

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

HUDSON DIÓGENES MÜLLER

O KLEZMER NO BRASIL: ASPECTOS INTERPRETATIVOS DE UMA MÚSICA SEM
FRONTEIRAS

CURITIBA
2022

HUDSON DIÓGENES MÜLLER

O KLEZMER NO BRASIL: ASPECTOS INTERPRETATIVOS DE UMA MÚSICA SEM
FRONTEIRAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, na linha de pesquisa Música e Processos Criativos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Isaac Felix Chueke

CURITIBA

2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Müller, Hudson Diógenes
O Klezmer no Brasil - aspectos interpretativos
de uma música sem fronteiras / Hudson Diógenes
Müller. -- Curitiba-PR, 2022.
171 f.

Orientador: Dr. Isaac Felix Chueke.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2022.

1. Música Klezmer. 2. Música klezmer no Brasil.
3. Aspectos Interpretativos da música klezmer. I -
Chueke, Dr. Isaac Felix (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

HUDSON DIÓGENES MÜLLER

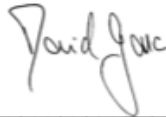
O KLEZMER NO BRASIL: ASPECTOS INTERPRETATIVOS DE UMA MÚSICA SEM
FRONTEIRAS

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



Prof. Dr. Isaac Félix Chueke
Universidade Estadual do Paraná



Prof. Dr. David Ganc
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira
Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 25 de novembro de 2022

Dedico esta pesquisa a toda comunidade judaica, que através de sua história de lutas e de sobrevivência passou por muitas dificuldades e mostrou ao mundo toda a sua cultura, sendo a música klezmer uma de suas representações mais significativas. Dedico, também, a todos aqueles que por meio desta dissertação venham a descobrir o quão contagiante é o universo do Klezmer.

AGRADECIMENTOS

Ao músico e amigo Júlio Soares Coelho, que me apresentou à música klezmer e me convidou para fazer parte do grupo Klezmorim em 2009. Sem esse convite, provavelmente esta pesquisa não existiria.

Aos integrantes do grupo Klezmorim, com os quais desenvolvi, ao longo dos anos, a linguagem da música klezmer e vivenciei as experiências de fazer *shows* e de sentir a recepção do público.

Ao meu orientador Dr. Isaac Felix Chueke, que acolheu a minha pesquisa e colaborou com orientações e conversas agradáveis sobre o universo da cultura judaica, bem como com a construção de uma pesquisa que não só trouxesse um pouco da história da música klezmer, mas também elementos musicais característicos desse gênero musical.

Aos professores Dr. David Ganc e Dr. Allan de Paula Oliveira, presentes em minhas bancas, cujas sugestões me possibilitaram aprimorar e direcionar a minha pesquisa.

Aos músicos que gravaram os exemplos sonoros desta dissertação: Rodrigo Oliveira (piano), Giorgio Bonfanti (contrabaixo acústico), Mateus Azevedo (bateria) e Luis Rolim (percussão), e também ao estúdio Aroeira, pela parceria para com esta pesquisa.

À minha família, pelo suporte e incentivo no transcorrer da minha carreira musical e acadêmica. Obrigado Carlos, Cineide e Mayara!

À minha companheira Laura Jung, por estar comigo em todas as etapas e me dar forças nos momentos difíceis.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Unespar Campus I, pela excelência. Aos professores do curso de mestrado e aos colegas de turma, com quem aprendi e compartilhei experiências.

Ao Instituto de Música Judaica (IMJ), em nome de sua fundadora, Nicole Borger, pela importância e relevância do trabalho em prol da música klezmer em nosso país ao longo de mais de uma década e pela contribuição com esta dissertação.

A Milton Gevertz, pelas conversas e consultorias sobre o idioma *yiddish*, a cultura judaica e demais conhecimentos acerca da música klezmer.

Por último, e não menos importante, à minha cachorrinha Amora, que sempre esteve ao meu lado nos momentos de escrita e pesquisa, proporcionando-me calor e companheirismo.

Shpil, klezmer, biz di strunes plotsn dir
(Tocar Klezmer até as cordas dos violinos se partirem!)

Autor desconhecido

RESUMO

A presente dissertação tem como principal premissa investigar o Klezmer no que se refere à presença e prática desse gênero no Brasil. Uma das ramificações da música judaica, atrelada à sua cultura como um todo, o Klezmer se tornou sinônimo de uma sonoridade própria dos judeus (CUNHA, 2018), principalmente após a popularização da canção “Hava Nagila”. Performada em todas as festas judaicas, sobretudo o casamento, a música klezmer oriunda do Leste Europeu ganhou o mundo em virtude do processo de imigração do povo judeu, e é possível identificá-la em várias regiões do mundo. Diante do exposto, esta dissertação busca conhecer, por meio de uma pesquisa documental/bibliográfica (GIL, 2008, p. 50-51), as origens desse gênero musical, assim como sua inserção no Brasil, além de abordar aspectos pertinentes à interpretação e à performance dessa manifestação cultural tão particular.

Palavras-chave: klezmer; música judaica; klezmer no Brasil; performance.

ABSTRACT

The main premise of this dissertation is to investigate Klezmer in terms of its presence and performance in Brazil. One of the ramifications of Jewish music, linked to its culture as a whole, Klezmer became synonymous with a Jewish sound (CUNHA, 2018) especially after the popularization of the song "Hava Nagila". Performed at all its parties, especially in weddings, klezmer music from Eastern Europe conquered the world with the immigration process of the Jewish people, making it possible to identify it in various regions of the world. So, this dissertation seeks to know through documentary/bibliographic research (GIL, 2008, p. 50-51) the origins of this musical genre as well as its insertion in our country. It also addresses relevant aspects to the interpretation and performance of this very particular musical genre.

Keywords: klezmer. Jewish music. klezmer in Brazil. performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Diagrama.....	23
FIGURA 2 – Mapa <i>Pale of Settlement</i>	25
FIGURA 3 – Diagrama	29
FIGURA 4 – Casamento judaico.....	30
IMAGEM 1 – Formação instrumental de Klezmer – 1925.....	32
IMAGEM 2 – Címbalo (<i>tsimbl</i>).....	33
IMAGEM 3 – Klezmer <i>Jazz Band</i>	34
IMAGEM 4 – Gravação dos exemplos.....	44
IMAGEM 5 – Orquestra Klezmer da Família Szpilman.....	74
IMAGEM 6 – Programas do Kleztival.....	82
IMAGEM 7 – Embrião do grupo Klezmorim Curitiba.....	95
IMAGEM 8 – Primeira matéria de jornal sobre o grupo Klezmorim Curitiba.....	95
IMAGEM 9 – Primeira formação do grupo Klezmorim Curitiba.....	96
IMAGEM 10 – Segunda formação do grupo Klezmorim Curitiba.....	97
IMAGEM 11 – Terceira formação do grupo Klezmorim Curitiba e a cantora Karla Izidro....	99
IMAGEM 12 – Manuscrito original de “Hava Nagila”.....	119
IMAGEM 13 – Encarte do álbum <i>Hava Narguile</i> , do grupo Klezmorim Curitiba.....	122

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Características dos ornamentos no Klezmer.....	37
TABELA 2 – Categorias do repertório Klezmer.....	42
TABELA 3 – Ritmos dançantes do Klezmer.....	43
TABELA 4 – Ritmos não dançantes do Klezmer.....	57
TABELA 5 – Modos judaicos.....	62

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

EXEMPLO MUSICAL 1 – Heterofonia.....	36
EXEMPLO MUSICAL 2 – Trinado/ <i>Trillo</i>	36
EXEMPLO MUSICAL 3 – Apogiatura.....	37
EXEMPLO MUSICAL 4 – <i>Krekhts</i>	40
EXEMPLO MUSICAL 5 – <i>Glissando</i>	40
EXEMPLO MUSICAL 6 – Portamento.....	41
EXEMPLO MUSICAL 7 – Modo <i>Ahava Rabbah</i>	63
EXEMPLO MUSICAL 8 – Modo <i>Mi Sheberach</i>	64
EXEMPLO MUSICAL 9 – Modo <i>Adonay Moloch</i>	64
EXEMPLO MUSICAL 10 – Modo <i>Mogen Ovos</i>	64
EXEMPLO MUSICAL 11 – Modo <i>Yishtabach</i>	65
EXEMPLO MUSICAL 12 – “Hava Nagila” – versão tradicional.....	121
EXEMPLO MUSICAL 13 – “Hava Nagila” – coral masculino.....	123
EXEMPLO MUSICAL 14 – Movimento harmônico (rearmonização).....	124
EXEMPLO MUSICAL 15 – Convenção rítmica	125
EXEMPLO MUSICAL 16 – Movimentação harmônica.....	125
EXEMPLO MUSICAL 17 – Harmonia no ritmo em 7/8.....	126
EXEMPLO MUSICAL 18 – Acentuação rítmica em forma de hemíola.....	126
EXEMPLO MUSICAL 19 – Acentuação rítmica da base.....	127
EXEMPLO MUSICAL 20 – “Hava Nagila” – versão Klezmerim Curitiba.....	128

LISTA DE EXEMPLOS SONOROS

EXEMPLO SONORO 1 – “Freylekhs”	45
EXEMPLO SONORO 2 – “A Nakht In Gan Eydn”	47
EXEMPLO SONORO 3 – <i>Sher</i>	48
EXEMPLO SONORO 4 – “Khosidl”	49
EXEMPLO SONORO 5 – <i>Oriental Hora</i>	51
EXEMPLO SONORO 6 – <i>Terkisher</i>	52
EXEMPLO SONORO 7 – <i>Skotshne</i>	53
EXEMPLO SONORO 8 – “Odessa Bulgarish”	54
EXEMPLO SONORO 9 – <i>Sirba</i>	55
EXEMPLO SONORO 10 – “Sher” (tango).....	56
EXEMPLO SONORO 11 – <i>Doina</i>	58
EXEMPLO SONORO 12 – Fanfarra klezmer.....	104
EXEMPLO SONORO 13 – Klezmer híbrido.....	105
EXEMPLO SONORO 14 – Klezmer <i>rock</i>	105
EXEMPLO SONORO 15 – Klezmer <i>jazz</i>	106
EXEMPLO SONORO 16 – Klezmer latino-americano.....	106
EXEMPLO SONORO 17 – Klezmer erudito.....	106
EXEMPLO SONORO 18 – Klezmer cantado.....	107
EXEMPLO SONORO 19 – Klezmer de câmara.....	107
EXEMPLO SONORO 20 – Klezmer eletrônico.....	107
EXEMPLO SONORO 21 – “Dancing With the Rabbi”	108
EXEMPLO SONORO 22 – Klezmer tradicional.....	109
EXEMPLO SONORO 23 – Interpretação melódica.....	112
EXEMPLO SONORO 24 – “Khasidiche Nigun” (baião).....	114
EXEMPLO SONORO 25 – “Valodya’s Farewell to Odessa” (frevo).....	115
EXEMPLO SONORO 26 – “Sol Sayn Gelebt” (ijexá).....	116
EXEMPLO SONORO 27 – “Khosidl” (forró).....	116
EXEMPLO SONORO 28 – “Hava Nagila” – versão tradicional de 1922.....	121
EXEMPLO SONORO 29 – “Hava Nagila” – versão Klezmorim Curitiba.....	122

LISTA DE FIGURAS RÍTMICAS

FIGURA RÍTMICA 1 – <i>Freylekhs</i>	44
FIGURA RÍTMICA 2 – <i>Bulgar</i>	46
FIGURA RÍTMICA 3 – <i>Khosidl</i>	49
FIGURA RÍTMICA 4 – <i>Hora</i>	50
FIGURA RÍTMICA 5 – <i>Terkish</i>	52
FIGURA RÍTMICA 6 – <i>Tango</i>	55
FIGURA RÍTMICA 7 – Ritmos <i>fallahi</i> e <i>said</i>	108
FIGURA RÍTMICA 8 – <i>Freylekhs</i>	113
FIGURA RÍTMICA 9 – <i>Baião</i>	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
1 A ORIGEM DO KLEZMER.....	21
1.1 Panorama sobre a cultura judaica.....	21
1.2 Origens do Klezmer.....	26
1.3 Características da música klezmer.....	31
1.3.1 Instrumentação.....	31
1.3.2 Ornamentação.....	35
1.3.3 Efeitos sonoros.....	38
1.3.4 Danças, ritmos, andamentos.....	41
1.3.4.1 Músicas dançantes.....	43
1.3.4.2 Músicas não dançantes.....	57
1.3.5 Escalas e modos judaicos.....	59
1.3.6 Harmonia e cadências harmônicas.....	65
1.4 A expansão do Klezmer no século XX.....	67
2 O KLEZMER NO BRASIL.....	70
2.1 Chegada do Klezmer ao Brasil.....	70
2.2 Localidades do Klezmer no território brasileiro.....	75
2.3 Instituto da Música Judaica (IMJ) e o Kleztival (Festival Internacional de Música Klezmer).....	79
2.4 Músicos, musicistas e grupos relacionados com a música klezmer no Brasil....	82
2.4.1 Grupos e bandas do Estado de São Paulo.....	83
2.4.2 Grupos e bandas do Estado do Rio de Janeiro.....	88
2.4.3 Grupos e bandas de outros estados.....	90
2.4.4 Músicos/musicistas, cantores e compositores relacionados ao Klezmer no Brasil.....	91
2.5 Klezmorim Curitiba – difusão da música klezmer no Paraná.....	93
2.6 Influência da cultura local na prática do Klezmer.....	99
3 ASPECTOS INTERPRETATIVOS.....	102
3.1 Interpretação musical sob o enfoque da música klezmer.....	102
3.2 Características gerais relacionadas à interpretação do Klezmer e a fusão com a música brasileira.....	109

3.3 Análise interpretativa da música “Hava Nagila”.....	117
CONCLUSÃO.....	130
REFERÊNCIAS.....	133
APÊNDICE 1: TRANSCRIÇÕES	141
APÊNDICE 2: RESULTADOS DA PESQUISA POR PALAVRAS-CHAVES NA HEMEROTECA.....	157
APÊNDICE 3: ENTREVISTA COM NICOLE BORGER.....	162
APÊNDICE 4: ENTREVISTA COM JÚLIO SOARES COELHO	165

INTRODUÇÃO

Após mais de uma década tocando saxofone e trompete no Klezmorim Curitiba, grupo musical que tem como especialidade musical a interpretação do Klezmer, sentimos a necessidade de aprofundar nosso conhecimento sobre esse gênero musical por meio de uma pesquisa acadêmica. Teríamos, deste modo, a possibilidade de tentar esclarecer a visibilidade desse gênero musical no Brasil pesquisando sobre sua chegada em nosso país, bem como investigando a sua aceitação e incorporação no cenário musical brasileiro.

Inseridos no repertório da música klezmer e já consolidados como grupo de ampla atividade no cenário musical curitibano, percebemos que a maioria dos músicos e amigos no âmbito acadêmico ou fora dele não tinha conhecimento sobre a existência desse gênero em nosso país, muito menos de seu estilo e de sua interpretação, o que apenas reforçou a motivação de nossa pesquisa.

O Klezmer, objeto de estudo desta dissertação, é considerado um estilo musical oriundo da Europa Oriental, em países como Polônia, Eslováquia, Lituânia, Romênia, Hungria, Ucrânia, Moldavia e Rússia. O termo, segundo Cunha (2018, p. 107), tem origem no idioma *yiddish*¹ e significa “instrumentos musicais” ou “aqueles que tocam instrumentos”. A palavra “klezmer”, ao longo do tempo, passou a significar um gênero musical e a forma específica de interpretação de tal gênero, como abordaremos neste trabalho.

A expansão da cultura judaica pelo mundo teve um papel primordial para a disseminação do gênero musical em questão, o qual, fazendo jus ao título desta dissertação, prova-se ser uma música sem fronteiras, em virtude de todo um processo de migrações e intercâmbios culturais. Nessa perspectiva, este trabalho também tem como um de seus objetivos identificar se o Klezmer performado no Brasil recebe influências de nossa música – pensamos, por exemplo, em estilos como frevo, maracatu, baião, entre outros ritmos e gêneros musicais locais.

Na busca por resultados para algumas de nossas indagações, no Capítulo 1, partiremos do princípio de que o Klezmer deriva de uma cultura específica: a judaica. Assim, sentimos a necessidade de, mesmo que de forma panorâmica, adentrar a cultura judaica e estudar os desdobramentos que contribuíram para que a música klezmer, uma das vertentes da música judaica, surgisse em meio à comunidade em questão. Nesse mesmo capítulo, buscaremos conhecer a origem e a trajetória da música klezmer, apontando suas principais características, as quais abrangem a instrumentação, a ornamentação, bem como efeitos sonoros, ritmos,

¹ Falado em muitas comunidades judaicas do Leste Europeu desde o século XVII.

andamentos e os modos judaicos. Para elucidar tais atributos, discriminaremos cada um deles mediante exemplos musicais e sonoros, a serem acessados via QR Codes indicados junto a tais exemplos.

Consideramos este conhecimento como fundamental, uma vez que permitirá, em nossa dissertação, o desenvolvimento de análises sobre a performance do gênero, além de discussões acerca da estética própria ao Klezmer, considerando as eventuais diferenças encontradas na execução de uma música estrangeira em nosso país.

Por sua vez, no Capítulo 2, abordaremos historicamente a aparição do Klezmer no Brasil e as circunstâncias sob as quais ele se desenvolveu em nosso país. Soma-se ao nosso interesse sabermos mais a respeito da existência de músicos e grupos executando esse estilo musical e de que modo eles trabalham a interpretação de tal gênero. Com base em pesquisas realizadas na Hemeroteca Virtual e em programas do Festival Internacional de Música Klezmer – Kleztival (que em 2022 alcançou a sua 13ª edição), identificaremos grupos brasileiros que fazem parte do cenário da música klezmer no país.

Ainda em relação a essa temática, faremos uma descrição histórica a respeito do grupo Klezmorim Curitiba, para conhecer a sua trajetória e como os membros do grupo – todos *goyim*² (traduzido para o português como “gentios”) em sua formação instrumental – difundiram a música klezmer no Paraná ao longo de mais de 10 anos de carreira. Apresentaremos, ainda, aspectos acerca da fusão cultural resultante da relação entre as músicas klezmer e brasileira sob a perspectiva da fricção e do hibridismo cultural, termos propostos pelos pesquisadores Moore (2012), Canclini (2011) e Piedade (2011).

Por fim, no Capítulo 3, trataremos de alguns aspectos interpretativos. Primeiramente, trataremos considerações sobre a interpretação musical na perspectiva da música klezmer. Em seguida, discutiremos sobre elementos interpretativos na forma de estilos de música klezmer. Nesse contexto, o leitor conhecerá grupos de várias partes do mundo apontando o *smartphone* para o QR Code que direcionará para vídeos na plataforma YouTube. O contato com grupos de Klezmer de diferentes estilos proporcionará a possibilidade de que sejam feitas comparações, assim como a constatação das diversas maneiras de se interpretar a música klezmer.

As características gerais e mais recorrentes do gênero objeto de estudo deste trabalho serão comentadas no Subcapítulo 3.2, tais como: andamentos; ornamentos; efeitos sonoros; arranjos; fraseados; finais típicos; convenções; apropriações interpretativas e estilísticas.

² Pessoa que não pertence à comunidade judaica.

Todas essas nuances serão comentadas e relacionadas com os exemplos sonoros gravados e presentes no Subcapítulo 1.3.4.

Finalizando o capítulo, promoveremos uma pesquisa história sobre a música “Hava Nagila”, historicamente importante para o gênero Klezmer e que ficou mundialmente conhecida após 1918. Na ocasião em questão, faremos uma análise interpretativa e comparativa entre duas versões da música: uma na versão cantada de 1922, e a outra em uma releitura atual gravada pelo grupo Klezmorim Curitiba, em 2016.

Para além de suas características, a música klezmer nos mostrou, aos longos de anos performando em teatros, *shows* ao ar livre ou em bares da cidade, o quão ricas são suas particularidades e o quanto esse gênero pode ser apreciado pelos ouvintes, que experimentam os mais diversos sentimentos: ora de alegria, ora de tristeza, de euforia, de calma, para citar apenas alguns.

Desejamos tirar proveito de uma experiência prática e histórica desta pesquisa, com os objetivos de despertar no leitor o interesse pela música klezmer, angariar novos adeptos/praticantes e difundir esse gênero que está em franco crescimento em nosso país, a fim de alcançar o máximo de notoriedade em nossa sociedade.

1 A ORIGEM DO KLEZMER

1.1 Panorama sobre a cultura judaica

A cultura judaica é proveniente de um povo que possui uma história de milênios. Com aproximadamente mais de quatro mil anos de existência, os hebreus mais tarde também ficaram conhecidos como judeus – para aqueles grupos originários da Judeia³. O termo “judeu” é hoje aplicado à comunidade como um todo, representativo de uma etnia e de uma religião, cuja longa trajetória perdura até os dias de hoje.

A origem dessa cultura genealogicamente teve início com Abraão, filho de Terach (Terá), que viviam em Ur, na Mesopotâmia, por volta do ano 1800 a.E.C. A crença na forma de comunicação por meio de revelações entre um ser supremo criador do universo e a humanidade se tornou a característica principal desse povo, além de ter sido a responsável pela introdução do monoteísmo na humanidade, dando origem a religiões monoteístas como o judaísmo, o cristianismo e o islamismo.

Essa forma de pensar e agir foi preponderante para a sobrevivência, a continuidade e a permanência de uma cultura em detrimento das dificuldades, das perseguições e das diásporas enfrentadas ao longo de milênios, bem como a necessidade de conviver com as novas civilizações encontradas no percurso.

No período entre 135 E.C e os dias atuais, Verbisck (2012, p. 18) afirma que o povo judeu “nos primeiros séculos da nossa era constituía o povo mais numeroso da Judéia”. Eles foram obrigados a migrar para outras regiões do mundo em busca de melhores condições de vida. Esse fenômeno é conhecido como diáspora⁴ diz respeito à dispersão de qualquer povo ou etnia pelo mundo. No caso dos judeus, as migrações ocorreram para países da Europa, da Península Ibérica, do norte da África, além de Turquia e Grécia e em torno da bacia oriental do Mediterrâneo.

No período da Idade Média, os judeus estabelecidos em países europeus sofreram uma grande perseguição por parte da Igreja Católica, a qual ocasionou sua expulsão de países como: Inglaterra, em 1290; França, em 1394; Espanha, em 1492; e Portugal, em 1496. Notadamente, com a Inquisição, em virtude de uma escolha forçada entre se converter ao

³ Região montanhosa do sul de Israel, localizada entre a margem oeste do Mar Morto e o Mar Mediterrâneo. Estende-se ao norte até as colinas de Golã, e ao sul até a Faixa de Gaza, correspondendo aproximadamente à parte sul da Cisjordânia.

⁴ Define o deslocamento, normalmente forçado ou incentivado, de massas populacionais originárias de uma zona determinada para várias áreas distintas de acolhimento.

cristianismo ou perder a vida, os judeus recém-convertidos passaram a ser denominados cristãos-novos⁵.

Existem muitas evidências da vinda desses cristãos-novos para o Brasil na época do descobrimento do país, sobretudo na região que hoje compreende o Estado de Pernambuco, no período da invasão holandesa (1630-1654). Além disso, há informações de que os judeus expulsos ou convertidos nessa mesma época viam, nas expedições ao Novo Mundo, uma oportunidade de deixar a Europa – este tema será novamente abordado no Capítulo 2.

Ainda acerca das migrações e diásporas da comunidade judaica pelo mundo, ocorreram, no século XIX, as perseguições na Rússia e na Polônia, em eventos conhecidos como os *pogroms*⁶, bem como no século XX, com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o Holocausto, plano de extermínio que resultou no assassinato de 6 milhões de judeus nos campos de concentração nazistas, o que representou aproximadamente 1/3 da população judaica no período.

Os acontecimentos dos séculos XIX e XX contribuíram para a nova expansão da cultura judaica pelo mundo, tendo em vista que sua sobrevivência estava em jogo. Os países-alvos para a migração nesse período foram as nações das Américas, com destaque para os Estados Unidos, com a maior concentração de judeus fora de Israel, e, na América do Sul, Argentina e Brasil.

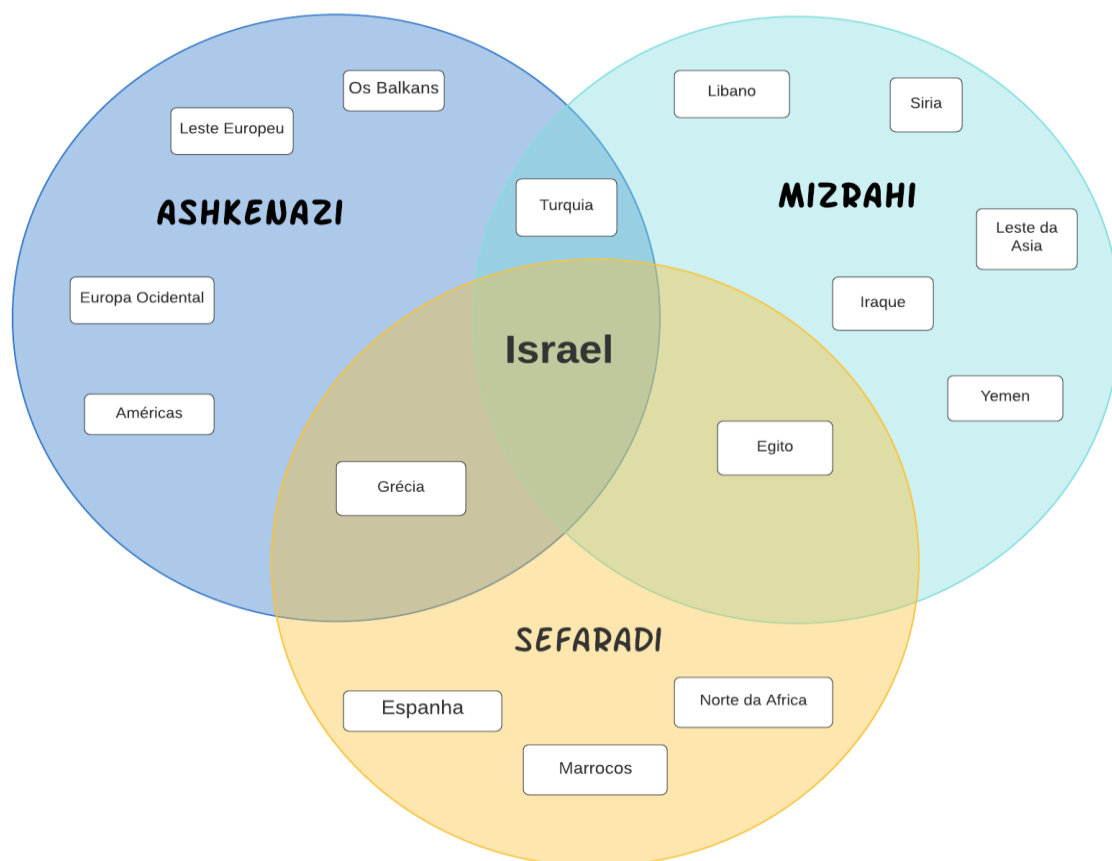
A literatura cita três grandes grupos de judeus, sendo que cada um migrou para regiões diferentes. Consequentemente, suas características se diferem em virtude da localidade e das culturas locais. Os tres grupos são assim classificados: os judeus Ashkenazi, os judeus Sephardi (ou Sefaraditas) e os judeus Mizrahim.

Com a intenção de entender os intercâmbios culturais entre esses três importantes grupos da cultura judaica e os países pelos quais eles estiveram de passagem ou onde acabaram se estabelecendo, Denburg (1996) propõe um diagrama que exemplifica os lugares para os quais cada grupo se direcionou e as conexões travadas entre todos.

⁵ No que se refere ao termo “cristão-novo”, utiliza-se a definição dada por Wiznitzer (apud BARBOSA, 2006, p. 18), que classifica esse grupo da seguinte maneira: “Judeus e seus descendentes convertidos compulsoriamente ao catolicismo em Portugal” e que imigraram para o Brasil.

⁶ Palavra primordialmente dedicada à perseguição de judeus no Leste Europeu e também atribuída à perseguição deliberada de um grupo étnico ou religioso, aprovada ou tolerada pelas autoridades locais, sendo um ataque violento massivo, com a destruição simultânea do seu ambiente (casas, negócios, centros religiosos etc.).

FIGURA 1 – Diagrama



Fonte: DENBURG (1996).

Os judeus Mizrahim migraram e se alocaram na região do Oriente Médio e, também, para o leste em direção à Ásia. Suas primeiras comunidades datam da Antiguidade Tardia, e as mais antigas e maiores delas estavam no Iraque moderno (Babilônia), no Irã (Pérsia) e no Iêmen. Interações com as culturas sauditas, turcas e persas resultaram na presença de elementos típicos da música árabe em grupos musicais judeus residentes no Oriente Médio.

Sefaraditas e Ashkenazis são considerados os grupos com maior abrangência de judeus em todo o mundo. Ambos migraram para o Brasil: os Sefaraditas a partir do século XVI, e os Ashkenazis, principalmente, após a entrada do século XIX, em levadas diferentes de imigração.

O termo “sefaradita” provém do hebraico *sepharad*⁷ (sefaradi ou sefaradim, no plural) e significa uma denominação para a Península Ibérica. Ou seja, trata dos judeus que se estabeleceram nessa localidade, sobretudo na Espanha. A palavra “*sepharad*”, para Ferrer

⁷ Em hebraico, quer dizer “Espanha”.

(2010, p. 195), simboliza algo relacionado à Terra Prometida, uma vez que a Espanha seria uma nova espécie de Canaã.

