

## "Amanhã fico triste, hoje não!" - A música judaica no cotidiano e no holocausto

*"From tomorrow on in Shall Be Sad, Not Today" - The Jewish Music in Everyday Life and During Holocaust*



### Resumo

O presente trabalho busca refletir sobre a cultura e resiliência do povo Judeu através da produção musical ocorrida durante o holocausto. Graças à memória dos sobreviventes e aos arquivos dos campos de concentração, que não foram destruídos a tempo ou miraculosamente preservados dos escombros, nos é possível apresentar um rico repertório histórico-musical pouco conhecido e/ou divulgado na nossa sociedade. Fazendo uso de um ensemble característico e arranjos originais, são demonstrados, através de recital-palestra os procedimentos típicos dessa música assombrosamente simples e suas inter-relações nas culturas de outros povos.

Palavras-chave: Música; Judeus; Cotidiano; Holocausto; Composição Musical.

Antonio Celso Ribeiro\*

\*DTAM – CAR – Universidade Federal do Espírito Santo - UFES  
Av. Fernando Ferrari, 514 – Goiabeiras Cep:  
29075.910 – Vitória, ES  
antoniocelsoribeiro@gmail.com  
(27) 9 9943 3859

#### *Abstract*

*This paper deals about culture and resilience of Jewish people, through the use of songs composed and or sang during the Holocaust. Thanks to survivors' memories and the archives from concentration camps escaped from destruction by Nazi or even miraculously preserved in the ruins, it made possible to present a rich yet less known historic-musical repertoire to present day. With the support of typical musical ensemble and original arrangements, it's shown through lectures and musical performances, all the inner characteristics of these astonishing simple songs and its inter relationships in other people's cultures.*

*Keywords: Music Jew; Everyday life; Holocaust; Musical Composition.*

#### **INTRODUÇÃO**

O presente trabalho se deu a partir de um projeto de extensão realizado por esse autor no Departamento de Música do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Para a realização do mesmo criou-se um ensemble característico dos Shtetl: violino, clarinete, violão e contrabaixo acústico, acrescido da voz humana. Denominado de “UFEZKLEZMER Ensemble”, o projeto é composto por oito instrumentistas, sendo cinco deles pertencentes ao corpo discente do departamento de música e três músicos pertencentes à Orquestra Sinfônica do Espírito Santo. Toda a pesquisa musical e elaboração dos arranjos, bem como a direção do grupo foi delegado ao autor do projeto em encontros semanais de 4 horas cada.

A motivação para o projeto veio do autor do mesmo, que a despeito de sua herança judaica, notou uma carência e desconhecimento da cultura semítica no Estado do Espírito Santo. Levando em conta a incontestável influência cultural do povo judeu na construção da identidade geral do povo brasileiro, contribuindo nas expressões linguísticas, culinária, atos domésticos e, como não podia deixar de ser, na música, pensou-se na importância de trazer à tona esses valores musicais para a comunidade acadêmica e não acadêmica, revelando suas estruturas internas e provocando relações e memórias interessantes nas gerações mais antigas e despertando a curiosidade nas gerações mais novas.

