Curitiba: Copygraf e Editora Ltda, 2011.

SINGER, Isaac Bashevis. *Discurso de Isaac B. Singer.* Trad. Yuri Vieira. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=2343&titulo=Discurso_de_Isaac_B._Singer. Acesso em: 29 de janeiro de 2016.

SOUZA, Camila Maria Bueno. *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos* – a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959). São Paulo: Cultura Acadêmica/UNESP, 2015.

TURKOW, Zygmunt. *Di ibergerissene tekufe*. Buenos Aires: Tzentral-Farband Polishe Ydn in Argentine, 1961.

TURKOW, Zygmunt. FALBEL, Nachman (org.). Lasar Segall e Zygmunt Turkow: Dos Groysse Guevins (A sorte grande). Cartas. In: *Cadernos de língua e literatura hebraica*, número 11, 2013.

TURKOW, Zygmunt. *Fragmentn fur mein lebn*. Buenos Aires: Tzentral-Farband Polishe Ydn in Argentine, 1951.

TURKOW, Zygmunt. *Schumussen vegn théater.* Buenos Aires: Undzer Buch, 1950.

TURKOW, Zygmunt. *Theater-Zichroines fun a shturmisher tzeit, fragment fun mein leben.* Buenos Aires: Tzentral-Farband Polishe Ydn in Argentine, 1956.

VEIDLINGER, Jeffrey. *The Moscow state Yiddish theater:* Jewish culture on the Soviet stage. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

VELOSO, Caetano. *Língua*. Disponível em: https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44738/. Acesso em: 29 de janeiro de 2016.

WALDMAN, Berta. *O teatro ídiche em São Paulo*. São Paulo: Annablume/ Casa Guilherme de Almeida, 2010.

WORCMAN, Susane. *Heranças e lembranças* – imigrantes judeus no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: ARI/CIEC/MIS, 1991.

6.1 Periódicos não acadêmicos

A próxima temporada no Fênix. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 de agosto, 1950.

A.P.A. *S/d*, 19 de janeiro, 1936.

ACCIOLY NETTO, A. "Terras do sem fim" – terra de ninguém. *O cruzeiro*, Rio de Janeiro, 23 de agosto, 1947.

ACCIOLY NETTO, A. *O cruzeiro*, Rio de Janeiro, 30 de setembro, 1950.

AIZENMAN, Renato. Teatro ídiche no Brasil. *A imprensa*, Rio de Janeiro, sem dados.

ALTMAN, Max. Por que deixei o teatro idich – depõe Berta Loran. *Nossa voz*, São Paulo, 14 de maio, 1957.

BANDEIRA, Antônio Rangel. Encontro com Turkow. *O cruzeiro*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1944.

Boletim da ASA, Rio de Janeiro, sem dados.

BORBA, José César. Crítica de José César Borba. *Folha carioca*, Rio de Janeiro, 21 de janeiro, 1946.

BORBA, José César. Um ator, dois ensaiadores e alguns artistas. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 14 de outubro, 1945.

BRANDÃO, Roberto. A mulher sem pecado. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9, 10 24 de janeiro, 1947.

BRANDÃO, Roberto. Conflito teatral x Direção. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro, 1946.

BRANDÃO, Roberto. Crítica de Roberto Brandão. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9, 10 e 24 de agosto, 1947.

CAMARGO, Joracy. Teatro – Zygmunt Turkow. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 30 de setembro, 1946.

Caminhantes sem lua. *Revista Branca, s/d.*

CAMPOS, Henrique. Teatro. *A manhã*, Rio de Janeiro, 14 de março, 1952.

CAMPOS, Henrique. Teatro. *Luta democrática*, Rio de Janeiro, 16 de março, 1957.

DÓRIA, Gustavo. *A mulher sem pecado* no Phenix. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de Janeiro, 1946.

FERNANDES, Millôr. A morte do comediante. *A cigarra*, Rio de Janeiro, março, 1946.

FREDDY. A estreia da peça. *O cruzeiro*, Rio de Janeiro, 08 de setembro, 1945

GOLDENBERG, Luiz Mendel. Homenagem ao teatro da B.I.B.S.A. *Nossa voz*, São Paulo, 3 de agosto, 1961.

GROCK. A mulher sem pecado. *O cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro, 1945.

Judaísmo e progressismo no DramKraiz. *Boletim da ASA*, Rio de Janeiro, setembro/novembro, 1995.

JUREMA, Aderbal. Um teatro mais sério. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro, 1946.

M., R. V. Terras do Sem fim, no Ginástico. *O jornal*, Rio de Janeiro, 12 de agosto, 1947.

MAGALDI, Sábato. A encenação de *"Caminhantes sem lua"*. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 17 de setembro, 1950.

MAGNO, Paschoal Carlos. "A filha de Iório", no Municipal. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 18 de outubro, 1947.

MAGNO, Paschoal Carlos. Terras do sem fim, no Ginástico – O "Teatro experimental do negro" salva uma peça. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 12 de agosto, 1947.

MARQUES, Lourival. Diário da gente de rádio. *Radiolândia*, Rio de Janeiro, 7 de agosto, 1954.

Mulher sem pecado. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 28 de dezembro, 1945.

O ator pede licença à plateia... e fala – entrevista com Hersh Blank. *Boletim da ASA*, Rio de Janeiro, ano IV, número 19, julho/agosto, 1992

OLIVEIRA, Waldemar. A propósito. Jornal do Commércio, Recife, 10 de julho de 1957.

Os Comediantes. *Revista Semana*, 18 de novembro, 1944.

Ouvindo Zygmunt Turkow – considerações artísticas de um polonês diretor de cena, ora entre nós. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24 de agosto, 1945.

Russian stage expert is ordered deported; Boris Glagolin, Now Teaching at Carnegie Institute, Said to Have Overstayed Time Here. *New York Times*, Nova Iorque, 5 de março, 1930.

SCHNEIDER, Josef Abraham. Praça Onze, um shtetl em miniatura. Boletim da Asa, Rio de Janeiro, nº 56, janeiro/fevereiro, 1999.

Teatro ídiche. *O macabeu*, Rio de Janeiro, sem data.

Tewye, der milkheker. *Jornal israelita*, Rio de Janeiro, 11 de março, 1948.

TURKOW, Zygmunt. Carta a Waldemar de Oliveira. *Jornal do comércio*, Recife, 3 de dezembro, 1946.

TURKOW, Zygmunt. Carta. *Jornal do comércio*, Recife, 11 de junho, 1944.

Uma rádio atriz para... *Revista do rádio*, Rio de Janeiro, 17 de julho, 1951.

7. ANEXOS

7.1 Anexo 1 – Manuscritos de Isaac Paschoal

7.1.1 *A literatura teatral,* por Isaac Paschoal[51]

Um dos serviços que o próprio teatro brasileiro não presta a si mesmo poderia ser prestado talvez pelos editores. Estes, regra geral, nada querem com o teatro. Alegam falta de interesse por parte do público. Por isso não querem arriscar a publicação de obras-primas do teatro universal com receio de ficarem com as mesmas encalhadas.

Entretanto, alguns editores já tentaram a publicação de peça de teatro. E, ao que parece, com algum êxito. Se não o tivessem não repetiriam a publicação de novas obras. Zelio Valverde publicou peças de Joracy Camargo e de outros escritores. Entregou a direção da parte teatral a Bandeira Duarte. Este escolheu Molière para inaugurar a série.

A editora publicou o livro de Joracy Camargo "Theatro Soviético", que inegavelmente, constitui um dos maiores serviços prestados à cultura no Brasil.

O véu que existia em textos da União Soviética e do seu teatro precisava ser erguido. Joracy Camargo, com o auxílio dos homens da "leitura" o fez. Ao que parece, do ponto de vista comercial, não estão arrependidos. Já está na rua também o "Inspetor", de Gogol, em tradução de Zygmunt Turkow, com a nossa colaboração.

O teatro no Brasil ainda não se decidiu no sentido de compreender a necessidade de refletir os momentos políticos, sociais, as crises econômicas, a transplantação, enfim, para a cêna da vida brasileira.

O teatro profissional vegeta entre a chanchada e entre uma ou outra pela melhor no sentido puramente técnico de construção – mas construção forçada no sentido de fazer rir, rir, rir. O estrelismo predomina cem por cento no palco brasileiro.

Os grupos de amadores, quando fora de determinados casos familiares que levam as mesmíssimas chanchadas que são levadas no teatro profissional com a certeza de não terem artistas com o tirocínio e a rotina de um Jayme Costa, um tal Palmeirim, um Cazarré, etc. Revelam uma absoluta falta de critério ideológico, critério do que seja uma linha específica para o seu teatro. Os teatros de amadores que poderiam ter essa linha, essa orientação, também fracassaram não apresentando, por conseguinte um teatro definido, renovador, cultural, social, etc.

[51] Este texto é inédito e faz parte do acervo da Associação Scholem Aleichem/ ASA-Rio. A instituição autorizou a utilização e a publicação por parte do autor desta tese.

Em Portugal publicou-se toda a obra de O´Neill, depois de algumas de suas peças terem ido à cena. Na Argentina, publicam-se quase todas as obras dos *modernos* escritores norte-americanos.

Temos, por nós, que a publicação de pelas do teatro americano, no Brasil, poderia prestar um grande serviço ao nosso teatro e ao nosso púbico.

Poderia chamar a atenção dos nossos escritores para os problemas sociais brasileiros e fazem com que algum ou outro empresário corajoso montasse uma peça brasileira já influenciada por este espírito. Isto revelaria, talvez, aos empresários brasileiros que o público não está apático em relação aos seus problemas mais vitais. E se o está, despertá-lo, constitui um dos preciosos serviços prestados ao povo. Esse despertar irá criar futuramente um público notável, consciente, capaz de sustentar um teatro seu porque fala da sua vida, dos seus problemas, de suas necessidades.

Concluímos, portanto, que através das de obras teatrais, principalmente das americanas, das obras de escritores que focalizavam todos os movimentos, puritanos individualistas, liberais, socialistas, comunistas, e assim por diante, se poderá prestar um grande serviço ao teatro e ao público brasileiro.

Poderíamos sugerir peças de O´Neill, em primeiro lugar, das peças representadas pelo Group Theatre, Threate League, Guil Theatre, as obras de Maxwell Anderson, Elmer Rice, Sherwood Anderson, Robert Sherwood, Clifford Odets, Paul Green.

É verdade que muitas dessas peças não alcançaram a Broadway. Mas se não chegarem à Cinelândia através dos seus palcos chegarão ao grande público através de um volume a preços populares. Essa é uma sugestão aos servidores da cultura.

7.1.2 *Sem título,* por Isaac Paschoal[52]

O movimento teatral carioca oferece certos aspectos curiosos. Não se pode dizer que o curso das temporadas teatrais no Rio decorra normalmente dentro de uma forma planificada ou obedeça a uma linha artística nitidamente definida. Observando o ambiente mais de perto, verifica-se que existe, de mistura com o natural interesse comercial, uma certa ânsia de pesquisa. Pesquisa no sentido de se encontrar o verdadeiro caminho para

[52] Este texto é inédito e faz parte do acervo da Associação Scholem Aleichem/ ASA-Rio. A instituição autorizou a utilização e publicação por parte do autor desta tese.

um teatro melhor, mais artístico e mais de acordo com as aspirações íntimas dos verdadeiros artistas.

Esta pesquisa, entretanto, se vê impedida de chegar a um bom termo ou pelo menos a um meio termo aceitável devido a toda uma série de preconceitos existentes na classe teatral profissional e também da falta de coragem no sentido de romper com o que constituiu a rotina já fortemente arraigada no espírito de certos dos nossos atores empresários.

Muitos dos artistas donos de companhias sentem uma necessidade íntima de melhorar os seus espetáculos.

Mas como fazê-lo? Procuram no repertório estrangeiro peças de nome que tenham alcançado sucesso, quase sempre de bilheteria, em outros países. Estará esse caminho certo? Não nos parece.

Antes do mais, para se compreender e interpretar uma peça de certa profundidade, que espelhe a alma de qualquer outro povo que não seja o nosso, é preciso, além da grande sensibilidade que todo artista deve ter. Também um cabedal de cultura que, infelizmente, o nosso meio teatral não possuía. Esse mal seria remediável se não existe o preconceito oculto e inconfessado contra o técnico estrangeiro de teatro. Preconceito tão fortemente evidenciado numa ampla reunião de artistas que se tratou da elaboração de planos que viriam precisamente elevar o nível, sobretudo econômico, do teatro brasileiro.

Essa barreira, no entanto, está começando, em boa hora, a ser rompida. Depois dos primeiros resultados favoráveis obtidos talvez outros exemplos se sigam e levem o nosso artista a aceitar um contato mais íntimo com o elemento teatral que vem de fora e que muito útil pode ser ao nosso desenvolvimento artístico.

Ao mesmo tempo que isso acontece, é preciso não nos esquecermos que existe a necessidade perante o artista brasileiro que espelhe a vida do nosso povo brasileiro, suas paixões, seus sofrimentos, suas alegrias, suas condições sociais, econômicas, etc. É claro que este tetro poderá ter caraterísticas regionais uma vez que não são idênticas as formas de vida em todas as latitudes de nosso território nacional.