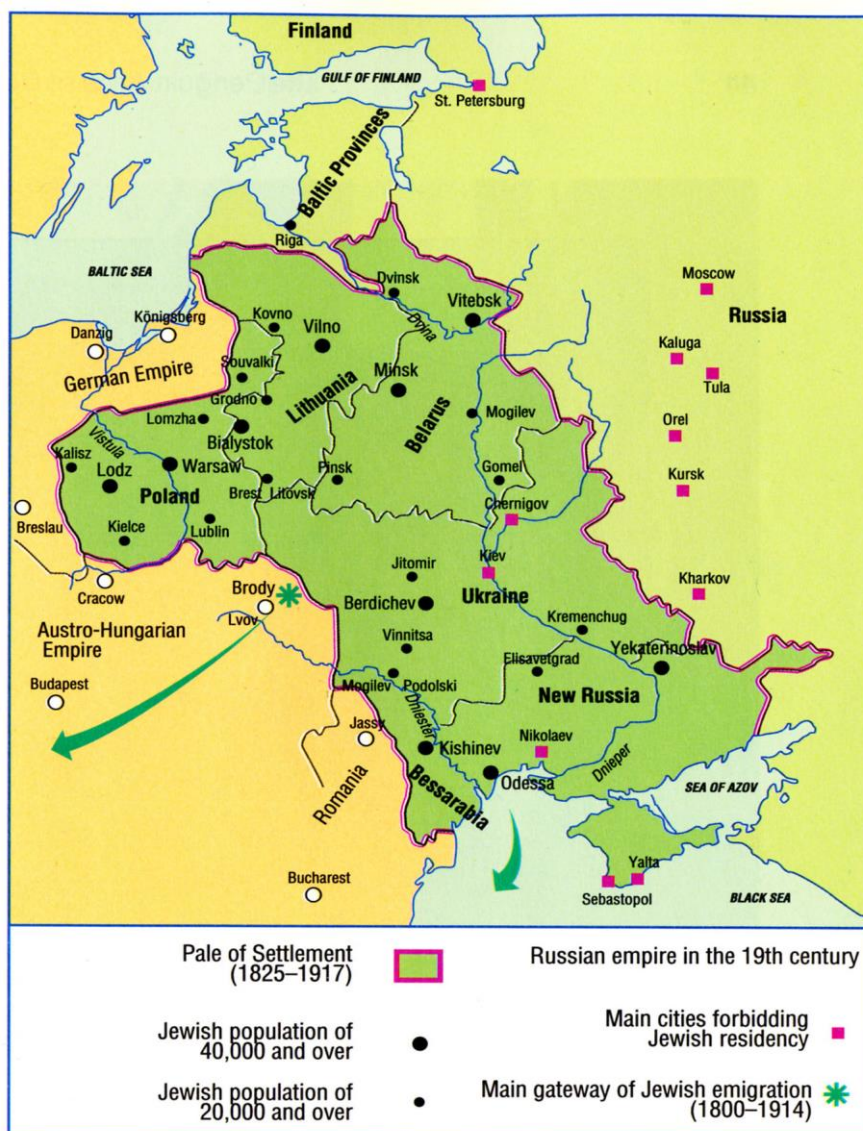
Os Sefaraditas permaneceram por cerca de quinze séculos na Espanha. Em decorrência desse longo período, desenvolveram o idioma *ladino*⁸, uma combinação que, fazendo uso do hebraico e do espanhol, passou a ser utilizada inclusive como língua oficial nas sinagogas⁹ das comunidades desse povo. Em torno do ano 1492, em virtude das perseguições religiosas empregadas pelos reis católicos Fernando de Aragão e Isabel de Castela, os Sefaraditas migraram para Portugal e para regiões do norte da África, além da Turquia, da Grécia e, mais tardiamente, das Américas.

O grupo de judeus conhecidos como Ashkenazi (Ashkenazim, no plural) derivou de um termo proveniente do hebraico medieval para designar a Alemanha (“Ashkenaz”) e simboliza os judeus que migraram para a Alemanha, o norte da França, a Lituânia e a Polônia durante a Idade Média. Outra região importante para onde os judeus se dirigiram no início do século XIX até a Primeira Grande Guerra, de acordo com Cravitz (2008), foi a Rússia, onde os judeus se instalaram em assentamentos chamados *pale of settlement*.

O *pale of settlement* correspondia à extensão oeste da Rússia, mas também abrangia países como Polônia, Letônia, Lituânia, Ucrânia e Bielorrússia, nos quais aos judeus era permitida a residência permanente conforme com o decreto da imperatriz da Rússia Catarina II. Aproximadamente 40% da população mundial dos judeus e 90% da população judaica russa da época (cerca de 5 milhões de judeus) concentravam-se nessa região.

⁸ “O Ladino é a língua dos judeus hispânicos e portugueses expulsos pelos reis católicos e pela Igreja Católica da Península Ibérica durante a Inquisição. Ele é um legado da cultura íbero-judaica, que posteriormente se difundiu no Império Otomano [...] é um dialeto judeu-hispânico, é o idioma dos judeus sefaraditas (provenientes de Sefarad, nome hebraico da Península Ibérica)” (SIDI, 2010, p. 49).

⁹ Ponto de encontro da comunidade para as orações e a leitura das Escrituras, refere-se ao local de culto da religião judaica.

FIGURA 2 – Mapa *Pale of Settlement*

Fonte: CHALIAND; RAGEAU (2023).

Para esta pesquisa, os Ashkenazi constituem o mais relevante grupo de judeus. Isso porque, como veremos no próximo item deste capítulo, a música klezmer é relacionada a esse grupo específico. Versbick (2012, p. 18) salienta que “os Ashkenazi são conhecidos pela religiosidade marcante e pelos cultos expressivos, sendo também bastante ligados às artes [...] muitos Ashkenazim migraram para a América, tendo uma forte ligação à música”.

Além disso, outra característica importante deste grupo é o idioma. Os judeus Ashkenazim desenvolveram o *yiddish* (íídiche), derivado do alto alemão (*hoch deutsch*), fundido com elementos retirados do hebraico, do aramaico e, mais tarde, de línguas eslavas e de vestígios de línguas românicas. O íídiche foi amplamente praticado pela maioria dos

judeus da Europa Oriental, bem como nas comunidades Ashkenazi na Itália, nos Balcãs¹⁰ e na Palestina. Ainda, o idioma também foi ensinado nas escolas judaicas em países que recebiam os imigrantes judeus.

Quando pesquisamos um gênero ou estilo musical relacionado ou vinculado a uma determinada cultura, é importante compreender também a trajetória traçada por esse povo ao longo dos séculos. No caso do Klezmer, suas origens estão ligadas à cultura judaica, ou seja, os judeus exerceram total influência sobre tal gênero musical, revelando nele sua identidade, como abordaremos a seguir.

1.2 Origens do Klezmer

Para muitas culturas, a música é vista como vital, e na cultura judaica não foi diferente. Existem registros que comprovam o uso da música ainda nos tempos bíblicos, conforme citações presentes nos livros da Torá¹¹.

O entendimento da cultura judaica nos ajuda a perceber sob que formas e circunstâncias a música desse povo se desenvolveu no transcorrer da história. Nessa ótica, entender as rotas migratórias e observar em que países os judeus estavam presentes contribui para revelar as relações que culminaram no desenvolvimento musical e no surgimento da música klezmer, sobretudo em relação ao grupo dos judeus Ashkenazi.

Evidências de formações musicais associadas à música judaica remontam ao século XV. Conforme Goussinsky (2012, p. 69), “havia bandas judaicas pela Europa [...] viajavam e se apresentavam em festividades judaicas e cristãs”. Ainda de acordo com o autor:

Os conjuntos klezmer característicos (desde fins do Renascimento) costumavam atuar em formação de 3, 4 ou 5 músicos, semelhantes às de seus conterrâneos não judeus, com quem também interagiam profissionalmente, contribuindo mutuamente na absorção de elementos musicais. O conjunto contava com formações variadas, a princípio entre violino primeiro e segundo (sekund), címbalo, contrabaixo ou violoncelo, ocasionalmente a flauta ou outros instrumentos vigentes no local (GOUSSINSKY, 2012, p. 69).

Por conta da característica de serem grupos musicais itinerantes, muitas vezes compelidos pela vontade de explorar novas regiões ou, por vezes, acompanhando a

¹⁰ Compreende os seguintes países: Albânia, Bósnia e Herzegovina, Bulgária, Grécia, Macedônia do Norte, Montenegro, Sérvia, o autoproclamado independente Kosovo, a porção da Turquia no continente europeu (a Trácia Oriental), assim como partes da Croácia, da Romênia e da Eslovênia.

¹¹ A Torá ou Bíblia Hebraica, segundo Verbisck (2012, p. 6), foi “revelada por Deus a Moisés e aos profetas de Israel, é composta por cinco livros bíblicos que perfazem a Lei, apelando à santidade, à ética pessoal e à obrigação com a justiça. Inclui uma série de costumes a serem seguidos pelo povo de Israel, nomeadamente a circuncisão, a observância do sábado (shabbath, dia de oração e santificação), as festas, as interdições alimentares, e questões referentes ao casamento judaico”.

comunidade nos movimentos migratórios ou diaspóricos, as bandas judaicas travavam contato com outras culturas. Inevitavelmente em razão disso, a convivência com outros músicos, consiste em um dos elementos-chave do Klezmer desde sua origem. Trata-se, assim, de uma música sem fronteiras, que embora tenha mantido sua essência, pôde se misturar, absorver e agregar valores ao seu estilo musical. Um grande exemplo disso é a incorporação de ritmos comuns na Europa Ocidental, como a *polka* e a *mazurka*.

Uma boa forma de adentrarmos no universo do Klezmer é conhecer o significado e a terminologia do termo que define esse gênero musical. Em muitos dos textos aqui referenciados, encontramos definições sobre sua origem, assim como acerca da datação relativa ao início de sua utilização, uma vez que nem sempre tal nomenclatura foi utilizada para denominar os músicos que o praticavam.

A palavra “klezmer”, segundo Cunha (2018, p. 108), é oriunda da junção das palavras da expressão “*Kléy Zemer*”, do idioma *yiddish*. A esse respeito, para Verbisck e Lopes (2020, p. 122): “(kley = instrumentos, zmer = música) referia-se inicialmente ao instrumento, posteriormente ao próprio músico, sendo que apenas no século XX passou a designar o gênero musical, denominando-se os intérpretes como Klezmorim”. Ainda, a palavra também pode ser traduzida, conforme exposto por Small (2010, p. 14), como “vasos de música”. Saber essa terminologia é importante, já que fornece a compreensão de um primeiro significado, ou seja, anterior aos outros que foram surgindo com o passar dos anos.

Em sua maioria, os músicos (klezmorim) pertenciam à mesma família e tinham a missão de animar ou sonorizar rituais religiosos, tais como casamentos, festas populares e celebrações relacionadas ao povo judeu. Por esse motivo, e de acordo com Pait (2017, p. 132), o Klezmer é geralmente pensado em termos musicais e instrumentais inteiramente relacionado à dança, com a performance de temas ora rápidos e alegres, ora lentos e melancólicos.

Por outro lado, é conhecida a existência de um repertório cantado no gênero Klezmer, com canções entoadas no idioma *yiddish* e que retratam o cotidiano por meio de temáticas engraçadas e autoderrisórias, características do humor judaico, mas também há canções de lamentações, em virtude da vida sofrida. Graças ao talento e à habilidade em seus instrumentos, os conjuntos formados por músicos judeus eram frequentemente convidados a tocar para a comunidade externa, “suprindo as necessidades musicais locais incluindo cerimônias cristãs” (GOUSSINSKY, 2012, p. 69).

Obviamente, tais atitudes não eram bem vistas pela comunidade tradicional judaica, posto que embora houvesse certa aceitação quanto ao profissionalismo inserido nos padrões

judaicos, os klezmorim eram considerados pela maioria dos judeus como “irresponsáveis, sexualmente ativos e violentos” (FELDMAN, 1994, p. 4). Essa visão sobre os klezmorim corroborava com uma marginalização dentro da própria sociedade judaica face aos praticantes desse tipo de música mais tardiamente conhecida como “*Klezmer Music*”¹².

Outro argumento que reforça a percepção dos klezmorim na comunidade judaica está relacionado à caracterização da sua música, considerada como de baixo *status* e sem qualquer contexto devocional, em virtude do convívio com músicos ciganos dos Balcãs (SLOBIN, 1982, p. 16). Uma citação de Bohlman, reproduzida na tese de Cunha (2018), chama nossa atenção por argumentar que é justamente em razão desse encontro com os ciganos que a música klezmer se desenvolveu:

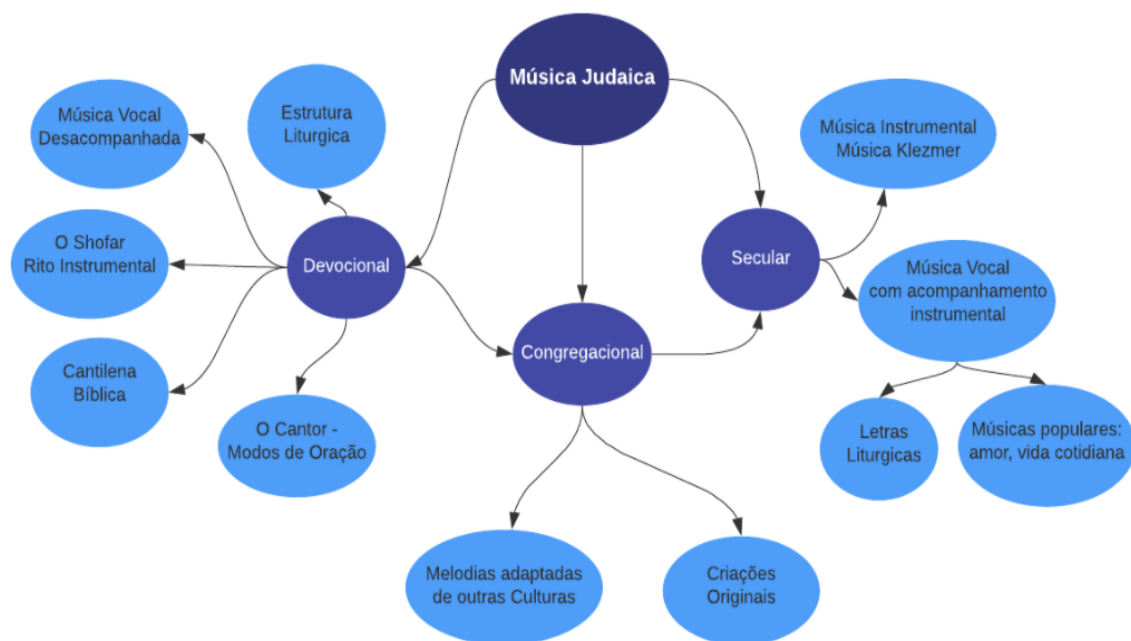
Mais ironicamente, a identidade da música judaica estava aberta a debater porque envolveu judeus e não-judeus. Em grande parte da música instrumental popular explorada neste livro, judeus e não-judeus desempenharam juntos, em ambientes sociais judeus e não judeus. A música klezmer não teria se tornado uma música popular quintessência judaica se Roma (ciganos) e outros não-judeus não tivessem se juntado a músicos judeus para realizar um repertório diverso e híbrido (BOHLMAN, 2011 apud CUNHA, 2018, p. 108).

Tomando como base esse ponto de vista, fica evidente que a música klezmer, desde o seu início, tem uma conotação de música não litúrgica, profana. No entanto, existem evidências, conforme exposto na dissertação de Small (2010), que buscam provar que as origens das primeiras melodias do que viria ser a música klezmer derivam dos cânticos entoados pelos rabinos nas sinagogas, apontando para uma coexistência intrínseca entre as músicas litúrgica e profana. Por outro lado, sempre houve uma dicotomia no que diz respeito ao espaço e grupo étnico ao qual pertenceria essa música.

É igualmente importante enfatizar que embora o Klezmer nos remeta a uma sonoridade judaica, trata-se tão somente de uma, entre outras, das vertentes musicais presentes na cultura desse povo. A esse respeito, Denburg (1996) organiza a música judaica em três grandes grupos: a música devocional, a música congregacional e a música secular e suas vertentes, de acordo com o diagrama proposto pelo mesmo autor (Figura 3):

¹² Do inglês, que significa “música klezmer”.

FIGURA 3 – Diagrama



Fonte: DENBURG (1996).

A partir desse diagrama, podemos observar que os três segmentos da música judaica se relacionam, uma vez que os modos de oração do campo devocional também estão presentes na música klezmer, estes compreendidos como uma música secular. Além disso, outra característica da música klezmer se refere ao aporte das melodias adaptadas de outras culturas, conforme demonstrado no campo congregacional. Em linhas gerais, a música judaica deriva das orações e dos antigos cantos litúrgicos praticados nas sinagogas e vinculados ao estilo de canto de orações, que por sua vez fornece elementos essenciais para a construção das melodias seculares.

Denburg (1996) também propõe uma abordagem que ressalta as funções que a música pode exercer em uma comunidade, classificadas da seguinte maneira:

- Música como veículo religioso: inclui a música de adoração comunitária, praticada em mesquitas, sinagogas e igrejas.
- Música como veículo celebratório: essa música pode ser de natureza popular e religiosa, tocada em cerimônias/ritos de passagens, como casamentos, Bar Mitzvahs¹³, Bat Mitzvahs¹⁴ e aniversários.

¹³ Bar Mitzvah é a cerimônia que insere o jovem judeu aos 13 anos como um membro maduro na comunidade judaica, com a leitura da porção semanal da Torá. Significa, literalmente, “filho da lei”.

¹⁴ Correspondente feminino para a maioria religiosa na comunidade judaica.

- Música como veículo de entretenimento: engloba a música clássica ou popular, tanto instrumental quanto vocal, incluindo canções vinculadas à dança.

Sob essas perspectivas e funções, a música klezmer pode estar relacionada à música de cunho celebratório. Byom (2017, p. 34) salienta que os primeiros espaços para os grupos de música klezmer foram as cerimônias de casamentos, animando festas e cortejos. Para acompanhar o cortejo do casamento, os grupos de klezmer deveriam ser itinerantes, conforme a ilustração a seguir (Figura 4):

FIGURA 4 – Casamento judaico



Legenda: casamento judaico com uma Orquestra de Música Klezmer em um *shtetl*, na Rússia. Pintura de Isaak Asknazy (1893).

Fonte: PHILLIPS (2017).

A música klezmer adquiriu outras conotações quando deixou de ser executada exclusivamente por judeus, ganhando notoriedade mundo afora e desvinculada da obrigatoriedade de ser praticada exclusivamente em eventos celebrativos relacionados à religião. Esse movimento aconteceu muito em virtude da transformação das músicas, que antes eram transmitidas oralmente para a notação musical, no início no século XX, pelo etnomusicólogo russo Moisei Beregovsky (1892-1961). Nesse momento, o Klezmer atingiu espaços em teatros por meio de *shows* ou de apresentações públicas que lhe conferiram uma função correspondente à música artística e/ou de entretenimento, abrangendo a categoria três proposta por Denburg (1996).

Nesse contexto, por também ser considerada um estilo de música secular, o Klezmer pode ser classificado como *folksong* (música folclórica). Além disso, a partir da década de

1990, passou a ser inserido na categoria mercadológica “*World Music*”¹⁵, que abrange uma fusão de elementos musicais transnacionais e transculturais, seja na música instrumental ou na música vocal acompanhada.

Atualmente, a música klezmer, já como um gênero musical definido, encontra-se receptiva a judeus ou não judeus desejosos em conhecê-la, do mesmo modo que está disponível a todo instrumentista – independente do instrumento – interessado a se juntar e a colaborar com a formação dessa sonoridade tão particular.

1.3 Características da música klezmer

1.3.1 Instrumentação

Iniciamos esta seção argumentando como a instrumentação pode caracterizar determinado gênero musical – no caso, o Klezmer –, que sofreu diferentes fricções¹⁶ musicais no decorrer de seu percurso, do século XV até nossos dias, e que também passou por adaptações.

Nas primeiras eras do Klezmer, o estilo musical que viria a ser conhecido como tal não era vangloriado ou prestigiado pela comunidade, como já descrito, inclusive sendo, muitas vezes, coibido pelos rabinos. Os lugares da prática desse repertório aconteciam nos guetos da comunidade ou nos salões onde ocorriam os casamentos, ambientes frequentados por músicos que não raro possuíam instrumentos de baixa qualidade e com possíveis avarias, em decorrência da falta de manutenção ou da impossibilidade de adquirir novos instrumentos.

Essa visão é reforçada por López (2014, p. 28), que aponta a dificuldade de adquirir os primeiros instrumentos a serem utilizados nesse gênero, além de outras questões relacionadas às condições de vida, ao *status* social, bem como aos contextos econômico, político e religioso.

Sobre a escolha dos instrumentos, López (2014, p. 28, tradução nossa) ressalta o fato de que “nos séculos XVIII e XIX, os instrumentos musicais estavam divididos em dois tipos: os que chamavam de *Fortes* que eram os instrumentos da família dos metais e percussão, e os

¹⁵ A *World Music* (música do mundo) diz respeito à música tradicional ou música folclórica de uma cultura, criada e tocada por músicos relacionados a essa cultura. O termo foi concebido por Robert E. Brown nos anos 1960 e ganhou projeção após a década de 1980, buscando promover a harmonia e o entendimento entre as culturas.

¹⁶ Termo apresentado pelo pesquisador Allan Moore (2012) referente a ações de hibridismo, junção e misturas de elementos musicais e/ou culturais – tema abordado no Capítulo 3 desta dissertação.

chamados *Doces* que eram os instrumentos de cordas e flautas”¹⁷, e que conhecemos como a família das madeiras. Nesse período, aos judeus era permitido tocar somente os instrumentos da categoria “doces”.

Em virtude das viagens, eles optavam por instrumentos menores e mais fáceis de transportar, fator importante a se considerar levando em conta as diásporas e a necessidade de deslocamento do povo judeu em busca de uma residência segura. Por conta disso, sua música e seus músicos passaram a ser igualmente vistos como mambembes¹⁸.

Dessa forma os primeiros instrumentos a serem utilizados pelos Klezmerim foram: violino, flauta, clarinete, címbalo, acordeon, violoncelo e/ou contrabaixo (este último, de três ou quatro cordas).

IMAGEM 1 – Formação instrumental de Klezmer – 1925



Legenda: formação tradicional Klezmer acompanhando a chegada do noivo. Ucrânia, ca. 1925.
Crédito da fotografia: Menakhem Kipnis.
Fonte: UJE (2017).

A imagem anterior representa uma das fotografias mais antigas de músicos tocando Klezmer – na ocasião, em um casamento no ano de 1925. Podemos observar a utilização dos instrumentos chamados “doces”, porém, com a inclusão de um instrumento de metal para ajudar nas linhas do baixo. Em muitas imagens dessa época, é possível notar o trombone de pisto auxiliando o violoncelo nas linhas do baixo. Posteriormente, o sousafone e a tuba foram

¹⁷ “[...] en los siglos XVIII y XIX, los instrumentos musicales estaban divididos en dos tipos: a los que llamaban “fuertes” y que eran metales y percusión, y los llamados “dulces” que eran las cuerdas y las flautas” (LÓPEZ, 2014, p. 28).

¹⁸ Artistas nômades.

gradativamente incluídos nos grupos de Klezmer, quando estes não possuíam um contrabaixo acústico.

A esse respeito, Cunha (2018, p. 108) escreve que:

Inicialmente a música klezmer era tocada por dois ou três instrumentistas, sendo essencial a presença do violinista como solista. Com o passar dos tempos, o número de executantes foi aumentando para cinco, seis músicos no mesmo grupo, quando acrescentou-se o clarinete, a sanfona e a tuba ou sousafone. (CUNHA, 2018, p. 108)

Dos instrumentos citados até aqui, enfatizamos o címbalo (ou *tsimbl*, como conhecido no idioma *yiddish*). Nos países de língua inglesa, por vezes é denominado dulcimer. Trata-se de um instrumento pouco conhecido no Brasil, mas que teve grande importância na música klezmer.

O címbalo é um instrumento de cordas percutidas – em português, costumamos nos referir a ele como saltério. A relevância desse instrumento para o Klezmer se justifica pela sua tessitura, que abrange da nota Ré 2 ao Mi 6, assim como pela sua amplitude sonora e, também, pela possibilidade de ser um instrumento com boa mobilidade, pois pode ser tocado apoiado em cima de uma mesa ou por meio de alças – neste caso, é tocado junto ao corpo do músico. O címbalo auxiliava as linhas do baixo e as melodias, por se tratar de um instrumento extremamente ágil nas suas elaborações musicais.

IMAGEM 2 – Címbalo (*tsimbl*)



Fonte: CELTIC MUSIC INSTRUMENTS (2023)

Seguindo a ordem cronológica da instrumentação aplicada ao Klezmer, na passagem para o século XX, foram promovidas algumas mudanças na sonoridade e na instrumentação desse estilo. A principal delas foi a inclusão de instrumentos da família dos metais (lembramos sua classificação anterior como instrumentos “fortes”).

Na formação dos grupos de música klezmer, é comum encontrar principalmente o uso do trompete, do trombone e da tuba. Segundo Rubim (2009, p. 79), isso aconteceu primeiramente pelo desenvolvimento de válvulas ou pistos nos instrumentos de metais a partir de 1815¹⁹, o que proporcionou o uso da escala cromática completa, possibilitando a execução em qualquer estilo musical. Com esse aprimoramento, os instrumentos de metal passaram a ser largamente utilizados em bandas militares, potencializando um número maior de instrumentistas dessa especialidade nos mais diversos países.

Rubin (2009, p. 79) ressalta que os primeiros relatos de uso do trompete em grupos de Klezmer ocorreram em 1887 no continente europeu. Já em território norte-americano, a incorporação dos instrumentos de metais na música klezmer foi influenciada pelo surgimento das *Jazz Bands*.

IMAGEM 3 – Klezmer *Jazz Band*



Fonte: UJE (2028)

Como último grupo de instrumentos incorporados à música klezmer, temos os instrumentos considerados modernos, por exemplo, o saxofone²⁰; também, os instrumentos elétricos, como guitarra, violão, contrabaixo elétrico, teclado e piano digital. Até mesmo o piano acústico passou a assumir o lugar deixado pelo címbalo, que caiu em desuso. Entretanto, devido ao alto valor de um instrumento desse porte, muitas vezes o instrumentista

¹⁹ O sistema de válvulas foi inventado pelo alemão Heinrich Stölzel, em 1815. Patentado posteriormente, em 1939, pelo francês Périnet, é o sistema utilizado nos instrumentos de sopros até os dias atuais.

²⁰ Entre os quatro modelos principais da família dos saxofones, instrumento inventado em 1846, por Adolphe Sax, estão: o saxofone soprano – geralmente encarregado da melodia; o saxofone alto e o saxofone tenor – ambos normalmente responsáveis pela melodia e pelo contraponto; e o saxofone barítono, que costuma auxiliar a linha do baixo.

responsável por ele optava pelo acordeon, por seu bom desempenho melódico/harmônico, além da praticidade no transporte. Nesse grupo de novos instrumentos, podemos igualmente incluir a bateria e diversas percussões.

Em linhas gerais, nos dias atuais, a música klezmer pode ser executada por qualquer tipo de instrumento musical, o que resulta na formação de grupos com as mais variadas formações instrumentais, isto é, sem seguir qualquer padrão pré-estabelecido. Esse cenário revela o quanto o gênero está aberto à comunidade musical sem sofrer nenhum tipo de preconceito no que diz respeito aos instrumentos escolhidos.

A estética musical do Klezmer e suas diferentes formações instrumentais serão especificamente abordados no Subcapítulo 3.3 deste trabalho.

1.3.2 Ornamentação

Se a junção de vários elementos característicos molda a forma como tocamos determinado gênero ou estilo musical, no caso da música klezmer, a ornamentação, sob nosso ponto de vista, representa a característica mais marcante e identificadora da interpretação desse estilo.

Na música klezmer, a ornamentação não é pré-definida ou estabelecida em comum acordo entre os músicos. Entendemos que ela se dá quase como um improviso, cabendo ao músico decidir quando usar ou não determinado recurso.

Esse “livre-arbítrio”, por assim dizer, sobre a ornamentação se justifica primeiramente pela transmissão oral das músicas, feita de geração para geração. Ou seja, é algo que surge com a convivência, a imitação, a experimentação. É importante elucidar que as partituras de Klezmer não contemplavam a escrita dos ornamentos, apenas a melodia cifrada. Assim, ficava a cargo do músico adornar a música executada de acordo com a sua musicalidade, assim como em outros gêneros musicais, como o choro, no Brasil, e também em partituras de um *jazz standard*, nos Estados Unidos.

Indo de encontro a essa perspectiva, Rubin (1998, p. 10, tradução nossa) menciona:

Música klezmer é tradicionalmente uma música heterofônica²¹. Isso significa que quando mais do que um instrumento melódico é apresentado, cada músico

²¹ Heterofonia é um estilo da homofonia na prática do *organum* primitivo do final do século IX, em que uma voz canta a melodia principal, e a outra segue, em moção paralela e simultaneamente, a mesma melodia, respeitando o tempo original da melodia da voz principal, mas de forma ornamentada.

ornamenta a melodia da sua própria maneira, e os conflitos e dissonâncias que podem surgir como resultado fazem parte da estética musical.²²

Para exemplificar o conceito de heterofonia, o mesmo autor exemplifica com um trecho da música “Bukoviner Freylekhs”, onde, em uma primeira parte (A), temos a melodia no primeiro pentagrama; nos demais, ocorre a mesma melodia, mas com pequenas variações de ornamentos, ou, então, notas gerando a heterofonia. Nesse mesmo exemplo, podemos observar o uso apropriado de ornamentos, tais como o trinado e apogiaturas, sejam elas simples ou duplas.

EXEMPLO MUSICAL 1 – Heterofonia

Legenda: trecho da música “Bukoviner Freylekhs”.

Entre os tipos de ornamentações musicais mais usuais na música ocidental e que são encontrados na música klezmer, destacamos os seguintes:

- Trinado (também chamado de *trillo* – ou trilo):

EXEMPLO MUSICAL 2 – Trinado/Trillo

Legenda: trecho da música “Bukoviner Freylekhs”.

²² “Klezmer music is traditionally heterophonic music. That means that when more than one melody instrument is present, each player ornaments the melody in his or her own way, and the conflicts and dissonances which may arise as a result form a part of the musical aesthetic” (RUBIN, 1998, p. 10).

- Apogiatura, simples ou dupla

EXEMPLO MUSICAL 3 – Apogiatura



Legenda: trecho da música “Hora and Sirba”.

Grupetos, *acciaccaturas* e mordentes são outros exemplos de ornamentos encontrados na música klezmer.

Os musicólogos Feldman (2016) e Rubin (2001) relacionam o uso dos ornamentos na música klezmer ao legado deixado pela música barroca através do estudo e da aplicação dos ornamentos desse período. Para os autores, o bom uso dos ornamentos no Klezmer pode ser considerado um parâmetro para classificar a qualidade da execução e performance de um músico.