#### **A relação do povo Judeu com a música**

A música sempre fez parte do universo judaico, refletindo o cotidiano e a vida no gueto (LERNER, 2009, p. 415). Gila Flam, étnico-musicóloga, filha de sobreviventes do gueto de Lodz, coloca que o cantar ajudava a pessoa a fazer um sumário de seu desespero, raiva e esperança; cantando, ela expressava o sonho, a fantasia de escapar; cantar levava a pessoa a integrar-se num grupo, o que ajudava a amenizar seu sofrimento. Mas, além e acima destas considerações, havia um denominador comum a todos: os habitantes do gueto cantavam para sobreviver. Suas canções eram a voz humana reclamando sua identidade num ambiente não humano. A autora ressalta, por exemplo, que em uma das apresentações do orfanato de crianças de Yanush Korczak no gueto de Varsóvia, uma das crianças abria a cena choramingando, reclamando que não podia cantar porque tinha fome – ao que o adulto que contracenava com ela respondeu: “Nós todos temos fome! Este é o motivo porque temos que cantar!” (FLAM apud LERNER, 2009, p. 416). Sobre o ato de cantar no ghetto, Flam menciona a fala de Yaakov Rotenberg, confinado no ghetto de Lodz. Rotenberg explicava que as “canções refletiam a realidade cotidiana. Elas substituíam os jornais, rádios e outras formas de entretenimento” (FLAM apud NEDVIN, 2005, p. 1). O exemplo a seguir mostra a canção “Fun di Arbet” (Do Trabalho) cantada no ghetto de Kovno. A letra foi colocada em cima de uma melodia iídiche conhecida – “Oyfn Pri-petshik” (Na Lareira) – escrita por Mark Varshavski, também conhecida em hebraico como “Cheder Kat” (A Escolinha de Torah). A canção original fala sobre uma pequena e aconchegante escola de Torah para crianças dirigida pelo rabino delas.

A versão de Kovno descreve os judeus habitantes do ghetto que saem para trabalhar fora do portão do ghetto e retornam por ele. Para poderem sobreviver, são obrigados a contrabandear comida e mercadorias escondidos dos guardas lituanos e alemães que se aquecem em uma fogueira no portão de entrada realizando buscas e colocando os judeus em perigo mortal diariamente. Se fossem bem sucedidos nesse contrabando, os residentes tinham garantidos sua fatia de pão (FLAM, 2016).



Exemplo 1: Canção "Fun di Arbet" cantada pelos habitantes do ghetto de Kovno. Fonte: Yadvashem.org

O uso de letras específicas em melodias populares era uma prática comum entre vários povos e não poderia ser diferente entre os judeus. Entretanto, no caso das canções compostas nos ghettos e campos, pondero que, se por um lado o uso de uma melodia iídiche bem conhecida trazia conforto, por outro ela reforçava a dualidade entre o passado e o presente no ghetto, acrescentando sentido para a canção.

### A produção musical nos campos de concentração

Graças ao valioso trabalho do escritor e *partisan* Schmerke Kaczerginsky (1908-1954) que no após guerra compilou grande parte das composições, preservadas na memória dos sobreviventes ou miraculosamente salvas de escombros, podemos percorrer a trajetória de alguns compositores que pereceram no holocausto como Ilse Weber e Mordechaj Gebirth. A compilação de Kaczerginsky reuniu mais de 300 poemas/composições reunidas de 30 guetos, campos de concentração e florestas onde os *partisans* judeus se escondiam (LERNER, 2009, p. 415). Essa compilação consistia de canções de ninar, canções de trabalhadores, sátiras, baladas, canções de oração, canções de dor e angústia, vergonha e humilhação, a preocupação dos pais em relação ao futuro dos filhos, sobre atos heróicos, sobre ódio ao inimigo, sobre o contra-ataque/a chamada para a luta, sobre fé e esperança de dias melhores (id IBID).

É sabido, como nos aponta Nedvin (2005), que a proposta da 'solução final' arquitetada por Hitler era a eliminação da população judaica europeia e os campos de concentração foram construídos especialmente para esse fim. Após serem relo-

cados para um ghetto, os judeus inevitavelmente acabavam em um desses campos de morte. Essas relocações eram feitas em vagões que transportavam gado em condições deploráveis, como descrito por Primo Levi:

*... vagões de carga trancados pelo lado de fora, com homens, mulheres e crianças prensados juntos sem piedade, como mercadoria barata, para uma jornada em direção ao nada, uma jornada para baixo, em direção ao fundo. Desta vez éramos nós que estávamos dentro (LEVI, 1958, p. 17).*

O índice de mortes dentro desses vagões era absurdo. De acordo com Meltzer (1976), 45 vagões transportavam 6.700 pessoas, das quais 1.450 já estavam mortas na chegada.