Ainda neste terreno existe um preconceito entre os nossos artistas que dificulta qualquer idealização positiva. O que nenhum ensaiador estrangeiro poderá compreender, sentir e transmitir, com fidelidade, os segredos da alma brasileira. Ainda aí entramos um engano se partirmos do princípio que os sentimentos humanos são idênticos e eternos em todas as partes, variando apenas sua forma, na sua característica nacional. As lutas sociais,

econômicas decorrentes dos regimes existentes em cada país tem apenas uma característica local mas que se assemelham, no seu conteúdo com a dos outros países.

E o estudo de forma é uma coisa acessível para qualquer talentoso, culto e inteligente ensaiador ou verdadeiro homem de teatro nascido onde quer que seja.

E por que nossa insistência em frisar a necessidade de se empregar ensaiadores estrangeiros? Será que não os temos, e bastante competentes, em nosso país? A resposta será evidentemente. E sim no meio teatral, na rotina teatral, nos erros e preconceitos que dificultam a marcha de nossa ribalta, nas circunstancias em que vive, trabalha e se educa o ensaiador brasileiro.

Existem mil e uma dificuldades para ao nosso ensaiador. Conversando com inúmeros deles deparamos, imediatamente, com uma das primeiras dificuldades com eles se defrontam – a de ensaiar a primeira figura de qualquer elenco. Poucas são as primeiras figuras dos nossos elencos que se deixam ensaiar. E às vezes são elas, precisamente, as que mais precisam de ensaiador.

Outras grandes dificuldades existem para o nosso ensaiador que seria longo enumerar. Tomamos, entretanto, a primeira dificuldade, para com ela formarmos um axioma: qualquer bom ensaiador estrangeiro contratado por uma de nossas companhias não compreenderia o fato de não se poder ensaiar a primeira figura. Não se aguentaria ele, por conseguinte, à frente do elenco. Mas se conseguisse ficar era porque a primeira figura ou dono da companhia compreende que se devem curvar ante aos ensinamentos de um mestre. E, assim, o nosso teatro lucraria muitíssimo. E os nossos ensaiadores não alcançariam os mesmos resultados! Creio que não. Porque depois do falecimento de Cristiano de Souza, do afastamento de Vitorino de Oliveira e de outros que apesar de portugueses podemos chamá-los de ensaiadores, poucos são os ensaiadores atualmente existentes no Brasil que merecem a confiança dos atuais donos de companhia.

Frisamos aqui alguns aspectos, dos males que afligem o nosso teatro. Cada um desses aspectos poderia e deveria ser amplamente definido e estudado não nos move o intuito de fortificar. Apenas o de agitar para se poder usar.

7.2 Anexo 2 – Entrevistas

7.2.1 Entrevista com Jacó Guinsburg[53]

[53] Entrevista concedida ao autor da tese em 26/10/2017, em São Paulo.

Thiago Herzog – *No doutorado eu resolvi estudar o teatro yiddish. Neste processo descobri coisas maravilhosas sobre o* DramKraiz *da BIBSA e, principalmente sobre o Turkow.*

Eu preciso fazer alguma coisa com isso, porque eu acho que tem muito material interessante, sabe, professor Jacó, que tem que ser discutido.

Jacó Guinsburg – A história da Biblioteca Scholem Aleichem está ligada com o Paschoal e outros, intimamente. Mas, pode me fazer as perguntas que eu não sei se vou poder lhe responder. Como eu lhe disse, o meu conhecimento de Turkow, fora a parte naturalmente que está registrada no currículo dele no teatro yiddish etc... A relação pessoal etc, foi relativamente pequena. Foi maior aqui em São Paulo com outro encenador.

O Rotbaum?

Isso.

Entendi. Eu vou fazer-lhe algumas perguntas. O que está me interessando na tese por enquanto, pode ser que no caminho a gente encontre outras coisas, é entender o conceito de modernidade no trabalho do Turkow junto a BIBSA. Como ele trabalhou o teatro de arte dele na BIBSA.

Bom, eu não tenho condições de responder realmente.

Não, esse é o meu foco da tese por enquanto, mas...

Eu vi... Eu na época estava no Rio de Janeiro, num certo momento, porque eu já morei no Rio algum tempo, mas... Eu o vi... Fiquei mas ligado na turma do Cabiras. Mas, eu o vi na Biblioteca Scholem Aleikhem ensaiando. Ele ensaiava com aquele macacão dos *Blusas Azuis*, dos russos. Era um cara alto, tinha a cara dos Turkow, porque os Turkow, tanto o irmão dele, que era um atuante social e político, quanto ele, tinham uma feição que eu diria... eu não saberia dizer se era marcadamente judaica. Havia alguma coisa que se poderia talvez querer encontrar talvez um protótipo, que não é verdade, mas eram figuras altas, esguias. Não me lembro dele assim agitado, não. Mas, na época, muito senhor de si, orientando o pessoal no ensaio. Que eu fiquei ainda na rua Visconde Tanunay, onde era a Biblioteca, perto da praça Onze.

Que não existe mais exatamente como era.

Isso. Agora, quanto a atuação dele, realmente ele pertence a uma fase de renovação do teatro yiddish, de renovação Por quê? Talvez pela sua condição, inclusive pelas

características da comunidade, que são características muito especiais, na Europa Oriental. Apesar de uma massa muito grande de crentes etc, que viviam ainda ligados ao judaísmo especificamente pelo lado religioso e menos cultural, as grandes correntes e o debate de ideias e de soluções etc do mundo, digamos, laico e da vida política... as grandes comunidades foram extremas sensíveis a isso, tanto é que basta ver o número de participantes judeus nas correntes não judaicas da vida política polonesa, russa, lituana etc. Isso naturalmente decorre também de um fato que é muito característico da vida judaica, que é o fato de ser um povo alfabetizado e letrado desde priscas eras. Então, a reação deles nesse sentido está mais que comprovada, eles foram dos mais sensíveis a recepção de novas ideias. Isso se verifica não só na Europa oriental, não falo da ocidental que é outro caso, mas, por exemplo, na imigração judaica para os diversos países, porque o fenômeno ultrapassava o âmbito largo mas definido da religião, se evidencia pelo seu papel Estado Unidos... quer dizer pelo seu papel social e político nos Estados Unidos, pelo seu papel social e político na Argentina e inclusive no Brasil.

O senhor acha que o teatro moderno *yiddish só pode acontecer com a Haskalá e mais tarde com a influência socialista...*

É evidente. Quanto a Haskalá eu não tenho dúvida, quanto ao problema do socialismo... O problema do socialismo está, na medida em que a Haskalá entra, toda essa problemática entra. Pois, o que é a Haskalá? É a libertação das peias religiosas, é o acesso a cultura laica dos respectivos países. Haskalá é uma corrente, denominação muito geral, porque ela também tem ramos que desembocam nesse nome geral. A Haskalá polonesa é uma coisa, a Haskalá alemã é outra, embora uma tivesse dado origem a outra. Entende. Então, eu acho que o início do processo, não o ato do processo... mas o início do processo, não o ato do processo, mas o início do processo se dá com o início da Haskalá. Quer dizer, marcado historicamente, embora existam antecedentes de outra ordem, pela figura do Mendelssohn. Isso pode ser o marco inicial, se quiser ter um marco.

Me parece, com a leitura do livro do senhor, que a Haskalá permite uma diversão secular, de um espaço secular...

Não, em parte já existia. Basta ver o caso de Espinoza, basta ver as relações do judaísmo com o mundo islâmico, principalmente na Península Ibérica. Você encontra, na poesia, por exemplo, o desenvolvimento da poesia lírica judaica com os grandes poetas judeus da Idade Média, Yehuda Levi, Moisés Ibn Ezra etc. Isso tudo é uma vertente laica... o próprio Maimônides. Quer dizer, você tem em Maimônides um antecessor de Santo Tomás de Aquino, na vertente judaica. Na verdade Tomás de Aquino é um leitor de

Maimônides. Então, você tem, essas infiltrações... você tem essas infiltrações desde a Antiguidade. Você tem por exemplo o caso de um historiador, que é um grande historiador em todos os sentidos, que é o Flávio Josefo. Essas infiltrações vinham no mínimo, no mínimo, desde o Helenismo. Como picos, digamos, em cima do oceano religioso... Você tem picos, tem as ilhas. Por exemplo, Fílon de Alexandria. É um filósofo que repensa, com base no platonismo, que repensa a história. Mesmo a considerando como uma história sagrada. Então, essas correntes sempre existiram no judaísmo. Às vezes, dependendo do momento histórico, das condições na Diáspora etc, com maior exposição e às vezes, muito ocultas. Talvez você possa ligar isto, inclusive, a própria especulação da Cabala, porque as heterodoxias nem sempre vão para a esquerda, nem sempre vão para o racionalismo. E a cabala é uma heterodoxia, porque é uma relação experimental com a divindade. É uma tentativa de experimentação. Basta ver... Isso aparece nitidamente numa peça *moderna*, que é uma grande peça, não só em termos de teatro judeu, mas de teatro internacional, que é *O dybuk*. Então, Turkow fazia parte, quer por ele, quer pela mulher, pela Ida Kaminska, sua primeira mulher, que é a filha daquela que era chamada "a mãe do teatro judeu", a Esther-Rokhl Kamińska... fazia parte de um grupo que estava nesta vertente e que teve inclusive, teve ainda a sorte ou a desgraça, para eles no momento... sei lá qual foi a reação pessoal deles... de ter estado na Rússia naquele momento, porque quando estourou a Revolução eles estavam na Ucrânia, e eles não voltaram para a Polônia e depois foram para Moscou.

Ele tem uma passagem pelo Teatro de Arte de Moscou e pelo Habima...

Não pelo Habima. Ele tem uma ligação com Stanislávski. Ele foi estudar Stanislávski. Que eu saiba... Olha, eu não estudei o assunto, não estudei a carreira dele, eu apenas vi algumas coisas, de modo que eu não posso dizer com certeza. Mas o que eu li, o que eu me lembro de ter lido, era de que era com Stanislávski, não havia uma palavra com relação ao Habima. Provavelmente, estando em Moscou etc, ele tenha tido relação com o Habima, porque o Habima falava yiddish na rua e falava hebraico na cena. Agora, isso também é verdade dos outros atores. Normalmente, o maior ator judeu da União Soviética, que foi o [Salomon] Mikhoels fazia a mesma coisa. Embora o yiddish fosse a língua corrente do judaísmo da Europa Oriental. Daí, inclusive, o autonomismo judaico, e o Bund está intrinsicamente ligado a isso. A sua reinvindicação de direitos minoritários está ligada ao fato de os judeus estarem concentrados mais ou menos em uma certa faixa territorial e terem uma língua própria e terem uma cultura própria...

(Neste ponto houve uma pausa curta na entrevista)

Pensando no trabalho do Turkow, o senhor acha que, para além da língua e do repertório, o que mais podemos encontrar no Turkow de judaísmo? O que tem no trabalho dele, além da língua e do repertório, de judaico?

A manutenção da língua, da cultura, do caráter autônomo dessa cultura, dos seus direitos à existência. Neste sentido ele estava inteiramente integrado no programa que você pode dizer, cria de toda a esquerda, desde a esquerda socialista até a esquerda comunista. Daí a sua vinculação inclusive com a Biblioteca [BIBSA], que era de orientação nitidamente comunista, e não era bundista. Tanto o [Centro] Cultura e Progresso ou o antigo Clube da Juventude etc, quanto a Biblioteca e a Escola (Scholem Aleichem eram de orientação de simpatizantes ou de ativistas comunistas. É isso que precisa ficar claro. Ele não era comunista.

Não?

Não, que eu saiba não. Tanto é que ele depois escolheu ir para onde? Para Israel. Os irmãos dele foram ativistas no movimento sionista. Eles sempre trabalharam numa linha do *Yiddisher Kultur-Kongres* (*Alveltlekher Yiddisher Kultur-Kongres* – Congresso Mundial pela Cultura Judaica), do Congresso Mundial Judaico, que é do Nahum [Goldmann], que comtemplava a Diáspora... Não é um movimento especificamente sionista nacionalista, neste sentido. Contemplava a manutenção de um povo diaspórico, se você quiser. Essa era a linha dele. Agora, fora disso, ele estava ligado com toda a *modernidade* teatral polonesa, que foi importante porque ela recebeu diretamente os impactos da grande revolução teatral que ocorreu na União Soviética, que foi importante por causa do impacto alemão, com toda a corrente, tanto do expressionismo, quanto do brechtismo, do piscatorismo, do... Que foi importante portanto porque tinha ação direta sobre a cultura polonesa. Agora, ele era um homem tanto do teatro polonês quanto do teatro yiddish. Entretanto o seu meio de expressão fundamental foi o meio yiddish, tanto na época em que ele e a Ida estiveram juntos, como depois quando eles se separaram.

Eu estava lendo algumas coisas sobre o VIKT, o grupo que ele criou na Polônia, e alguns pesquisadores falam que alí existia uma justaposição de gêneros e formas, de antigo e moderno, de Purimshpil *e teatro de arte*, de judaísmo e tradição ocidental...