Em relação à ornamentação, Small (2010, p. 17) explica que esse elemento seja talvez o mais distinto e reconhecível entre as características do Klezmer. Inclusive, o autor menciona, em sua tese, as quatro características principais da ornamentação Klezmer, conforme descrito por Mark Slobin²³ (Tabela 1):

TABELA 1 – Características dos ornamentos no Klezmer

Característica	Ornamento
A) Quando uma nota rápida aparece	Appogiatura
B) Quando uma nota aparece modificando a afinação	<i>Pitch bend</i> /Quarto de tom
C) Quando aparece o trinado	Trinado/ <i>Trillo</i> (principal ornamento)
D) Quando aparecem os <i>krekhths</i> ou <i>kneytsh</i>	Recurso de imitação das técnicas vocais ou instrumentais

Os *krekhths* e *kneytsh* serão abordados a seguir, quando trataremos dos efeitos sonoros.

²³ Mark Slobin é um estudioso e etnomusicólogo norte-americano que escreveu extensivamente sobre o assunto da música judaica e do Klezmer da Europa Oriental, bem como acerca da música do Afeganistão, país em que realizou pesquisas a partir de 1967.

1.3.3 Efeitos sonoros

Os efeitos sonoros também fazem parte do universo do Klezmer. São utilizados pelos instrumentistas na tentativa de imitar os efeitos produzidos pela voz humana, buscando uma aproximação com a interpretação das melodias cantadas pelo *chazan*²⁴ e/ou recitadas pelos rabinos nas sinagogas. Tal interpretação pode se dar sob a forma de melismas, que se utiliza do artifício de técnicas de portamento, vibrato, *glissando*, quartos de tom, *slides ou pitch bends*.

Os efeitos sonoros, segundo López (2014, p. 26), além de embelezarem, fornecem “a alma característica do klezmer, que provém da voz humana, das risadas, do choro, assim como as lamentações e os cantos nas sinagogas”.

Muitos dos efeitos recém-citados são considerados, para muitos autores, como ornamentos. Entretanto, nesta dissertação, são tomados como efeitos sonoros. Nossa percepção sobre eles é que quando são usados na performance, os ouvintes apresentam reações inesperadas, uma vez que se tratam de elementos inesperados na execução do músico – por exemplo, a reprodução/imitação do choro ou do riso humano pelo clarinete ou pelo saxofone.

O emprego desses efeitos sonoros traz para a música klezmer uma carga muito maior de dramaticidade ou realça o caráter divertido na interpretação. Como explicaremos em detalhes a seguir, esse gênero conta com músicas não apenas de caráter festivo aplicadas a danças, mas também canções mais introspectivas, que enaltecem as dificuldades enfrentadas pelo povo judeu ao longo de sua história.

O termo em *yiddish* para esse tipo de efeito é *kekhts ou kneytsh*, que significa gemido. Rubin (1998) descreve o *kekhts* como um ornamento que busca imitar o som da quebra da voz, ou seja, situa-se entre a voz regular e o falsete, técnica comum no canto das sinagogas do Leste Europeu. O efeito sonoro produzido pelo *kekhts* pode remeter ao choro (lamentos) ou ao riso humano, sendo utilizado conforme o caráter musical e trazendo à música o som característico do Klezmer.

Graficamente, o *kekhts* pode ser exibido através do símbolo semelhante ao de uma appoggiatura adicionado entre duas notas, como pode ser visto nos exemplos propostos por (GREENMAN, 2021) no *blog Violinist.com*:

²⁴ Um *hazan* ou *chazan* é um músico judeu treinado nas artes vocais que ajuda a liderar a congregação em oração cantada. É frequentemente chamado de cantor (ou *kantor*).

I. Adicionando *krekhits* em duas notas em colcheias acendentes

Notas para ornamentar Como é tocado Nota do Krekht Como é escrito

II. Adicionando *krekhits* em duas notas em semínimas acendentes

Notas para ornamentar Como é tocado Nota do Krekht Como é escrito

III. Adicionando *krekhits* em frases descendentes

Notas para ornamentar Como é tocado Nota do Krekht Como é escrito

IV. Adicionando *krekhits* no final de uma nota

V. Adicionando *krekhits* na primeira nota repetida

Outro efeito sonoro recorrente na música klezmer é o *pitch bend*, que consiste na desafinação de determinada nota. A velocidade e o tamanho desse efeito dependerão do caráter da música a ser executada. O *pitch bend* pode ser representado com uma seta ao lado da nota indicando a direção em que a desafinação nota deve ser executada.

Segundo López (2014, p. 29), o *pitch bend* corresponde a

um tipo de portamento, que consiste em atacar uma nota desde a sua nota inferior ou superior, fazendo um pequeno glissando para chegar a altura desejada. No clarinete, se utiliza a abertura de garganta para conseguir esse efeito [...] consiste em desafinar o final das notas de uma maneira muito exagerada trabalhando com a abertura de garganta e afrouxando o lábio inferior da embocadura, conseguindo uma maior flexibilidade do som, seria um efeito similar ao “wah-wah” dos instrumentos de metais.

EXEMPLO MUSICAL 4 – *Krekhts*

Em músicas com traços de humor, os *glissandos* serão mais rápidos, enquanto em canções de características mais obscuras, eles poderão ser mais lentos e mais longos, abrangendo uma tessitura maior. O *glissando* também pode ser usado no meio de frases para enaltecer a melodia ou conectar intervalos maiores, como exemplificado no exemplo a seguir, extraído da música “Der Yid In Yeryscholayim”:

EXEMPLO MUSICAL 5 – *Glissando*

O portamento é um dos efeitos favoritos dos músicos de Klezmer, pois é relativamente fácil de executar em diferentes tipos de instrumentos, entre os quais podemos considerar os instrumentos de cordas friccionadas, os instrumentos de boquilhas – principalmente aqueles pertencentes à família das madeiras – e o trombone de vara.

Desse modo, o portamento constitui um elemento polivalente para a interpretação da música klezmer, podendo ser acionado em diversas situações, a fim de auxiliar em momentos de *rubatos* ou na troca de andamentos na música. Cabe ao músico executante do *glissando* fazer a entrada para os demais músicos. Esse efeito pode ser utilizado no início das músicas como anacruse, para demarcar a troca de partes na forma da estrutura ou, ainda, para sinalizar o fim de uma canção.

Em linhas gerais, o portamento é um *glissando* mais lento e, muitas vezes, de maior extensão se comparado a este. Dito de outro modo, o caminho percorrido entre as notas de saída e de chegada abrangendo intervalos, entendidos como saltos, é maior que o do *glissando*, que geralmente é realizado com cromatismo.

Outro aspecto a ser levado em consideração na execução do portamento se refere ao ajuste ou sincronismo do instrumentista de sopro entre a embocadura e a digitação. Isso porque as chaves ou os orifícios dos instrumentos devem ser abertos ou fechados lentamente para que ocorra o efeito da “meia chave” ou “meio buraco”. No caso das cordas friccionadas,

o sincronismo acontece com a mão direita no arco do instrumento e o deslizar dos dedos no braço do instrumento.

EXEMPLO MUSICAL 6 – Portamento



Na figura anterior, podemos observar a diferenciação da escrita do *glissando* (compasso A) e do portamento (compasso B).

Ainda a respeito dos efeitos sonoros na música klezmer, é importante ressaltar o uso de efeitos comuns a todos os instrumentos melódicos, por exemplo, o vibrato, que consiste na ondulação ou amplitude de uma nota, gerando uma sensação de movimento principalmente em notas longas. Fica a cargo do músico escolher a velocidade desse efeito conforme a música executada.

Efeitos sonoros característicos de cada instrumento também devem ser levados em conta. Nos instrumentos de palhetas simples²⁵, existe, por exemplo, a técnica do *slap tongue*, o som aerado (*subtone*), registros superagudos, *frulato*, multifônicos, barulho de chaves (*key clicks*), entre outros específicos de cada família dos instrumentos e que podem contribuir para a performance do Klezmer.

1.3.4 Danças, ritmos e andamentos

Assim como na música barroca, onde os andamentos e estilos de interpretação eram relacionados à dança, a música klezmer segue o mesmo padrão, ou seja, a relação da música com a dança sempre existiu, uma vez que o repertório do Klezmer consistia basicamente em atender às demandas dos eventos sociais da comunidade judaica, com destaque, como já mencionado, para as festas de casamentos.

Nesse contexto, Byom (2017, p. 26) aponta que o repertório de música klezmer pode ser dividido nas seguintes categorias, segundo as perspectivas de Feldman (1994, p. 7):

²⁵ Instrumentos da família das madeiras, como clarinete, requinta, clarone e saxofone.

TABELA 2 – Categorias do repertório Klezmer

Categorias	Características	Exemplo
<i>Core</i> (Núcleo)	Entendido como algo essencial ou central, contemplando músicas dançantes ou não dançantes. O repertório dessa categoria era usado em celebrações dançantes, e o ritmo principal era o <i>freylekhs</i> ²⁶ , podendo conter diferentes estilos de danças.	Feldman (2016, p. 209) escreve que esse repertório faz alusões à prática litúrgica, misturando a técnica instrumental a frases inspiradas no canto litúrgico. As principais danças são <i>freilekh</i> , <i>sher</i> e <i>khosidl</i> .
<i>Transitional</i> (Transitória)	Categoria que compreende as músicas que sofreram algum tipo de adaptação ao longo do tempo, principalmente na estrutura rítmica.	Como exemplo, temos a inserção de músicas em 3/8, antes quaternárias. Byom (2017, p.26) traz um exemplo dessa categoria ao mencionar que o estilo <i>doina</i> substituiu o estilo <i>taksim</i> no século XX.
<i>Co-territorial</i> (Coterritorial)	Compreende o repertório regional de origem não judaica. Em outras palavras, músicas que as bandas de Klezmer aprendiam da comunidade externa (outras culturas).	Danças do Leste Europeu (como <i>kozachok</i> , <i>kolomeyka</i> , e <i>mazurca</i>).
<i>Cosmopolitan</i> (Cosmopolita)	Engloba as músicas Klezmer com influência de ritmos de outros países.	Danças europeias, como <i>polka</i> , valsa, quadrilha, ou ainda ritmos mais modernos, como <i>foxtrots</i> , rumbas, chá-chás, tangos, entre outros que os músicos de klezmer iam conhecendo em viagens pelo mundo.

²⁶ Palavra *yiddish*, que significa “feliz” e “alegre”.

Para facilitar o entendimento dos ritmos e andamentos principais do gênero Klezmer, vamos classificá-los em músicas dançantes e não dançantes. O objetivo será mostrar ao leitor as características principais do repertório Klezmer através de exemplos rítmicos e melódicos.

É importante enfatizar que as músicas escolhidas como exemplos são consideradas tradicionais, ou seja, são de domínio público, isto é, foram compostas há mais de 70 anos.

Os exemplos sonoros foram gravados em julho de 2022 no estúdio Aroeira, em Curitiba (PR), pelos músicos: Hudson Müller – saxofone soprano; Rodrigo Oliveira – piano; Giorgio Bonfanti – contrabaixo acústico; Mateus Azevedo – bateria; e Luís Rolim – percussão.

IMAGEM 4 – Gravação dos exemplos



Os exemplos sonoros de cada ritmo poderão ser ouvidos ao se apontar a câmera do celular para os QR Codes indicados. Recomendamos o uso de fones de ouvido para uma audição mais equilibrada em se tratando das frequências sonoras. As partituras utilizadas como exemplos encontram-se na íntegra no “Apêndice 1” desta dissertação.

1.3.4.1 Músicas dançantes

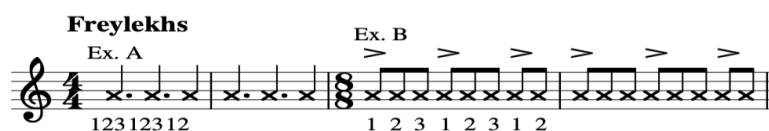
TABELA 3 – Ritmos dançantes do Klezmer

	Ritmo/Estilo	Descrição	Compasso	Região
1	<i>Freylekhs</i>	Dança em círculo	« 8/8 » (3+3+2)	Leste Europeu
2	<i>Bulgar</i>	Andamento médio	2/4	Romênia, sul da Ucrânia, Bessarábia

3	Sher	Andamento médio/rápido Ashkenazi	2/4	Possível origem na Alemanha
4	Khosidl	Caráter hassídico	2/4 e 4/4	Galícia, Transilvânia e regiões da Hungria
5	Nigun	Andamento moderado com acelerando/canção vocalizada	2/4	Alemanha, Morávia e Bohemia
6	Hora	Dança lenta/ornamentações	3/8 ou 3/4	Romênia, Moldávia, Bessarábia
7	Terkish	Similar à <i>habanera</i>	4/4	Turquia
8	Skotshne	Semelhante ao <i>freylekhs</i> , mais virtuosística	2/4	Moldávia
9	Polka/Mazurka	Fusão com outras culturas	2/4	Europa Ocidental
10	Sirba	Andamento rápido/dança em círculo/tercinas/ <i>swing</i>	2/4	Romênia/Moldávia
11	Tango	Resultante do contato com imigrantes poloneses	4/4	Argentina

- **Freylekhs**

FIGURA RÍTMICA 1 – *Freylekhs*



Freylekhs é uma dança em círculo escrita no compasso 8/8 (3+3+2) ou, ainda, em 4/4. No exemplo A, vemos a figura rítmica executada pelos instrumentos de frequência grave da música: contrabaixo, tuba ou bombo. As figuras rítmicas denotam a marcação da música. Os números abaixo da pauta enfatizam o ritmo conhecido por 3+3+2 ou 123+123+12.

O exemplo B apresenta o sistema 3+3+2²⁷, base rítmica do *freylekhs* com a fórmula de compasso em 8/8 e acentuações nos tempos 1, 4 e 7 nessa fórmula de compasso. Essa

²⁷ Padrão rítmico encontrado em várias culturas e países, conhecido pelo nome de “*tresillo*”, nome batizado pelos musicólogos de Cuba (SANDRONI, 2002).

célula rítmica fica a cargo dos instrumentos que preenchem a música, como os instrumentos harmônicos ou as percussões. Tanto o exemplo A quanto o B podem ser tocados simultaneamente, uma vez que o 8/8 é uma subdivisão do 4/4. É muito raro encontrar partituras em 8/8 no Klezmer. Dessa forma, esse exemplo em 8/8 serve para orientar a maneira como deve ser interpretada uma música no ritmo *freylekhs*.

Borzykowski (2007) descreve a dança empregada no ritmo *freylekhs* como a mais comum, básica e difundida dança de círculo do Leste Europeu, frequentemente praticada em casamentos, Bar Mitzvahs, *simkhes*²⁸ e outros *chaguim*²⁹. A dança é caracterizada por uma caminhada arrastada em duas etapas, pisando e pisando alternadamente. O líder pode promover algumas figuras espetaculares ou engraçadas ou iniciar uma parte improvisada com danças solo.

A seguir, apresentamos o exemplo do início da música que leva o próprio nome do ritmo *freylekhs*. Podemos observar a escrita no compasso 2/4, mas as figuras rítmicas usadas para as bases rítmica e harmônica são as dos exemplos A e B.

EXEMPLO SONORO 1 – “Freylekhs”

Freylekhs Tradicional



(QR Code exemplo 1)

- **Bulgar**

Um piano, um acordeon ou um baixo tocam o tradicional *oom-pah* (um-pa). Trata-se da mais popular das danças Klezmer, normalmente escrita em 2/4, em andamento médio. O

²⁸ Feriados judaicos cujo significado literal é “alegrias”.

²⁹ Festas judaicas.

elemento *omm-pah* é relacionado à característica do tempo e do contratempo desse ritmo, como na *polka* europeia. Entretanto, o ritmo *bulgar*, por ser em andamento médio, transmite a sensação de uma caminhada: O baixo toca nos tempos fortes (*omm-um*), marcando o passo, e os demais instrumentos tocam no contratempo (*pah*).

Para Feldman (1994, p. 1, tradução nossa):

Dentro do repertório da música klezmer na Europa Oriental, o bulgar foi um fenômeno regional, originário da Bessarábia como o bulgareasca, depois se espalhando como o klezmer búlgaro para partes do leste da Ucrânia. Na América, no entanto, entre 1881 e 1920, o bulgarish tornou-se cada vez mais identificado como um dos principais gêneros de música de dança klezmer para judeus de várias origens regionais. A "klezmerização" do búlgaro, então conhecido como "búlgaro", atingiu sua forma final na cidade de Nova York entre 1920 e 1950³⁰.

Por outro lado, Feldman (2016, p. 26-27) defende que o *bulgar* resulta de uma "longa interação intercultural do século XVIII envolvendo moldávios, ciganos, judeus, gregos e turcos". O autor classifica o *bulgar* como um gênero transicional pertencente ao Klezmer.

FIGURA RÍTMICA 2 – *Bulgar*



Na imagem, temos um exemplo da linha que o contrabaixo executa em uma música *bulgar*: em A, como se escreve na partitura, e em B, como soa na prática. O contratempo pode ser preenchido pelo abafamento da corda no contrabaixo, fazendo soar o *omm-pah*, ou pode ser tocado por outros instrumentos que estão fazendo o acompanhamento e a harmonia.

Borzikowski (2007) ressalta que esse ritmo também consiste em uma dança de círculo ou dança de linha, que surgiu entre os judeus romenos e do sul da Ucrânia no final do século XIX e foi exportado para os EUA, onde se tornou extremamente popular, caracterizado por ser uma dança simples, mas com um caráter complexo, além de tensões e batidas fortes.

³⁰ “Within the repertoire of klezmer music in Eastern Europe, the bulgarish was a regional phenomenon, originating in Bessarabia as the bulgareasca, then spreading as the klezmer bulgarish to parts of Eastern Ukraine. In America, however, between 1881 and 1920 the bulgarish became increasingly identified as a major genre of klezmer dance music for Jews of various regional backgrounds. The "klezmerization" of the bulgarish, then known as the "bulgar," attained its final shape in New York City between 1920 and 1950” (FELDMAN, 1994, p. 1).

EXEMPLO SONORO 2 – “A Nakht In Gan Eydn”

A Nakht In Gan Eydn Tradicional

The musical score is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. Above the staff, chords are indicated: Dm, C7, F, C7, F C7 F, A7, and Dm C7. The second staff continues the melody, starting with a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. Above the staff, chords are indicated: F, A7, Dm, A7, Dm, Dm, D7, and Gm. The score includes a QR code and a measure number '13' at the beginning of the second staff.



(QR Code exemplo 2)

- *Sher*

Música geralmente tocada em 2/4, em andamentos médios ou rápidos, semelhantes ao *freylekhs*. Feldman (2016, p. 25, tradução nossa) que descreve o ritmo *sher* como uma contradança que tem um significado especial para a dança Ashkenazi, devido às seguintes características:

1) a mais longa e complexa das danças com figuras fixas; 2) foi amplamente difundido, sob o mesmo nome, entre os judeus em quase todas as regiões da Europa Oriental; 3) era tão popular que muitas vezes era aprendido pelos gentios locais; 4) embora seja manifestamente uma contra-dança da Europa Central (alemã), foi considerada uma dança judaica por judeus e não-judeus; 5) é uma das únicas danças judaicas em que consideravelmente mais de um século de pesquisa é possível; 6) mostra uma ligação direta com a época barroca ocidental, complementando as ligações musicais mencionadas acima³¹

Feldman (2016, p. 25, tradução nossa) complementa argumentando que:

Apesar da antiguidade da dança (provavelmente datada do início do século XVIII), ela mostrou grande tenacidade, espalhando-se por áreas de fala ídiche e fazendo a transição para o Novo Mundo. Sua popularidade entre os judeus americanos era tal

³¹ “1) it is the longest and most complex of the dances with set figures; 2) it was widely diffused, under the same name, among Jews in almost every region of Eastern Europe; 3) it was so popular that it was often learned by local Gentiles; 4) although it is manifestly a Central European (German) contra-dance, it was regarded as a Jewish dance by both Jews and non-Jews; 5) it is one the only Jewish dances in which considerably more than a century of research is possible; 6) it shows a direct link to the Western Baroque era, complementing the musical links mentioned above” (FELDMAN, 2016, p. 25).

que uma parcela muito significativa de sua documentação musical vem de Nova York e Filadélfia, além da Ucrânia, Bielorrússia e Moldávia³².

EXEMPLO SONORO 3 – *Sher*

Sher Tradicional

$\text{♩} = 90 - 116$ % A



(QR code exemplo 3)

- ***Khosidl***

Dança em 2/4 e 4/4, o *khosidl* tem um caráter hassídico³³, embora não seja uma dança hassídica. De acordo com Borzykowski (2007), ela pode ser solo ou dança coletiva, baseada em um *zemerl* (melodia de inspiração religiosa). O andamento desse ritmo normalmente é estável e se mantém constante do início ao fim da música.

Nos exemplos A e B a seguir, temos as linhas rítmicas que o baixo pode utilizar em uma música *khosidl*. É possível juntar os dois exemplos ou tocá-los individualmente.

³² “Despite the antiquity of the dance (probably dating to the early eighteenth century) it showed great tenacity, spreading throughout areas of Yiddish speech and making the transition to the New World. Its popularity among American Jews was such that a very significant portion of its musical documentation comes from New York and Philadelphia in addition to Ukraine, Belarus, and Moldova” (FELDMAN, 2016, p. 25).

³³ O judaísmo chassídico, chassidismo, judaísmo hassídico ou hassidismo é um movimento judaico místico surgido na Polônia, em meados de 1700, e fundado por Israel ben Eliezer, também conhecido como Ba’al Shem Tov, que significa, literalmente, “possuidor do bom nome”. Ele acreditava que Deus permeia todas as criaturas vivas, e que a maneira mais direta de comunicar a alegria de uma pessoa a Deus é por meio da oração, que é reforçada por música e dança. Normalmente associado ao misticismo judaico, o hassidismo é conhecido por ter criado o *nigun*, melodia sem palavras que Abraham Zevi Idelsohn (1882-1938), proeminente etnologista e musicista judeu, tendo conduzido vários estudos conhecidos sobre a música judaica em todo o mundo, descreveu da seguinte forma: “Essas músicas têm um gosto de sobrenatural – como uma névoa oscilante que se perde no infinito” (RICHARD, 2007 p. 17). Até hoje o *nigun* hassídico é considerado a base a partir da qual os Klezmorim constroem suas melodias.

FIGURA RÍTMICA 3 – *Khosidl*

O fragmento abaixo é da música “Khosidl”, mas que também possui o nome Dem Trisker Rebn's Nigun”.³⁴ No universo do Klezmer, uma mesma música pode ter nomes diferentes. Isso ocorre com certa frequência, e conjecturamos que a justificativa seja por conta do contato com outras culturas, ocasionando a renomeação da música de acordo a cultura, o idioma e o país em questão. Em maioria, as músicas são batizadas com o nome do ritmo por meio do qual se apresentam.

EXEMPLO SONORO 4 – “Khosidl”

Khosidl

Tradicional



(QR code exemplo 4)

- *Nigun (nign)*

Fórmula de compasso em 2/4, em andamento calmo. Em *yiddish* e hebraico, significa “melodia”. O ritmo *nigun* pode ser considerado um *khosidl* e vice-versa, uma vez que ambos demonstram ter origem e características chassídicas. O *khosidl* vem a ser a música instrumental do *nigun*, ao passo que este diz respeito a melodias poderosas cantadas utilizando sílabas (*dah, lah* etc.) para inspirar os crentes a transcender em direção a um estado estático de consciência e união com Deus. Para Strom (2002, p. 83), o *nigun* era uma melodia popular, geralmente com melodias cantadas (vocalizadas) sem letras (texto), no estilo *scat*

³⁴ A tradução se refere ao *nigun* do rabino que consola.

*singer*³⁵, acompanhada por uma linha ou dança circular em andamento moderado, embora, por vezes, acelerasse para um *presto*, com canto animado. Frequentemente, tais formas melódicas dos *nigun* eram semelhantes aos *freylekhs*.

- **Hora (ou zhok)**

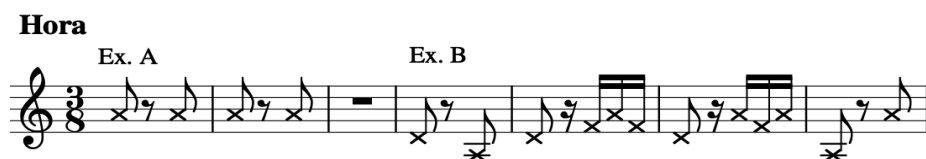
De estilo moldavo, com muitas ornamentações, este ritmo é um dos únicos em compassos ternários, podendo ser encontrado nos compassos 3/8 ou 3/4, com acentuações nos 1º e 3º tempos.

A hora é uma dança lenta em círculo (ou linha) em um (compasso ternário). Era comum aos judeus e goim³⁶ na Romênia (Moldávia, Bessarábia, Bucovina) e em algumas regiões da Ucrânia. Os passos são lentos e pesados, permitindo que jovens e velhos danceem juntos, dando à dança um cunho espiritual³⁷ (BORZYKOWSKI, 2007, tradução nossa).

Acerca desse ritmo, Strom (2002, p. 62, tradução nossa) relaciona o *zhok* a outro nome, *gas-nign*. De acordo com o autor, o *gas-nign* (música de rua), em 3/4 ou 3/8,

era tocado para os recém-casados e seus convidados enquanto caminhavam para casa à noite após a celebração do casamento pelas ruas do shtetl. Às vezes, os klezmorim tocavam *gás-nigun* para os convidados todos os dias dos *sheve brukhes*³⁸ enquanto voltavam para casa. Os judeus da Moldávia chamavam a dança de *zhok*³⁹.

FIGURA RÍTMICA 4 – Hora



³⁵ Recurso bastante utilizado pelos cantores de *jazz*, consiste na improvisação de sílabas e palavras sem sentido no meio da música, de modo a criar um som parecido com o de um solo instrumental.

³⁶ Em hebraico moderno e ídiche, *goy* ou *goyim* é um termo para um gentio, um não judeu.

³⁷ “The hora is a slow, circle (ou line) dance in a triple meter. It was common to the Jews and the goyim in Romania (Moldavia, Bessarabia, Bukovina) and in some region of Ukraine. The steps are slow and bearlike, allowing young and old people to dance it together, and giving to the dance a spiritual stamp” (BORZYKOWSKI, 2007).

³⁸ Significa as sete bênçãos e acontece após o casamento, nos sete dias seguintes, com orações para os noivos. As sete bênçãos agradecem pelo fruto da videira, pela criação do mundo, pela criação da humanidade, pela perpetuação da vida, pela continuação da comunidade judaica, pela alegria do casamento e pela felicidade do casal.

³⁹ “The gas-nign (Yid.: street song), in 3/4 or 3/8, was played for the new-lyweds and their guests as they walked home in the evening after the wedding celebration through the streets of the shtetl. Sometime klezmorim played gas-nigunim for the guests each day of the sheve brukhes as they walked home. Moldavian Jews called the dance zhok” (STROM, 2002, p. 62).

Em A, temos a rítmica típica desse ritmo ternário, com os acentos nos tempos 1 e 3. No exemplo, toda a banda ou grupo, com exceção da melodia, toca nos tempos 1 e 3, trazendo uma carga rítmica muito forte e presente nesse tipo de Klezmer. Já em B, há uma variação de elementos rítmicos que o contrabaixo pode utilizar no decorrer da música.

EXEMPLO SONORO 5 – *Oriental Hora*

Oriental Hora Tradicional



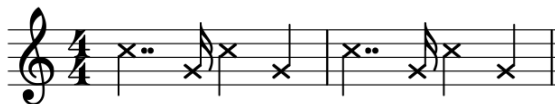
(QR code exemplo 5)

- ***Terkish***

O ritmo *terkish* é semelhante ao ritmo grego *syrtos* e também ao ritmo turco *tsiftetelli*, assim como ao espanhol *habaneira*. Com influências da Turquia, as melodias desse ritmo eram usadas como música ritual para os convidados nos casamentos, de acordo com Feldman (2016). O *terkish* se tornou popular na primeira metade do século XX nos EUA, com os músicos Naftule Brandwein e Dave Tarras, e passou a ser um estilo dançado pelos judeus. Esse ritmo também pode ser chamado pelos nomes *terkisher dobriden* e *terkisher gebet*. Sobre o *terkisher gebet*, Strom (2002, p. 66, tradução nossa) descreve-o da seguinte maneira:

era uma peça de exibição klezmer romena frequentemente tocada em um violino afinado no estilo “turco”, com a corda A abaixada de uma quinta para um E, permitindo ao violinista tocar as duas cordas simultaneamente e criar um som de oitava único. As melodias desta dança soavam do Oriente Próximo devido à influência turca na Romênia quando fazia parte do império otomano.⁴⁰

⁴⁰ “The *Terkisher gebet* (Yid.: Turkish prayer) was a Romanian klezmer display piece often played on a violin tuned in the “Turkish” style, with the A-string lowered a fifth to an E, enabling the violinist to play both strings

FIGURA RÍTMICA 5 – *Terkish***Terkish**

Nesta célula rítmica, o contra baixo/a tuba andam sempre em conjunto com o bombo da bateria ou a percussão, dividindo o papel da marcação no decorrer da música.

EXEMPLO SONORO 6 – *Terkisher*

Terkisher Tradicional



(QR code exemplo 6)

Um adendo a essa questão dos andamentos e ritmos referente aos nomes das músicas: como já comentado, é comum que a música leve o nome do próprio ritmo a ser tocado. Nesse sentido, são usuais nomes como: “Freylakhs in Dm”, “Freylekher”, “Sher”, “Oriental Hora” etc., sempre mencionando o ritmo da canção em questão.

- ***Skotshne***

Para Borzykowski (2007), o *skotshne* “é uma dança de duas batidas, semelhante aos *freylekhs* com alguns elementos mais virtuosos. O *skotshne* faz alusão aos missionários escoceses na Moldávia no século XIX ou à dança Schottish”. Funciona também como uma peça instrumental. Para corroborar com as características desse ritmo apresentadas por

simultaneously and create a unique octave sound. The melodies of this dance sounded Near Eastern due to the Turkish influence on Romania when it was part of the Ottoman empire” (STROM, 2016, p. 66)

Borzykowski, Feldman (2016, p. 299, tradução nossa) cita um artigo escrito em 1937 por Beregovsky, descrevendo as origens do *Skotshne*:

Os klezmorim costumavam tocar skotshnes em casamentos judaicos. De acordo com seu estilo e caráter, os skotshnes são quase idênticos aos freylekhs, e na estrutura melódica dos skotshnes não há traços específicos vindos de outras nacionalidades. Em ucraniano encontramos uma dança chamada skochni, doskochni, doskochisti (Kvitka 1924: 4), e em polonês encontramos uma dança chamada skoczek (Straczewski 1901: 717). Encontramos o mesmo nome, skochna, no repertório de dança tcheca. Pelo que muitos klezmorim nos dizem, o skotshne entre os judeus não era um tipo de dança separado. Normalmente eles chamavam uma música de skotshne se fosse um freylekhs (ou, mais precisamente, uma peça em forma semelhante a freylekhs) que ostentava uma certa elaboração técnica⁴¹.