Músicas eram compostas para todo tipo de evento, inclusive a relocação. Meltzer menciona o exemplo da canção "In a kleyne shtetl" (em uma cidadezinha). Aproveitando a melodia dessa música conhecida, nova letra foi colocada retratando o horror da viagem eminente: judeus correm, choram, apanham da polícia e são conduzidos aos vagões de gado que os levarão para a morte em Treblinka. Muito do que sabemos, as condições de vida nesses campos chegaram até nós através das canções (NEDVIN, 2005, p. 22). Fackler (2007) aponta que o canto quase sempre era usado como comando, com intenções de disciplina, exercício mental e força física. Os guardas ordenavam aos prisioneiros cantar, com o intuito de amedrontá-los, humilhá-los e degradá-los. Após um dia de trabalho manual forçado, ser forçado a cantar significava um enorme esforço físico para os prisioneiros enfraquecidos.

De fato, segundo um relato de Eberhard Schmidt que sobreviveu ao campo de Sachsenhausen, qualquer atitude dos prisioneiros em relação a uma canção era motivo para serem açoitados impiedosamente: se não soubessem cantar, se cantassem muito baixo ou muito alto. Frequentemente eram obrigados a cantar seguidamente por horas até ficarem roucos (FACKLER, 2007, p. 2). Theresienstadt na antiga República Tcheca era um campo de concentração "modelo da propaganda nazista". Abrigou os mais proeminentes músicos e compositores judeus de toda a Europa. As músicas compostas e executadas em Theresienstadt e outros campos refletiam não só as condições terríveis sob o jugo nazista, bem como retratava a saudade daquilo que já não existia mais... Vários campos, incluindo Auschwitz, Sachsenhausen e Buchenwald possuíam orquestras de prisioneiros que eram forçadas a tocar para os oficiais da SS e dignitários visitantes. Também eram utilizadas para 'abafar' o ruído dos tiros dos prisioneiros que eram fuzilados. Para esses intérpretes, a música se tornou uma forma de "trabalho útil" que podia garantir ou prolongar a sobrevivência deles.

### Mordechaj Gebirtig e Ilse Weber: a dor transformada em esperança

Moderchaj Gebirtig – nascido Markus Beritig – Cracóvia em 1877 e assassinado pelos nazistas no ghetto de Cracóvia em 1942. De família pobre – o pai era um pequeno lojista – aprendeu o ofício de carpinteiro quando criança, mas demonstrava grande talento para a música e o teatro. Escreveu poemas e canções que se tornaram sucesso na Polônia entre os judeus, entre elas, “Kinderyorn” (Tempos de Infância), onde o autor fala triste e resignadamente sobre sua infância, a saudade da casa onde nasceu, da perda de sua esposa Feygele e da rapidez com que o tempo passou. Em 1936, Mordechaj Gebirtig publicou seu segundo livro de canções intitulado “Mayne líder” (Minhas Canções). No prefácio, Menachem Kipnis escreveu:

*“Mordechaj Gebirtig é um poeta e cantor folclórico talentoso e abençoado que canta, compõe e brada suas canções em sua casa, mas as canções derubam as portas e janelas, e preenche as ruas com música enaltecendo a vida iídiche, o amor judeu, o amor da família judia, mães e filhos, o sofrimento dos judeus e a pobreza. Tudo isso foi pintado por ele com cores verdadeiras, quentes e genuínas que somente um poeta sofisticado com um verdadeiro sentido da alma do povo como Mordechaj Gebirtig poderia criar essas cores e tons” (FATER, 1992, p.4).*