Mas, nada se presta tanto a uma interpretação *moderna* quanto o *Purimshpil*. Por quê? Porque o *Purimshpil* é um teatro popular que trabalha com formas folclóricas, portanto formas já reduzidas. Por exemplo, reduzidas, por exemplo, à sátira, ao grotesco, mais do que, digamos, a ironia e a sutileza dramática da dramaturgia. Então, o *Purimshpil*, como

todos os teatros folclóricos, se presta extraordinariamente para as reduções *modernistas* de qualquer tipo que seja. Seja na linha de um Gordon Graig, seja na linha de um Appia, tanto faz. São dois extremos opostos, um no supermarionete, que é o Gordon Graig, o outro na tentativa da dramaticidade humana, na dramaticidade do ator, que é de caráter musical.

Então já é próprio da forma moderna a possibilidade de se conectar com as outras formas.

Ele era um homem *moderno*. Tanto ele como depois a segunda mulher dele, a Rosa [Turkow], também, evidentemente. Agora, o que eu vi nele foi isso, depois eu o vi interpretando aquela coisa do Bloch, que ele interpretava sozinho... aquela peça que era do Pedro Bloch [*Esta noite choveu prata*]... Eu vi ele interpretando. Eu não me lembro porque minha memória, infelizmente, a esta altura, perdi os conteúdos e não guardei a memória das coisas.

O senhor acha que existe um paralelo entre o trabalho dele e o de Ziembinski?

Tem, tem um paralelo. Tem um paralelo e concorrência. Inclusive eles se detestavam mutuamente. Quer dizer, se detestavam cordialmente. Mas tem. Primeiro, os dois eram poloneses, e os poloneses detestam os judeus, mas falta pouco para eles serem como judeus. Quando tem dois poloneses juntos, eles estão brigando.

O Ziembinski era antissemita, professor?

Eu acho que não. Não, no contato que tive com ele não. Não pareceu. Nunca se sabe o que um polonês pensa.

Então, é possível estabelecer um paralelo entre o trabalho dos dois.

Perfeitamente, só que Ziembinski era um eclético, que tinha passado por experiências do mesmo tipo, enquanto que, pelo que eu pude deduzir, Turkow era muito mais rigoroso em sua metodologia artística. Muito mais próximo por exemplo de um Stanislávski, da utilização de um método stanislavskiano de um modo mais integral. Eu não sou capaz de avaliar porque eu só vi um ensaio e tenho uma memória muito fraca do período.

Ampliando um pouco mais essa discussão, esse teatro de arte yiddish tem características próprias, que sejam típicas dele, em relação à outras formas modernas?

Eu acho que é claro que ele assume formas próprias, primeiro pela denominação – teatro de arte. De onde vêm essa denominação?

Da Rússia, do Teatro de arte do Stanislávski.

Teatro artístico que é o nome certo. E daí. Está proclamado. A amplitude do termo não exime cronologicamente a relação pontual, considerando que ele esteve na Rússia e ele

estudou o método. Apesar de ele usar o macacão do Meyerhold, do *Agit-prop*, aquele macacão, ao que me parece ele era muito mais rigoroso neste sentido. O Ziembinski foi mais marcado, digamos, pelo expressionismo, digamos que uma linha ligada à [Alexander] Tairov talvez, do que o próprio... Mas as vertentes polonesas dessa época, esqueci o nome dos caras, que receberam diretamente esses impactos, são transmitidos na Polônia. E, a manutenção, do nome Teatro de Arte, ao meu ver, indica justamente a mesma filiação. Do mesmo modo que você vê claramente no Habima, a filiação com o [Yevgen] Vakhtangov. Vakhtangov o que que tenta? Uma média, digamos, entre expressionismo teatral e construtivismo. Enquanto você tem Meyerhold numa ponta esquerda, você tem Tairov tentando incluir numa síntese Meyerhold e Stanislávski. E o Habima é produto disso. E foi graças ao Vakhtangov que o Habima adquiriu, na época, o nome de um dos grandes grupos de vanguarda. Quem é que elogiou? Quem é que viu em Habima um grupo expressivo? Artaud, Brecht, Piscator, todo esse pessoal. Então, o fato de ter sido em língua yiddish... Não esqueça que a União Soviética já proclamava no seu início, coisa que ela nunca cumpriu, igualdade e os direitos à cultura dos diferentes grupos. E que, naquela época, antes de se descobrir, antes de se saber o que aconteceu com a minoria judaica na União Soviética, aliás como tudo mais, na era stalinista, o grupo comunista era a extrema esquerda judaica também, que era um grupo que não proclamava apenas a dissolução no grupo da coletividade etc no grupo majoritário, mas que proclamava os direitos de uma subsistência, que a União Soviética até certo ponto conseguiu, pretendeu até certo momento atender, com o caso de Birobidjan. O programa era esse. O programa dos comunistas judeus na sua principal síntese é isso. Agora, em matéria de ideias e de política, nós temos que pensar o seguinte, os conteúdos dificilmente ficam, ficam os chavões. Os chavões são sempre formalistas, portanto, os chavões servem para reinterpretações. Veja o congresso do Partido Comunista Chinês agora. Estão falando em nome do Partido Comunista stalinista e veja o que tem no substrato.

Perguntando sobre continuidades, ainda falando do teatro yiddish de uma forma geral, o senhor acredita que a versatilidade, o domínio corporal dos entretenedores anteriores ao teatro, que dão origem ao artista no teatro yiddish, se sustentam, continuam depois que surge o teatro de arte em algum grau?

Ah sim. Isso se sustentou enquanto houve uma comunidade. Tanto é verdade que em todos os âmbitos onde houve comunidades ponderáveis, e onde subsistia o teatro yiddish, a expressão teatral destas comunidades ou onde se cultivava isso aqui. Tentaram associar não só particularidades locais...

O senhor acha que o corpo desse ator continua depois que o teatro de arte entra em cena?

O teatro yiddish tem duas fases, tem a fase pré-corporal e a fase corporal. A fase pré-corporal está na base do talento cômico, do talento musical. É a fase dos *broder singers*. Os *broder* ainda não falam em corpo, falam em talentos imitativos. A segunda fase é fase que começa mais ou menos, começa a transparecer, já antes da Primeira Guerra Mundial, mas toma corpo com a Segunda Guerra, com o grupo dos jovens na Segunda Guerra Mundial. Aí, começa a haver o corpo como metodologia do teatro. Ainda não chega ao corpo atlético etc, essa coisa toda. Mas essas ideologias todas foram incorporadas. Então, o Turkow, claro que ele tem um método corporal. O ator para ele é um todo, um todo corporal.

O senhor acha que é uma coisa judaica nesse corpo do ator do Turkow? Um gesto judaico?

Depende do que ele encenava. Depende do que ele encenava. Às vezes o gesto judaico era mais traído por uma entonação de voz, por algum dito ou algum lance... `Você pensa que eu vou pra Minsk e eu vou para Pinsk!`, uma jogada retórica deste tipo. Nem sempre há a necessidade de ser corporal. Entretanto na comédia, sim. Porque a comédia o que atentava? Atentava... Ela formalizava traços corporais. Então, traz por exemplo, certas linhas geométricas eram destacadas, onde a expressão corporal era marcante. Agora, o exercício do corpo para o desempenho do ator... ah, isso é a *modernidade*. O exercício do corpo meramente para a caricatura cômica, isso é anterior a *modernidade*.

O senhor acha que Turkow entendeu o Brasil? Que ele se sentiu confortável aqui?

Acho que até certo ponto sim e até certo ponto não. Veja, o Turkow veio para o Brasil, ele já era um homem de certa idade. O mundo dele... O mundo em que ele se fez, viveu, etc... com quem ele dialogava numa língua transitiva e não intransitiva era o outro. Agora, isso não quer dizer que ele não tivesse um largo convívio e comércio com o mundo brasileiro. E testemunha disso é a própria relação dele, do grupo dele, no Rio de Janeiro e fora. Não só no Rio, você tem Recife, um trabalho importante dele. Os dois trabalhos importantes do Turkow são Rio e Recife, fora as apresentações dele nos Comediantes, o trabalho dele nos Comediantes, onde ele tenta levar um Jorge Amado, o que demonstra bem a sua postura, considerando que era o Jorge Amado de então, não o Jorge Amado depois. Quer dizer, Jorge Amado expoente intelectual, um dos expoentes intelectuais da esquerda comunista. Quando se falava em Jorge Amado naquele tempo, você falava em PCB. Mas do que se você falasse em Carlos Drummond de Andrade ou outros que

também estavam ligados ao PCB... O Graciliano [Ramos] etc. Ele tentou levar, mas não foi grande coisa.

O senhor acha que ele compreendeu os temas nacionais com Jorge Amado e Nelson [Rodrigues]*?*

Eu creio que sim. Eu creio que sim. Quanto a isso ele tinha competência. E creio inclusive que ele estabeleceu um excelente contato com o mundo. Pena que muitos, a maioria... Acho que a esmagadora maioria morreu, mas trabalhar com esse pessoal como ele trabalhou com a Cacilda, com outros, etc... Que inclusive era um pessoal bastante, eu não diria bastante armado, mas bastante discutidor.

Enquanto estava estudando o trabalho de Turkow na BIBSA, juntado amadores para fazer teatro moderno*, percebi que era um processo muito parecido com que o teatro brasileiro estava vivendo com Os comediantes no mesmo período.*

Deve ter havido transitividade para isso, em 40. De que tipo, o que ele incorporou eu não sei... Veja, primeiro a ligação com Os comediantes, se interesse ele tivesse voltado para uma... Bom, você pode dizer que ele era um homem de teatro e queria ganhar a vida. Está certo, há esse componente, sem dúvida, porque, claro, ou ele sustentado pela Scholem Aleichem, que lhe dava um salário, não sei qual foi a combinação... Eu disse, eu não estudei Turkow, portanto eu não conheço os detalhes.

O senhor acredita que o Turkow à frente da BIBSA foi o grande momento do teatro yiddish no Brasil ou teve outros?

A BIBSA tem uma carreira independente, porque além do Turkow havia outras pessoas ligadas a esse teatro que tinham também uma certa... Basta ver um poeta como Landa e outros. Não era um pessoal desinformado. Alguns deles que vieram das últimas levas de imigrantes da Polônia e da Romênia eram pessoas já com uma formação laica, às vezes já com militâncias políticas muito acentuadas, alguns deles até com postos de direção. Então, essa relação não foi exclusivamente, chegou o Turkow... Não, o grupo teatral, o grupo teatral progressista de São Paulo e do Rio vinha fazendo *Agit-prop*, que eu posso te garantir, mais ou menos desde a década de 30, ou se não antes. Então, não é que... Ele encontrou tendências, ele encontrou um certo lugar. Embora, creio eu, por exemplo que ele não estava tão a esquerda quanto esses grupos estavam.

Por que ele foi embora?

Ele foi embora porque realmente a grande... Ele achou que, creio eu, ele deve ter sondado e deve ter visto, eu não sou capaz de especular sobre isso, mas ele achou que de qualquer modo em Israel ele ia encontrar um público mais receptivo ou mais compreensivo.

E ele teve? O senhor acha que ele teve?

Creio que da parte dos imigrantes... Como a maior parte da população israelense daquele tempo ou boa parte era de imigrantes judeus da Europa Ocidental, eram refugiados de guerra etc, certamente ele teve.

O senhor acha que ele achou o palco dele lá?

Não creio que ele tenha achado o palco dele porque teve a concorrência do teatro hebraico. E ele não fez teatro hebraico.

O senhor sabe alguma coisa sobre o vandalismo contra o teatro yiddish em Israel nos anos 50 e 60?

Veja, os sionistas, a parte dos sionistas de centro e de direita, eram violentamente contra o yiddish, que era a língua da Diáspora, a língua da humilhação, a língua do judeu apanhando sem responder, sem reagir. A língua da humilhação. Então, o próprio Ben Gurion foi desse grupo como a Golda Meir etc. Isso na sua mocidade etc, depois eles amainaram um pouco, do mesmo jeito que amainaram na sua relação com a ortodoxia judaica, que acabaram até se aliando. Eles amainaram também tanto a esquerda quanto a direita, porque fazer política é isso. Os governantes ou roubam ou fazem aliados. Não tem outra saída.

Eu perguntei isso porque o Turkow foi para lá, então provavelmente ele viu isso acontecer.

Ele conhecia, mesmo porque, estando na Polônia, ele, como judeu na Polônia... Os jornais judeus da Polônia refletiam o que se passava em Israel de um modo tão vivo quanto o noticiário polonês.

O que o senhor acredita que relegou Turkow ao obscurantismo no Brasil? Por que ele não se tornou um nome fundamental nas nossas escritas de história teatro? Por que ele desapareceu do nosso imaginário teatral?

Bom, o nome do Ziembinski se impôs, porque primeiro a maioria das peças foram dirigidas pelo Ziembinski. Ziembinski esteve em todas. O Ziembinski se ligou com uma rede imensa de propagadores diretos ou indiretos ou sub indiretos que propagaram seu nome. Agora, isso de um lado. De outro lado, eu tenho impressão de quem com o surgimento do Estado de Israel, o olhar judaico em geral sofreu um desvio e uma concentração. Apesar de, por exemplo, a entidade que o irmão dele representava que era o *Yiddisher Velt Kongres*...

O senhor está falando do Mark Turkow?

É, do Mark Turkow. Se tivesse uma ideologia mais ampla... Na verdade, a existência de fato de um estado judeu é um fato substancial de que a ideologia e as boas intenções não podem suprir. É o que acontece hoje, apesar de todos os reparos que você possa ter em relação à política e uma porção de coisas, você não pode deixar de considerar que a existência disso, depois de dois mil e tantos anos de um estado judeu. É um fato que como judeu te pesa. Então, é isso. Eu acho que no caso dele muito mais, porque ele estava muito mais integrado nessa cultura do que você e eu.