EXEMPLO SONORO 7 – *Skotshne*

Skotshne

Tradicional

♩ = 104 - 126
Dm

10



(QR code exemplo 7)

- *Mazurka e polka*

Nesses ritmos, podemos observar a mescla ou fusão da cultura judaica com a Europa Ocidental. A *polka* e a *mazurka* são ritmos utilizados na Europa, principalmente na Alemanha, ao longo de muitos séculos. A *polka* consiste em um ritmo em compasso 2/4, geralmente em andamentos rápidos, que variam entre 120 e 180 bpm. Os dois ritmos abrangem o repertório coterritorial proposto por Feldman (1994).

⁴¹ “The klezmorim used to play skotshnes at Jewish weddings. According to their style and character, skotshnes are almost identical to frejlxas, and in the melodic structure of skotshnes there are no specific traits coming from other nationalities. In Ukrainian we find a dance named skochni, dos- kochni, doskochisti (Kvitka 1924: 4), and in Polish we find a dance called skoczek (Straczewski 1901: 717). We find the same name, skochna, in the Czech dance repertoire. From what many klezmorim tell us, the skotshne among Jews was not a separate dance-type. Usually they called a tune skot- shne if it was a frejlxas (or, more precisely, a piece in a form similar to fre- jlaxs) which boasted a certain technical elaboration” (FELDMAN, 2016, p. 299).

As músicas klezmer tocadas em ritmo de *polka* são melodias que alegram e deixam as pessoas eufóricas, devido à sua característica frenética. A seguir, segue um exemplo musical de uma das músicas que demonstram esse euforismo em forma de melodia e ritmo.

EXEMPLO SONORO 8 – “Odessa Bulgarish”

Odessa Bulgarish Tradicional

$\text{♩} = 160 - 180$ $\% \text{ Dm}$

6 A7 Dm A7 Φ 1. Dm 2. Dm



(QR code exemplo 8)

- **Sirba**

Oriunda da Romênia/Moldávia, a *sirba* pode ser dançada em círculo, linha ou em pares. É executada em um andamento rápido, com súbitas mudanças, na fórmula de compasso binária. Parte da melodia recorre ao uso de tercinas, característica que também é encontrada nas tarantelas italianas. Além disso, esse ritmo traz a possibilidade de colcheias com *swing*, como na tradição do *jazz* norte-americano, tanto para a execução da melodia quanto para quem está tocando elementos da base (ritmo e harmonia).

Feldman (2016, p. 441, tradução nossa) define a *sirba* como “dança nacional da Moldávia e Valáquia. O nome deriva do etnônimo “Sérvio”, e tornou-se serba e serviko entre os gregos de Istambul, equivalente ao ritmo *hasapiko*. Às vezes aplicado pelo klezmorim ucraniano a uma forma judaica de hora moldava”⁴².

⁴² “National dance of Moldova and Wallachia. The name derives from the ethnonym “Serb,” and became serba and serviko among the Greeks of Istanbul; equivalent to hasapiàko. Sometimes applied by Ukrainian klezmorim to a Jewish form of Moldavian hora” (FELDMAN, 2016, p. 441).

EXEMPLO SONORO 9 – *Sirba*

Sirba Tradicional

$\text{♩} = 144 - 168$



(QR code exemplo 9)

- **Tango**

Embora o tango seja originário da Argentina, muitas composições nesse estilo foram escritas por judeus do Leste Europeu. O contato da música klezmer com o tango se deu após 1880, com a imigração dos judeus europeus para Argentina, país com o maior número de imigrantes judeus da América Latina.

Outra hipótese que pode explicar essa mescla da música klezmer com o tango é trazida por Strom (2002, p. 84): com a popularização do tango entre os jovens poloneses, muitos dos tangos mais populares da época foram compostos por judeus Zalesin (2014, p. 15) relata que o aparecimento do tango na Europa aconteceu por conta dos filhos da alta sociedade de Buenos Aires, que conheceram o tango nos bordéis e o levaram à Europa quando iam estudar. Assim, apresentavam o tango aos outros como uma forma de fazer novas amizades.

FIGURA RÍTMICA 6 – Tango

Tango

Ex. A Ex. B Ex. C

As figuras anteriores demonstram a característica rítmica do tango argentino aplicado ao Klezmer, elemento utilizado pela base rítmica-harmônica do grupo que executa o ritmo.

No “Exemplo Sonoro 10”, temos um caso em que o nome da música é “Sher”, um dos ritmos já citados, desta vez executado no ritmo tango, devido às características melódicas e rítmicas da canção.

EXEMPLO SONORO 10 – “Sher” (tango)

Sher Tradicional



(QR Code exemplo 10)

Ainda quanto aos ritmos dançantes, existem mais quatro ritmos mencionados em partituras e livros, também relacionados ao Klezmer:

- *Cakewalks* – danças populares afro-americanas do início do século XX, praticadas inclusive entre os judeus do Leste Europeu.
- *Czardas* – dança popular húngara interpretada por judeus da Hungria, Eslováquia e dos Cárpatos. Começa com uma introdução lenta, por vezes com um instrumento solista, e depois, gradualmente, o andamento se torna mais rápido.
- *Kolomeike* – com ritmo em 2/4, esse ritmo é rápido e conta com melodias facilmente memorizáveis. Originado na Ucrânia, é parte do folclore desse país.
- *Honga* – Segundo Feldman (2016, p. 329), trata-se de uma “variante de uma melodia para a dança moldava hangu, chamada de hongu pelos judeus e, portanto, proveniente do repertório greco/moldávio parcialmente exótico e um tanto virtuoso”.

Além dos ritmos citados e exemplificados anteriormente, Strom (2002, p. 61) associa mais alguns à música klezmer, encontrados em pesquisas anteriores dos musicólogos Beregovsky, Kostakowsky e Wainshteyn, além das próprias pesquisas de campo de Strom, a

saber: *bezem, broyges, chaconne, dobranotsh, dobridyen, dzhindobri, fandanca, fox-trot, gasnign, gut-morgn, hakhna'a, hopke, koro-hod, khupe, kosher, koyletsh, kozatshok, kozattshka, krak-ówiak, krentsel, lancer, lebediks, mazltov, mazurka, mekheteneste, mignon mitsve, oberek, padespan, patsh, pleskn, quadrille, reydl, severs, shimmy, shtiler, shtekn, shwer un shwiger, tikhl, vivat, waltz e wingerka.*

É importante enfatizar que a música klezmer compreende um gênero sem fronteiras. Dessa forma, está sujeita a sofrer a influência de culturas locais, dando origem a uma mescla de ritmos. Por isso, certamente essa lista de ritmos pode ser ainda maior.

1.3.4.2 Músicas não dançantes

Antigamente, uma das funções encontradas para as músicas não dançantes corresponde à utilização desse repertório como fundo musical enquanto os participantes do casamento se moviam para outro espaço. Esse era o momento em que os músicos mostravam suas habilidades e, muitas vezes, arrecadavam gorjetas dos convidados.

TABELA 4 – Ritmos não dançantes do Klezmer

	Ritmo/Estilo	Descrição	Compasso	Região
1	<i>Doina</i>	Execução com rubados e semi-improvisada	Sem barra de compassos	Moldávia/Valáquia – Romênia
2	<i>Taksim</i>	Improvisadas com floreios	Sem barra de compassos	Romênia/Turquia
3	<i>Fantazi</i>	Caráter clássico ou erudito	Estrutura variável	Galícia-Áustria/Ucrânia/Rússia

- ***Doina***

De acordo com Borzykowski (2007), “este estilo é particularmente adequado para expressar sentimentos alternados, a doina judaica é tocada principalmente como um forshpil (prelúdio), usado para atrair a atenção do público e torná-los concentrados e prontos para uma melodia mais rápida e dançante ou conjunto de melodias”.

Strom (2002, p. 72, tradução nossa) acrescenta que:

O doyne, ou, em romeno, doina, era uma melodia rubato, semi-improvisada, que era a pedra angular do repertório klezmer romeno. Nessa escuta, o klezmer mostrou seu virtuosismo através da improvisação e da fioritura (It.: ornamentação musical), imitando a coloratura do khazn. Essa melodia expressiva e melancólica era tocada muitas vezes durante os bazetsn ou para os noivos e seus pais enquanto jantavam.⁴³

O músico que executa a *doina* poderá tocar de forma solo ou acompanhado pela banda que fará a base para seu improviso. Quando isso ocorrer, a mudança de acordes será indicada pelo solista através do gestual durante a performance. A condução musical pelo solista se faz necessária porque a melodia da *doina* é bastante lenta, improvisada, com forma livre, sem barras de compassos, além de conter elementos interpretativos, como a repetição de pequenas frases, rubatos, acelerandos e ralentandos.

EXEMPLO SONORO 11 – *Doina*

Doina

Rubato e improvisado Tradicional



(QR Code exemplo 11)

Há outros dois ritmos ou maneiras de tocar Klezmer classificados como não dançantes: o *taksim* e o *Fantazi*.

⁴³ “The doyne, or, in Romanian, doina, was a rubato, semi-improvised melody that was the cornerstone of Romanian klezmer repertoire. In this listening piece, the klezmer showed off his virtuosity through improvisation and fioritura (It.: musical ornamentation), imitating the coloratura of the khazn. This expressive and plaintive melody was often played during the bazetsn or for the newlyweds and their parents while they dined” (STROM, 2002, p. 72).

- *Taksim*

Strom (2002, p. 73, tradução nossa) relata que

o taksim era outro tipo de peça de exibição que utilizava improvisação misturada com fioritura⁴⁴. O Taksim é derivado da música árabe e se tornou popular na Romênia por influência da Turquia. Fazia parte do repertório do Klezmer durante o século XIX mas no século XX a maioria dos klezmerim tocava a Doina em seu lugar⁴⁵.

- *Fantazi*

De acordo com Strom (2002, p. 74, tradução nossa), o *fantazi* “era uma música não dançante frequentemente tocada no 'tish' (mesa) onde os recém-casados e os pais se sentavam e jantavam; como a composição de música clássica conhecida como fantasia, não tinha forma fixa, a estrutura sendo determinada pela fantasia do músico ou compositor”.⁴⁶

Feldman (2016, p. 218) aponta ainda outros gêneros de músicas não dançantes para o repertório da música klezmer, classificadas como músicas para se ouvir, a saber: *opshpil far di makhetonim*, *fihren di makhetonim heym*, *tsvey shtrunes*, *terkisher gebet*, *shteyger*, *terkisher dobriden*, *volikh*, *volekhl*, *zogehts* e *gedanken*.

1.3.5 Escalas e modos judaicos

Como último item acerca das características da música klezmer, listaremos, a seguir, escalas e modos judaicos, alguns dos elementos mais importantes desse gênero. É por meio de tais modos ou escalas que as composições do Klezmer são baseadas, criando, assim, uma ambientação e uma linguagem próprias para esse estilo musical.

Com base nas leituras relacionadas a esse tema, podemos encontrar dois caminhos para o desenvolvimento dos modos judaicos. Segundo Cunha (2018, p. 115), “os modos foram sendo forjados ao longo do tempo em decorrência das várias zonas geográficas por onde os judeus se estabeleceram”, colocando sobretudo como centro da localização o Leste Europeu e afetando principalmente os judeus Ashkenazim.

⁴⁴ Floreio.

⁴⁵ “The taksim was another kind of display piece that utilized improvisation mixed with fioritura. It derived from Arabic music, and became popular in Romania through Turkish influence. It was part of the klezmer’s repertoire during the nineteenth century, but by the twentieth century most klezmerim played the doyne instead” (STROM, 2002, p. 73).

⁴⁶ “Was a nondance tune often played at the tish (Yid.: table) where the newlyweds and the parents sat and dined; like the classical music composition known as a fantasia, it had no fixed form, the structure being determined by the musician’s or composer’s fancy” (STROM, 2002, p. 74).

Cunha (2018) ainda ressalta que era comum às comunidades judaicas partilharem seus costumes e suas vivências inseridos nas culturas polacas, turcas, romenas e de outras regiões. Dessa forma, o povo judeu, além de absorver e reproduzir esses os traços locais de cada cultura, acabavam ressignificando-os especialmente em relação às sonoridades específicas das zonas europeias. Essa absorção e modificação das culturas externas acabaram por marcar uma forte presença na representação da sonoridade judaica.

Outra vertente para a origem dos modos judaicos está relacionada à música litúrgica desempenhada nas sinagogas pelos rabinos. Nessses locais, as músicas eram baseadas em cânticos entoados pelos rabinos, sem a utilização de outros instrumentos musicais. Acredita-se que tais cantos começaram a ser catalogados, dando origem, assim, aos modos judaicos. Como veremos a seguir, esses modos apresentam uma relação estreita com as orações proferidas pelos rabinos, em ligação direta com a origem e a criação da música klezmer, visto que os klezmerim se utilizavam de tais modos para compor e tocar músicas não litúrgicas fora das sinagogas, ou seja, em guetos, em casamentos, entre outros locais.

Para validar essa convicção, temos a tese de Rebecca Small, intitulada *An Analytical Study in Klezmer Music: An Application of Prayer Chant and Klezmer Modes (Um estudo analítico na música klezmer: uma aplicação de orações cantadas e modos Klezmer)*, por meio da qual a autora busca provar que o antigo canto de oração das sinagogas representa, de fato, as origens da música klezmer. Para chegar a essa conclusão, a autora pesquisou análises, exames e transcrições de gravações a fim de encontrar o centro ideológico da música klezmer. Essa tese nos ajudará a entender um pouco mais sobre os universos de sons e sensações transmitidos pela audição dos modos judaicos.

Ainda acerca das origens dos modos judaicos, Rubin (2001) escreve que podem ter origem na fusão dos modos de oração dos judeus Ashkenazis com os modos dos não judeus e de tradições europeias, como as escalas maiores e menores, bem como nos modos eclesiásticos provindos da Turquia e da cultura árabe, corroborando, assim, com os dois argumentos recém-citados: Cunha (2018) defende que a origem dos modos judaicos está vinculada à vida nômade dos judeus, e Small (2010) relaciona a origem dos modos à influência da música litúrgica das sinagogas.

Embora a música judaica tenha estado presente durante toda a existência dos judeus, o estudo e a notação desse vasto repertório tiveram seu início, segundo Small (2010), nos anos finais do século XIX, com o musicólogo russo Abraham Zvi Idelsohn, responsável por uma extensa pesquisa no campo da música judaica, sobretudo na notação do canto nas sinagogas.

Por meio de repetições das ideias musicais, Idelsohn classificou os padrões utilizando um sistema desenvolvido por ele mesmo inspirado no *nusach*.

O *nusach* surgiu como uma espécie de guia para os cantores das sinagogas, aos quais também era permitido improvisar. Em complemento, o *nusach* possibilitou o entendimento e a catalogação da música judaica, assim como estabeleceu um paralelo referente às origens dos modos utilizados nas composições da música klezmer. Conforme Small (2010, p. 63, tradução nossa):

O sistema Nusach envolve um conjunto de escalas, que, por sua vez, são divididas em modos, que contêm frases usadas na liturgia judaica. Essas frases são essencialmente fragmentos melódicos usados de maneiras específicas para cada tipo diferente de peça dentro dos serviços da sinagoga. Cada modo tem seu próprio caráter distinto e é usado apenas em seu lugar apropriado no calendário judaico, o que significa que cada modo tem sua própria função religiosa específica.⁴⁷

Diferentemente das escalas, que se constituem em grupo de sete notas musicais, os modos judaicos derivados do *nusach* são entendidos por Small (2010, p. 68) como algo mais específico, pois contêm “grupos ordenados de notas da escala que são organizadas em fragmentos musicais [...]. Cada um desses fragmentos recebe funções específicas dentro de um modo particular”.

Para ajudar a desvendar e organizar os modos judaicos para a sua utilização na música klezmer, o respeitado etnomusicólogo austríaco Joshua Horowitz desenvolveu pesquisas e artigos sobre os modos judaicos. Seu trabalho mais importante, intitulado “The Main Klezmer Modes”, passou a ser regularmente usado como referência em trabalhos acadêmicos sobre o assunto. Para Horowitz (1999, tradução nossa):

Os modos Klezmer são compostos por mais de 7 notas - um fato que por si só os torna inadequados para a teoria heptatônica ocidental. Um modo, então, é mais do que apenas uma escala, implicando também na forma como as notas que o compõem são usadas. Cada modo contém implicitamente um estado de espírito e um conjunto de motivos que são específicos a ele, embora o contorno melódico desses motivos se sobreponha extensivamente de modo a modo, sendo os intervalos o fator variável. As improvisações recitativas cantoriais, bem como as melodias e improvisações de Klezmer, utilizam esses motivos como sua base melódica. O conteúdo básico de um modo pode ser representado como uma escala, embora isso só possa fornecer uma compreensão parcial do modo. Portanto, o modo tem sua própria forma escalar típica, esquema motivico e cadência típica.⁴⁸

⁴⁷ “The Nusach system involves a set of scales, which, in turn, are divided into modes, or steiger, that contain phrases used in the Jewish liturgy. These phrases are essentially melodic fragments that are used in specified ways for each different type of piece within the synagogue services. Each mode has its own distinct character and is used only in its appropriate place in the Jewish calendar, meaning that each mode has its own specific religious function” (SMALL, 2010, p. 63).

⁴⁸ “Klezmer modes are comprised of more than 7 notes - a fact which alone makes them unsuited to Western heptatonic theory. A mode, then, is more than just a scale, implying also the way the notes making it up are

A fim de buscar uma explicação e catalogar os modos judaicos, Horowitz se baseia nas pesquisas de Idelsohn e Cohon⁴⁹ e destaca a presença de cinco modos principais encontrados na música klezmer, sendo que as informações obtidas em sua pesquisa serviriam de base para os estudos de Small (2010) e Cunha (2018).

O entendimento e a compreensão da música klezmer perpassam pelos modos judaicos propostos por Horowitz, pois são elementos característicos da sonoridade Klezmer. Os modos nominados em ídiche (*yiddish*) possuem um significado próprio e, no contexto litúrgico, têm uma função musical, a qual se altera de acordo com o momento da cerimônia, o caráter do texto ou o estado de espírito servindo à execução musical.

De acordo com Small (2010), os nomes dos modos judaicos estabelecem uma ligação entre a música klezmer e a música judaica cantada.

Na Tabela 5, listamos os cinco principais modos utilizados no Klezmer e seus significados:

TABELA 5 – Modos judaicos

Modo	Significado	Característica
<i>Ahava Rabbah/Freygish</i>	De suplicação/grande amor	Intervalo de segundo grau menor, criando um terceiro intervalo menor entre o segundo e o terceiro graus da escala
<i>Mi Sheberach</i>	Aquele que abençoou	Tem uma 4 ^a aumentada e é usado em <i>doinas</i> ou peças de dança
<i>Adonoy Moloch</i>	O Senhor reina	Consiste em uma escala maior com uma sétima e uma décima menor (rebaixada)

used. Each mode implicitly contains a mood and a set of motives which are specific to it, though the melodic contour of these motives overlaps extensively from mode to mode, whereby the intervals are the varying factor. Cantorial recitative improvisations (Yidd. Zogachts), as well as Klezmer tunes and improvisations, utilize these motives as their melodic basis. The basic content of a mode can be represented as a scale, though this can only provide a partial understanding of the mode. Therefore, each mode has its own typical Scaler Form, Motivic Scheme, and Typical Cadence” (HOROWITZ, 1999).

⁴⁹ Baruch Joseph Cohon, sucessor nas pesquisas acerca da música judaica deixadas por Abraham Zvi Idelsohn.

<i>Modo Mogen Ovos</i>	Escudo dos nossos antepassados	Similar à escala menor natural
<i>Yishtabach</i>	Ele se tornará soberano	É parecido com o <i>Mogen Ovos</i> , mas o 2º e o 5º graus são baixos

- *Modo Ahava Rabbah* ou *Ahava Rabbah* (forma hebraica): também é conhecido por outros títulos. De acordo com Small (2010, p. 50), os outros nomes para esse modo são: *freygish mode*, modo de suplicação (*mode of supplication*) ou frígio alterado (*altered phrygian*). Small (2010, p. 50) esclarece que *freygish* é uma palavra iídiche de origem alemã, enquanto o título “modo de suplicação” diz respeito às músicas com melodias inspiradas no texto de oração. O modo “frígio alterado”, batizado pelo etnomusicólogo Moisei Beregovsky, justifica-se por conter o típico terceiro grau da escala *frigia*, porém, com o rebaixamento do terceiro grau. O significado “amor abundante” ou “de suplicação” refere-se ao texto da oração do serviço de *Shabat Shacharit*⁵⁰.

EXEMPLO MUSICAL 7 – Modo *Ahava Rabbah*



- *Modo Mi Sheberach*: significa “aquele que abençoou”. Segundo Small (2010, p. 53), esse modo pode ter sua origem na fricção cultural, pois recebe diferentes alcunhas conforme a região. A autora afirma que “é possível um contexto multicultural, as origens romenas e ucranianas podendo ser identificadas no modo assim como os elementos judaicos igualmente presentes” (SMALL, 2010, p. 66, tradução nossa)⁵¹. Dessa forma, este modo, também conhecido como dórico ucraniano, em virtude de sua característica de utilizar o 4º grau elevado tanto no ascendente quanto no descendente, é muito utilizado nas *doinas*⁵² quando inserido em um ambiente litúrgico.

⁵⁰ Tefilá (oração) diária da manhã do povo judeu, um dos três momentos de oração de cada dia.

⁵¹ “The Mi Sheberach mode also displays a multicultural background; Romanian and Ukrainian origins can be identified within the mode, as well as the Jewish elements also present within it” (SMALL, 2010, p. 66).

⁵² Momento em que o instrumentista ou cantor faz uma performance solo de forma livre ou improvisada.

EXEMPLO MUSICAL 8 – Modo *Mi Sheberach*

- *Modo Adonoy Moloch*: a tradução deste modo é “O Senhor reina”. Trata-se de um modo usado “para a cantilação (da Torah), pelos cantos dos serviços do sábado (Shabat) e por ocasião das grandes festas sagradas – Rosh Hashaná⁵³ e Yom Kippur⁵⁴” (CUNHA, 2018, p. 120). É um modo semelhante ao mixolídio, modo grego que, frequentemente recorrente na música ocidental, consiste em uma escala maior com o 7º grau abaixado. Pode-se encontrar na melodia passagens onde o 4º grau é elevado e o 3º grau é abaixado. Por isso, pode ser considerado um mixolídio modificado.

EXEMPLO MUSICAL 9 – Modo *Adonay Moloch*

- *Modo Mogen Ovos*: com o significado de “O escudo de nossos antepassados”, este modo é definido como um dos mais antigos das sinagogas. De acordo com Horowitz (1999):

É semelhante à escala menor natural da música ocidental e é encontrada na música klezmer em peças de saudação e despedida, mas também é usado em músicas para dança. Na música litúrgica origina-se da Haftarah (canto obrigatório de partes do livro) dos profetas após a leitura da Torá⁵⁵ (HOROWITZ, 1999, tradução nossa).

EXEMPLO MUSICAL 10 – Modo *Mogen Ovos*

- *Modo Yishtabach*: traduzido como “Ele se tornará soberano”, este modo é considerado por alguns autores como um submodo ou modo variante, uma vez que

⁵³ Ano novo judaico.

⁵⁴ Dia da expiação.

⁵⁵ “It is similar to the natural minor scale of Western music, and is found in Klezmer music in pieces of greeting and farewell, but is also used in dance tunes. In liturgical music, it stems from the Haftarah (obligatory chanting of parts of the Prophets after the Torah reading)” (HOROWITZ, 1999).

deriva do modo *Mogen Ovos*. É semelhante à escala menor natural, porém, com o 2º e o 5º graus abaixados.

EXEMPLO MUSICAL 11 – *Modo Yishtabach*



Dos modos judaicos apresentados, o *Ahava Rabbah* é o mais utilizado na música klezmer. Notadamente, observa-se o intervalo de uma segunda aumentada, entre o 2º e 3º graus. É o modo que dá origem à música folclórica “Hava Nagila”⁵⁶, a qual se tornou uma referencia ao Klezmer e à sonoridade judaica.

1.3.6 Harmonia e cadências harmônicas

Na música klezmer, a harmonia geralmente é baseada em escalas e modos tradicionais da música judaica, como a escala de *freygish* do modo *Ahava Rabbah*. As harmonias são normalmente simples e, muitas vezes, baseadas em acordes comuns (triádicos), como o acorde de dominante e o acorde de subdominante, e repetitivas, com o objetivo de criar uma sensação de constância e estabilidade.

Uma característica distintiva da harmonia na música klezmer é o uso de modulações frequentes para tons relativos, as quais contribuem para gerar variação e interesse. Tais modulações costumam ser realizadas de modo suave e sutil, ou seja, sem mudanças abruptas na harmonia. Além disso, várias músicas Klezmer contêm improvisações, em que o músico pode criar sua própria harmonia em tempo real. Isso pode ser feito por meio de escalas e arpejos comuns a esse gênero musical, assim como pela atualização dos modos judaicos citados no item 1.3.5.

Em geral, a harmonia, no Klezmer, é usada para dar expressividade, ajudando a transmitir as emoções e a história por trás das músicas. Trata-se, portanto, de um elemento fundamental para o som distinto da música klezmer, pois auxilia a torná-la uma tradição musical rica e diversificada.

Nas composições atuais de música klezmer, ou seja, que não seguem os padrões do Klezmer tradicional, é possível encontrar harmonias e cadências expandidas e não convencionais, muitas vezes incorporando elementos de harmonia e acordes de outros estilos

⁵⁶ Mais informações acerca desta canção emblemática serão apresentadas no Capítulo 3.

musicais, incluindo a música europeia e o *jazz* norte-americano. Essa realidade abre margem para a experimentação de novos caminhos harmônicos.

Quanto às cadências harmônicas, entre as usualmente utilizadas na música klezmer, temos a cadência autêntica, geralmente composta pelos acordes 5 (quinto grau) e 1 (primeiro grau) em uma tonalidade maior. Outra cadência recorrente é a cadência plagal, normalmente é composta pelos acordes 4 (quarto grau) e 1 (primeiro grau) em uma tonalidade maior. De acordo com López (2014, p. 21), além dessas duas cadências, existem também as cadências usadas com os modos judaicos.

López (2014) apresenta as cadências utilizadas na música klezmer da seguinte forma:

- Cadência em tonalidades maiores



- Cadência em tonalidades menores



- Cadência no modo *Ahava Rabbah*



- Cadência no modo *Mi Sheberach*



- Por fim, cadência no modo *Adonoy Moloch*



1.4 A expansão do Klezmer no século XX

A música klezmer vem se expandindo desde que esse gênero musical surgiu. Como comentamos anteriormente, o Klezmer é oriundo da cultura judaica e, por isso, acompanhou o povo judeu em todo o processo de migrações e diásporas, resultando em uma música sem fronteiras ou restrições geográficas. Assim, por onde os judeus passavam, o Klezmer se fazia presente.

A música dos grupos judaicos se tornou conhecida principalmente por ser executada em comunidades judaicas pertencentes a países como Rússia, Polônia, Hungria, Bessarábia e Moldávia, onde se localizava a principal comunidade judaica, conhecida como Ashkenazim ou Ashkenazitas. Posteriormente, o Klezmer se espalhou para países da Europa Ocidental, como Alemanha, França, Espanha, Portugal e Itália, e do século XIX em diante, viajou para outros continentes, notadamente nas Américas, nos Estados Unidos, no Canadá, na Argentina e no Brasil.

O continente americano surge, de acordo com Verbisck e Lopes (2020, p. 7):

como a “terra prometida” para os judeus que, por alguma razão, precisaram deixar a Europa [...] A garantia de liberdade religiosa, através da constituição americana de 1791, fez aumentar a vaga de imigração judaica, tanto sefarditas como asquenazes [...] O século XX assistiu à chegada de novos imigrantes judeus na América, particularmente em função de perseguições anti-semitas na Europa e das guerras, e também ao aparecimento de gerações de descendentes judeus nascidos na América.

Estima-se que aproximadamente 5 milhões de judeus migraram para os Estados Unidos. Conseqüentemente, esse fato aumentou a visibilidade da musicalidade judaica, assim como as qualidades e as características dos músicos judeus. Paulatinamente, os músicos foram ganhando espaço em orquestras e grupos diversos: “presente nos palcos através do teatro, a música klezmer afirmou seu lugar de destaque e extrapolou para o meio musical erudito, sendo incorporada em diversas obras de compositores e intérpretes renomados”. (VERBISCK; LOPES, 2020, p. 11).

Os mesmos autores ainda ressaltam que “A música klezmer, originária dos *shtetls* (distrito, bairros yiddish), fez-se mundialmente famosa ao longo do século XX, tornando-se um estilo praticado inclusive por não judeus” (VERBISCK; LOPES, 2020, p. 11). Isso aconteceu, em grande parte, pelo tradicional Teatro Yiddish, que trazia histórias e contos do povo judeu, com montagens em teatros de Nova Iorque. Entre as peças mais famosas,

citamos o musical “Um violinista no telhado”⁵⁷, exemplo do sucesso que levou o universo da cultura judaica aos palcos da Broadway, atingindo, na sequência, um reconhecimento a nível internacional.

Da mesma forma, na América do século XX nasceram grandes sucessos musicais. Os compositores americanos com origens judaicas brilharam em diferentes segmentos, quer na composição erudita, quer no jazz e no popular. A lista seria imensa, mas convém destacar George Gershwin (1898-1937), nascido em Nova Iorque, vivia no bairro judaico de Manhattan (Lower East Side), frequentando desde muito jovem os teatros yiddish [...] Em *Rhapsodie in Blue*, a inspiração advém do klezmer (VERBISCK; LOPES, 2020, p. 8).