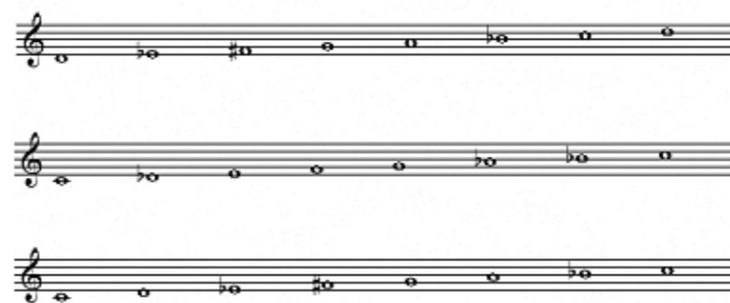
Ilse Weber nasceu em 1903 na República Tcheca e faleceu no campo de Theresienstadt em 1944. Sua reputação como o poeta e dramaturga do mundo infantil facilitou, sem uma dúvida, uma integração rápida no círculo dos artistas e dos intelectuais checos que sobreviviam como podiam nesse “gueto especial”. Convertida em enfermeira da comunidade judaica do campo, durante quase os dois anos que lá passou, ela usou a literatura como uma ferramenta terapêutica orientada para, quase obsessivamente, oferecer um pouco de sentido às vidas humilhadas daqueles que estavam amontoados na enfermaria miserável que estava sob sua responsabilidade e, de uma maneira muito especial, paliava com violão na mão, o desconcerto emocional profundo das crianças que esperaram a morte em Theresienstadt (MORALES, 2013, p. 8).

### A escala Musical Judia e sua influência nas músicas de outros povos

O povo judeu é entendido como dois grupos distintos: os *sefarditas* e os *askhenazi*. Os sefarditas são judeus originários de Portugal e Espanha. A palavra tem origem na denominação hebraica para designar a Península Ibérica (Sefarad). Utilizam a língua também chamada “judeu-espanhol” ou “ladino”, como língua litúrgica. Estabeleceram na Península Ibérica e sobreviveram à cristianização, invasão visigótica e moura. Fugiram das perseguições da inquisição espanhola, indo para o norte da África (conhecidos como *mizrachim*), México (conhecidos como *marranos*) e Brasil. Os sefarditas são divididos hoje em Ocidentais (chamados ‘judeus da nação portuguesa’) e Orientais (‘sefardim’ que viveram no Império Otomano). Askhenazi são judeus provenientes da Europa Central e Europa Oriental. O termo provém da

palavra *Ashkenaz* – “Alemanha” em hebraico medieval. Registros históricos apontam evidências de judeus askhenazi estabelecidos ao norte dos Alpes e Pirineus desde os sécs.VII e IX da era comum. No início do séc. X, eles já estavam estabelecidos no norte da Europa e Rússia, com importantes povoaamentos na Renânia (Alemanha).

As canções folclóricas sefardi são cantadas em ladino, também chamada de judeu-espanhol. Apesar das canções ladinas serem provenientes do Império Otomano, muitas são provenientes do Norte da África. Faz uso do modo “Hejaz” que a torna mais otomana, mesmo quando sua origem é norte-africana. A escala Hejaz ocorre, com denominações distintas, na música da Índia, Oriente Médio, Europa Oriental, Ásia Menor e no Flamenco. É comum na música árabe e egípcia, sendo conhecida como “Hijaz-Nahawand” ou “Bayati maqam”. É utilizada na música litúrgica hebraica e na música Klezmer judaica, onde é conhecida como “Ahava Rabbah”, “Freygish” ou simplesmente “escala judaica”. Na música Klezmer da Bulgária é conhecida como “Misheberak”. No Iran é conhecida como “Dastgāh-e Homāyoum”. No norte da Índia é usada na raga “Vasant Mukhari” e no sul da Índia, na raga “Vakulabharanam”. Também é conhecida eventualmente como “escala frígia espanhola”, “escala cigana espanhola”, “escala ucraniana dórica” ou ainda “escala frígia maior”. A seguir apresentamos três variantes desta escala judaica:



Exemplo 2: Três variantes da escala judaica tal como aparece em repertórios sefardi e askhenazi

Músicas seculares e sacras judias e não judias empregaram essas escalas cuja peculiaridade consiste no uso de semitom logo no início da mesma bem como o intervalo de segunda aumentada, conferindo assim um exotismo e uma cor única. Assoma-se aqui a utilização de letras diferentes, de caráter distinto para uma melodia consagrada. Essa prática já era comum na Idade Média. Por exemplo, a música “Cuando el Rey Nimrod” que fala do nascimento do patriarca Avraham foi utilizada para a compor o Pessukê dezimrá “Haleluiá halelu El” no Shacharit de Shabat (serviço matutino realizado aos sábados, nas sinagogas).