Com certeza.

E que a Tania também.

O que o senhor acredita que um estudo sobre Turkow deveria focar?

A meu ver, deveria focar três coisas... Isso é mania de... Não sei se três ou se são dez... Bom, em primeiro lugar devia, independente dos dados biográficos, a formação, a origem, a família, qual é o contexto em que ele se criou... É importante. Segundo, a formação dele no período russo. Depois estudar com muito cuidado o período do Teatro de Arte dele e da Rosa, porque o restante, ao meu ver, são desenvolvimentos disso.

O senhor sabe de mais alguma coisa que possa me contar desse período na Rússia?

Na Rússia você tem que estudar história do teatro russo, mas evidentemente, tendo estado em Moscou, tendo nesta época visto não só Stanislávski ou tendo visto digamos... a nosso ver, porque evidentemente a história do teatro russo tem uma amplitude que não é abrangida pelos olhares redutores do historiador e da crítica. São sempre redutores, porque você sempre quer apanhar um fato central causador. Você quer colocar numa linha de procedimentos de causa e efeito que não funciona, mesmo com toda a dialética, porque são procedimentos às vezes não macro porém micro, que acabam corroendo bases e sugando-se gentes. Então, ao meu ver, esse período é o período que se consolida não só um método teatral, como uma *Weltanschauung*, como uma cosmovisão. E essa visão pode ser uma cosmovisão de caráter universalizante etc, messiânica, vamos salvar os justos do mundo inteiro ou pode querer salvar apenas alguns justos, alguns dos homens públicos... Aquela história... O mundo segundo a lenda hassídica é sustentado por causa de trinta e seis justos... Agora, se o Turkow era evidentemente um judeu vestido das roupas da *modernidade* teatral eu não tenho dúvida, bastava ver ele com o macacão. Eu não preciso de nenhuma outra...

Mas ele era muito judeu, não é professor? A judeidade era uma questão para ele.

Ele tinha alguma coisa de judeu, e tinha alguma coisa, que eu diria, daquela coisa polonesa, do cara requintado, do polaco requintado, que gosta de uma bossa especial.

Havia alguma coisa de polonês nele também. Inclusive era uma língua que ele utilizava e ele representava em polonês também. Ele representou em polonês. Em polonês para poloneses, não para judeus. Ora, um ator judeu que se propõe, assume, essa coisa, está dizendo a que ele veio. Está dizendo que ele tem um pé em um determinado contexto, mas tem os olhos em um horizonte mais amplo. Essa é a relação e a cabeça também. Agora, me pareceu um camarada também bastante... Não sei... Isso eu não posso te dizer... isso é uma impressão muito vagabunda, muito fugidia... Muito, como se diria, muito... Muito firmado em suas opiniões. Quer dizer, capaz de defender... Convicto! Não me pareceu um cara extremamente vaidoso, como por exemplo você via com uma exposição de personalidade como você via em outros. Não me pareceu no jeito dele atuar que ele era daquele tipo ´você tem que fazer isso porque estou dizendo que você tem que fazer´. Eu acho que ele era do tipo, ´você tem que fazer isso porque eu e você achamos que é a forma mais adequada de fazer isso´. Acho que ele dialogava, mas tinha opiniões firmes. Não é que ele ficasse exposto a recepção do outro para firmar a sua opinião. Foi o que eu puder ver. Agora, quanto a relação com o teatro russo, com o teatro polonês, e eu diria, com o teatro universal, eu não tenho a menor dúvida. E que ele teve uma relação bastante próxima com o teatro brasileiro está visto não só pela sua atividade efetiva, como também, pela relação que aquele amigo dele, o Isaac Paschoal, teve com tudo isso. O Isaac Paschoal era um lado do Turkow... E além disso você tem que considerar que no Rio havia uma coletividade judaica de esquerda e de jovens muito grande, muito grande. Dentre os meus amigos, enquanto aquela época... Não sei se você chegou a conhecer, Gabriel Boifiler... Foi meu amigo... Eu inclusive até estive na pensão da mãe dele que era na praia do Flamengo... o Davi Lerner, a irmã dele vivia em São Paulo, muito amiga minha, Léa Lofstein... o meu primo Rubens Berenstein... Não sei se... Acho que ele teve filhas... Não sei depois se as filhas se casaram. Mas ele é parente meu do Rio. Além disso, eu mesmo vivi no Rio. O Lerner, enfim... E havia os cariocas-paulistas... o doutor Schor, que a família é do Rio... de Niterói, se não me engano. Então, veja, era distante mas principalmente os grupos progressistas mantinham uma relação bastante próxima.

A BIBSA por exemplo veio algumas vezes à São Paulo com o círculo dramático da BIBSA a convite da Casa do Povo.

Isso, Casa do Povo. Casa do Povo não existia, existia o Progresso. Aqui o movimento foi assim, primeiro foi um clube chamado Yungend Club. Depois de 37 se formou o Progresso, do Progresso nasceu a Casa do Povo.

O senhor acha que está havendo um renascimento do yiddish?

Eu acho que está havendo um renascente interesse acadêmico. Quanto ao renascimento do yiddish, a não ser que os fundamentalistas judeus, os religiosos que falam o yiddish, usam-no instrumentalmente na interpretação, mas não o usam, não o cultivam... Pode ser que eles mantenham um certo yiddish. Mas, na massa da população judaica internacional, não creio. Não vejo essa massa, esse quórum mínimo, que é necessário em termos de massa linguística de uma língua para a manutenção. Agora, posso ser pessimista, há os creem, os entusiastas... Os que depois de terem guardado uma porção de amores, se amasiam com a velhinha. Eu acho o yiddish uma língua extraordinária, marcada por uma riqueza muito grande, mesmo porque é uma língua de síntese e ela incorpora... ela tem a vantagem analítica das línguas românicas e a vantagem sintética das línguas sintéticas. Você sabe que o yiddish tem apenas um possessivo, não é? Em forma estrutural, como o inglês. Porém, ele é de uma riqueza vocabular muito grande. A tal ponto que mesmo sem se desnaturar, ele tem recepção para vários idiomas...

Eu acho transgressora essa capacidade que tem de se misturar e se manter.

Ele tem essa capacidade, até um certo percentual é claro. O que que é o yiddish? O yiddish tem uma formação basicamente alemã, são cerca de sessenta, sessenta e poucos por cento, hebraica, cerca de trinta por cento mais ou menos, eslava, cerca de uns dez por cento... Eslava e outras línguas... Agora, você vê que conforme o meio em que ele funciona... por exemplo, com o inglês não há dúvida, já pela afinidade germânica do inglês com o alemão, ele tem uma capacidade de incorporar palavras inglesas numa quantidade enorme. Não precisa ser pela descontinuidade, sim pela continuidade. É mais fácil você yiddishizar uma palavra inglesa nos Estados Unidos ou na Inglaterra no yiddish, do que você yiddishizar palavra italiana ou brasileira. Então isso já é um parentesco. Mas ele tem essa qualidade aglutinadora. Então, neste ponto é um idioma extremamente rico. Tem outra coisa, o yiddish tem uma cultura secular, não estou falando cultura religiosa. Ele tem uma literatura que é digna de qualquer país, em termos de literatura *moderna*. Não sei se você sabe mas tem traduzido para o yiddish a maior parte das obras importantes em literatura do século XIX e parte do século XX. Está tudo traduzido para o yiddish. *O Capital* de Marx está traduzido para o yiddish. E outras coisas por aí. Então, é uma literatura que muitos povos, grandes povos não tem. E se tornou desconhecida pelo Holocausto. Agora, por exemplo, ela ainda hoje, a meu ver em termos romanescos, pelo menos no que concerne ao período dado, muito mais rica que a literatura hebraica. Sem esquecer o fato de que os escritores de língua yiddish foram sempre bilíngues, foram sempre escritor... Peretz foi escritor yiddish e escritor hebraico. Scholem Aleikhem

escreveu em yiddish e escreveu em hebraico. Mendel era fundamentalmente um escritor hebraico. Apesar de tudo isso e alguns deles terem sido como An-Ski, o autor do *Dybuk*, foi um escritor conhecido em língua russa. Então, você tem aí um leque muito vasto, que não adianta ter opiniões muito decididas – ´o yiddish vai ressuscitar porque eu quero´. Eu quero, agora, os fenômenos sociolinguísticos não se guiam apenas pela minha vontade. Então, essas predições proféticas etc, até agora eu não vi não. Eu por exemplo perdi, desde que meus pais faleceram, e meus sogros, perdi quase completamente o idioma falado. E eu falava correntemente com minha mãe e tudo. Toda vida frequentei, além do mundo não yiddish, clubes onde... Tem outra coisa, os clubes progressistas aqui, todos falavam e propagavam a cultura yiddish. Alguns dos maiores escritores da língua yiddish *moderna* vieram por causa desses clubes progressistas. Quem é que trouxe o [H.] Leivick para o Brasil? Foi um dos grandes poeta, escreveu *O golem* [O robô androide], dentre outras coisas. Foram eles. Então, o setor progressista, que era o setor onde o Turkow estava incluído, foi o setor que no Brasil... o progressista e a esquerda sionista... mais contribuíram para a *modernidade* da cultura yiddish que foi propagada no Brasil. O cabedal tradicional também se manteve, mas em épocas antigas, nas imigrações das décadas de 20 e 30, muito lá embaixo. Você via pouco desses penicos pretos quadrados que eles andam... Muito pouco... Você não isso.

Muito obrigado professor.

O yiddish nasceu na fronteira franco-alemã, no Reno, na Alsácia. O yiddish era falado por umas pequenas pranchas na Alemanha até Hitler. Quer dizer, o velho yiddish, que é o yiddish que Mendelson falava, que é diferente do nosso yiddish. Que é bem diferente. Ele é muito mais próximo do alemão. Porém é dialetal, é um dialeto. Agora, ao meu ver, onde o yiddish realmente se tornou uma língua e não um dialeto foi na Europa Oriental. Aí eu acho, quer pela diversidade da língua, quer dizer, pela disjunção da língua... essa disjunção não existia na Alemanha... se acentuaram as características, e, ao mesmo tempo, pela densidade demográfica etc, desenvolveu características que não tinham lá, porque, como eu disse a você, todos os principais clássicos da literatura yiddish eram escritores hebraicos e de outras línguas. Mas onde eles se expressaram preferencialmente foi na língua yiddish.

Muito obrigado. Essa entrevista foi muito importante para o meu trabalho.

7.2.2 Entrevista com Nicette Bruno[54]

Thiago Herzog – Vamos falar um pouco do Turkow?

Nicette Bruno – Bom, Turkow... ele entrou em cena comigo... quando eu fui fazer... logo depois do *Fausto*, eu fiz um espetáculo chamado *As águas*... e o outro... do César Borba... era Sarah e César Borba... Era um casal de produtores-autores. Eles eram casados, inclusive. Um era *As águas*, o outro eu não me lembro nome dele...

Thiago Herzog – Caminhantes sem lua*?*

Nicette Bruno – *Caminhantes sem lua* e *Ás aguas*! Uma peça era da Sarah Borba e a outra dos dois, tá certo? E alí eu conheci o Turkow. Turkow foi... eu acho que ele tinha um conhecimento com os autores, depois ele foi assistir e tal. E ele deu algumas... ele fez algumas palestras para os autores, bate-papo, nem chegava a ser uma palestra mesmo, mas conversando, sabe? Dando uma certa orientação. Eu por exemplo fazia uma menina que tinha um problema neurológico...

Thiago Herzog – As águas?

Nicette Bruno – É... Não, eu acho que não... *Caminhantes sem lua.*

Thiago Herzog – *Caminhantes sem lua*!

Nicette Bruno – É. Mas ele me dava orientação sobre o meu o posicionamento, no comportamento como pessoa vivenciando aquele processo, dizendo da entrega do ator para as personagens com determinados problemas, ou neurológicos ou não, mas enfim... Falando sobre a posição do ator diante de um personagem, era mais assim... Era interessantíssimo porque dificilmente você vê uma posição nesse sentido... Você vê o personagem numa situação cênica, mas o ator diante do personagem... foi muito interessante.

Beth Goulart – Ele usava um pouco como método Stanislávski? Como...

Nicette Bruno – Estava começando. Estava começando. Eu por exemplo estava começando. Eu li Stanislávski nessa época, depois dessa conversa com o Turkow... ele me explicando, falando da importância... Por isso o posicionamento do ator diante do personagem. E foi uma coisa muito elucidativa e muito boa.

Tania Brandão – O trabalho dele era diferente do Ziembinski?