O virtuosismo é um grande diferencial dos músicos judeus, como também é a adaptação a outros estilos musicais. Isso fica evidente pela proximidade entre a música klezmer e o *jazz* americano, ambos provenientes de raízes culturais que deram para a utilização de recursos como a improvisação.

Um nome relevante para exemplificar essa mescla é o do famoso clarinetista Benny Goodman⁵⁸, filho de um imigrante judeu da Polónia que ficou conhecido como o “O Rei do *Swing*”, estilo que o projetou para o mundo no final da década de 1930. Goodman foi o primeiro músico norte-americano a criar uma banda com negros e brancos e se apresentar no Carnegie Hall.

No começo, a música klezmer foi transmitida pela tradição oral, repassada de modo informal e amadora no que diz respeito a um não comprometimento com um interesse comercial ou, até mesmo, por um desejo de atuação profissional por parte dos instrumentistas que a executavam. Após o período de imigração do povo judeu, que fez com que a cultura e a música klezmer se apresentassem em outros países, músicos praticantes desse novo gênero pensaram em iniciar um processo de documentação (publicação de partituras). Foi o que ocorreu principalmente nos Estados Unidos e também em alguns países da Europa Ocidental, fato que contribuiu para a propagação, a divulgação e o surgimento de novos adeptos.

Outros fatores que impulsionaram a propagação da música klezmer, especialmente em solo norteamericano, dizem respeito às primeiras gravações em LP e à emergente indústria fonográfica. Dois grandes clarinetistas do gênero, Dave Tarras e Naftule Brandwein, fizeram importantes gravações entre 1922 e 1929, nas quais registraram interpretações e

⁵⁷ Lançado em 3 de novembro de 1971, *Fiddler on the Roof* (título original) é um filme estadunidense do gênero comédia dramática e musical dirigido por Norman Jewison. A obra é baseada em um musical de mesmo nome da Broadway, de 1964, e este, por sua vez, no conto “*Tevye and His Daughters*”, de Sholom Aleichem. O filme foi ganhador de vários prêmios, incluindo três Oscars.

⁵⁸ Benjamim David Goodman.

características do Klezmer, conforme indicado na tese de Rubin (2001), em que o autor realiza uma pesquisa sobre improvisação e ornamentações utilizadas por ambos os músicos.

Entretanto, a expansão da música klezmer se competou com o advento da internet. Assim, ela se tornou ainda mais globalizada e de fácil acesso para quem deseja conhecer mais a respeito desse estilo. Atualmente, é possível encontrar *sites* que vendem partituras de Klezmer. Há inúmeras páginas de organizações que gratuitamente disponibilizam partituras, assim como artigos, dissertações e teses sobre a cultura judaica e a música klezmer. Com as plataformas digitais de áudio e vídeo, é possível assistir e conhecer bandas de Klezmer de várias partes do mundo.

Além dessas ferramentas, existem congressos e festivais pelo mundo, unindo músicos e entusiastas da música klezmer, oriundos de diferentes países. Essa troca gera uma riquíssima troca de informações e aprendizado sobre o gênero. No Capítulo, 2 mencionaremos o Kleztival, importante festival de música klezmer realizado no Brasil. E no Capítulo 3, apresentaremos as diferentes estéticas da música klezmer resultantes de sua globalização e expansão.

2 O KLEZMER NO BRASIL

2.1 Chegada do Klezmer ao Brasil

Assim como a origem da música klezmer está relacionada à cultura judaica, a chegada desse gênero no Brasil está vinculada aos fatores históricos do povo judeu e a vinda desses imigrantes ao nosso país, que naturalmente trouxeram consigo os elementos de sua cultura.

A presença do povo judeu no Brasil se dá em momentos distintos da história. Seu primeiro registro em terras brasileiras remonta à época do descobrimento do país. Para Barbosa (2006, p. 13), os judeus estariam presentes nas caravelas de Cabral, buscando no novo continente uma possibilidade de refúgio das perseguições da Península Ibérica, onde o Rei de Portugal, D. Manuel, obrigara os judeus a se converterem ao cristianismo por meio da força, transformando-os, deste modo, em cristãos-novos.

Na Espanha, segundo Mentlik (2005, p. 67), o judaísmo floresceu por séculos. Mas a partir da chegada ao poder dos reis católicos Isabel de Castela e Fernando de Aragão, os judeus se depararam com a necessidade de migrar para Portugal, tentando escapar à conversão forçada. Entretanto, neste país, também encontraram o mesmo cenário, pois, em 1497, D. Manuel obrigou a deixar Portugal aqueles que não aceitassem adotar o cristianismo. Dessa maneira, a presença dos cristãos novos no Brasil-colônia ocorreu em virtude da opressão e perseguição de cunho religioso por parte da Igreja Católica.

Acerca desse período, Barbosa (2006, p. 13) ressalta que

Devido à Inquisição e ao medo de serem descobertos, muito da cultura judaica se perdeu ou foi repassada de forma velada e/ou deturpada aos descendentes, sendo que os judeus tiveram que usar de muita astúcia e sabedoria para continuar a vivenciar a sua cultura sem ser perseguidos e, para isto, como os negros e indígenas, também tiveram que desenvolver um processo de resistência cultural.

O relato de Barbosa corrobora com a indagação de muitos pesquisadores sobre a lacuna e falta de informações sobre a cultura judaica nesse período da história. Qual teria sido o papel dos cristãos-novos e dos criptojudeus⁵⁹ ou dos marranos⁶⁰, bem como dos judeus Sefaraditas e/ou Ashkenazim na dinâmica sociocultural, histórica e geopolítica brasileira? Tais questionamentos são apontados por Barbosa (2016) como relevantes para compreender tal período.

⁵⁹ Judeus forçados a se converterem ao cristianismo e que passaram a praticar suas tradições de modo oculto.

⁶⁰ De acordo com Novinski (2001, p. 69-70): “Os marranos eram ‘não-judeus’ judeus e judeus ‘não-judeus’. Pertenciam a um grupo que os excluía e eram excluídos do grupo ao qual pertenciam [...] Um marrano era um ‘judeu secreto’, sem que necessariamente fosse um ‘judeu religioso’” – termo depreciativo.

Após esse hiato de tempo, no período abrangendo o final do século XIX e o início do século XX, houve a abertura do Brasil à imigração, atraindo diversos grupos egressos de comunidades judaicas da Europa Oriental e da Europa Ocidental.

Segundo Mentlik (2005, apud LESTSCHINSKY, 1972, p. 76), entre 1840 e 1900, 1.500 imigrantes judeus chegaram ao Brasil com famílias vindas da Alemanha, França e Hungria. Estabeleceram-se em São Paulo, por meio do Porto de Santos. Ainda,

além desse grupo, no mesmo período, atraídas pelo ciclo da borracha, chegaram ao Brasil famílias de judeus sefaraditas da África do Norte (Marrocos), que se estabeleceram em Belém e Manaus. Embora pouco numerosa, essa comunidade chegou a fixar-se na Região Norte por mais de um século, preservando suas tradições culturais (MENTLIK, 2005, apud LESTSCHINSKY, 1972, p. 76).

Já no século XX, a partir de 1904, uma nova e numerosa leva de imigrantes provenientes da Bessarábia (Rússia Imperial, território que hoje é parte da Moldávia e da Ucrânia) desembarcou no Brasil, direcionando-se para localidades na região em torno da cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. Esse grupo já tinha as características de uma imigração e de uma colonização judaica, planejada e organizada por iniciativa do grupo filantrópico Jewish Colonization Association.⁶¹

Após o desembarque no Brasil, a primeira necessidade dos imigrantes era buscar trabalho para assegurar uma fonte de renda que suprisse suas necessidades. Era comum que os homens viajassem sozinhos ao Brasil, deixando suas famílias em seus países de origem. A procura imediata por trabalho resultava em uma rápida familiarização com o novo país, através do idioma e das interações sociais.

Em virtude de todo esse histórico de perseguições e migrações, o povo judeu conheceu a importância da ajuda mútua entre seus semelhantes. Tal aspecto se revelou importante na medida em que fortaleceu a comunidade, mantendo sua identidade, seus comportamentos, sua religiosidade e sua cultura mesmo quando distantes de sua terra natal. Blay (2009, p. 236) afirma que:

No caso judaico, tenha-se ou não vivido as experiências de perseguição, pobreza, pogroms, elas são transmitidas pelas famílias, pelas pessoas que as experimentaram; são recordadas sistematicamente por meio de eventos comunitários. São fios que se entrelaçam e se estendem, dando origem a relações sociais a partir das quais os judeus constroem sua comunidade no Brasil e, provavelmente, em todos os lugares onde se fixaram.

Dessa forma, em decorrência de todos os fatos que levaram os judeus a migrar, pertencer à comunidade judaica significa reforçar as características de um vínculo étnico. Se

⁶¹ Associação baseada em Londres e que buscava realocar grupos de judeus russos vitimados pelos pogroms.

para sobreviver em novos países ou regiões os imigrantes necessitavam da ajuda de seus pares, não foi diferente no Brasil.

Nas primeiras décadas do século XX, foram criadas organizações judaicas de assistência a imigrantes. Podemos listar, por exemplo, a Organização Feminina Israelita de Assistência Social (OFIDAS), criada em 1915; a Sociedade de Beneficência Enza, de 1916; assim como a WIZO, organização feminina beneficente fundada em 1920 na Inglaterra por Rebeca Siegfried. Essa entidade tem como objetivo preservar e divulgar a cultura e as tradições judaicas, estabelecendo um elo com a Wizo de Israel, tendo iniciado seus trabalhos no Brasil em 1926. Esses são alguns exemplos da estruturação organizacional da comunidade judaica já instalada em terras brasileiras.

Com os eventos históricos da Europa a partir dos anos 1930 e o início de tempos sombrios vividos pela humanidade com a ascensão de Hitler ao poder em 1933, que implementou sua legislação racista⁶² de caráter antissemita em 1935, ocorreram processos discriminatórios que excluíram os direitos de todos aqueles que não se encaixavam no que o regime nazista denominava raça ariana. Com iniciativas violentas que culminaram no genocídio conhecido mais tarde como Holocausto, procurava-se objetivamente exterminar por completo o povo judeu.

Muitos dos judeus que viviam na Alemanha e em países aliados ao nazismo, ou dominados por ele, tiveram que abandonar seus bens e suas posses e fugir para outros países para sobreviver. Novamente, teve início mais um processo de diáspora para a comunidade judaica europeia, e entre o grande número de imigrantes judeus, encontramos as famílias dos klezmerim, que trouxeram consigo a cultura Klezmer para as terras brasileiras e a América do Sul.

A título de conhecimento, Mentlik (2005, p. 69) ressalta que:

além dos esforços de uma comunidade judaica atuante buscando resgatar familiares, conhecidos, ou outras pessoas ligadas às suas origens entre os remanescentes da guerra, levam o Brasil já no final da década de 40, começo dos anos 50, a receber uma parcela dos sobreviventes do Holocausto de diversos países europeus.[...] o pesquisador Henrique Rattner indicou que 34,35% dos judeus imigrantes que viviam na cidade teriam chegado ao Brasil entre 1930 e 1950, considerado o período entre o início do século e 1968.

Ainda acerca dos dados populacionais, o mesmo autor (MENTLIK, 2005, p. 70-71) afirma:

⁶² Além dos judeus, o regime nazista também perseguiu comunistas, homossexuais, deficientes físicos, artistas, padres católicos, enfim, todos que eram contra seu regime.

A década de 50 registrou uma significativa porcentagem de outros 36,63% do total de imigrantes computados em seu estudo. Nessa última fase, dá-se a maior diversificação de origem dos imigrantes dessa extração étnico-religiosa; além de sobreviventes do Holocausto ainda em trânsito, começa a figurar um número maior de famílias provenientes de países árabes em conflito com o então recém-criado Estado de Israel, como Síria, Egito, Líbano. Atualmente, entretanto, mesmo somando-se todas essas levas migratórias que qualificaram-na em sua diversidade, a comunidade judaica brasileira apresenta-se como uma minoria muito reduzida do ponto de vista numérico, correspondendo a menos de 0,1% do conjunto da população, algo entre 100 mil e 130 mil indivíduos. [...] Em São Paulo, os judeus concentraram suas atividades comerciais e moradia, principalmente entre o início do século XX e até mais ou menos a década de 70, no bairro do Bom Retiro, enquanto no Rio de Janeiro as atividades comerciais dos recém-chegados concentravam-se em torno da Praça Onze, no centro da cidade; em Porto Alegre, o bairro do Bom Fim ainda recentemente aglutinava a população judaica daquela cidade.

Incluir esses dados nesta dissertação é pertinente para compreendermos as motivações que levaram o povo judeu a migrar para o Brasil. Torna-se igualmente importante clarificar o processo de aclimação dessa comunidade em nosso país, examinando as regiões em que seus membros se instalaram e, conseqüentemente, investigar como a cultura judaica esteve presente em tais comunidades em solo brasileiro. Dessa maneira, podemos conhecer e entender de que modo a música klezmer foi incorporada no Brasil, seja pelos judeus ou pelos não judeus.

Para auxiliar a elucidar tal processo, Marcelo Szpilman escreveu, em 2012, o livro *Judeus: suas extraordinárias histórias e contribuição para o progresso da humanidade*. Na obra, além de escrever sobre judeus reconhecidos mundialmente pela sua atuação nos diversos campos, o autor descreve, no item “A história e a árvore genealógica da Família Szpilman”, a trajetória do seu avô, Samuel Szpilman, músico judeu oriundo da Polônia e que migrou para o Brasil em 1924. A Imagem 5, a seguir, consiste em uma fotografia tirada em 1905, extraída do livro de Szpilman e que retrata a Orquestra Klezmer da Família Szpilman”. Esse conjunto (o sobrenome tem por significado “aquele que toca”) havia sido formado em 1870 em solo polonês.

IMAGEM 5 – Orquestra Klezmer da Família Szpilman



Fotografia, tirada em 1905, da **Orquestra Klezmer* dos Szpilman** (formada em 1870). De barba branca, sentado e tocando violino, 3º da esquerda p/ direita, está Israel Szpilman (avô de Samuel Szpilman e de seu primo Wladyslaw Szpilman), pai de Reuven Szpilman (4º sentado, da esquerda p/ direita, tocando violino). Ao alto, de barba branca, tocando contrabaixo, está Zile Szpilman (irmão gêmeo de Israel). Em pé, à esquerda, tocando clarineta, está Szymon Bajgelman. Os casamentos entre os Szpilman e os Bajgelman ocorreram muitas vezes ao longo de gerações. Por acaso, e por conta do destino, a falecida sogra de Adolfo Szpilman (meu tio) era Chawa Bajgelman.

Fonte: SZPILMAN (2012, p. 441)

Samuel Szpilman, oriundo de Ostrowiec, é a figura principal do texto de Marcelo Szpilman. Inserido no contexto musical da família, participava desde pequeno na orquestra de seu avô (como retratado na foto acima) juntamente com seu pai, Reuven Szpilman, respeitado professor de música.

Segundo Szpilman (2012, p. 440):

[a] discriminação dos judeus e os pogroms, onde não raro sofriam severas agressões morais e físicas, somavam-se ao ambiente europeu de guerras cíclicas e à impossibilidade de empregos formais, já que era proibido aos judeus acesso a profissões liberais e cargos públicos. Devido às cotas que restringiam o acesso aos judeus, o prosseguimento dos estudos em universidades era quase impossível.

Além dos baixos rendimentos, insuficientes para atender às suas necessidades, Samuel e seus dois irmãos, Moisés e Waldemar, também músicos, foram motivados a prospectar a possibilidade de migrar para a América, conjecturando o melhor caminho para o futuro de todos.

Os Estados Unidos eram sua primeira opção, mas em virtude da grande procura e de um sistema de cotas que dependia do país de origem, os irmãos tiveram que optar entre a Argentina e o Brasil. Após análises, escolheram nosso país e partiram, em 1924, para uma nova jornada.

Ao chegar ao Porto do Rio de Janeiro, devido às suas habilidades musicais, Samuel foi, de imediato, contratado para tocar em cafés. Além disso, ficou encarregado de organizar uma orquestra com repertórios variados. Desse modo, teve início a trajetória musical dos irmãos Szpilman no Brasil. Naturalmente, traziam consigo as características da música klezmer e a musicalidade do povo judeu.

Samuel e seus irmãos formaram orquestras de bailes que passaram a animar eventos no Rio de Janeiro. De acordo com Szpilman (2012, p. 447), Samuel tinha duas orquestras com o mesmo nome: a Orquestra Samuel Szpilman, que ora executava o gênero clássico ora abordava música popular. Além da inclusão de obras brasileiras e de repertório internacional, naturalmente a orquestra também tocava a música ídiche – mais conhecida como música klezmer. Ainda, seus membros foram músicos sociofundadores da Orquestra Sinfônica Brasileira, em que Samuel e Waldemar tocavam violino, e Moisés, violoncelo.

Portanto, através desse relato, compreendemos a história da família Szpilman e como o Klezmer atravessou o Oceano Atlântico, chegando às terras brasileiras em meados do século XX. Assim como no caso da Família Szpilman, certamente existem casos semelhantes, em que, no seio de famílias judaicas, estava a tradição da música e do gênero klezmer na bagagem dos imigrantes que desembarcavam na mesma época nos diversos portos espalhados pelo Brasil.

2.2 Localidades do Klezmer no território brasileiro

Tradicionalmente, a música klezmer era performada pelos klezmorim, famílias de músicos judeus que animavam as festas de casamentos. O Klezmer, como mencionado no primeiro capítulo, era uma música considerada pela comunidade como secular, ou seja, feita também fora dos domínios das sinagogas.

Resultante da confraternização da música klezmer com pessoas de fora da comunidade judaica, não à toa nos dias atuais considera-se o Klezmer como um estilo globalizado, enquadrado também como *World Music*, devido à abertura e à grande aceitação do público em geral.

A aceitação desse novo gênero, principalmente após a década de 1970, proporcionou-lhe o reconhecimento como estilo musical e levou à abertura de novos espaços para sua performance. Sua utilização, deixando de ser exclusivamente voltada a prover um ambiente musical para casamentos, tornou-se objeto de interesse da indústria fonográfica, assim como

do público em geral, convidado a prestigiar apresentações em teatros, bares e lugares diversos.

O efeito da globalização em que vivemos nas últimas décadas, sobretudo através da internet, alavancou as chances de contato com o Klezmer, tanto por meio de partituras compartilhadas gratuitamente ou mediante a compra em *sites* especializados quanto por plataformas de vídeos e áudios.

Isso fomentou a formação de grupos ou bandas de música klezmer em todo o mundo, tanto com músicos profissionais como amadores, além do importante detalhe de não precisar envolver exclusivamente músicos judeus. Acentua-se, inclusive, a noção do entretenimento sem deixar de, paralelamente, manter o objetivo de resgatar e divulgar o Klezmer por meio de concertos ou apresentações em teatros ou auditórios, *shows* em bares ou eventos, como festivais de música.

Em pesquisas que efetuamos na Biblioteca Nacional por meio da Hemeroteca Digital⁶³, e fazendo uso de palavras-chave como “Klezmer”, “música klezmer” e “música judaica”, foram apontados, para o termo “klezmer”, 28 ocorrências em jornais do Rio de Janeiro entre 1950 e 2019. Essa quantidade é bastante expressiva se comparada ao que observamos em São Paulo e no Paraná, com apenas uma ocorrência cada, respectivamente, em 1957 e em 1991.

Sob o termo “música klezmer”, encontramos 24 ocorrências em publicações no Rio de Janeiro, entre 1950 e 2019, e não houve ocorrência dessa expressão para os demais estados.

Por sua vez, o termo “música judaica” precede a denominação “música klezmer”, uma vez que a música judaica está presente em toda a existência do povo judeu. De acordo com Verbisck (2012, p. 19), o termo “Klezmer” como gênero musical passou a ser conhecido a partir da Segunda Guerra Mundial, relacionando, neste caso, a música judaica em seu contexto secular com a música klezmer e vice-versa.

Nesta pesquisa, ao acessarmos os arquivos digitalizados pela Hemeroteca, constatamos que o termo “música judaica” foi utilizado, sendo que em relação com a música klezmer, foram computadas 90 ocorrências em publicações no Rio de Janeiro entre 1930 e 2019, 19 ocorrências em São Paulo de 1947 a 2019, três publicações no Paraná entre 1963 e 1991, e duas publicações em Santa Catarina, ambas de 1996. Nos demais estados, não foram encontrados vestígios de publicações com as palavras-chave pesquisadas.

⁶³ A Hemeroteca Digital Brasileira é um portal de periódicos nacionais que permite ampla consulta, pela internet, a jornais, revistas, anuários, boletins e publicações seriadas.

As pesquisas realizadas na Hemeroteca nos auxiliam a investigar registros da música judaica relacionada ao Klezmer em nosso país. Tais informações, por sua vez, auxiliam-nos a traçar um panorama sobre os ambientes e os diversos cenários em que a cultura judaica despontava na sociedade brasileira. Todos os dados obtidos e organizados pelas palavras-chaves mencionadas se apresentam no “Apêndice 2” desta dissertação.

Observando os dados levantados, percebemos que as primeiras aparições em jornais contemplam a música judaica, sendo que a primeira data encontrada é de 1934. Progressivamente, as matérias correlacionadas são encontradas em maior número, uma vez que o próprio termo “música judaica” abrange vários segmentos. Para termos específicos como “Klezmer” e/ou “música klezmer”, os primeiros indícios ocorreram em 1957 e 1991, respectivamente.

Em linhas gerais, foi possível constatar, nessa pesquisa documental, diferentes formas de divulgar a música judaica, por meio de matérias específicas sobre os temas, bem como acerca de novos álbuns e discos de vinil, de apresentações de grupos como corais, orquestras e solistas em teatros, além de atrações internacionais e apresentações de grupos nacionais. As matérias também trazem informações sobre locais de realização de eventos. Entre os exemplos mais notáveis, elas listam centros culturais, teatros e estabelecimentos comerciais como bares e casas de *shows*.

Ainda, julgamos importante ressaltar que os resultados foram colhidos de apenas uma fonte de pesquisa. Por isso, é possível que existam mais mídias físicas que não estejam catalogadas na plataforma da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. O Estado de Pernambuco, por exemplo, é considerado uma das regiões com maior concentração de judeus. Entretanto, não encontramos nenhuma informação sobre isso em nenhuma das pesquisas realizadas. Acreditamos que uma pesquisa *in loco* possa oferecer informações sobre possíveis grupos ou músicos praticantes da música klezmer em tal região.

O grupo Klezmorim Curitiba, de Curitiba, em atividade há mais de uma década realizando *shows* e turnês pelos estados do sul do Brasil, é mais um exemplo que não pode ser detectado no catálogo da Hemeroteca. Imaginamos que, do mesmo modo, existam bandas desenvolvendo trabalhos semelhantes, mas estando ou não em atividade, não parecem ser contempladas no acervo digital da Hemeroteca.

Atualmente, com as mídias digitais e o número de menções em matérias de jornais e outras mídias sociais, é possível encontrar centenas de inserções sobre música klezmer no

Brasil. No cenário mais recente, incluiremos divulgações de festivais específicos, como o Kleztival⁶⁴, bem como diversos festivais que incluem a música instrumental.

Foi possível observar um importante reduto da música klezmer no Rio de Janeiro, devido ao grande número de imigrantes judeus que escolheram esse grande centro para recomeçar suas vidas. Trata-se de uma das regiões brasileiras com maior índice de ocorrências nos jornais percorridos na Hemeroteca.

A região da Praça Onze é um desses redutos descritos por Bitter (2015) em seu artigo “Narrativas de memória e performances musicais dos judeus cariocas da Pequena África”, que examina o contexto social e musical resultante da convivência entre negros e judeus nos arredores dessa Praça localizada no centro da cidade, não muito longe da Estação Central. No texto Bitter (2015) escreve a respeito de um grupo denominado Rancho Carnavalesco Praça Onze (Klezmer Carioca). De acordo com Bitter (2015, p. 136):

Um dos muitos sinais da reativação da memória da vida judaica no bairro e dos carnavais dos ranchos foi a emergência, em 2013, do Rancho Carnavalesco Praça Onze (Klezmer Carioca). Idealizado por Ricardo Szpilman, membro de uma família de músicos judeus, o grupo desenvolve um trabalho de exploração do repertório de música judaica tradicional do leste europeu, conhecido como klezmer, estabelecendo diálogos inusitados com a música brasileira: samba, baião, afoxé, ciranda, marchinhas carnavalescas etc. A presença de músicos judeus mais idosos e de não judeus é notável.

Outro grande centro visado pela comunidade judaica foi a cidade de São Paulo. Os emigrantes que desembarcavam no Porto de Santos se instalavam principalmente no bairro do Bom Retiro, na capital paulista, que recebeu muitos músicos que exerciam a profissão na Europa e que puderam, deste modo, dar continuidade às suas atividades musicais no Brasil.

Um excelente exemplo é retratado no documentário *Quando o tango encontra o Klezmer: a vida e a obra de Ernesto e Rosa Honigsberg*⁶⁵, de Ernesto Mifano Honigsberg (direção geral), Alex Parke (direção musical), Bruno Szlak (roteiro e produção) e Nicole Borger (suporte organizacional por meio do Instituto da Música Judaica). Exibido durante o Kleztival 2021, a obra faz uma homenagem ao casal de músicos Rosa e Ernesto Honigsberg, cuja história de resiliência é uma celebração aos músicos judeus sul-americanos. Trata-se de um documento importante para a reconstrução da memória dessas pessoas que, por conta das intempéries da história, atravessaram tantos deslocamentos geográficos até encontrarem refúgio e um espaço para a reconstrução de suas vidas no Brasil.

⁶⁴ Festival Internacional de Música Klezmer, promovido pelo Instituto da Música Judaica (IMJ).

⁶⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=37eC-XGBJ8E&t=305s>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

A Cidade de São Paulo, por ser um grande centro cultural brasileiro, sempre atraiu muitas atrações internacionais, e conforme observamos nas manchetes presentes no catálogo da Hemeroteca, também propiciou um conhecimento da presença da música klezmer em outros países.

Nos últimos anos, isso continuou sendo possível graças ao Instituto da Música Judaica (IMJ), entidade que promove o Kleztival, Festival Internacional de Música Klezmer que no ano de 2022 comemorou sua 13ª edição. Os festivais desse gênero musical proporcionam a troca de conhecimentos por meio de oficinas e cursos, bem como de apresentações de grupos musicais pertencentes a esse segmento. A esse respeito, adiantamos que no próximo item deste capítulo, versaremos especificamente sobre o IMJ e o Kleztival, evento este considerado fundamental para a preservação, o registro e a continuidade da música klezmer no Brasil.

Finalizamos esta seção enfatizando que a música klezmer não somente pode, como deve estar inserida no circuito acadêmico, estimulando, assim, jovens músicos a conhecê-la e contribuindo para propagar seu conhecimento, do mesmo modo como faziam os antigos klezmerim que transmitiam o estilo Klezmer de geração a geração.

Entre os anos de 2018 e 2020, tivemos a oportunidade de ministrar, no curso de Bacharelado em Música Popular da UNESPAR⁶⁶, Campus II, a disciplina Práticas Interpretativas em Música, abordando a prática instrumental e vocal da música klezmer. A recepção dos alunos para com esse gênero musical (ainda pouco conhecido entre eles) gerou curiosidade e interesse em conhecer mais sobre a cultura, a história e a interpretação do Klezmer, culminando em uma apresentação nos corredores e no auditório da universidade reproduzindo o modo pelo qual ocorriam as apresentações dos grupos de Klezmer, isto é, sob a forma de cortejo.

2.3 Instituto da Música Judaica (IMJ) e o Kleztival (Festival Internacional de Música Klezmer)

O Instituto da Música Judaica (IMJ) foi fundado em 2010 pelo casal Nicole e Edgar Berger e tem sede na Cidade de São Paulo. De acordo com o próprio *site*⁶⁷, sua criação se deu com o objetivo de “promover, divulgar, ensinar, preservar e desenvolver a música do povo

⁶⁶ Universidade Estadual do Paraná.

⁶⁷ <http://imjbrasil.com.br>

judeu [...] usar a música judaica como bandeira a favor da paz e da coexistência entre os povos” (IMJ, 2023).

O IMJ consiste em uma instituição de extrema importância para a música klezmer no Brasil, posto que centraliza informações sobre a música judaica, além de promover o Klezmer.

Em seu *site*, o IMJ (2023) lista suas atividades:

- Ajudar a promover e divulgar músicos individuais e / ou grupos e bandas de música judaica, brasileiros ou formados no Brasil, nacional e / ou internacionalmente;
- Oferecer serviços de apoio aos sócios e aos seus projetos;
- Realizar shows e apresentações musicais;
- Realizar palestras, seminários, workshops e masterclasses de música judaica e música em geral;
- Realizar festivais e eventos comemorativos, nacionais e internacionais;
- Organizar parcerias para a distribuição de música judaica feita no Brasil: CDs, DVDs ou quaisquer outras mídias;
- Criar e manter arquivos de partituras, songbooks e literatura sobre Música geral, para o acesso e consulta do público interessado;
- Divulgar eventos internacionais de música judaica, e promover, sempre que possível, o intercâmbio com as entidades organizadoras desses eventos no exterior, de modo a estimular a participação de músicos brasileiros nesses eventos;
- Manter contato e representar outras entidades semelhantes em outros países, especialmente junto ao nosso principal parceiro – o JEWISH MUSIC INSTITUTE de Londres;
- Fazer parcerias e acordos com universidades, conservatórios e escolas de Música, no Brasil e no Exterior, visando o intercâmbio e a promoção da música judaica;
- Representar o Brasil, em eventos internacionais de música judaica e/ou música étnica em geral.

O instituto considera e organiza as principais vertentes da música judaica assim:

- Música Ashkenazi (canções *yiddish* / Klezmer instrumental)
- Música Sefaradi
- Música Mizrahi
- Música Israeli
- Música Chassídica/*New Chassidic*
- Música Litúrgica
- Música Degenerada⁶⁸ (*Supressed Music*)

⁶⁸ Música classificada pelos nazistas como impuras e condenadas pelo regime, englobando a música feita por negros ou judeus.

Tais vertentes abrangem vários gêneros das músicas religiosa, semirreligiosa, popular e erudita utilizadas nas sinagogas, bem como as encontradas nos mais diferentes ambientes, tanto no âmbito caseiro como no âmbito comercial.