## RESULTADOS

Esta pesquisa é um trabalho em progresso. Por conta de ser realizada através de um projeto de extensão do autor desse artigo, a mesma se comunica intensivamente com discentes do curso de música do departamento de artes e com os músicos da comunidade capixaba convidados a integrar o “Ufezklezmer Ensemble” – grupo de câmara formado especialmente para esse projeto e composto por uma violinista, um clarinetista, um contrabaixista, um violonista e quatro cantores. À exceção do autor, nenhum dos componentes do Ensemble tem alguma ligação direta ou indireta com o povo judeu. Entretanto, a identificação com a história e a beleza das canções executadas se mostrou um fator determinante para o ingresso dos integrantes ao projeto. Em apresentações para a comunidade, em forma de recital-palestra, foram observados o interesse do público em geral pelos compositores apresentados e pela importância histórica dos mesmos.

Através de referências bibliográficas, buscou-se identificar como a música judaica contribuiu para a resiliência do povo judeu em todo o mundo, e como a cultura musical judaica influenciou outras culturas em lugares e épocas distintas. Uma análise mais atenta das partituras, que nos foram legadas, mostra como os elementos musicais característicos são dispostos e como diferentes letras foram aplicadas em melodias consagradas para atender uma necessidade específica ou prover aconchego em situações adversas.

## REFERÊNCIAS

- FACKLER, Guido.** Music in Concentration Camps 1933–1945. Traduzido do alemão por Peter Logan (Würzburg) Music & Politics 1, Number 1 (Winter 2007). Article DOI: <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.102>
- FATER, Issachar.** Jewish Music in Poland between the World Wars. Hakibbutz Hameuchad Publishing House, Tel Aviv, 1992
- FLAM, Gila.** Singing for Survival: Songs of the Lodz Ghetto, 1940-1945. University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1992, p. 53.
- \_\_\_\_\_ Heartstrings. Music in the holocaust. The World Holocaust Remembrance Center. Yad Vashem, 2016. Disponível em: [http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/music/music\\_and\\_holocaust.asp](http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/music/music_and_holocaust.asp). Acesso em 29/09/2016
- GHETTO Song.** Disponível em: [http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/music/shavli\\_and\\_kovno\\_baym\\_geto.asp](http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/music/shavli_and_kovno_baym_geto.asp). Acesso em 29/09/2016
- KIMEL, Alexander.** I Cannot Forget. Disponível em: <http://www.remember.org/witness/kimel2.html>. Acesso em 29/09/2016
- LERNER, Silvia R.N.** Produção musical durante o Holocausto. Capítulo 3 - As Várias Linguagens da Música Judaica. Produção musical durante o Holocausto. In LEWIN, H., coord. Judaísmo e modernidade: suas múltiplas inter-relações [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009. pp. 415-437. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.
- LEVI, Primo.** Survival in Auschwitz: The Nazi Assault on Humanity. Translated from the Italian by Stuart Woolf. Simon & Schuster, New York, 1958, p. 17

**MELTZER, Milton.** Never to Forget: The Jews of the Holocaust. Harper Collins Publishers, New York, 1976, p. 128.

**MORALES, Carlos.** Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 7, n. 12, mar. 2013.

## SÍTIOS ELETRÔNICOS

**Canal do YouTube.** É possível acessar a obra de Ilse Weber e Mordechai Gebirtig

**SHOW de Calouros** – Programa Silvio Santos. Disponível em:

<http://guiadoscuriosos.uol.com.br/blog/2015/03/06/e-o-silvio-santos-lalalala-quem-inventou-a-musica-do-show-de-calouros>