Nicette Bruno – Ah, completamente... Completamente diferente... Ele era diretor mesmo, o Ziembinski utilizava todo o conhecimento dele como ator, como iluminador, como

[54] Trecho de entrevista concedida ao autor da tese e à Tania Brandão, orientadora da tese, com comentários de Beth Goulart, filha da atriz, em 17/07/2019, no Rio de Janeiro.

ator... Ele completava tudo isso para ele dirigir um espetáculo. O Turkow era um diretor, era um diretor de espetáculo mesmo. Mais de atores, um diretor de ator. A diferença que eu analiso hoje... na época eu nunca diria isso, mas que eu analiso hoje, a diferença seria essa. E mesmo quando eu fui receber o convite... Eu estava com dezessete anos, eu recebi um convite. Existia na época um fotógrafo chamado Halfeld, que era o fotógrafo das artistas e tal. E ele teve uma vontade de fazer aqui um teatro itinerante. Ele tinha visto lá em Nova Iorque, não sei se exatamente em Nova Iorque, mas nos Estados Unidos, não sei em qual cidade, que ele viu um tipo desse, que era a estrutura mesmo de um móvel mas com a cobertura de alumínio. Então, ele quis fazer isso e me chamou, porque... era isso que eu estava contando da época... é que eu fiquei com o nome grande, assim... Nicette Bruno.... Na época chamavam estrelinha, aquelas coisas, estrelas, aqueles negócios de um começo promissor... Que foi realmente, aconteceu isso comigo... Então eu fui convidada para ser a titular da companhia que ia inaugurar esse teatro. Queria fazer isso alí no Passeio Público, no meio daquelas árvores, daquelas coisas, parecia um pouco o que ele tinha visto lá, que era num jardim também, grande. Só que Lúcio Costa, diretor do Patrimônio Nacional, não permitiu, não permitiu, com toda a razão. Só que na época eu não achei que era razão nenhuma.

Tania Brandão – Eu ainda não acho.

Nicette Bruno – *´Como que não deixa´... Como que não deixa´... Como que não deixa´...* Foi aquela coisa, aquela coisa. *´eu vou falar com o Presidente da República´...* E consegui uma audiência com Getúlio. E fui lá falar com Getúlio. Chegou lá e tal era Roberto, não me lembro como é que era o nome do assessor lá do Getúlio, Roberto não sei o que. Fui lá no Palácio das Águias, lá no Catete. Fui lá falar com ele. Ele me recebeu com um sorriso. Nunca mais vou esquecer o sorriso daquele homem, que coisa fantástica, poxa vida. '*Ei, menina...'* Não sei o que. Aí eu falei: *´Porque nós estamos montando, querendo montar, não sei o que... e fomos proibidos de montar alí. Eu acho um absurdo...'* Eu e meus dezessete anos e ele me ouvindo, me ouvindo... *'Vai menina, vai fazer seu teatro... Vai lá, vai lá, vai. Eu vou te aplaudir, vai fazer o teatro.'* Eu saí de lá certa de que tinha ganho a parada, só que ele não meu deu nada por escrito, né? Quando saí de lá comecei a contar, falar e tudo... Não teve nada. Não tinha... E nem podia ter. Imagina botar no meio do Passeio Público, lá botar um teatro, uma coisa... Não tinha... Não tinha como. Aí também teve muita badalação os jornais dizendo da menina que foi não sei o que... A jovem atriz, não sei o que... e que não foi permitido. Batata... Aquelas coisas badaladas, primeira página, aquela coisa toda. Aí, o Halfeld recebeu um telegrama do Brasil

Bandecchi, que era o secretário de cultura da Prefeitura de São Paulo, oferecendo a Praça da Bandeira, que na época não era o que é hoje, era uma praça bonita. Futuramente seria Parque Municipal. ...onde ele cedia aquele local para montarmos. Por isso eu fui para São Paulo, para montarmos o teatro alí. A peça era *De amor também se morre*. Com a Dulcina [de Moraes] começou a ensaiar, mas ir para São Paulo não ela não podia ir. Aí eu falei com o Turkow e contratei o Turkow para ir para lá. Quer dizer, eu contratei... O Halfed contratou o Turkow para ir para São Paulo. Foi ele que dirigiu, acabou de dirigir e foi a estreia e tudo... Foi um grande sucesso a peça. Eu fui lá com a dona Leonor... Eu era muito atrevida. Eu fui lá com a dona Leonor de Barros, a mulher de Adhemar de Barros para fazer a estreia, a avant-première. E realmente consegui. Foi comigo também, que era meu amiguinho e aluno também da Maria Jacintha, que era o Abelardo Figueiredo. O Abelardo também... Conheceu o Abelardo Figueiredo?

Tania Brandão – Não, só de nome.

Nicette Bruno – Ele também... Nós conseguimos que a dona Leonor de Barros fosse de patronesse da estreia. E foi aquela badalação na sociedade paulista, foi aquela coisa. Bom, então, a minha experiência com o Turkow foi naquela coisa da César Borba e este espetáculo que o Turkow...

Thiago Herzog – Esses três, *Caminhantes sem lua* que a senhora fez também? *As águas* e este espetáculo. Ele foi embora logo depois que vocês trabalharam?

Nicette Bruno – *não sei*. O Turkow?

Thiago Herzog – É.

Nicette Bruno – Não tenho ideia de quando o Turkow... Ele sumiu, eu nunca mais soube dele.

Thiago Herzog – A senhora fez também *A filha de Iório* com ele?

Nicette Bruno – Ah bom, *A filha de Iório* com ele não. *A filha de Iório* foi direção da Dulcina.

Thiago Herzog – Mas ele fazia como ator?

Nicette Bruno – Não.

Thiago Herzog – Não?

Nicette Bruno – Não. O Turkow?

Tania Brandão – Ele não entrava em cena?

Nicette Bruno – O Turkow?

Nicette Bruno – Ah, eu não me lembro disso não?

Thiago Herzog – Tem um depoimento dele falando...

Nicette Bruno – Dele?

Thiago Herzog – É.

Nicette Bruno – Só se ele foi um desses... Porque tinham alguns figurantes... Pode ser. Mas eu na época nem conhecia ninguém, nem sabia. Pode ser que ele tenha sido um dos figurantes. Porque tinha...

Beth Goulart – É aquele foto alí não é. Um foto linda.

Nicette Bruno – Ah é, alí é *A filha de Iório.*

Thiago Herzog – Ele tinha um método de trabalho?

Nicette Bruno – O Turkow?

Thiago Herzog – É.

Nicette Bruno – Tinha, esse de direção de ator, né?

Thiago Herzog – Linda foto.

Tania Brandão – Linda essa foto.

Nicette Bruno – Era a Dulcina, Odilon [Azevedo], eu e o Fortes, o Ribeiro Fortes. O cenário do Luciano Trigo, era lindo o cenário. Eram espetáculos assim... Pareciam óperas, né.

Beth Goulart – Grandiosos.

Nicette Bruno – Grandiosos.

Beth Goulart - Eram sempre grandes cenários?

Nicette Bruno – Ah?

Beth Goulart - Eram sempre grandes cenários?

Nicette Bruno – Lá no Municipal sim. Lá no Municipal. Mas depois eu trabalhei com a Dulcina no Huxley, Aldous Huxley, *O sorriso de Gioconda*, que foi já no Teatro Regina. Que na época não era Teatro Dulcina, era Teatro Regina. É, pode ser que o Turkow... Porque a dona Conchita [de Moraes] trabalhou também neste espetáculo. Ela fazia uma das camponesas, lá e tal... Pode ser que o Turkow... Talvez ele tenha... Talvez tenha sido a primeira aparição dele, por exemplo, em palcos brasileiros. Mas, eu não... Né, imagina.

Thiago Herzog – *A senhora disse que ele tinha um método de trabalho de ator, né?*

Nicette Bruno – É.

Thiago Herzog – Como era? Começava na mesa e depois...

Nicette Bruno – *Não era bem na mesa, não*. Nós fazíamos cadeiras redondas, assim. E aí ele começava... Começávamos a ler e ele a dizer - *´No entendi o que você falou?´ 'No entendi, no entendi'.*

Thiago Herzog – Falando português!

Nicette Bruno – Muito mal, a gente que não entendia. '*Pode parar, pode parar'*... Que nem a minha personagem agora. Mas era ótimo. Eu ficava assim grudada, né. Tudo o que ele falava, não entendia metade, mas ficava grudada. É verdade. Era assim. Depois, para levantar o espetáculo que na época, por exemplo, as pessoas... as companhias... as pessoas com o texto na... Aliás hoje em dia tem muito isso também... Com o texto na mão já vai fazendo a marca. Fazia assim, sabe? De alguns inclusive eles colocavam, assim, a cadeira no centro do palco e os atores faziam ao redor. Só no ensaio geral que as pessoas sabiam que aquela cadeira significava aquele ator. Era uma loucura... Uma loucura. Mas com o Turkow era assim, quer dizer, nós começamos a ter também... mas isso Dulcina também. Com a Dulcina muito... A Dulcina trabalhava ator que era uma maravilha. Eu acho que a Dulcina trabalhava melhor o ator do que o próprio, talvez pela língua, do que o próprio Turkow. Mas ele dava as explicações, ele descrevia as cenas, as coisas, sabe?

Beth Goulart – Tinha um entendimento, né?

Nicette Bruno – Entendimento. Um entendimento do ator. Foi muito bonito o trabalho com ele. Foi muito elucidativo para mim o trabalho com ele. Mas depois, quando eu fui para São Paulo e ele foi junto, melhor ainda, porque aí eu tive mais intimidade com ele, e aí fora do ensaio, aí eu conversava muito com ele, perguntava coisas para ele. Eu não me lembro mais, mas enfim... Coisa da cena, do personagem. E ele era muito legal, muito legal.

Thiago Herzog – A senhora acha que ele ensinava mais do ensaiava exatamente?

Nicette Bruno – Ah, eu acho que ficava assim paralelo, sabe? Porque o diretor de ator ensina muito, mas dirige muito. É o diretor, né? Ele dá a amplitude da cena. Isso ele dava, isso ele dava sim. E se preocupava muito com a maneira da gente transmitir aquilo que o personagem... Ele tinha muito essa coisa, por isso eu falo do Stanislávski... Ele falava muito... o personagem, a você agarrar, agarrar o personagem. Você se vestir do personagem, era uma coisa que ele me disse uma vez que eu nunca mais esqueci, que era se vestir com o personagem. Então, era muito interessante. Foi muito, foi muito, produtivo para mim trabalhar com ele.

Tania Brandão – Pode se dizer, na época, que era um trabalho revolucionário como direção?

Nicette Bruno – Não.

Tania Brandão – Não. Era dentro do que se fazia na época?

Nicette Bruno – Era dentro da coisa tradicional. Não, ele não teve na de criatividade que, pelo menos eu visse.

Thiago Herzog – A senhora assistiu a outras montagens dele?

Nicette Bruno – Não. Não. E depois não dava muito para eu assistir nada porque aí comecei, comecei uma atividade muito forte. Eu tinha... Ah, porque... Porque logo depois da primeira peça o Halfed acho que se encheu da coisa e largou tudo. Assim que eu me tornei empresária. Ficou tudo nas minhas costas, eram 17 pessoas contratadas, que foram do Rio de Janeiro para lá.

Thiago Herzog – Foi bem sucedido o espetáculo?

Nicette Bruno – O primeiro? Muito bem. E depois o segundo melhor ainda, que foi direção do Ruggero Jaccobi. Porque eu ia muito até Teatro Brasileiro de Comédia e assistia a muitos ensaios, eu via aqueles diretores. Esses diretores sim foram os grandes estimulantes e como é que se diz...

Beth Goulart – Provocadores. Provocadores de uma nova linguagem.

Nicette Bruno – É.

Beth Goulart – Eram os italianos.

Nicette Bruno – Os italianos. [Adolfo] Celi...

Tania Brandão – O Celi era diferente do Turkow?

Nicette Bruno – Também. Ah, completamente diferente. A visão dos italianos era completamente diferente da do Turkow. Por isso que eu digo, Turkow era uma coisa mais tradicional. Quando eu falo uma coisa mais tradicional, era uma coisa mais pesada. Pesada não que fosse dramaticamente pesada. Era uma coisa mais pão, pão, queijo, queijo. Sabe aquele negócio do põe para fora, sabe? Era diferente. Era diferente. Não tinha muita humanização o trabalho com o Turkow. Não sei se eu estou me explicando bem. Não é crítica, não. Era uma coisa que eu acho que de raça mesmo. Sabe, diferente. O italiano...

Beth Goulart – O italiano é latino. O polonês talvez seja um pouco mais duro, duro eu acho.

Nicette Bruno – Duro, eu acho. Ele era...

Beth Goulart – Era menos afetivo. O oposto do italiano. Era menos afetivo.

Nicette Bruno – É. É.

Beth Goulart – Talvez mais racional. Mais frio.

Nicette Bruno – Mas o Ziembinski, polonês também, pegou bem o outro... Também, trabalhou tanto com os italianos, aquela coisa. Ele veio e foi trabalhar no cassino. Ele foi... O Ziembinski... Era diferente o Ziembinski do Turkow, sabe? Eles era diferentes.

Beth Goulart – O Ziembinski foi se abrasileirando.

Nicette Bruno – Foi, foi.

Tania Brandão – Um pesquisador paulista, que é um grande pesquisador, o Fausto Fuser, ele diz que o Ziembinski... Ele tem uma visão diferente da visão do Yan Michalski, ele diz que o Ziembinski era muito mais comercial.

Nicette Bruno – Eu não acho.

Tania Brandão – Não, na Polônia, na formação dele.

Nicette Bruno – Ah, na formação dele. Por isso é que eu disse...

Tania Brandão – Ele era mais...