Para o universo especificamente relacionado à música klezmer o IMJ promove um evento especialmente destinado a essa vertente através do Festival Internacional de Música Klezmer, o Kleztival.

Para legitimar esta pesquisa, apresentamos, no “Apêndice 3”, uma entrevista na íntegra concedida pela fundadora do IMJ, a musicista/cantora/compositora Nicole Borger, a quem somos imensamente gratos por seu trabalho em prol da música judaica no Brasil. Na entrevista, Borger aponta as motivações para a fundação do instituto, assim como as maiores dificuldades e principais conquistas ao longo dos anos de existência do instituto.

O Kleztival, Festival Internacional de Música Klezmer, é um evento idealizado e promovido pelo IMJ desde o ano de 2010, tendo se tornado principal evento relacionado à música klezmer no Brasil.

O festival propõe apresentações de grupos musicais, palestras e *workshops* voltadas a públicos de todas as idades, com o objetivo de preservar, divulgar e promover a música judaica do gênero Klezmer. Por ser um evento internacional, o Kleztival traz para o Brasil inúmeros artistas estrangeiros, enriquecendo o intercâmbio cultural com nossos músicos e com o público que o prestigia.

As apresentações, as palestras e os *workshops* acontecem em diversos espaços da Cidade de São Paulo, tais como teatros, museus, estações de metrô, o clube Hebraica e escolas, proporcionando a diferentes públicos o contato com a música klezmer.

Em 2022, o Kleztival completou 13 anos de existência, e mesmo com a pandemia, manteve suas atividades no formato *on-line*. De posse de todos os programas referentes a todas as edições do Kleztival, gentilmente cedidos pela diretora executiva e organizadora do festival, Nicole Borger, foi possível realizar um levantamento de todos os artistas e grupos brasileiros que participaram do festival. Eles serão listados no próximo item deste capítulo.

Nas edições digitais de 2020 e 2021, a novidade foi a criação do Bubbe Awards (competição), cujo regulamento menciona o seguinte:

É uma mostra que tem por objetivo estimular a criação de canções Yiddish e música Klezmer instrumental inéditas, bem como a produção de vídeos de música judaica em geral, selecionando e premiando os finalistas em quatro categorias. A competição é aberta a todos os artistas do mundo. Serão concedidos prêmios do júri oficial e do público, e haverá premiações adicionais para as melhores contribuições latino-americanas (IMJ, 2023, p. 1).

As categorias presentes nesta competição são:

- Melhor Canção Yiddish Original
- Melhor Canção Yiddish Parcialmente Original
- Melhor Tema Instrumental Klezmer Original
- Melhor Videoclipe de Música Judaica
- Melhor contribuição latino-americana (incluída na edição de 2022)

Dessa forma, devido à importância adquirida pelo Kleztival com o passar dos anos, o evento se tornou a principal referência em termos de música klezmer no país, além de promover a troca e o aprendizado relacionados a esse universo musical.

IMAGEM 6 – Programas do Kleztival



Legenda: amostras dos programas de algumas edições do Kleztival ao longo dos anos.

2.4 Músicos, musicistas e grupos relacionados com a música klezmer no Brasil

Embora a música klezmer não seja oriunda do Brasil, consideramos necessário, para esta pesquisa, constatar os grupos e músicos que aqui fizeram ou fazem com que esse gênero estrangeiro exista em nosso país. Pelo entendimento constatado no item 2.1, os primeiros músicos a executar o Klezmer no Brasil foram os judeus imigrantes que aqui chegaram, procurando por condições melhores para a sua sobrevivência. Posteriormente, e já avançando para os dias atuais, a música klezmer passou a ser um gênero musical palpável para todos, e não exclusivamente para a comunidade judaica. O descobrimento desse riquíssimo gênero musical por pessoas não judias ocorre graças à facilidade de pesquisa na internet, mediante a consulta a partituras, assim como a escuta de áudios e vídeos.

A lista a seguir menciona grupos que tocam música klezmer ou que a inserem em seu repertório mesmo tocando outros estilos em suas apresentações. Os nomes e *releases*

apresentados nesta lista foram catalogados por meio de aparições em pesquisas realizadas na internet, na Hemeroteca e nos programas do Kleztival desde 2010 até o presente momento.

Entre os grupos catalogados, a maioria se encontra no Estado de São Paulo, seguido de Rio de Janeiro, Paraná, Rio Grande do Sul e Pernambuco. Talvez alguns dos grupos e artistas indicados não estejam mais em atividade, por razões diversas. Por fim, os conjuntos e artistas citados estão compreendidos entre os anos de 1992 e 2023, sendo possível que existam outros grupos ainda não catalogados.

2.4.1 Grupos e bandas do Estado de São Paulo

Os *releases* dos grupos apresentados em seguida foram extraídos, em maioria, dos programas do Kleztival ou de *sites* mediante pesquisas realizadas.

- **Zamarim**

O grupo Zamarim vem atuando junto à comunidade judaica desde 1993 nos mais variados eventos, como casamentos, Bar Mitzvahs e Bat Mitzvahs, aniversários e recepções. É formado por: Renato Epstein (guitarra e voz), Roberto Schkolnick (bateria e voz), Paulo Bento (sopros e voz) e Maurício Freire (baixo e voz). Atualmente, a banda atua com formações variadas, chegando a contar com até sete músicos. Apresenta um repertório bastante variado, tanto nacional como internacional. A partir de 1997, o Zamarim passou a dar maior ênfase ao repertório judaico, intensificando o trabalho de pesquisa nas suas mais variadas expressões, tais como o ladino, o árabe, o chassídico e o Klezmer, além das músicas em ídiche e hebraico que já faziam parte do repertório inicial.

- **Azdi**

O Azdi é um grupo que, desde 2005, pesquisa, recria e interpreta um vasto repertório Klezmer e Sefaradi – música judaica do Leste Europeu e da Espanha, com misturas e influências de músicas ciganas, eslavas, árabes, ibéricas e balcânicas –, em arranjos que abarcam ritmos brasileiros, como o frevo e o baião. Suas composições próprias também seguem o caminho dessa mistura entre os judeus, o Brasil e outros povos mundo afora. O grupo é formado por: Tânia Grinberg (voz), Daniel Tauszig (acordeon e piano), Leonardo Padovani (violino e viola), Itamar Pereira (contrabaixo) e Rafael Mota (percussão).

- **Neshume Bruder Klezmers**

O Klezmer é a música judaica do Leste Europeu, usualmente transmitida através de uma tradição oral. A banda Neshume Bruder Klezmers, cujo nome em iídiche significa “Irmãos de alma”, é composta por: Beny Zekhry (voz e teclado), Stewart Mennin (clarinete), Beto Birger (baixo) e Milton dos Santos (percussão).

- **Fanfarra Mazel Tov**

A Fanfarra Mazel Tov, inspirada na tradição festiva da música Klezmer, leva em sua música de rua a energia e a celebração da festa judaica. Com seu formato de fanfarra, o conjunto desafia as pessoas a tentarem não mexer seus corpos ao vê-la passar. Sua música é inspirada na tradição festeira do Klezmer e carrega uma energia contagiante em celebração à festa judaica. Seu repertório é baseado nas “*Hoiras* ou *Hora*”, danças realizadas nas festas de casamento, bem como em Bar Mitzvahs e Bat Mitzvahs. Com formação itinerante, o septeto toca pela pista, interagindo de perto com o público. O grupo é composto por trompete, clarinete, trombone, bombardino, sousafone, zabumba e percussão, além de um megafone para convidar todos a cantarem algumas músicas com a fanfarra. O conjunto, no entanto, pode ser reduzido para seis ou cinco músicos, adaptando-se a pequenos eventos.

- **Klezmer 4**

Surgido do encontro de quatro músicos com interesse em criar e apresentar versões especiais do melhor da música judaica dos quatro cantos do mundo, o Klezmer 4 é composto por: Nicole Borger (voz e percussão), Daniel Stein (violino), Marcelo Cohen (violão, trombone e flauta) e Vicente Falek (acordeão, teclado e flauta). Por sua formação, também já passaram músicos como Aloísio Oliver (acordeon), Daniel Tápia (violino e clarinete) e Maurício Damasceno (percussão). O repertório apresenta canções em vários idiomas e temas instrumentais que transmitem a diversidade artístico-musical proveniente dos diversos países onde o povo judeu se estabeleceu, em arranjos camerísticos e de nítido refinamento musical. A banda lançou seu primeiro álbum, *Klezmer 4*, em 2008, e o segundo, *Klezmeriando: novas (e velhas) canções*, em 2010, durante o Kleztival.

- **Müller’s Band**

Criada em 2006 por Hécio Müller, a Müller’s Band se dedica à interpretação da música judaica nos seus diversos gêneros. A banda tem se apresentado em festas, *shows* e

gravações de álbuns da comunidade judaica de São Paulo. Seu repertório engloba as músicas klezmer, chassídica, tradicional, sefardi e popular. O conjunto possui uma formação flexível, podendo se apresentar em duo ou com até 12 integrantes, que se dividem tocando, entre outros instrumentos, teclado, sopros, cordas e percussão. A formação em duo é composta por Helcio Müller (flautas) e Rose Müller (teclado).

- **Klezmer Class**

Fundada em 2015 por Marcio Besen, Daniel Szafran, Pedro Della Rolle e Ubaldo Versolato, o Klezmer Class foi criado para atuar em festas e cerimônias judaicas, trazendo ao mercado sua proposta de aliar a excelência musical à milenar tradição do povo judeu de comemorar os momentos mais especiais da vida com a mais profunda alegria da alma.

- **Soli's Band**

Banda do cantor Soli Mosseri que está no mercado de música desde 1980, apresentando-se em Bar Mitzvahs e Bat Mitzvahs, casamentos, aniversários, *shows* e em eventos para entidades, cantando em português, francês, hebraico, iídiche, árabe, inglês e espanhol.

- **Klezmer Brasil**

Formada em 1994 por Alexandre Fracalanza Travassos, a Klezmer Brasil é um dos únicos grupos musicais brasileiros especializados em canções iídiche e música klezmer. A banda é composta por: Sônia Goussinsky (voz), Alexandre Travassos (clarinete), Tania Frenkiel Travassos (teclado), Beto Birger (contrabaixo), Guilherme Marques (percussão), João Paulo (trombone) e Vicente Falek (acordeon).

- **Klezmer Três Rios**

Klezmer Três Rios é um grupo paulista de música judaica que busca dialogar contemporaneamente a errante sonoridade Klezmer do Leste Europeu com elementos musicais da diáspora brasileira. Formado em 2019, o conjunto desenvolve uma presença judaica viva no multicultural bairro do Bom Retiro, em uma harmonização entre nostalgia e transformação.

- **Grand Bazaar**

Instigados pela sonoridade da música do Leste Europeu, pelos Balcãs e seus arredores, o grupo Grand Bazaar faz um passeio por estilos como Klezmer, fanfarra, *jazz manouche*, tarantela, música russa, turca e cigana, revelando o que há de mais dançante na região. Conhecido por suas apresentações vibrantes, o conjunto alimenta seus *shows* com outros estilos musicais, como o *rock*, o *funk* e o *jazz*, que fazem parte da bagagem musical de seus integrantes.

- **Patavinas Jazz Club**

Com uma sonoridade madura e concisa, a pequena *Big Band* paulistana, liderada pelo guitarrista Andre Hemsí, atinge níveis máximos de musicalidade e performance. Com uma sonoridade totalmente distinta e original, em vez de trilhar um caminho seguro, gravando composições já consagradas no formato de *Big Band*, o Patavinas Jazz Club se arrisca de forma primorosa na composição original, e embora a maioria de seus integrantes não seja de origem judaica, a banda inaugura a vivência nesse gênero musical trazendo releituras cheias de alma e criatividade.

- **DuKlezmer**

A DuKlezmer surgiu com a motivação de entregar alegria através da música. Da ideia inicial e dos primeiros arranjos feitos por Domingo Duclos (clarinete), do convite aos demais integrantes Gustavo Vellutini (tuba), Arnaldo Janiak Jr (acordeon) e Gabriel Draetta (bateria) e os primeiros ensaios passaram-se somente dois meses, porém, logo obtiveram essa poderosa sonoridade que caracteriza a banda com o projeto rapidamente tomando força.

- **Grupo Alpacas**

O Alpacas é formado por um grupo de jovens músicos que têm buscado se especializar em música étnica, mais especificamente na música dos Balcãs, na música judaica e no Klezmer. A banda é composta por: Bia Pacheco (saxofone alto), Andre Fajerstejn de Almeida (clarinete), William Ferreira (violão, guitarra e bandolim), Rogerio Clementino (contrabaixo elétrico) e Adam e Mark Diesendruck (que se revezam na bateria e percussão). O grupo tem direção musical da cantora e compositora Nicole Borger e vem se apresentando regularmente na Cidade de São Paulo e em outros municípios do Estado.

- **Upa, Nigun!**

O encontro de notáveis músicos resulta em uma experiência repleta de tradições judaicas e brasileiras, com elementos culturais que convergem para um único sentido: levar a alma de nossa música para a cena *pop*. Isso se faz sentir desde os primeiros acordes, quando a banda convida o público a invocar os sons profundos do *nigun*, o cântico milenar que se torna um poderoso catalisador de “energia espiritual”, entoado antes das orações devido ao seu caráter hipnótico e mântico, almejando a elevação do ouvinte ao transe. A capacidade de agregar o *nigun*, ao ser entoado por todos, é de tal ordem que os integrantes do conjunto acreditam levar ao público a real experiência mística da elevação. O grupo é formado por: Wellington Sancho (percussão), Graziela Zina (guitarra), Haley Riemer-Peltz (voz) e Daniel Szafran (acordeon e teclado).

- **Lehakat Beth-El**

A Lehakat Beth-El é formada por: Daniel Szafran (teclado e acordeon), Sabrina Shalom (voz), Geórgia Besen (voz) e Marcio Besen (voz). São eles que conduzem a música da nova Sinagoga Beth-El de São Paulo. A banda também conta com as participações especiais de Pedro Della Rolle (violino), Ubaldo Versolato (flauta e clarinete) e da cantora Fortuna. Marcio Besen é *Chazan* da sinagoga desde 2007 e foi cantor do Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo e do Coral da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP).

- **Klezmer Kapelye**

Estreando pela primeira vez no Kleztival de 2019, o Klezmer Kapelye nasceu de um curso de música klezmer do IMJ Brasil ministrado por Nicole Borger. É formado por: Juliana Christmann (violoncelo e voz), Nicole Borger (piano, percussão e voz), Milton Gevertz (flauta) e Paul Wroclavski (acordeon).

- **Combo Klezmer**

O amor pelo *jazz* e pelo estilo lamentoso e tragicômico do Klezmer cigano fez com que os membros do Combo Klezmer se reunissem para fazer a música que era tocada em casamentos e festas nos *shtetels* da Europa do final do século XIX. A banda é liderada pelo clarinetista e arranjador Domingo Duclos e pelo pianista Daniel Szafran, contando ainda com

Elieser Tristão (tuba/trombone baixo) e Leandro Paccagnella (percussionista e baterista). O conjunto foi especialmente arregimentado para a edição de 2019 do Kleztival.

- **Um Tza Fanfarra**

Formada por Marcelo Cohen, em 2015, a então Banda Mazel Tov, atual Um Tza Fanfarra, surgiu após anos de apresentações energéticas e contagiantes de música klezmer em festas de casamento judaicas. Em 2016, como resultado da vontade de desenvolver um repertório que permitisse outras influências dos Balcãs e das *Balkan Brass Bands* oriundas da Sérvia, Romênia, Bulgária e Macedônia, a Um Tza se propôs a criar suas próprias composições e arranjos, elaborando o espetáculo *Kapelye* (tradução da palavra “banda”, em *yiddish*). Em formato de palco ou itinerante, com figurinos que remetem à cultura despojada do povo cigano, o septeto composto por trompete, bombardino, clarinete ou saxofone, trombone, sousafone, zabumba e percussão vem apresentando seu espetáculo em casas de *shows*, festivais e festas de rua. A fusão dos repertórios virtuosísticos das músicas *balkan* e klezmer, com o estilo festeiro e dançante da música judaica e a intensa interação da fanfarra com o público, são os pontos mais altos das apresentações do grupo.

- **Falek & Stein com Pimenta**

Formada pelos músicos Vicente Falek (piano e acordeão), Daniel Stein (violino) e Igor Pimenta (contrabaixo acústico), o grupo instrumental Falek & Stein com Pimenta toca do *jazz* ao klezmer, da música brasileira ao tango, além de composições e arranjos inéditos.

- **Falek Trio**

O Falek Trio, composto pelos músicos Vicente Falek, Igor Pimenta e Guilherme Marques, tem a proposta de misturar estilos em uma linguagem moderna. Os integrantes do trio têm uma atuação versátil em diversos gêneros musicais, além de frequentarem a cena Klezmer de São Paulo.

2.4.2 Grupos e bandas do Estado do Rio de Janeiro

- **Zemer**

Grupo do Rio de Janeiro fundado em 1996 a partir das pesquisas do músico Mauro Perelman sobre música judaica, mais especificamente o Klezmer. Uma matéria extraída da Hemeroteca do Jornal *Tribuna da Imprensa* de 2002 revela que a formação do grupo, na

época, contava com: Mauro Perelman (violão, arranjos e direção musical), Sheila Zagury (teclado), Netty Szpilman (voz), Daniela Spielman (saxofone e flauta), João Mario (contrabaixo acústico), Lúcia Morelenbaum (clarinete) e Fabiano Salek (piano). Além de seu repertório ter como eixo principal a música klezmer, também conta com canções que percorrem todo o universo das variadas fontes e influências da música judaica. O grupo gravou um álbum em 2006, e no ano de 2009 participou do Nova Scotia Multicultural Festival, em Halifax, no Canadá.

- **Rancho Carnavalesco Praça XI**

Fundado em 2013 pelo regente Ricardo Szpilman e por mais três músicos profissionais, todos descendentes de moradores da Praça Onze, o Rancho Carnavalesco Praça XI é uma pequena orquestra popular de intensa atividade em eventos culturais e festividades das comunidades envolvidas. Oriunda da Polônia, a Família Szpilman é uma das mais tradicionais famílias musicais do mundo, com ramificações no Klezmer, na música de concerto, no *jazz* e em canções populares nos diversos países em que se fixaram. Os integrantes do Rancho são músicos profissionais que acumulam prêmios prestigiados nos campos de composição, execução e arranjo. Com sua arte, o grupo valoriza a memória carioca dos primeiros ranchos carnavalescos e do samba criado no Estácio em torno da Casa da Tia Ciata. Clássicos do Klezmer e da canção iídiche, em versões que cultivam os ritmos brasileiros, constituem o repertório gravado – inclusive, uma composição judaico-balcânica em 7/8.

- **Rio Jazz Orquestra**

A RJO foi criada em 1973 e comandada por mais de 38 anos pelo cirurgião plástico, músico e maestro Marcos Szpilman, falecido no ano de 2011 e que tinha parentesco com o pianista Wladyslaw Szpilman, retratado no famoso filme *O Pianista*, do diretor Roman Polanski. Além dos repertórios de *jazz* e das *Big Bands*, Szpilman também trazia em sua orquestra o repertório da música klezmer. Uma reportagem do jornal *Manchete*, de 1998, retrata o grupo tocando músicas que mostram a influência jazzística no Klezmer, em evento realizado pela Associação Religiosa Israelita (ARI) do Rio de Janeiro.

- **Celebrare**

Banda que mistura música judaica com ritmos como o *rock* e o *dance*, idealizada para ser o melhor conjunto de festas do Rio de Janeiro. A trajetória da Celebrare começou em agosto de 1994, em virtude de uma parceria entre os músicos Marco Manela e Edu Lissovsky, que tinham o projeto de montar uma banda *cover*, com repertório voltado principalmente para os anos 70, mas sem desconsiderar canções atuais. O primeiro álbum, *Hava Naguila*, foi lançado em julho de 1996 pela CID. É basicamente composto por músicas judaicas com arranjos renovados, bem ao gosto dos anos 90. A escolha do repertório se justificou pela enorme quantidade de festas em que a banda se apresentava para a comunidade judaica.

2.4.3 Grupos e bandas de outros estados

- **Klezmorim Curitiba (PR)**

Criada em 2009 pelo violinista Júlio Coelho, a formação instrumental da Klezmorim Curitiba foi diversa, inclusive no que se refere ao número de integrantes. Por meio da pesquisa de partituras do gênero Klezmer, o conjunto desenvolveu um repertório festivo proveniente da música klezmer, tendo tocado nos mais diversos espaços. Em seu currículo, constam *shows* pelos estados do Paraná, Santa Catarina, São Paulo e Ceará, bem como em países como Austrália, além de dois álbuns gravados e de um DVD ao vivo.

- **Conjunto Musical Lechaim (RS)**

O Conjunto Musical Lechaim consiste em uma banda formada no seio da comunidade judaica em Porto Alegre (RS). Formado há 30 anos, o grupo tem produzido inúmeros espetáculos, que foram levados às plateias de diversas cidades. Seus integrantes começaram a se reunir na Sociedade Israelita Brasileira de Porto Alegre (SIBRA) em 1993, com o objetivo de, através da música cantada em ídiche, hebraico, ladino e outros idiomas, divulgar e preservar para as novas gerações as tradições e os valores culturais judaicos.

- **Messibah Orquestra (PE)**

Grupo especializado em música judaica, animando eventos da comunidade judaica em Recife.

- **Banda LeChaim (CE)**

Grupo de Fortaleza que lançou, em 2010, seu primeiro álbum, intitulado *Nigun cearense*. A obra faz uma releitura criativa de clássicos da música judaica com um tempero cearense, em uma mistura de ritmos musicais nordestinos. O trabalho aproxima a música judaica no gênero Klezmer com o forró, a bossa nova e o chá-chá-chá.

2.4.4 Músicos/musicistas, cantores e compositores relacionados ao Klezmer no Brasil

- **Nicole Borger**

Nicole Borger é cantora, compositora e produtora cultural, apresentando-se regularmente no Brasil e no exterior. Nascida em São Paulo e educada em ambiente multicultural, transita livremente por diversas linguagens e gêneros musicais. Seus álbuns lançados são: *Amar: um encontro com Florbela Espanca* (2001); *Singrar/Sailing Songs* (2005); *Cantando Marias* (2007); *Klezmer4* (2009); *Klezmeriando: novas e velhas canções* (2010); *Raízes/Roots* (2014), além de uma participação no *Yetsirah Project* (2015). É criadora e diretora executiva do IMJ Brasil e, juntamente com seu marido, Edy Borger, é idealizadora e produtora do Kleztival desde sua primeira edição, em 2010.

- **Sonia Goussinsky**

Doutora em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica pela Universidade de São Paulo (USP), cantora especializada no cancionário judaico, com ênfase no iídiche, repertório-alvo de sua tese de doutorado defendida em 2013 com o título *Era uma vez uma voz: o cantar iídiche, suas memórias e registros no Brasil*. É mestre em canto pelo Trinity College of Music, de Londres, e pós-graduada em música antiga pela Guildhall School of Music and Drama, de Londres, após se formar em canto pela Universidade Estadual Paulista (Unesp).

- **Marcelo Cohen**

Graduado no curso superior de Música pela Faculdade Santa Marcelina, desde 1998 atua profissionalmente como instrumentista (violonista, guitarrista e trombonista), arranjador e professor de Música, tendo se apresentado com diversos grupos, tais como: Banda Bong, *Big Band* da Escola Municipal, *Big Band* Santa, Orquestra NUO, Grupo Samambaia, Camerata Shalom, Klezmer 4, Simcha Band, entre outros.

- **Claudio Levitan**

O premiado compositor e bandolinista gaúcho Claudio Levitan desenvolveu trabalhos em canções Klezmer compostas por ele, bem como em outras tantas aprendidas com seu pai. Em suas canções, mistura a música klezmer com ritmos latino-americanos. Recebeu prêmios de diversas instituições, tais como o Apoio Institucional da Unesco e do Itaú Cultural, pelo álbum *Minha longa milonga*, coletânea de 12 canções autorais sobre Keidânia, cidade natal de seu pai, na Lituânia, em que retrata a trágica história vivida por sua família.

- **Daniel Szafran**

É tecladista da Banda Fanzine, que se apresentou em programa homônimo da TV Cultura por três anos. Trabalhou em parceria com Mauricio Pereira na coprodução do álbum *Mergulhar na surpresa*. Foi tecladista no *show* resultante e no álbum *Canções que um dia você já assobiou*, com o Turbilhão de Ritmos. Responsável pelo arranjo e pela execução ao piano na faixa “Malvina”, da coletânea comemorativa *Adoniran 100 anos*, também com o Turbilhão de Ritmos. Compôs a trilha sonora e a edição do programa *Conversa ao Pé do Fogo*, de Leda Vilela, contemplado pelo PAC e levado ao ar pela Cultura FM, de São Paulo, com direção geral de Zé Rodrix. Participou da Virada Cultural – Piano na Praça, nas edições de 2007 a 2009.

- **David Ganc e Mauro Perelman**

David Ganc, flautista, saxofonista e arranjador, tem seis álbuns solo lançados, além de um extenso trabalho de estúdio de gravação e apresentações no palco. Seu mais recente trabalho é o livro/álbum *Choro duetos: Pixinguinha e Benedito Lacerda vol. 1 e vol. 2*, com Mário Sève, publicado pelas Edições Irmãos Vitale em 2010-2011. Na música klezmer, produziu os álbuns: *Kabalat Shabat: rito sefaradi marroquino*, *Nigun música da alma 1*, *Sefer Hanigunim 2*, *Kedusha* (com Chazan Sami Levi), *Kedusha* (com Chazan Adi Harari), *Slichot* (com Rav Isaac Benzaquen), *Slichot* (com Chazan Adi Harari) e *Tsion de Sergio Benchimol*.

Mauro Perelman é violonista e arranjador e participou da gravação de todos os álbuns recém-citados. É fundador do grupo Zemer de música klezmer, que participa de eventos, *shows* e festivais no Brasil e no exterior.

- **Regina Karlik**

Regina Karlik iniciou os estudos de piano clássico aos seis anos. Aos 13, teve sua primeira participação em festivais de música israeli no Rio de Janeiro. Em 1984, profissionalizou-se e passou a cantar e tocar em Bar Mitzvahs e Bat Mitzvahs, casamentos e diversos eventos da comunidade. Trabalhou com diversas bandas: Reveillon, SP3, Luis Loy, Nautiluss, Stardust e com diversos DJs. É professora de Bat Mitzvah, além de tocar e cantar em cerimônias religiosas. Já se apresentou em diversas capitais brasileiras, bem como na América Latina, nas festividades de Rosh Hashana e Iom Kipur na Hebraica de São Paulo há mais de 20 anos.

- **Stewart Mennin**

O clarinetista norte-americano radicado no Brasil Stewart Mennin foi um dos veteranos responsáveis pelo *revival* do gênero Klezmer nos EUA a partir da década de 1970. Através do repertório cuidadosamente escolhido para suas apresentações, Mennin convida todos para uma viagem a uma época passada, entre os séculos XIX e XX, quando os judeus deixaram a Europa Oriental e viajaram para as Américas, levando sua cultura, suas tradições e sua música para o novo mundo.

- **Trio In Canto (SP)**

Fundado em 2004, o Trio In Canto foi inspirado inicialmente nos trabalhos desenvolvidos por Debbie Friedman, compositora, cantora, arranjadora e poetisa norte-americana que por onde se apresenta transmite, por meio de sua música, momentos de profundo bem-estar. Com repertório variado cantado em vários idiomas e com direção musical de Beni Zekhry o Trio In Canto, composto por Léa Gabanyi (arranjo, voz e violão), Sonia Oppenheim (voz) e Vanessa Nunes (preparadora vocal e voz) traz em sua bagagem melodias, cantigas e canções em iídiche e em hebraico, enriquecidas e inspiradas na liturgia e nos salmos judaicos.

2.5 Klezmerim Curitiba – difusão da música klezmer no Paraná

Destinaremos este tópico para compartilhar com o leitor a trajetória do grupo Klezmerim Curitiba e, dessa forma, compreendermos como ocorreu a formação de um grupo de música klezmer na capital paranaense. Este item conta com a entrevista do violinista e

fundador do grupo Júlio Coelho, o qual descreve as motivações que o levaram a montar um grupo de música klezmer.

A entrevista aconteceu no dia 11 de junho de 2021 no formato *on-line* em um encontro de chamada de vídeo por meio da plataforma Zoom, com a metodologia de uma entrevista semiestruturada.

De acordo com Coelho (2021), a motivação que o levou a fundar um grupo de música klezmer em Curitiba

Foi uma necessidade pessoal que foi despertando em mim pelo fato de eu tocar em orquestra. Orquestra é aquela coisa formal, as pessoas ficam sentadas, e como a música medieval que eu tocava normalmente era no formato de concerto, a motivação foi reunir os amigos para formar uma banda onde as pessoas pudessem dançar e se divertir.

O primeiro contato com a música klezmer aconteceu, segundo Coelho (2021), ainda em sua infância:

toda vez que eu ouvia uma música chamada “Hava Nagila” no rádio, eu ficava muito interessado com a música. Sempre me deixou muita emoção, e eu nem sabia o significado da letra e tudo. Mais tarde, quando eu vi esse vídeo do Itzhak Perlman tocando Klezmer, fiquei muito impressionado com a celebração deles, eles dançando... Falei, “poxa, é isso que eu quero fazer”, me aproximar daquela sensação boa de tocar a ver as pessoas dançando uma música completamente diferente no Brasil.

Coelho (2021) também comenta sobre o início do grupo, em 2009. Após acessar um *website* que disponibilizava 70 partituras de Klezmer, o fundador do grupo convidou músicos da cidade para iniciar a leitura dos temas. Coelho (2021) ressalta que

o embrião começou comigo, George e Lúcio, e depois chamamos vocês dois (Hudson Müller, no saxofone, e Rodrigo Oliveira, no piano), um grande amigo tubista que é o Levy Carvalho e também o o Marcelo Oliveira, grande solista que também tocava na Orquestra Sinfônica do Paraná [...]. Na percussão, chamei o Ivan Wolkoff, que foi o único judeu da banda, e chamei para a bateria o Marco Farracha.

IMAGEM 7 – Embrião do grupo Klezmorim Curitiba



Legenda: fotografia das primeiras leituras dos temas de Klezmer, em 2009. Da esquerda para a direita: George (alaúde), Júlio Coelho (violino) e Lúcio Lowen (violão).