Nicette Bruno – Ah! Por isso é que eu disse, que ele era mais diretor de iluminação do que ator e diretor lá na Polônia. É isso mesmo. Ele veio ser mais diretor e coisa aqui. Eu acho que...

Tania Brandão – Aqui ele se conferiu um estatuto que ele não tinha na Polônia.

Nicette Bruno – É verdade. Na Polônia ele era um iluminador. Era fantástico, como iluminador era fantástico. Ele era mais iluminador lá. Agora tem a coisa da experiência.

Beth Goulart – Ele se transformou em um diretor fantástico.

Nicette Bruno – Se transformou, lógico, lógico. É por isso que eu digo, ele exercitou, ele se exercitou aqui e um dos primeiros momentos dele foi a peça do Nelson Rodrigues, o *Vestido de noiva.* Que foi um dos primeiros onde ele...

Beth Goulart – Um marco, né?

Tania Brandão – Você chegou a ver essa montagem, não?

Nicette Bruno – Primeira peça que eu assisti de teatro, tinha doze anos. Saí da aula de balé lá e fomos lá na torrinha eu e mamãe e assisti ao *Vestido de noiva.* Eu disse – *'Mamãe, é isso aí que eu quero. É isso aí que eu quero.'* Fiquei alucinada, era muito bonito o espetáculo. Uma coisa, a [Irina] Stipinska fazendo a... Não, não esqueço até hoje. Era fantástico, fantástico.

Thiago Herzog – A senhora falou de sua personagem, provavelmente a língua que o Turkow falava e que a sua personagem na novela falava eram a mesma, o yiddish.

Beth Goulart – Sim, o yiddish...

Nicette Bruno – Pois é. Pois é. Exatamente. Exatamente.

Tania Brandão – Nesta ida ao *Vestido de noiva...* São muito interessantes os registros de época, porque teve um grande número de pessoas não entendem nada, não entende porque a história é desafiadora. Ela não tem...

Beth Goulart – Ela não é linear.

Tania Brandão - Ela não é linear.

Nicette Bruno – É porque entra, porque entra o imaginário, entra memória, entra...

Beth Goulart – Eu acho que entra uma coisa mais ousada ainda que são várias dimensões de existência ao mesmo tempo.

Nicette Bruno – Ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo. Exatamente. Mas isso é que foi extraordinário, isso é que era extraordinário. Engraçado, eu com meus doze anos, eu assimilei tudo isso, adorei e disse *'É isso que eu quero'*.

Beth Goulart – Deixa eu te perguntar uma coisa: papai não fez?

Nicette Bruno – Papai fez, mas depois, não, outra montagem, dirigida pela Henriette Morineau. Outra montagem. É. É.

(Neste ponto houve uma pausa curta na entrevista)

Thiago Herzog – O Guinsburg, o pesquisador...

Nicette Bruno – Sim!

Thiago Herzog – ...quando conta dos ensaios do Turkow, pelo menos no teatro yiddish, que foi o que ele assistiu, ele ensaiava com aquele macacão dos *Agit-prop* russos.

Nicette Bruno – Não, comigo não foi não. Comigo era camisa branca mesmo.

Tania Brandão – Blusa social!

Nicette Bruno – Social não. Antigamente a gente falava do português, que era camisa... Mas não era aquela camiseta... Era aquela camiseta que tem...

Tania Brandão – Botões.

Nicette Bruno – Botões aqui, a coisa tinha, a manga tinha... Era assim. Mas normalmente que ele estava com um paletó. Ele tirava as vezes assim no meio do trabalho, tirava as vezes o paletó e ficava com essa camisa. Acho que depois então ele...

Thiago Herzog – Isso foi antes.

Nicette Bruno – Antes?

Thiago Herzog – Isso o que ele fala é anterior, no teatro...

Nicette Bruno – Ah...

Thiago Herzog – Muito obrigado pelas informações.

7.3 Anexo 3 – Imagens: fotografias, cartazes, programas, documento, croqui de cenário e capa de libreto de partituras[55]

7.3.1 Cartazes de espetáculos apresentados nos anos 1930

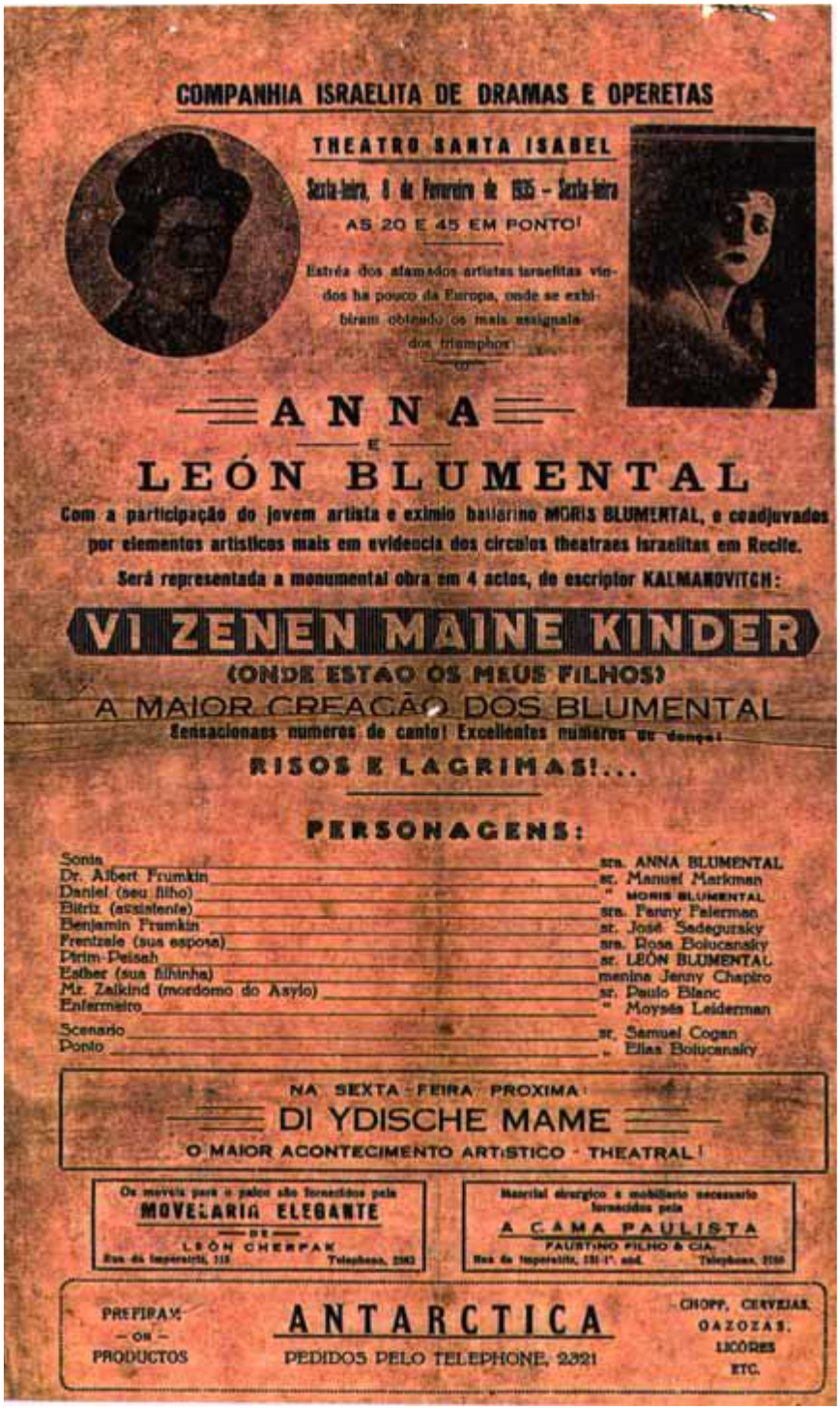


Oifen weig cain Buenos Aires oder – Dos roite winkel
A caminho de Buenos Aires
Esther Perelman e Isaac Deutch. Teatro Santa Isabel. Recife, 1934.

Neste cartaz podemos observar a formação típica do teatro antigo yiddish, um casal principal estrangeiro acompanhado de um elenco local. Uma questão importante de se observar é a presença da logomarca da Antarctica, que patrocinava as apresentações

[55] Todas as fotografias, programas e cartazes analisados nesta tese foram retirados do livro *Drama & Humor* - O teatro ídiche no Brasil, de Susane Worcman. A autora autorizou a utilização e a publicação de todas as imagens por parte do autor desta tese.

em Recife. Nesta temporada, Turkow acompanhava o casal principal embora não esteja nessa ficha técnica.



ImVi zenen maine kinder
Onde estão os meus filhos?
Teatro Santa Isabel. Recife, 1935.

Mais um cartaz que retrata a vinda de um casal estrangeiro com apresentação patrocinada pela Antarctica.



Treif Pusl
O rabino e a namorada
Salão do Centro Israelita. Recife, década de 1930.

Nesta filipeta vemos o anúncio da vinda da Vilner Troupe, ou melhor, de seus dois principais artistas. Com o elenco tão reduzido o que o casal apresentou aqui provavelmente estava mais amparado no teatro antigo do que nos padrões da *modernidade.* Não foi encontrada explicação para a grafia alterada do nome da companhia de V para W.


JORNAL ISRAELITA

TEATRO CARLOS GOMES

(PRAÇA TIRADENTES)

A maior manifestação cultural de todos os tempos no Rio!

Pela primeira vez, quinta-feira, dia 22 de Novembro, às 21 horas

A Companhia dos Artistas Independentes tem a honra de apresentar o famoso artista e diretor do "Teatro da Arte de Nova York"

MORIS SCHWARTZ

EM SUA MAIOR CRIAÇÃO

NACHES FUN KINDER

Comédia drama de Leon Kobrin

ATUALIZADO E REGIDO POR MORIS SCHWARTZ

DIRIGINDO UMA TROUPE DE 16 ARTISTAS ESCOLHIDOS, DA ARGENTINA E DO BRASIL:

MAX KLASS, ANA RAPEL, KATIA PLAVINA, SASHA ROSENTAL, MENACHEM SCHWARTZ (filho de Moris Schwartz). E A TROUPE UNIDA:

JENY LOVITCH E MICHAL MICHALOVITCH

ESTHER PERLMAN, MISHA BERENSTEIN, I. HANDFUS, SIMON BUCHALSKI, BELA AIZ, ROSA TZIPKUS, VITOR GOLDBERG E OUTROS.

ADMINISTRAÇÃO DE — SIMON BUCHALSKI

MÚSICA SOB A DIREÇÃO DO MAESTRO LEON GOMBERG

Bilhetes a venda desde já na bilheteria do "Teatro Carlos Gomes" das DEZ HORAS DA MANHÃ em diante.

Atenção! — Moris Schwartz apresentará sòmente cinco espetáculos no Rio.

NÃO PERCA A OPORTUNIDADE DE ADMIRAR OS GRANDIOSOS ESPETACULOS A SEREM APRESENTADOS POR ESTA GRANDE COMPANHIA!

Naches fun kinder
Teatro Carlos Gomes. Rio de Janeiro, década de 1930.

A mesma avaliação feita à apresentação da Vilner Troupe pode ser repetida deste anúncio no *Jornal israelita* da presença de Moris Schwartz, pois o cartaz denuncia a escolha de atores locais para formarem o elenco, provavelmente não recebendo o treinamento necessário e muito menos participando de fato da formação de um *ensemble* para uma apresentação realmente dita de arte.

7.3.2 Cartazes de espetáculos apresentados no início dos anos 1940



Lá vai o vovô
Teatro Sant´Ana. São Paulo, 1941.

Aqui temos uma filipeta de divulgação de peça montada em 1941, com a vinda do casal Debora Rosenblum e Naum Melnik, acompanhados de Zygmunt Turkow que, apoiados em um elenco local, faziam parte do repertório da temporada. Esta filipeta está em português e em yiddish. A divulgação em português ajudava a não criar problemas policiais, na medida em que tentava esclarecer do que se tratava.



TEATRO SANTA IZABEL

O Centro Cultural terá a subida honra de apresentar ao publico Israelita de Pernambuco o famoso artista na noite de 15 de Novembro de 1941 as 21 horas em ponto.

Z. TURKOV

PROGRAMA

I

CHABSE ZWI; um acto de I. JILAVSKY

II

O AVARENTO; um acto do I. B. MOLIÈRE

III

Dr. WOLF; Monologo de M. LIFSCHITZ
O PECADO " " VIEVIURKE
OS TRAMWAYS DE KASRILEVKE; de
CHALOM ALEIHEM — RECITAÇÃO

TEATRO SANTA IZABEL

21 de Novembro de 1941, as 20,30 horas O Centro Cultural Israelita terá a subida honra de apresentar o famoso artista

Z. TURKOV

numa alegre comedia de S. Iuskevitch

A SORTE DO POBRE

PROGRAMA

Abram Sonkin	Z. TURKOV
Manile, sua esposa . . .	Z. Blanche
Sua Mãe	T. Landen
Jitomirsky, tio delles . .	J. Rotman
Latkina, prima delles . .	E. Faierman
Tio Moysés	H. Giske
Puzis, morador delles . .	N. Rosenthal
Bielenke, colega de Sonkin .	F. Dorfman

Ponto: E. Naslavsky
Contra regra: P. Blanche

Zygmunt e Rosa Turkow.
Teatro Santa Isabel. Recife, década de 1940.