O primeiro *show* do Klezmorim Curitiba aconteceu em 10 de novembro de 2009, no bar Era Só o Que Faltava, conforme mostra a primeira matéria do grupo feita pela *Gazeta do Povo* no mesmo dia da apresentação:

IMAGEM 8 – Primeira matéria de jornal sobre o grupo Klezmorim Curitiba



Legenda: primeira matéria em jornal sobre o grupo Klezmorim Curitiba.

Fonte: CAMARGO (2009)

A formação original contava com Júlio Coelho (violino), Marcelo Oliveira (clarinete), Lúcio Lowen (violão), Ivan Wolkoff (percussão), George Khouri (alaúde), Levy de Castro (tuba), Hudson Müller (trompete/saxofone), Rodrigo Oliveira (piano) e Marco Farracha (bateria). É importante salientar que o único judeu do grupo era o percussionista Ivan Wolkoff, que também nunca havia tocado Klezmer antes de entrar no grupo.

Coelho (2021) relata que o nome da banda surgiu de pesquisas: “Klezmorim” é o plural de “Klezmer” e significa “instrumentistas”. A inclusão de Curitiba no nome do grupo se explica pelo seguinte fato: “Quando a gente tocou pela primeira vez, o ex-governador Jaime Lerner pediu que a gente colocasse o nome Klezmorim Curitiba para homenagear a cidade” (COELHO, 2021).

IMAGEM 9 – Primeira formação do grupo Klezmorim Curitiba



A primeira formação do grupo atuou entre 2009 e 2012, sobretudo tocando em bares da cidade, animando as noites curitibanas. Coelho (2021) comenta a respeito do papel social e da importância da criação do grupo:

O Klezmorim Curitiba possui um papel importante na música judaica, pois ajudou a difundir a música klezmer no sul do país. O que aconteceu em Curitiba foi que muita gente não conhecia o Klezmer, esse estilo de música de festa, de tocar em batizado, casamentos etc. A gente fez casamentos bacanas, com o noivo sendo levantado na cadeira – ritual típico e tradicional. A maioria das pessoas que foram assistir pela primeira vez o Klezmorim Curitiba ficou em êxtase, porque não conhecia o gênero. Em Curitiba, acho que muitas pessoas se identificaram com o grupo, devido à descendência de poloneses, ucranianos e de outros povos do Leste Europeu. Para nós, é uma gratidão imensa não só continuar fazendo isso, mas ver as pessoas se divertindo, e a gente se divertindo também.

As possibilidades de ambientes e locais para os *shows* do Klezmorim Curitiba eram amplamente diferentes. A esse respeito, Coelho (2021) afirma:

Nesses 11 anos, a gente tocou em Bar Mitzvahs, em festivais de cerveja, gastronomia, tocamos no Centro Israelita, em almoços, em diversos bares de Curitiba. Só não tocamos em enterro (risos). Em teatros, em Santa Catarina gravamos o DVD ao vivo no Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) em Florianópolis, e foi uma experiência muito bacana a turnê nas 8 cidades que a gente fez lá em Santa Catarina, inclusive na sua cidade natal, Maravilha, onde tocamos num bar. No Paraná, fizemos vários editais de circulação, e tocamos em muitas cidades. A gente conhece o Paraná inteiro em virtude desses projetos de fomento à cultura em cidades de diversas regiões.

Entre 2013 e 2017, o Klezmerim Curitiba entrou na sua segunda formação instrumental, e a grande diferença na sonoridade foi a troca da tuba por um contrabaixo elétrico. Nessa formação, os membros Júlio Coelho, Lucio Lowen, Hudson Müller e Rodrigo Oliveira, da formação original, seguiram no grupo, e membros Thiago Ramalho (contrabaixo elétrico) e Marc Olaf (bateria) ingressaram. Com essa nova formação, o conjunto protagonizou a gravação de dois álbuns: um CD/DVD, *Do oriente ao Ocidente*, gravado ao vivo em 2014 no Teatro Álvaro de Carvalho (TAC), em Florianópolis, e o álbum *Hava Narguile*, gravado em Curitiba, em 2016.

Entre as principais apresentações dessa formação, estão: *shows* no Illawarra Folk Festival, em Wollongong, Austrália (2014); no Festival Psicodália, em 2014 e 2015; no Festival de Inverno da Universidade Federal do Paraná (UFPR), em Antonina (2013); no Festival Carmel, no Clube Hebraica, em São Paulo; no no Sesc Cariri, em Crato, no Ceará; além de turnês por meio de editais nos estados de Santa Catarina e Paraná e de apresentações em bares da capital paranaense.

IMAGEM 10 – Segunda formação do grupo Klezmerim Curitiba



Legenda: da esquerda para a direita: Júlio Coelho (violino), Rodrigo Oliveira (piano), Thiago Ramalho (contrabaixo), Hudson Müller (trompete e saxofone), Marc Olaf (bateria) e Lúcio Lowen (guitarra).

Por fim, em 2017, a banda entrou em sua terceira formação, a qual perdura até o presente momento. Os quatro integrantes da primeira formação, Júlio Coelho, Lúcio Lowen, Hudson Müller e Rodrigo Oliveira, permaneceram no grupo, mas a base rítmica/harmônica da banda foi alterada com as trocas do baterista e do baixista.

Nessa nova formação, a grande diferença novamente se dá na condução das linhas do baixo, que foi substituído pelo contrabaixo acústico com a entrada do músico chileno radicado em Curitiba Giorgio Bonfanti, que já havia tocado música klezmer no período em que viveu na Itália. Igualmente, as levadas da bateria receberam o toque pessoal do músico Mateus Azevedo, que já contava com ampla experiência com a música cigana, com o seu grupo Jazz Cigano Quinteto.

Historicamente, as músicas klezmer e cigana sempre foram próximas, em virtude do intercâmbio musical entre músicos dos dois segmentos. Há vários relatos dessa proximidade descritos no livro *The Book of Klezmer*, de Yale Strom, bem como na obra de Walter Zev Feldman intitulada *Klezmer: Music, History & Memory*.

De acordo com Coelho (2021):

Na formação atual, a gente está com um grupo menor, um grupo mais de câmara e mais fácil para viajar e se deslocar. Eu acho que agora a gente está com a linguagem mais próxima do tradicional, porém, ao tocar as músicas autorais da banda, é um pouco difícil de manter a mesma linguagem, levando para o show ao vivo estas duas experiências: as músicas tradicionais e as músicas autorais.

Entre as principais apresentações da terceira formação, estão uma turnê pelo Paraná via edital Profice⁶⁹ abrangendo dez cidades do Estado, assim como uma turnê pelo SESCPR por quatro cidades do Paraná, levando a cultura judaica e da música klezmer a municípios do interior.

Outro diferencial dessa formação consistiu na realização de concertos no Teatro Paiol, no ano de 2019, em que a banda contou com a participação da cantora Karla Izidro, que performou com o Klezmerim Curitiba canções Klezmer no idioma *yiddish*. Foi a primeira experiência do grupo com músicas cantadas ao longo de sua trajetória.

⁶⁹ Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura do Estado do Paraná.

IMAGEM 11 – Terceira formação do grupo Klezmorim Curitiba e a cantora Karla Izidro



A entrevista na íntegra com o músico Júlio César Coelho, fundador do Klezmorim Curitiba, encontra-se no “Apêndice 4” desta dissertação, onde também constam mais informações acerca do conjunto.

2.6 Influência da cultura local na prática do Klezmer

Concluindo o Capítulo 2, abordaremos nesta dissertação a forma com que a cultura brasileira e a sua música interagiram com o Klezmer, que desembarcou em território nacional em meados do século XX.

Para fundamentar a discussão acerca da mescla de culturas, utilizaremos a concepção de hibridismo e fricção musical apresentada por Ganc (2017) em sua tese, com base nos conceitos de Moore (2012) e Piedade (2005; 2011).

A hibridação está concatenada ao cruzamento de algo. Tal termo é evidenciado por estudos do austríaco Gregor Mendel, na segunda metade do século XIX, no campo da biologia (GANC, 2017). Na seara musical, ele foi usado por autores como Canclini (2011) e Piedade (2005), entre outros, que detectaram a fusão do encontro entre duas ou mais culturas e, também, o resultado musical desse encontro.

De acordo com Franco (2013, p. 10), o uso da expressão “hibridação” tem como premissa “demonstrar processos globalizadores, cruzamento de fronteiras, fusões artísticas, procedimentos de descolonização e readaptações ou situações de diásporas”, ao passo que para Canclini (2011, p. XIX), trata-se do “resultado de processos socioculturais nos quais estruturas pré-existentes se misturam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Os

processos imigratórios foram movimentos importantes que impactaram culturalmente tanto o povo migrador quanto o povo receptor, e segundo Piedade (2011, p. 104), essa junção cultural pode gerar dois grupos de hibridismo:

- a) **Hibridismo homeostático:** ocorre uma fusão real, em que um elemento/cultura/povo A deixa de ser A, e B deixa de ser B, dando origem a C, o elemento híbrido.
- b) **Hibridismo contrastivo:** não há estabilidade, e o elemento/cultura/povo A não se funde com B, resultando no híbrido AB.

O hibridismo contrastivo, ainda conforme Piedade (2011, p. 110), é o mais recorrente no cenário musical, pois apresenta um novo produto híbrido, isto é, com as características de A e B simultaneamente, sejam elas motivos, timbres, padrões rítmicos ou todos esses parâmetros combinados.

O fenômeno do hibridismo está intrinsecamente vinculado à música klezmer, a qual, em diferentes momentos da história, deixou o âmago dos guetos das comunidades judaicas – onde era uma música funcional, utilitária e talvez sem a conotação de uma música artística – para ganhar o mundo, influenciar e ser influenciada pela cultura local na qual a comunidade fixava sua nova residência.

No cenário musical, outro termo em voga e correlato ao hibridismo é “fricção”. De acordo com Ganc (2014), o termo “fricção”, usado por Piedade (2011) e Moore (2012), é muito pertinente na sua aplicação à música, pois o encontro de gêneros musicais certamente gera transformações nos envolvidos. A fricção não é a resultante do encontro, mas sim a causadora de transformações em um encontro de gêneros, as quais transcendem qualquer mistura de elementos, sejam de cunho musical, estético ou de concepção.

Para elucidar o conceito de fricção, podemos recorrer, como exemplo, à diferenciação presente na relação entre as músicas erudita e popular, sacra e profana, *jazz* e brasileira, *rock* e MPB, entre outros exemplos que nos remetem a elementos completamente distintos e que resultam em um terceiro elemento, o híbrido (GANC, 2014).

Apresentar esses autores e os termos “fricção” e “hibridismo” é uma forma de compreender os desdobramentos da chegada do Klezmer proveniente de outros países e de outras culturas em contato com a cultura brasileira, evento que inevitavelmente ocasionou uma mescla de culturas.

Compreender todo esse processo e perceber como a música klezmer se faz presente em território nacional por meio dessa mistura cultural é relevante, uma vez que o Klezmer praticado no Brasil consiste na materialização desse processo de miscigenação, que gera

como resultado uma música que contém o hibridismo e\ou as fricções, mas que não deixa de ser Klezmer.

Moore (2012) propõe diferentes formas de fricções em música, as quais poderão elucidar os processos utilizados pelo grupo Klezmorim Curitiba ao longo dos anos, mesmo que, por vezes, de modo inconsciente e orgânico, por se tratar de uma banda cujos integrantes não pertencem à comunidade judaica, ou seja, tocando e interpretando um repertório proveniente de outra cultura.

Nesse sentido, Ganc (2017), baseado em Moore (2012), destaca cinco formas de fricções que podem ser aplicadas à performance e à interpretação da música popular. Consequentemente, estão relacionadas a seguir à prática da música klezmer performada por grupos brasileiros. Os modelos de fricções são os seguintes:

- **Fricção de forma**
- **Fricção formal de harmonia e melodia**
- **Fricção rítmica**
- **Fricção formal tonal\modal**
- **Fricção de estilo**

Utilizaremos tais concepções de fricção para nos embasar e orientar na tarefa de analisar e comparar versões de diferentes épocas da música “Hava Nagila”, presente no item 3.3 do Capítulo 3 e, assim, identificar elementos interpretativos concernentes às respectivas performances.

3 ASPECTOS INTERPRETATIVOS

3.1 Interpretação musical sob o enfoque da música klezmer

No âmbito acadêmico, encontramos inúmeras pesquisas relacionadas à interpretação musical e ao papel do intérprete para com a sua performance, levando em conta a liberdade poética inerente ao ato de performar, cabendo ao músico obedecer ou não a todas as indicações presentes em uma partitura. Interpretar algo é uma tarefa que demanda uma *expertise* abrangente, uma vez que somente possuir a técnica instrumental não é garantia de uma boa interpretação. Elementos extrassensoriais, percepções do ambiente, além de fatores referentes à sociedade e à cultura também agregam para enriquecer uma performance.

Tomando essa reflexão por base, trazemos a discussão sobre interpretação musical para o viés da música klezmer, com base em leituras e informações extraídas acerca da temática Klezmer. Relacionamos o processo de aprendizado desse gênero musical como algo semelhante à prática da música popular. Isso porque frequentemente por conta da precariedade de partituras a forma de aprendizado da interpretação acontece principalmente pela prática, mediante a observação, a escuta e a vivência com outros músicos.

Antigamente, a interpretação musical no Klezmer era passada de geração a geração, já que esse estilo era tocado por famílias musicais da comunidade em uma época em que partituras eram artigos raros. O contato dos filhos com os pais proporcionava a vivência e a experiência com o gênero, agregando, assim, ao âmago de cada músico, desde a tenra idade, os trejeitos e as maneiras de tocar a música klezmer.

Para os músicos da atualidade, a mesma vivência é obtida por meio das facilidades do mundo moderno, isto é, das infinitas gravações e vídeos disponíveis na internet ou mediante cursos e festivais de música, em que a experiência acontece na forma da prática musical através do compartilhamento de ensinamentos com outros músicos.

Ter a possibilidade de vivenciar, pesquisar e praticar um determinado gênero musical é a melhor maneira de desenvolver a interpretação musical de tal gênero. Isso porque a música é uma linguagem, e cada gênero musical possui o seu idioma.

A interpretação musical pode estar vinculada a vários fatores, conforme muitos autores escrevem em suas pesquisas. Podemos destacar, por exemplo, a relação com a leitura fiel ou não da partitura seguindo ou não o direcionamento do compositor. Outro fator que destacamos se refere ao conhecimento acerca do que está sendo performado, ou seja, ao conhecimento sobre o período da música, os aspectos sociais da época em questão, os fatores

musicais inerentes ao estilo, as instrumentações utilizadas e os objetivos de tal tipo de música em relação aos tempos idos.

A realização de uma pesquisa prévia pode auxiliar na interpretação musical de determinado estilo. Em termos de música klezmer, conhecer gravações históricas é primordial, por se tratar de um estilo musical cuja tradição remonta a séculos de história. Portanto, adquirir esse embasamento é importante inclusive para sugerir novas formas interpretativas de como tocar o Klezmer.

Considerando a concepção de dualidade entre o velho (tradicional) e o novo (contemporâneo), podemos transpor essa noção para a esfera da interpretação musical por meio das ideias de Ganc (2014, p. 4 apud SLOBODA, 2007), que escreve sobre o papel do performer na transmissão da emoção da música. De acordo com o autor, existem dois tipos de interpretação:

- **Convencional:** o performer reafirma características interpretativas esperadas de determinado período ou gênero;
- **Dialética:** as expectativas do ouvinte são desafiadas ou frustradas de alguma forma;

Mudanças na estrutura esperada de uma frase musical “óbvia”, ou na fraseologia regular, estimulam experiências emocionais mais intensas. A interpretação musical está inteiramente ligada às escolhas do performer. Dessa maneira, Ganc (2014, p. 4) ressalta que “o executante pode optar pela interpretação convencional ou dialética, sendo que a primeira alimenta as expectativas previamente esperadas do ouvinte, enquanto que a segunda eleva a experiência do inesperado”.

Diante desse parecer, fazemos uma relação com a música klezmer, na qual também existem dois segmentos: grupos de música klezmer que procuram manter as características originais do Klezmer, buscando uma interpretação tradicional; e outros músicos que procuram tocar esse gênero trazendo novos elementos e experimentando novas interpretações. Nesse segundo grupo, é possível classificar uma fricção de estilos, conforme aponta Moore (2012).

Ao pesquisar novos grupos de música klezmer na atualidade, ficam evidentes, por meio da sonoridade particular de cada grupo, as influências que a interpretação pode sofrer em decorrência da vivência musical dos integrantes e também do país em que a banda está estabelecida. Entramos na esfera dos estilos de música klezmer, ou seja, no modo pelo qual grupos distintos tocam esse gênero musical.

A bagagem musical é levada em consideração na hora de buscar uma interpretação diferenciada para uma música que existe há séculos. Se os músicos de um grupo de Klezmer têm vivência tocando *jazz*, por exemplo, é muito propício que o modo de performar a música klezmer apresente elementos do *jazz*. Isso se aplica aos diversos estilos musicais encontrados em todo o mundo: quando se encontram com a música klezmer, é sempre passível que aconteça uma fusão musical, adicionando novas maneiras de interpretação.

É considerável a tarefa de tentar classificar os estilos de música klezmer que existem na atualidade, em virtude das infinitas possibilidades de combinações de ritmos e instrumentações, assim como por conta das diversas culturas. Todavia, apontaremos, a seguir, alguns estilos detectados por meio de pesquisas e da catalogação de novos grupos que performam a música klezmer e que serviram de inspiração, com diferentes formas de interpretar o gênero.

A melhor forma de conhecer algo novo musicalmente falando é por meio da audição. Por esse motivo, listaremos algumas sugestões de bandas e grupos para cada segmento interpretativo listado. Enfatizamos que tal classificação consiste somente em uma maneira de diferenciarmos os distintos elementos presentes em cada grupo, ainda que todos façam parte do mesmo gênero principal, o Klezmer.

- **Fanfarra klezmer**

Grupos instrumentais de sopros e percussão, com a possibilidade de performarem em formato de cortejo. Tais conjuntos são fortemente influenciados pela cultura balcânica. Um dos grupos mais reconhecidos nessa formação instrumental é a fanfarra All-Star Klezmer Band, liderada pelo trompetista norte-americano Frank London.

EXEMPLO SONORO 12 – Fanfarra klezmer



(QR code exemplo 12)

- **Klezmer híbrido**

Essa classificação é destinada aos grupos que transitam por diferentes formas de interpretação, utilizando-se de diversos ritmos em suas performances por meio de formações

instrumentais variadas. São grupos que não se prendem ao estilo tradicional de tocar Klezmer, propondo novas linguagens de execução. A esse respeito, mencionamos o grupo estadunidense The Klezmatics, ganhador de um Grammy na categoria *World Music*. O conjunto já participou do Kleztival em São Paulo, em 2019.

EXEMPLO SONORO 13 – Klezmer híbrido



(QR code exemplo 13)

- **Klezmer *rock***

Estilo que utiliza a sonoridade de instrumentos elétricos, especialmente a guitarra elétrica, com efeitos sonoros obtidos pela manipulação por meio de pedais ou pedaleiras. A bateria, também manipulada com a maior utilização de pratos na condução do ritmo, traz a característica do *rock* para o Klezmer. No QR Code, o acesso direciona para a música “Galitzyaner Tanz” na versão gravada pelo grupo Klezmorim Curitiba, sendo que a partir de 1 minuto e 35 segundos é possível ouvir a guitarra fazendo a melodia com a utilização de efeitos.

EXEMPLO SONORO 14 – Klezmer *rock*



(QR code exemplo 14)

- **Klezmer *jazz***

Esse estilo se aplica a grupos cujas sonoridades remetem ao *jazz*, do mais tradicional ao mais contemporâneo, como o *fusion jazz* ou até mesmo o *free jazz*, além da ampla utilização de improvisos. A referência para esse estilo de interpretação é o grupo francês Klezmer Nova.

EXEMPLO SONORO 15 – Klezmer *jazz*

(QR code exemplo 15)

- **Klezmer latino-americano**

Não se trata necessariamente de um estilo de música klezmer, mas, sim, de um movimento que vem ganhando adeptos em toda a América do Sul. Destacamos o trabalho realizado pelo grupo Santiago Klezmer Band, de Santiago, capital do Chile.

EXEMPLO SONORO 16 – Klezmer latino-americano



(QR code exemplo 16)

- **Klezmer erudito**

O Klezmer erudito envolve composições ou arranjos de música klezmer para grandes orquestras performadas em salas de concerto. Nesta referência, o clarinetista Martin Frost é o solista, acompanhado pela Norwegian Chamber Orchestra.

EXEMPLO SONORO 17 – Klezmer erudito



(QR code exemplo 17)

- **Klezmer cantado**

A música cantada também faz parte do repertório do Klezmer, tanto no idioma *yiddish* (íídiche) proveniente dos judeus Askenazis como em outros, a exemplo do inglês, do francês etc. Como referência, apresentamos o grupo Budapest Klezmer Band, da Hungria, conjunto

de música klezmer instrumental com longa trajetória, sendo um dos principais representantes do gênero.

EXEMPLO SONORO 18 – Klezmer cantado



(QR code exemplo 18)

- **Klezmer de câmara**

Segmento no qual as possibilidades de formações instrumentais são abertas. Abrange apresentações solos, duos, trios, quartetos ou grupos maiores, como corais ou *ensembles* de cordas, por exemplo. Para ilustrar uma performance camerística, trazemos um duo de Brighton, na Inglaterra, formado pela cantora e pianista Polina Shepherd e pelo clarinetista Merlin Shepherd.

EXEMPLO SONORO 19 – Klezmer de câmara



(QR code exemplo 19)

- **Klezmer eletrônico**

Trata-se de temas de música klezmer no contexto da música eletrônica, em versões remixadas ou produzidas por DJs.

EXEMPLO SONORO 20 – Klezmer eletrônico



(QR code exemplo 20)

- **Klezmer com influências árabes**

Temas de música klezmer que trazem a fusão com elementos do universo árabe, principalmente mediante ritmos como o *fallahi*, para andamentos rápidos, e o *said*, para andamentos moderados, conforme os exemplos a seguir.

FIGURA RÍTMICA 7 – Ritmos *fallahi* e *said*

<p>Ritmo Fallahi. ♩ = 100 - 120</p> 	<p>Ritmo Said. ♩ = 80 - 95</p> 
--	--

No exemplo musical exposto na sequência, cuja tradução é “Dançando com o Rabino”, percebemos a utilização das duas formas rítmicas recém-citadas.

EXEMPLO SONORO 21 – “Dancing With the Rabbi”

Dancing With The Rabbi Tradicional

Moderato




(QR code exemplo 21)

- **Klezmer tradicional**

Fazem parte do Klezmer tradicional os grupos que buscam atingir uma sonoridade da mesma forma como faziam os antigos klezmorim. Assim, procuram manter a tradição na interpretação das músicas, preservando a forma estrutural e a sonoridade acústica e orgânica, obtidos pela preferência no uso de instrumentos como o contrabaixo acústico ou a tuba, em vez do contrabaixo elétrico, além de privilegiar o violão, e não a guitarra elétrica. Nesse estilo

de interpretação, recorreremos a músicos consagrados do gênero, como Giora Feidman, Dave Tarras, Naftule Brandwein.

EXEMPLO SONORO 22 – Klezmer tradicional



(QR code exemplo 22)

Apresentar tais referências globais acerca das diferenças interpretativas na música klezmer nos aponta para um panorama das muitas possibilidades que o gênero proporciona em termos de execução musical.

A interpretação na música klezmer, devido à sua origem no Leste Europeu, também carrega a característica do virtuosismo instrumental, sobretudo em instrumentos ágeis como o violino e o clarinete, característicos do gênero. A seguir, abordaremos mais elementos interpretativos característicos do Klezmer.

3.2 Características gerais relacionadas à interpretação do Klezmer e a fusão com a música brasileira

Consideramos importante para esta pesquisa, e também para o leitor que tenha o interesse em tocar a música klezmer, tratar de alguns elementos interpretativos que observamos ao longo de anos de práticas e estudos sobre o Klezmer. Tais elementos são característicos da forma de interpretar o repertório desse gênero musical.

A esse respeito, mencionaremos, a seguir, alguns desses aspectos interpretativos apresentados no item 1.3 e que foram usados para a execução dos exemplos utilizados no Capítulo 1.

- **Andamento**

É uma característica da música klezmer que se apresenta para gerar movimentação na música ou ocasionar mudanças bruscas no pulso. O acelerando é um artifício muito comum no Klezmer, que proporciona ao ouvinte uma sensação de euforia sentida com o decorrer da música, uma vez que esta vai acelerando para, pouco a pouco, culminar em um final vibrante. Tal sensação pode ser percebida no “Exemplo Sonoro 2”, em que ocorre um acelerando. Em

uma apresentação ao vivo, cada repetição da música é progressivamente acelerada até chegar ao limite possível para a interpretação. Mudanças súbitas de andamentos também acontecem, do lento para o rápido e vice-versa, muitas vezes com a dobra do tempo inicial. Essa mudança repentina de andamento pode ser percebida no “Exemplo Sonoro 7”.

- **Ornamentação**

O trinado consiste em um dos elementos interpretativos mais recorrentes na música klezmer. Está presente tanto em notas longas quanto no meio de frases e pode ser percebido principalmente no “Exemplo Sonoro 4”. Outro elemento também usual no âmbito da ornamentação é o uso do mordente. Tanto um quanto o outro muitas vezes têm o mesmo papel no sentido interpretativo – reiterando que o uso de ornamentos é realizado conforme escrito na partitura ou livremente, de acordo com o desejo do intérprete. O mordente pode ser ouvido no “Exemplo Sonoro 5”.

- **Efeitos sonoros**

Os efeitos sonoros são artifícios usados para trazer elementos inesperados para a música. É comum que não sejam grafados na partitura, ou seja, a decisão por utilizá-los ou não fica a cargo do intérprete. Além disso, são uma marca interpretativa do Klezmer pois, por meio deles, é possível gerar na música uma carga emotiva ainda maior, seja para o alegre ou para o melancólico. Simular uma risada humana no instrumento de sopro é algo que exige certo domínio técnico do intérprete, uma vez que envolve questões de embocadura e de digitação. Essa marca interpretativa do Klezmer está presente, por exemplo, em “Rhapsody em Blue”, composição de George Gershwin. Logo no início da obra, o solo do clarinete traz essa questão da manipulação sonora emprestada à música klezmer. A demonstração de efeitos sonoros está presente no “Exemplo Sonoro 1”.

- **Arranjos**

As partituras de música klezmer são compostas, em maioria, apenas por uma melodia cifrada, similar aos temas de jazz presentes nos *Real Books*. Dessa forma, cada grupo que executará a música klezmer tem a liberdade para escrever o seu próprio arranjo, definindo aspectos interpretativos como forma (introdução, repetições, improvisação), ritmo (é muito comum que a mesma música seja tocada em ritmos diferentes), andamentos (decidir se a canção será tocada em andamento rápido ou lento, se utilizará *acelerando* ou *ralentando* ou,

ainda, se terá trocas súbitas de tempos), instrumentação e orquestração (estabelecendo qual instrumento tocará determinada parte da música), entre outros.

- **Finais típicos**

Em grande parte das músicas klezmer, o final das canções é precedido por uma escala cromática ascendente, executada pelo intérprete a fim de indicar ao restante do grupo que a música acabará. Esse final típico é apresentado nos “Exemplos Sonoros 8 e 9”. Outra forma muito recorrente de finalizar as músicas é por meio de um *ralentando*, presente nos “Exemplos Sonoros 4 e 11”. Por fim, outro final tradicional diz respeito ao uso de uma convenção rítmica por todo grupo, o que pode se dar mediante a marcação da pulsação com 3 semínimas, como nos “Exemplos Sonoros 2, 8, 9, e 10”, ou em *contratempo*, o que pode ser ouvido nos “Exemplos Sonoros 1, 3 e 6”.



(final em semínima)



(final em contratempo)

- **Convenções**

Existem algumas convenções⁷⁰ rítmicas recorrentes em algumas músicas do gênero Klezmer. Elas aparecem em transições de partes, no vocabulário musical conhecido como “pontes”, pois fazem justamente o papel de ligar duas partes da música. Essa forma de convenção está presente no “Exemplo Sonoro 1”⁷¹, entre as partes B e C da música.



⁷⁰ Também atendidas por “paradas”, “breaks” ou, em português, “breques”.

⁷¹ Trecho da música “Freylekhs” contida no “Apêndice 1”.

No “Exemplo Sonoro 13”⁷², ocorre uma variação rítmica da melodia que tem a mesma ideia de convenção do exemplo anterior, ilustrando que existem convenções semelhantes e que se repetem no repertório da música klezmer.



- **Fraseado**

O fraseado – as linhas melódicas – na música klezmer possui uma carga emocional muito grande, e isso precisa ser transmitido pelo músico ao público presente, o que ocorre através da interpretação das frases alcançadas com os movimentos fraseológicos de tensão e relaxamento. É necessário entender a música não somente como uma obra escrita na partitura, mas sim como um objeto que vive por meio da performance, pelo som, pela ação e pela troca de energias com o público. Para ilustrar a diferença de interpretação entre apenas ler a partitura e interpretar no estilo Klezmer, apresentamos um vídeo no qual o clarinetista norte-americano David Krakauer, aos 2 minutos e 40 segundos, demonstra a diferença sonora das duas interpretações.

EXEMPLO SONORO 23 – Interpretação melódica



(QR Code exemplo 23)

- **Apropriação interpretativa e estilística**

Como mencionado anteriormente, há uma liberdade interpretativa permitida dentro do gênero Klezmer, salvo em ocasiões em que o grupo opta por seguir uma interpretação tradicional dos trechos musicais. Um exemplo para essa situação seria a utilização de instrumentos elétricos como a guitarra, com a sonoridade distorcida dos pedais se apropriando de uma sonoridade mais *Rock and Roll* no universo do Klezmer. Além disso, um

⁷² Trecho da música “Khassidiche Nigun” contida nos anexos.

cenário também recorrente diz respeito à mescla de ritmos, quando a melodia do Klezmer é experimentada em diversos ritmos oriundos ou não da tradição da música klezmer.

Os exemplos sonoros apresentados a seguir são propostas de fricção rítmica nas quais existe uma mescla entre melodias de música klezmer e os ritmos brasileiros.