Cartazes de alguns dos primeiros trabalhos de Turkow junto ao Centro de Cultura Israelita de Pernambuco. O que chama atenção são a simplicidade e a objetividade.

7.3.3 Fotos do espetáculo *Krochmalne gas*



Krochmalne gas
Rua Krochmalne
Teatro Recreio. Rio de Janeiro, 1944.
Teatro Municipal. São Paulo, 1945.

Nesta foto que inclui soldados nazistas e judeus indo para o trabalho forçado, podemos ver o painel pintado servindo de cenário e o cuidado com os figurinos, principalmente na composição dos oficiais nazistas. Além disso, é interessante notar a marcação dos atores, que parece ter um desenho preciso e realizado anteriormente, como exige o teatro de arte.



Krochmalne gas
Rua Krochmalne
Teatro Recreio. Rio de Janeiro, 1944.
Teatro Municipal. São Paulo, 1945.

Nesta foto em que um grupo de judeus (provavelmente ligados a elite, pelo o que o figurino indica) conversa sobre algo. Vemos nela o mesmo cenário em telão pintado, e, além disso, uma marcação de cena que cria um arco horizontal permitindo que todos os atores estivessem igualmente no campo visual da plateia e no mesmo plano, o que é introduzido com a *modernização* do teatro.

7.3.4 Fotos do espetáculo *Di tzait fur guesang*



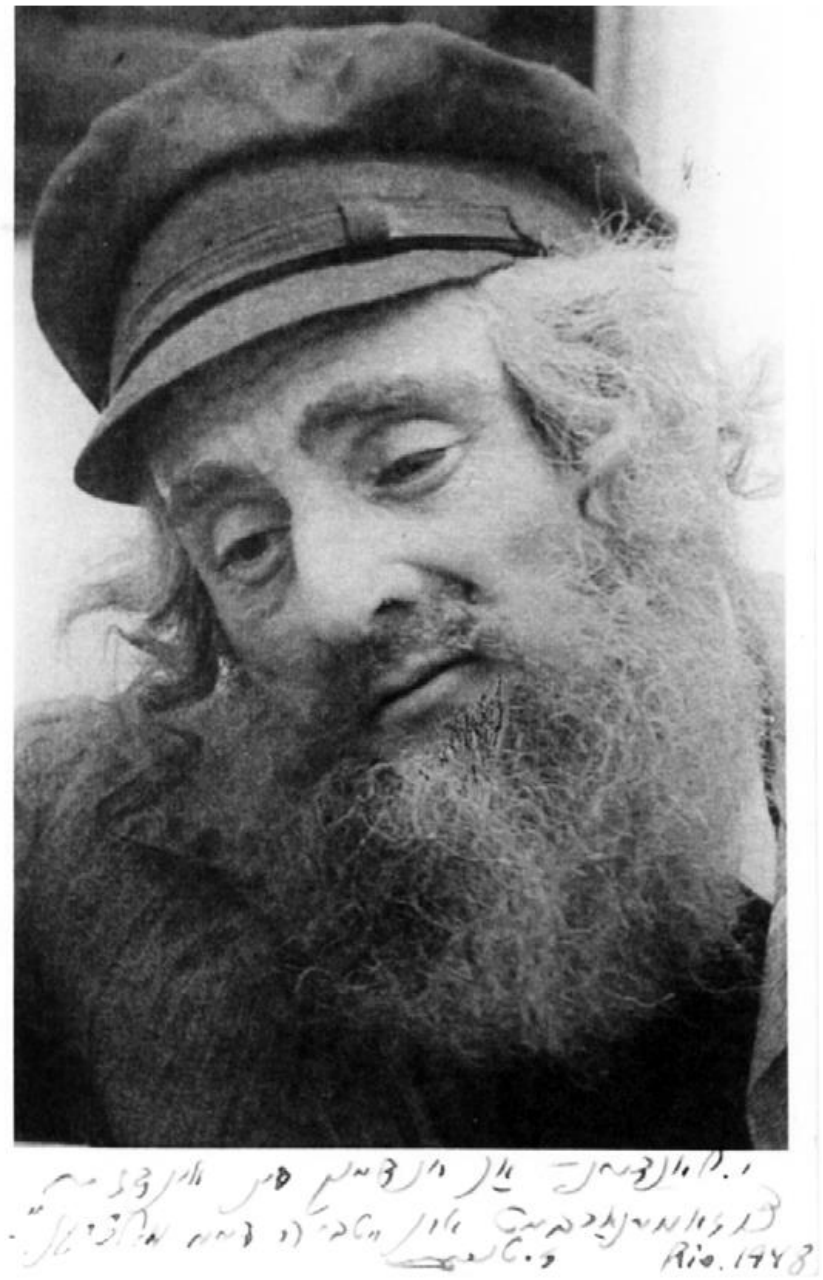


Di tzait fur guesang

A era da canção
Teatro Serrador. Rio de Janeiro, 1950.

Nas fotos anteriores vemos novamente atores em marcas profundamente desenhadas, beirando o antinaturalismo, totalmente dependentes da assinatura de alguém que produza unidade cênica. Nelas vemos o retrato do que seria para o autor o mundo árabe-judaico, em Israel, em dois planos que mostram diferentes vestimentas e posturas corporais.

7.3.5 Foto e croqui de cenário do espetáculo *Tevye, der milkheker*



Zygmunt Turkow como Tevye, o leiteiro
Teatro Recreio. Rio de Janeiro, 1948.

Zygmunt Turkow parece estar completamente desolado e sem esperanças representando o personagem mais conhecido pela população falante de yiddish (também famoso no mundo ocidental pela versão clássica da Broadway e de Hollywood da mesma peça).



Croqui para o cenário para *Tevye, der milkheker*
M. Gryner
Teatro Recreio. Rio de Janeiro, 1948.

Nesta imagem, vemos um dos croquis desenhados por M. Gryner como piloto do painel utilizado na montagem do sucesso de Scholem Aleichem. Claramente percebemos que o grau de acabamento artístico é altíssimo, bem como o cuidado com o resultado final, a partir da própria decisão de se começar por um esboço.

7.3.6 Fotos e documento de liberação da censura do espetáculo *Kidush Hashem*





Kidush Hashem
Em nome de D´us
Teatro Ginástico. Rio de Janeiro,1945.

As imagens, reunindo diversos atores, têm suas marcas feitas de forma a criar um quadro de composição com a diversidade de direção de olhares e rostos, apontando uma

cena com um grande nível de acabamento e muito pouco próxima do naturalismo ou das formas livres e empostadas do teatro antigo.



REPÚBLICA dos ESTADOS UNIDOS do BRASIL

Departamento de Imprensa e Propaganda

Divisão de CINEMA E TEATRO

N. 73

Título [illegible]

Género [illegible] Numeros de atos [illegible] de quadros

Autor [illegible]

Aprovado pelo D.I.P. em 21 de Fevereiro de 1945.

Brasil Pinto.
Diretor do D.C.T.

DECRETO-LEI Nº 1.949, DE 30 DE DEZEMBRO DE 1939

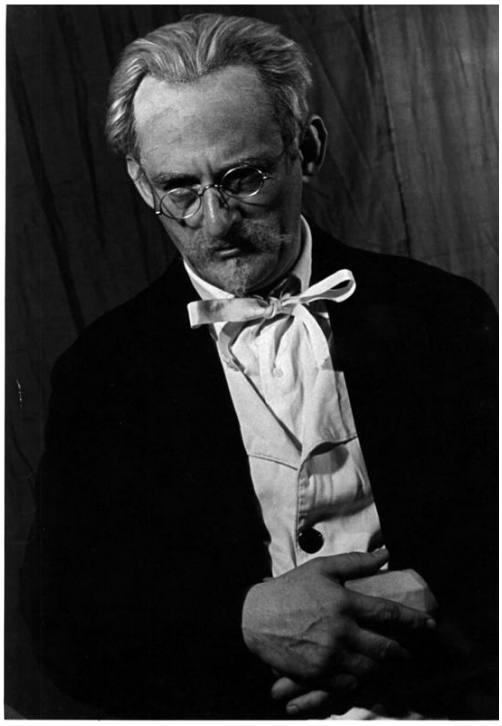
Documento da Censura Federal de liberação do espetáculo *Kidush Hashem* – Em nome de D´us, em 1945.

7.3.7 Fotos do espetáculo *Goldfaden*



Goldfaden
Teatro Recreio. Rio de Janeiro, 1948.

O desespero na interpretação dessa atriz desconhecida é completamente perceptível na foto, bem como a tentativa de acalmá-la dos outros atores. Ao vermos esta marcação parece que estamos diante de uma fotonovela.



Goldfaden
Teatro Recreio. Rio de Janeiro, 1948.

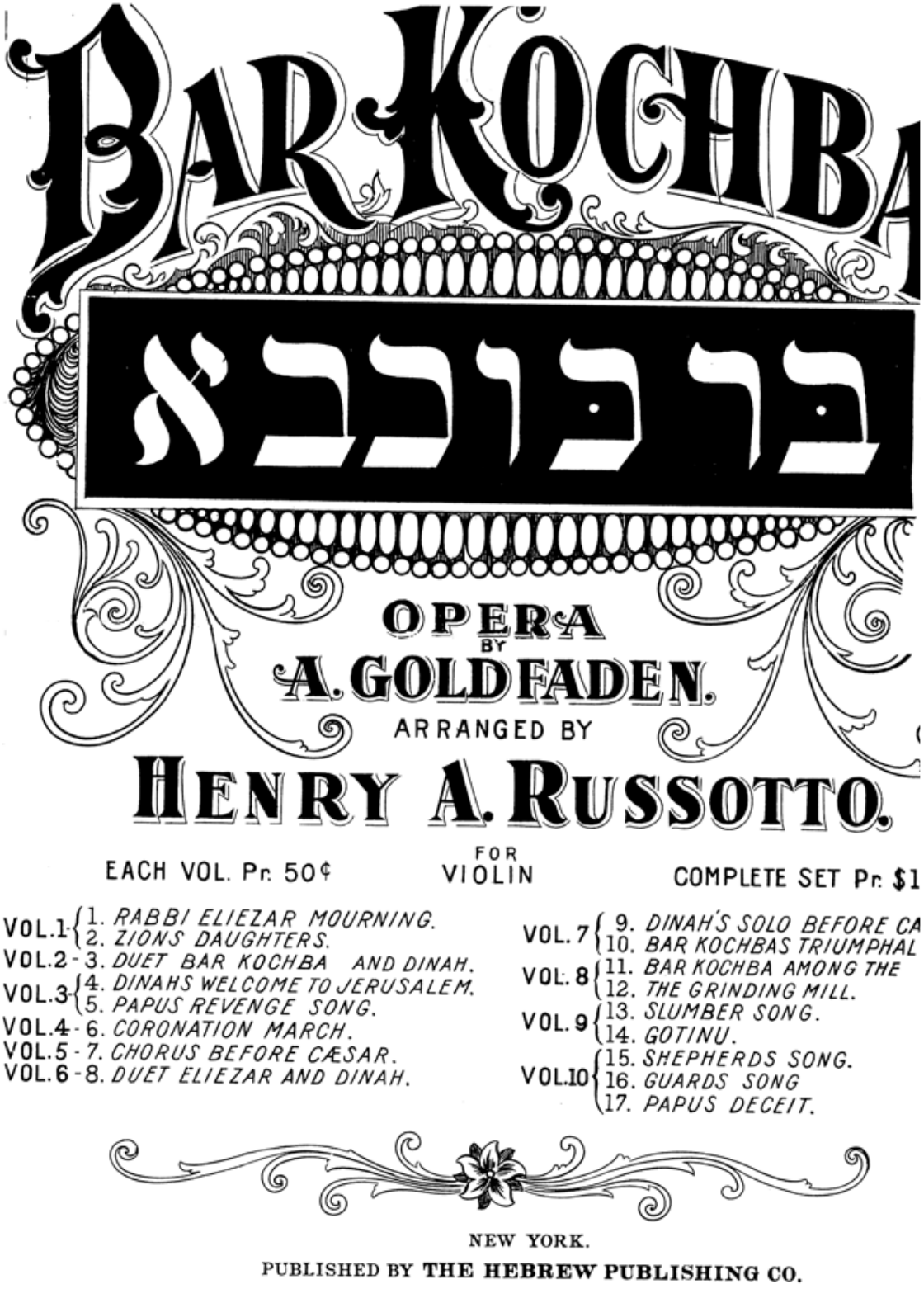
Este ator desconhecido em *Goldfaden* demonstra claramente sua introspecção, seu olhar reflexivo, a partir de sua composição cênica. As emoções parecem estar expostas nas interpretações quando as fotografias estão muito próximas.



Goldfaden
Teatro Recreio. Rio de Janeiro, 1948.

Nesta cena de *Goldfaden* vemos uma marcação extremamente caricatural, com uma caracterização não natural da composição de maquiagem que deve ter feito o público rir bastante nesta montagem de uma colagem de textos do "pai do teatro yiddish".

7.3.8 Capa do libreto de partituras das músicas e foto do espetáculo *Bar Kochba*



Capa do libreto de partituras das músicas do espetáculo *Bar Kochba*, de propriedade de Henrique (Hersh) Blank



Bar Kochba
Bar Kochba, o filho das Estrelas
Teatro Recreio. Rio Janeiro, 1946.

O desenho cênico aponta para a criação de dois planos de encenação. No primeiro temos o discurso de *Bar Kochba* e no segundo os comentários dos ouvintes. Os dois planos são altamente representativos do que foi a montagem desta tradicional história bíblica.

7.3.9 Programa do espetáculo *Farloirene Hofenung*



APRESENTA

O SEU

Departamento de Arte Dramática

COM A PEÇA EM 4 ATOS

DE

HERMAN HAIERMANS

„Ferloirene Hofenung"

(Esperança perdida)

DA VIDA DOS PESCADORES

NA HOLANDA

DISTRIBUIÇAO

POR ORDEM DE ENTRADA EM CENA

Clementine	Riva Psoibomaga
Kobus	Abrahão Grinman
Dante	Henrique Blank
Velc	Germano Chalmovitz
Berendt	M. A. Levovich
Knierte	Alda Kemenetsky
Yu	Cecilia Solnitze
Boss	David Berman
Guerdt	José Londe
Mariets	Helena Kurtz
Simon	Aron Uhn
Zaerth	Dinah Varentz
Maes	Moysés Nisker
Kaes	H. Blank
Matilde	Dinah Varentz
1o. guarda	Salomão Horn
2o. guarda	Chaim Loszczanski

Marinheiros, pescadores, guardas, etc.

Ação: Holanda

Farloirene Hofenung
A esperança perdida
Teatro Ginástico. Rio de Janeiro, 1944.

Programa de espetáculo dirigido por Turkow com a BIBSA. Neste momento, escrever em língua estrangeira estava proibido, o que obrigou a produção a usar o português.

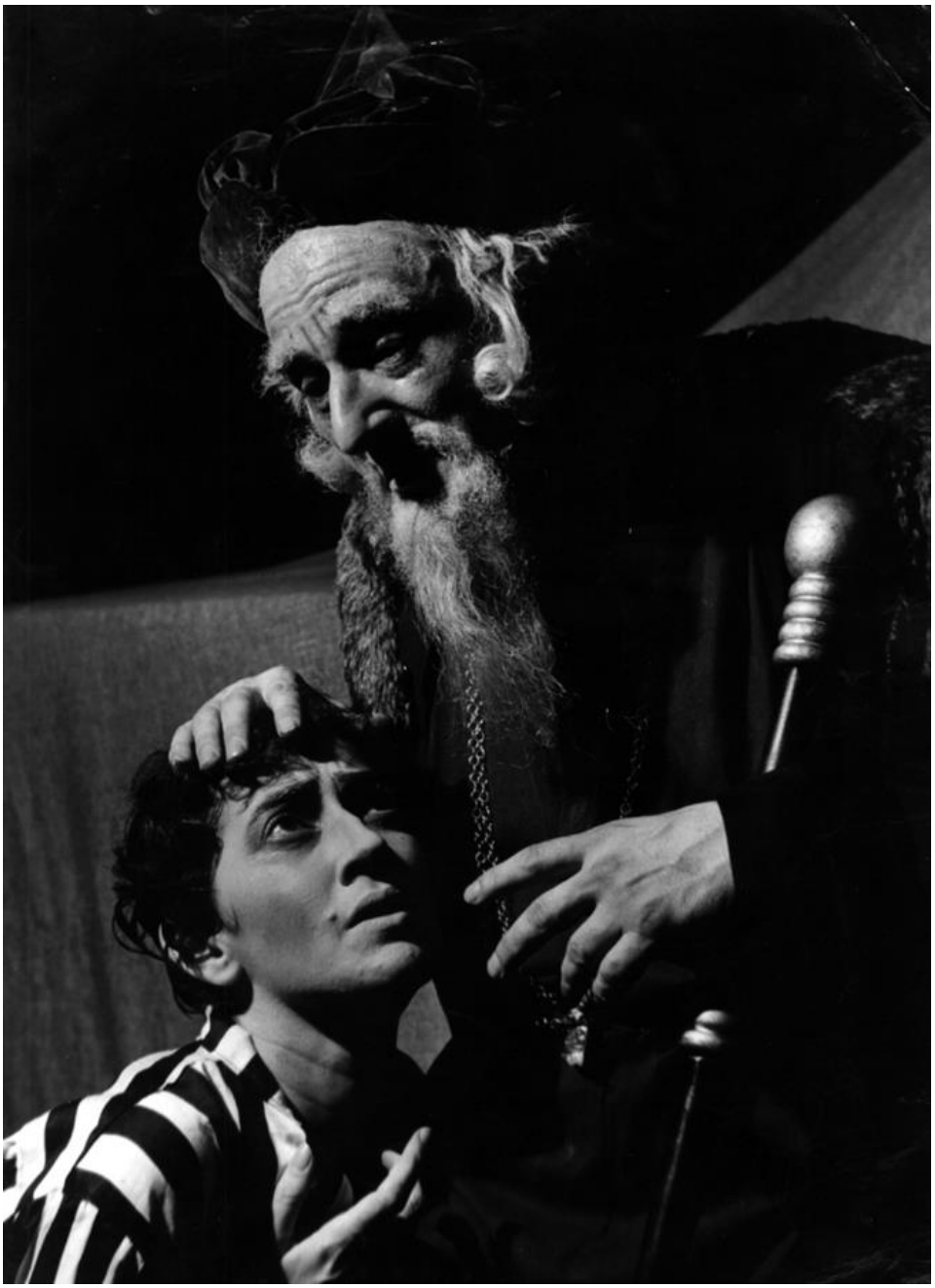
7.3.10 Foto do espetáculo *Homens Mapole*



Homens Mapole
Haman, a praga, peça de Purim, com o mau Haman caracterizado como Hitler.
Teatro da ABI. Rio de Janeiro, 1949.

Uma mistura de peça teatral com *Purimshpiel* da BIBSA, com orientação de Zygmunt Turkow.

7.3.11 Fotos do espetáculo *Maharan fun Rotenburg*



Maharan fun Rotenburg
(O Maharan de Rotenburg)
Teatro Carlos Gomes. Rio de Janeiro, 1948.

Aqui, Rosa e Zygmunt Turkow, com rostos altamente expressivos, interpretam os papéis principais dessa famosa peça do repertório yiddish. O sofrimento e a súplica da personagem encenada pela esposa do encenador parecem estar ditos em palavras na composição de mão, rosto e postura física da atriz, bem como a manipulação, o controle e a falsa benevolência parecem ditos textualmente pelo personagem de nosso fantasma.

7.3.12 Fotos do espetáculo *Dos groysse guevins*



Dos groysse guevins
A sorte grande
Teatro Ginástico. Rio de Janeiro, 1945.

Nesta imagem vemos um dos importantes painéis pintados por Lasar Segall durante a parceria analisada. Há uma complexa composição de cena, com um desenho bem realizado, com atores ocupando os mesmos espaços do palco, mas em diferentes planos. Mesmo com a câmera aberta não vemos a caixa do ponto no centro do palco.



Dos groysse guevins
A sorte grande
Teatro Ginástico. Rio de Janeiro, 1945.

Nestas imagens observamos um pouco mais dos importantes painéis pintados por Lasar Segall. Nas diferentes cenas vemos diversos atores em diferentes momentos de composição. Em nenhuma delas há a centralidade em um ator principal e nenhum deles está voltado para a plateia, como era comum no teatro antigo.



Dos groysse guevins
A sorte grande
Teatro Ginástico. Rio de Janeiro, 1945.

Mais uma foto de um dos painéis pintados. Nesta fotografia, os atores estão vestidos com roupas tipicamente judaicas e continuam utilizando marcas cênicas de tipo *moderno*, pela falta de diferentes níveis de representação por papéis e menor centralidade em alguma estrela. E, ainda, novamente não vemos a marca do ponto.





Dos groysse guevins
A sorte grande
Teatro Ginástico. Rio de Janeiro, 1945.

Nestas imagens não percebemos um tom naturalista na montagem, com as marcas menos imitativas de um gesto dito natural e apontando para um caminho um pouco mais caricatural e altamente expressivo, pela criação de diversos planos de ocupação do espaço.

7.3.13 Cartaz do espetáculo *Desejo*



Cartaz do espetáculo *Desejo*, montado pelos V Comediantes em homenagem a Turkow. Teatro Ginástico. Rio de Janeiro, 1946.

7.3.14 Selo Foto Carlos



Selo do Estúdio Foto Carlos.

Selo que ficava atrás das fotos encontradas do teatro yiddish, portanto todas eram de Carlos Moscovics, famoso fotógrafo húngaro aqui radicado.

8. GLOSSÁRIO YIDDISH-HEBRAICO

Ashkenazi (pl. Ashkenazim) – inicialmente referia-se aos habitantes da região de *Aschkenaz*, nome da Alemanha em hebraico; hoje se refere aos judeus oriundos da Europa Central e Oriental

Badkhan (pl. Badkhomin) – animador de festas; bardo de casamentos

Béssern Teater – teatro melhor

Broder singer (pl. Broder singers) – cantores de Brody; cantores performáticos que apresentavam shows de variedades em tavernas e adegas

Cáften (pl. cáftens) – cafetões

Chevra Kadisha – entidade judaica que assume a responsabilidade local por realizar os sepultamentos segundo a tradição

Daytshmerish – mistura de yiddish com alemão; dialeto inicialmente vinculado à *Haskalá*, que no Leste Europeu assumiu uma forma pejorativa do yiddish

Der lodjer – o proveniente de Lodz

DramKraiz (pl. DramnKraizn) – círculo dramático

Ghetto - gueto

Goy (pl. Goym) – gentio, pagão, não-judeu

Halachá – lei religiosa

Hannukah – feriado judaico conhecido como a festa das luzes

Hascalá – iluminismo judaico, ilustração judaica

Hassid (pl. Hassidim) – fiel, beato; discípulo de um rebe no hassidismo

Hassidismo – movimento místico religioso

Hazan (pl. Hazanim) – cantor litúrgico

Heym – casa, lar

Judengasse (pl. Judengassen) – rua dos judeus

Kheyder (pl. Kheyders) – escola primária

Klezmer – músico; estilo musical yiddish

Klienteltshik (pl. Klienteltshiks) – prestamistas, vendedores à prazo (palavra em yiddish inventada no Brasil)

Kosher (em hebraico, Kasher) – alimentos e alimentação permitida pela dieta judaica, indicada na *Torah*

LeyenKraiz (pl. LeyenKraizn) – círculo de leituras

Loifer – corredor, mensageiro

Loschn-koidesch (em hebraico, Laschon-kodesch) – língua sagrada, o hebraico-aramaico

Mameloshn – língua da mamãe

Marshelik – mestre de cerimônias

Mashiach – messias

Maskil (pl. Maskilim) – ilustrados, partidários da *Haskalá*

Matza – pão não fermentado feito em farinha específica para ser comido na época de *Peysekh*

Meguilat Esther – Livro ou rolo de Esther, que conta a saga da rainha

Midrasch (pl. Midraschim) – gênero literário rabínico que se compõe de uma interpretação em forma de parábolas da literatura bíblica

Mikve (pl. Mikhves) – banheira para banhos rituais purificadores

Mizrahi (pl. Mizrahim) – judeus com suas raízes nas comunidades do Oriente Médio e no Norte da África, as vezes caracterizados como judeus *sefaradim*

Pale – literalmente, cercado; zona de assentamento, área demarcada no Império Russo onde era permitido que os judeus fixassem residência no período czarista; zona de residência

Payats ou shraiber – palhaço

Peysekh – Páscoa judaica

Pilpul – método analítico desenvolvido a partir do *Talmud*

Pogrom – termo russo que se refere aos ataques aos judeus e aos agrupamentos judaicos no Império Russo

Purim – feriado judaico conhecido como festival das sortes

Purimshpil – peça ou jogo de *Purim*

Rebe (pl. Rebes) (em hebraico, Rabi) – mestre, principalmente vinculado ao movimento do hassidismo

Rosh Hashaná – ano novo judaico

Royter (pl. Royte) – literalmente, avermelhados; judeus de esquerda

Schechiná – espírito divino

Sefaradi (pl. Sefaradim) – inicialmente referia-se aos habitantes da região de *Sefarad*, ao nome da Espanha medieval em hebraico; hoje se refere aos judeus expulsos de Portugal e da Espanha no início da era moderna

Shiyur - lição

Shoah – Holocausto

Shpilman (pl. Shpilmann) – jogral, bardo

Shtetl (pl. Shtetlekh) – cidadezinha, vila judaica no Leste Europeu

Shund – o teatro barato; peças baratas de efeitos fáceis

Talmud – coletânea de livros que registram comentários de rabinos

Torah – pentateuco

Yeshive (pl. Yeshives) (em hebraico, Yeschiva) – escola secundária

Yiddish mame (pl. Yiddish mames) – mãe judia

YiddishGas (pl. YiddishGasn) – rua dos judeus

Yiddishista (pl. Yiddishistas) – estudioso da língua e/ou literatura yiddish; defensor do yiddish como língua judaica frente ao hebraico *moderno*

Yiddishkayt – cultura yiddish (judaica), modos de vida yiddish (judaicos)

Yiddishland – região da Europa Oriental, ocupada por falantes de yiddish pré-Segunda Guerra Mundial

Yiddish-taitsh – interpretação judaica

Yom Kipur – feriado judaico conhecido como dia do perdão