Baseado na experiência que obtive ao longo dos anos com o grupo Klezmorim, os ritmos brasileiros eram inseridos, em maioria, para ocasionar uma mescla ou variação na interpretação entre o ritmo original/tradicional e o ritmo brasileiro, gerando uma fusão da nossa linguagem (da música brasileira) com o Klezmer. O uso dos ritmos brasileiros se dava em partes específicas das músicas ou em repetições das melodias.

O grupo Klezmorim Curitiba procurava manter em seu repertório a essência dos ritmos tradicionais predominantes, como o *freilach*, o *bulgar*, a *polka* etc., sendo que a inclusão dos ritmos brasileiros ocorria de forma orgânica, conforme a melodia nos remetia a ritmos como frevo, baião e ijexá, além de outros ritmos experimentados durante os ensaios, a exemplo do samba, do maracatu e do xote.

Há uma relação entre o ritmo *freilach* e o baião devido à semelhança em suas acentuações: quando o ritmo *freilach* está em um andamento rápido, acima de 95 bpm. Ainda, tal semelhança surge em virtude da presença onipresente do elemento rítmico *tresillo*, presente em ambos os estilos musicais.

FIGURA RÍTMICA 8 – *Freylekhs*

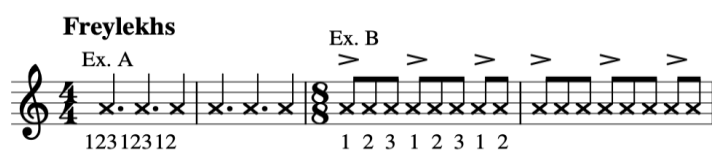


FIGURA RÍTMICA 9 – Baião



Para exemplificar o uso do baião em temas da música klezmer, o “Exemplo Sonoro 24” traz a música “Khasidiche Nigun”⁷³, tocada com os elementos do ritmo brasileiro em questão.

⁷³ A partitura na íntegra encontra-se no “Apêndice 1”.

EXEMPLO SONORO 24 – “Khassidiche Nigun” (baião)

Khassidiche Nigun

Tradicional

The musical score is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The melody starts with a C minor chord (Cm) and features a series of eighth-note patterns. The second staff begins with a G7 chord and includes a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked with Cm chords. The piece concludes with an Fm chord and several triplet eighth notes.



(QR Code exemplo 24)

O frevo era usado pelo Klezmorim Curitiba em músicas klezmer tocadas em *polkas* em andamentos rápidos. A diferença entre a *polka* e o frevo está nas figuras rítmicas executadas na caixa da bateria. Outro fator que justifica a inclusão do frevo no repertório do Klezmorim se refere ao fato de que tal ritmo é principalmente conhecido no Brasil, por conta da relação com o carnaval, sobretudo em Recife e Olinda, com seus carnavais de rua. Podemos estabelecer um paralelo com a música klezmer, que também era tocada nas ruas. Assim, o Klezmorim Curitiba unia a alegre atmosfera transmitida pelos dois gêneros.

Em relação ao frevo, Benck Filho (2008, p. 51-52) aponta os elementos rítmicos desse ritmo proveniente da dança e da manifestação popular da região do Nordeste, a partir do século XIX. O frevo se tornou amplamente conhecido por ser uma festa de rua, caracterizado por uma marchinha acelerada executada por uma fanfarra, seguida por dançarinos e foliões no estilo dos blocos de carnaval.

Para elucidar o uso do frevo, o “Exemplo Sonoro 25” com a música “Valodya's Farewell to Odessa”, nos mostra a mescla entre um ritmo tradicional do Klezmer (*polka*), na seção A da música, e posteriormente o frevo, na seção B.

EXEMPLO SONORO 25 – “Valodya’s Farewell to Odessa” (frevo)

Valodya's Farewell to Odessa

aka Bei mir bist du sheyn

$\text{♩} = 144$ **A** Gm D7
 8 Gm Cm
 14 Gm D7 Gm G Cm Gm D7
 21 Gm **B** Gm D7 Gm Gm
 28 D7 Gm G Cm Gm Cm A D
 34 Gm D7 Gm Gm D7
 41 Gm



(QR Code exemplo 25)

Outro ritmo presente é o ijexá, de raiz africana. De acordo com Lühning (1990, apud IKEDA, 2016, p.6): “O ritmo vem de Ilesha, uma cidade na Nigéria onde predomina o culto de Oxum”. Chegou à Bahia pelos contingentes de iorubás escravizados no final do século XVII. Pereira (2019, p. 6) ressalta que o “Ijexá é um ritmo de matriz africana tocado nas cerimônias de candomblé que atingiu grande repercussão na música profana brasileira”. Essa grande repercussão no Brasil, segundo Pereira (2019), deu-se em razão da música popular, por meio dos afoxés⁷⁴.

⁷⁴ Conforme mencionado por Pereira (2019, p. 6), afoxés são blocos carnavalescos, popularmente conhecidos como candomblé de rua, em que são executadas músicas com ritmo ijexá.

Os padrões rítmicos do ijexá foram experimentados e aplicados na música “Sol Sayn Gelebt”⁷⁵, demonstrados no “Exemplo Sonoro 26”:

EXEMPLO SONORO 26 – “Sol Sayn Gelebt” (ijexá)

Sol Sayn Gelebt

Dave Tarras, 1940



(QR Code exemplo 26)

Para finalizar este item, em que versamos sobre o encontro da música brasileira com o Klezmer, trazemos um exemplo ilustrando a fricção rítmica. Trata-se do momento em que a música “Khosidl”⁷⁶, já apresentada em exemplos sonoros do Capítulo 1, é agora apresentada com o ritmo nordestino do forró.

EXEMPLO SONORO 27 – “Khosidl” (forró)

Khosidl

Tradicional

⁷⁵ A partitura na íntegra encontra-se no “Apêndice 1”.

⁷⁶ A partitura na íntegra encontra-se no “Apêndice 1”.



(QR Code exemplo 27)

A troca cultural entre povos também pode ser considerada uma característica da música klezmer. Oriunda dos povos judeus, ela sempre esteve presente onde quer que eles estivessem, isto é, nas diásporas e migrações para os mais diversos países. Atualmente, o Klezmer é tocado por diversos povos – não à toa, é considerado um gênero *World Music*.

Além disso, ela resulta da troca entre músicos e culturas diversas, e isso é o que torna esse gênero tão receptivo. No Brasil, não é diferente. A receptividade do público em todos os *shows* que fiz ao longo de mais de dez anos com o grupo Klezmorim Curitiba comprova que não existem barreiras para a difusão da cultura judaica e da música klezmer em nosso país.

3.3 Análise interpretativa da música “Hava Nagila”

Para finalizar esta dissertação, neste item apresentaremos uma análise interpretativa da música que se tornou uma identidade sonora da música judaica e do Klezmer: “Hava Nagila”, uma espécie de hino dos judeus que está sempre presente no repertório das bandas nas mais variadas festas.

Não poderíamos deixar de expor nesta pesquisa um pouco da história dessa música tão marcante e, também, de realizar uma análise interpretativa comparativa entre uma gravação em versão tradicional e uma releitura feita pelo grupo Klezmorim Curitiba, gravada no ano de 2016.

“Hava Nagila” (em inglês, “Let’s us Rejoice”) significa, em português, “vamos nos alegrar”. Trata-se de uma canção folclórica israelense tradicionalmente cantada em celebrações judaicas. Talvez tenha sido a primeira música israelense moderna em hebraico, a qual se tornou popular em casamentos judaicos e celebrações de Bar/Bat Mitzvahs.

A melodia é baseada em um *nigun* hassídico e foi composta em 1915 na Palestina otomana, quando o hebraico estava sendo revivido como língua falada⁷⁷ depois de quase 2.000 anos (desde a destruição do Segundo Templo, em 70 EC). Assim, pela primeira vez, os

⁷⁷ O hebraico permaneceu por milênios como língua sacra usada para as rezas e foi “revivido” e incentivado para o uso coloquial no restabelecimento do Estado de Israel, em 1948.

judeus eram encorajados a falar hebraico como língua comum em vez do iídiche, do árabe, do ladino ou de outras línguas judaicas regionais.

A música “Hava Nagila” veio à tona graças ao musicólogo Abraham Zevi Idelsohn⁷⁸ (1886-1936), considerado um dos primeiros pesquisadores da música judaica e, conseqüentemente, da música klezmer. Em seus estudos, Idelsohn buscava catalogar melodias de origens judaicas por meio de gravações. O resultado de sua pesquisa de campo foram publicações importantes, como a grandiosa obra *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies* (10 volumes, 1914-1932). Entre as suas descobertas, estava a melodia do que viria a ser “Hava Nagila”.

Então, Idelsohn se propôs a compor uma letra para a melodia encontrada. Dessa forma, a música “Hava Nagila” ganhou notoriedade, devido ao teor de sua letra e à melodia marcante. Segundo Loeffler e Seroussi (2019), “Hava Nagila” com a letra de Idelsohn estreou em 1918 em um concerto de coro misto, em Jerusalém, apresentado no contexto de uma celebração pública. Inclusive, os próprios autores não sabem ao certo que celebração foi essa. Pode ter relação com a Declaração de Balfour⁷⁹, com a ascensão do General Allenby⁸⁰ ao controle de Jerusalém e da Palestina ou, ainda, com a colocação da pedra fundamental da Universidade Hebraica⁸¹.

A letra composta por Idelsohn claramente tem um contexto comemorativo dos ganhos políticos e suscita um avivamento, trazendo o sentimento de uma nação e o sonho de uma pátria nacional judaica. Os versos de “Hava Nagila” estão relacionados ao versículo bíblico do Salmo 118:24: “Este é o dia que Deus fez. Nós nos regozijaremos e nos alegraremos com isso”.

A título de conhecimento, apresentamos, a seguir, a letra da música “Hava Nagila” em seu idioma original, o hebraico, com tradução para o português.

⁷⁸ Idelsohn nasceu em Feliksberg, Letônia, então parte do Império Russo. Trabalhou brevemente na Europa e na África do Sul antes de emigrar para a Palestina, em 1905, e lá fundar uma escola de música judaica em 1919. Em 1922, mudou-se para Cincinnati, Ohio, para assumir o cargo de professor de Música Judaica no Hebrew Union College. Faleceu em Joanesburgo, África do Sul, onde também apoiou o estabelecimento do judaísmo progressista sul-africano.

⁷⁹ A Declaração de Balfour, de 1917, foi o documento através do qual os britânicos se comprometeram a criar um lar para os judeus – por isso, ele pode ser usado como um marco para o início da formação do Estado de Israel. Naquele momento, os planos e as pressões para a formação de um Estado para os judeus começavam a ser delineados.

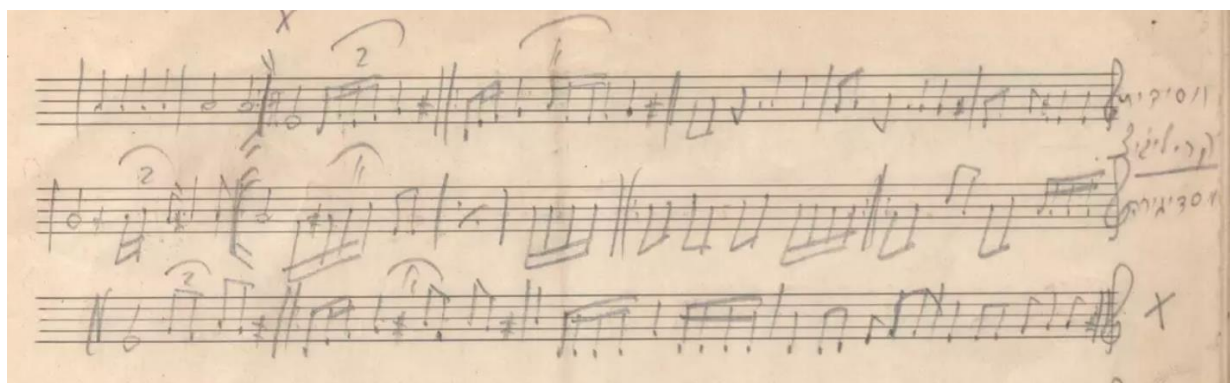
⁸⁰ Em dezembro de 1917, forças britânicas, sob o comando do General Allenby, invadiram Jerusalém, pondo fim a 400 anos de domínio otomano. A Legião Judaica, com três batalhões compostos por milhares de voluntários judeus, era uma unidade essencial do exército britânico.

⁸¹ A pedra fundamental da universidade foi estabelecida em 1918, e sete anos depois, em 1º de abril de 1925, o *campus* da Universidade Hebraica no Monte Scopus de Jerusalém foi inaugurado em uma cerimônia de gala, com a presença de líderes do mundo judaico, acadêmicos, figuras públicas e personalidades britânicas, incluindo Lord Arthur James Balfour, Viscount Allenby e Sir Herbert Samuel.

Transliteração	Hebraico	Tradução em português
<i>Hava nagila</i>	הבה נגילה	Alegrêmo-nos, alegrêmo-nos, alegrêmo-nos, alegrêmo-nos e sejamos felizes
<i>Hava nagila</i>	הבה נגילה	Alegrêmo-nos, alegrêmo-nos, alegrêmo-nos, alegrêmo-nos e sejamos felizes
<i>Hava nagila venismeha</i>	הבה נגילה ונשמחה	
	(repeat)	Cantemos, cantemos, cantemos e sejamos felizes
<i>Hava neranenah</i>	הבה נרננה	Cantemos, cantemos, cantemos e sejamos felizes
<i>Hava neranenah</i>	הבה נרננה	
<i>Hava neranenah venismeha</i>	הבה נרננה ונשמחה	Despertai, despertai irmãos
	(repeat)	Despertai irmãos com um coração contente
<i>Uru, uru ahim!</i>	עורו, עורו אחים	Despertai irmãos com um coração contente
<i>Uru ahim be-lev sameah</i>	עורו אחים בלב שמח	Despertai irmãos com um coração contente
	(repeat line four times)	Despertai irmãos!
<i>Uru ahim, uru ahim!</i>	עורו אחים, עורו אחים	Despertai irmãos
<i>Be-lev sameah</i>	בלב שמח	Com um coração contente

No site <http://tabletmag.com>, é possível encontrar as primeiras notações da melodia que eventualmente viríamos a conhecer como “Hava Nagila”.

IMAGEM 12 – Manuscrito original de “Hava Nagila”



Fonte: LOEFFLER; SEROUSSI (2019).

Loeffler e Seroussi (2019, tradução nossa) mencionam o seguinte a respeito da partitura:

Escrito da direita para a esquerda, como Idelsohn escreveu grande parte de sua música por volta de 1908 até deixar a Palestina em 1921, esse Hassidic nigun é quase idêntico à versão normativa de “Hava Nagila” que circula até o presente. Como

observado, Idelsohn afirmou no volume 9 do *Thesaurus* (1932) que ele coletou a melodia em 1915 de hassidim da côrte de Sadigura que vivia na Palestina. No entanto, à luz dessa nova descoberta, pode ser que ele tenha coletado a música algum tempo antes, provavelmente alguns anos antes da Primeira Guerra Mundial. Tais imprecisões não são incomuns em suas publicações posteriores.⁸²

A partir da sua estreia em 1918, em Jerusalém, “Hava Nagila” ficou conhecida em todo o mundo judaico e espalhou-se por todo Israel. Tornou-se popular também em outros países, principalmente após uma gravação de “Hava Nagila” feita pelo próprio Idelsohn em 1922, já nos Estados Unidos, contribuindo para propagar a canção tanto na Europa quanto na América do Norte, entre o fim de 1920 e toda a década de 1930. Outro fator que ajudou a impulsionar a música foi sua publicação na segunda edição do livro *Músicas hebraicas*, impresso em Berlin em 1922.

Para que possamos realizar uma análise comparativa, primeiramente trazemos uma partitura contendo a melodia cifrada de “Hava Nagila” com sua respectiva letra. Podemos observar que a música está dividida em três partes (A, B, C) sendo a letra C o *chorus* (refrão). A canção apresenta em sua armadura de clave a tonalidade Gm (Sol menor), porém, a sensação é de que a música está na tonalidade D (Ré maior), ocasionando umas das fricções apontadas anteriormente: a fricção formal tonal/modal. Isso acontece porque a música foi composta baseada no modo judaico *Ahava Rabbah*. Para a composição da melodia, são utilizadas as notas ascendentes do modo.



A título de conhecimento, trazemos para audição uma versão cantada de “Hava Nagila” em sua forma tradicional. Gravada em 1922, é uma das reproduções mais antigas encontradas em nossas pesquisas. Para a apreciação, basta apontar o *smartphone* para o QR Code a seguir.

⁸² “Written from right to left, as Idelsohn wrote “much of his music from around 1908 until he left Palestine in 1921, this Hasidic niggun is almost identical to the normative version of “Hava Nagila” circulating until the present. As noted, Idelsohn claimed in volume 9 of the *Thesaurus* (1932) that he collected the melody in 1915 from Hasidim from the Sadigura court living in Palestine. However, in light of this new discovery it may well be that he collected the tune sometime earlier, most probably a few years prior to WWI. Such inaccuracies are not uncommon in his later publications” (LOEFFLER; SEROUSSI, 2019).

EXEMPLO MUSICAL 12 – “Hava Nagila” – versão tradicional

Hava Nagila

הבה נגילה

Jewish traditional folk song

A

D Cm D Cm D

Ha - va na - gi - la, ha - va na - gi - la, ha - va na - gi - la ve - nis me - cha

D Cm D Cm D

Ha - va na - gi - la, ha - va na - gi - la, ha - va na - gi - la ve - nis me - cha

B

D Cm D Cm D

Ha - va ne - ra - ne - na, ha - va ne - ra - ne - na, ha - va ne - ra - ne - na ve - nis me - cha

D Cm D Cm D

Ha - va ne - ra - ne - na, ha - va ne - ra - ne - na, ha - va ne - ra - ne - na ve - nis me - cha

C *shout chorus*

Gm

U - ru, u - ru a - chim, uru a - chim b'lev sa - me - ach uru a - chim b'lev sa - me - ach

Cm D7 D Gm

uru a - chim b'lev sa - me - ach uru a - chim b'lev sa me - ach uru a - chim uru a - chim b'lev sa - me - each

EXEMPLO SONORO 28 – “Hava Nagila” – versão tradicional de 1922



(QR Code exemplo 28)

Com o passar do tempo, devido à proporção global alcançada por “Hava Nagila”, foram feitas infinitas versões e arranjos, contemplando diversas formações. Em pesquisas em *sites* como o YouTube, é possível identificar versões que vão desde apresentações solo até arranjos para grandes orquestras e coro.

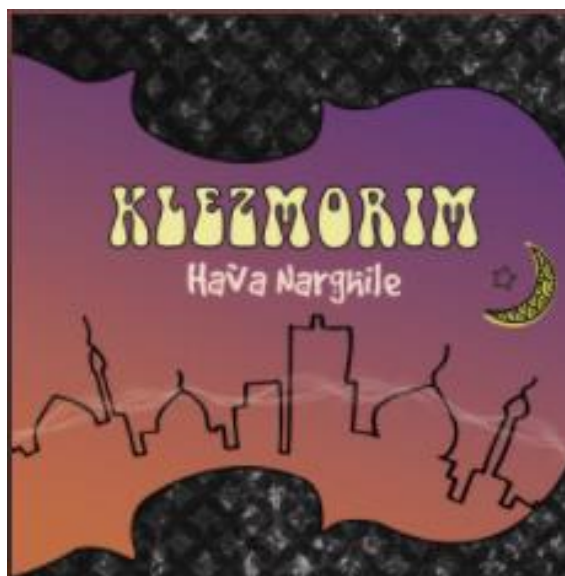
“Hava Nagila” é uma melodia universal, uma música atemporal que perdura até os dias atuais. Afirmamos, inclusive, que se trata de uma canção necessária, pois seu caráter

exalta a felicidade e instiga um sentimento catártico que aflora sempre que ela é executada, independentemente da ocasião e da faixa etária do público. Por isso, “Hava Nagila” é uma canção que sempre fez parte do repertório do grupo Klezmorim Curitiba, perpassando por todas as formações do grupo e registrada no álbum intitulado *Hava Narguile*, gravado pelo grupo em 2016, com arranjos de Rodrigo Oliveira, pianista do grupo.

Neste viés, para efeitos de comparação e análise, apresentamos, a seguir, a gravação e a partitura da versão gravada pelo Klezmorim Curitiba, na qual tive a oportunidade de gravar as partes do saxofone soprano, do saxofone alto, do trompete e da voz.

Podemos encarar o arranjo escrito pelo pianista Rodrigo Oliveira como uma releitura, uma vez que o autor contribui com diferentes elementos para a composição, saindo do padrão tradicional da música. Esse fato pode ser considerado uma fricção de estilo, já que traz uma nova roupagem para uma canção já existente. Assim, propomos ao leitor, primeiramente, realizar a audição de “Hava Nagila” gravada pelo grupo Klezmorim Curitiba, apontando seu smartphone para o QR Code.

IMAGEM 13 – Encarte do álbum *Hava Narguile*, do grupo Klezmorim Curitiba



EXEMPLO SONORO 29 – “Hava Nagila” – versão Klezmorm Curitiba



(QR Code exemplo 29)

Do ponto de vista interpretativo, observamos que Rodrigo Oliveira conta com várias frentes estilísticas, as quais se fazem presentes ao longo do arranjo. Em uma macroanálise, apontamos a presença, na introdução, de um coro masculino a quatro vozes que entoia o refrão da música (parte C da versão original), em uma atmosfera que remete ao coro cantado em uma catedral ou sinagoga.

EXEMPLO MUSICAL 13 – “Hava Nagila” – coral masculino

Hava Nagila
Jewish Traditional Folk Song

Klezmorim Curitiba Arr. Rodrigo Oliveira

$\text{♩} = 60$

Tenor 1
U - ru,a - chim - b' - lev sa - me - ach u - ru,a - chim - b' - lev sa - me - ach

Tenor 2
U - ru,a - chim - b' - lev sa - me - ach u - ru,a - chim - b' - lev sa - me - ach

Baritono
Ha - va

Bass
Ha - va ha - va -

3
Ten. 1
U - ru,a - chim - b' - lev sa - me - ach U - ru,a - chim - b' - lev sa - me - ach uru - a chim uru - a chim

Ten. 2
ha - va - ha - va - ah -

Bar.
ha - va - ha - va ah -

B.
ha - va - ha - va ah -

6
Ten. 1
b' - lev sa - me - ach

Ten. 2
ah - ah -

Bar.
ah - ah -

B.
ah - ah -

O arranjo se inicia com um prelúdio a quatro vozes masculinas com acompanhamento de órgão de tubos (c. 1-9), trazendo uma ideia recitativa quase litúrgica sobre o tema “C” da música original, cujo texto é “*uru achim, belev sameach*”. Originalmente, o tema “C” está na escala de Sol menor harmônica, seguindo a progressão harmônica Gm – Cm6 – D7 – Gm. No arranjo, foi utilizado um movimento descendente dos baixos sob a melodia tradicional, gerando, assim, um movimento harmônico com vários acordes de passagem e finalizando com uma cadência de *picardia*.

EXEMPLO MUSICAL 14 – Movimento harmônico (reamornização)

♩ = 60

Re-harmonização

Gm /F Cm/E B♭6/F Cm6 B♭maj7 Adim G9sus Gm

Gm Cm

Acordes Originais

5 D/F# Cm9/G C#° Gm/B♭ D5 D7sus Gsus G

D7 Gm

Após o coral, a melodia (parte A da versão tradicional) é apresentada por meio do canto a duas vozes, acompanhada da sonoridade da base rítmico-harmônica do Klezmerim (bateria, piano, contrabaixo elétrico e guitarra elétrica) no andamento *allegro moderado* de 130 bpm. Já a parte B da versão tradicional segue sendo apresentada com o canto, entretanto, com o reforço do trompete e do saxofone dobrando a melodia com a voz e explorando mais a instrumentação.

Do compasso 9 ao 16 há o tema principal (tema A) no modo *Ahava Rabaah* (5° modo da escala de Sol menor harmônica) cantando a melodia com o acompanhamento de piano, baixo, guitarra e bateria com o ritmo de *polka*. Nos compassos 17 a 20, temos a segunda parte do tema (B) com a seguinte convenção rítmica no acompanhamento:

EXEMPLO MUSICAL 15 – Convenção rítmica

A partir da parte C referente à versão tradicional, surgem grandes diferenças que culminam, mais uma vez, na fricção musical⁸³ mencionada no capítulo anterior. Primeiramente, com um *acelerando* que objetiva alcançar o andamento de vivo de 150 bpm. Nos compassos 22 a 29, com a entrada do sexteto de metais para dar mais peso ao arranjo e com maior protagonismo instrumental até o término da peça, pode-se observar também uma progressão harmônica mais jazzista em movimento descendente e uma convenção rítmica nos contratempos:

EXEMPLO MUSICAL 16 – Movimentação harmônica

Na sequência da música, identificamos uma fricção de forma, pois o arranjo sai do formato tradicional (A, B, C) e inclui os improvisos no saxofone soprano e a volta do tema

⁸³ Toda e qualquer mistura de elementos, sejam de cunho musical, estético ou de concepção (GANC, 2014).

em forma de variação melódica, conduzindo o arranjo para um final em um crescendo diferente da versão original.

Outra inovação na releitura proposta por Rodrigo Oliveira está na mudança métrica, pois há a adição de compassos ímpares, como o 7/8, o que gera uma fricção rítmica não só pela mudança das fórmulas de compasso, mas também pela inversão de acentos da bateria (ritmo) presentes no compasso 29.

A fricção melódica ocorre principalmente entre os compassos 30 e 34, onde o tema inicial (A) é apresentado na fórmula de compasso 7/8.

Entre os compassos 30 e 37 tem-se uma seção de improvisação sob a harmonia do tema, no ritmo em 7/8:

EXEMPLO MUSICAL 17 – Harmonia no ritmo em 7/8

Por sua vez, entre os compassos 38 e 48, ocorre o retorno do tema B em ritmo de *polka* em 4/4, porém, com uma acentuação rítmica em forma de hemíola, com duas fórmulas de compassos diferentes, a saber, 7/8 + 9/8:

EXEMPLO MUSICAL 18 – Acentuação rítmica em forma de hemíola

Os instrumentos de sopros (saxofone soprano, saxofone alto, saxofone tenor, trompete, trombone e tuba) atuando de modo solista e, agora, utilizando o modo de Sol *Ahava Rabbah* nos compassos 45 a 47 e 55 a 56 remetem a uma sonoridade também muito

conhecida no universo da música klezmer com as fanfarras Klezmer, os grupos de sopros e de percussão que executam esse gênero em forma de cortejo com ampla influência de grupos musicais da região dos Balcãs⁸⁴. No compasso 53, segue o tema B sob a forma de pergunta e resposta entre a banda e o sexteto de metais.

Do compasso 57 ao 63, temos a coda, no tema C em *tutti*, em uma progressão harmônica com os baixos descendentes e acentuações rítmicas nos tempos fracos.

EXEMPLO MUSICAL 19 – Acentuação rítmica da base

A fricção harmônica se explica no fato de a música possuir as funções harmônicas invertidas; por isso, passa a ser considerada uma música modal. O repouso melódico e harmônico do modo judaico *Ahava Rabbah* é o quinto modo da escala menor harmônica e possui uma função dominante, o que é justamente o contrário da música tonal. O modo utilizado em “Hava Nagila” seria D *Ahava Rabbah*, que em comparação com os modos menores e maiores da música ocidental é uma escala maior (na realidade, mixolídia), com o 2º grau menor – o que, no *jazz*, alguns conhecem como frígio maior.

A seguir, para apreciação, incluímos a partitura de “Hava Nagila” na íntegra nas próximas duas páginas.

⁸⁴ Compreende países como: Albânia, Bósnia e Herzegovina, Bulgária, Grécia, Macedônia do Norte, Montenegro, Sérvia, o autoproclamado independente Kosovo, a porção da Turquia no continente europeu (a Trácia Oriental), bem como partes da Croácia, da Romênia e da Eslovênia.

EXEMPLO MUSICAL 20 – “Hava Nagila” – versão Klezmorim Curitiba

HAVA NAGILA

KLEZMORIM CURITIBA

Arr. Rodrigo Henrique

Tenor I e II

$\text{♩} = 60$

6 $\text{♩} = 130$ D

11 Cm D D Cm

16 D D Cm

20 $\text{♩} = 150$ D D accel. Gm D+/F#

25 B \flat 7/F B \flat 7(\flat 5)/E Cm6/E \flat D7(\flat 5) D \flat maj7(\flat 5) A m6/C D7(\flat 9) Cm7/E \flat N.C.

29 D Cm D

ha - va na-gi-la ha - va na-gi-la

ha - va na-gi-la ve - nish-me-cha Ha - va na-gi-la ha - va na-gi-la ha - va na-gi-la

ve - nish-me-cha. Ha - va ne-ra - ne - ra

ve - nish-me-cha ve - nish-me-cha

2

HAVA NAGILA

34 Impro Tromp. D Sax+Tromp. Cm

40 D D Gm

45 Brass G Fm

52 G G Fm Brass

57 Cm Eb^b/B^b A⁷ Cm6/G D/F# Cm/E^b D Cm

61 B^b D/A Cm Gm A7 D7 Gm

A comparação entre duas versões dessa música tão significativa para o Klezmer representa um elemento fundamental para esta dissertação, enquanto uma forma de sintetizar e ilustrar as diferentes perspectivas interpretativas e possibilidades do gênero Klezmer. Além disso, conhecemos a história da música “Hava Nagila”, que se faz presente em todo o globo terrestre.

CONCLUSÃO

Acreditamos que esta dissertação atingiu o objetivo de apresentar ao meio acadêmico um panorama sobre a música klezmer, desde sua origem até os dias atuais, buscando conhecer indícios e vestígios desse gênero musical na sociedade brasileira.

A origem e a existência do Klezmer se devem inteiramente à cultura judaica. Portanto, é importante mencionar a trajetória e a história do povo judeu, estreitando as relações entre sua cultura e o surgimento da música klezmer, considerada um gênero de caráter instrumental. Entretanto, canções também podem ser encontradas no Klezmer, geralmente entoadas no idioma *yiddish* (em português, “canções iídiche”).

Conhecer o propósito desse gênero musical nos ajudou a entender as origens da música klezmer, inicialmente presente em eventos da comunidade judaica, sobretudo em cerimônias de casamentos, eventos animados pelas famílias musicais conhecidas como os Klezmerim. Inclusive, a música klezmer é frequentemente associada à alegria, o que explica o fato de animar casamentos e outros momentos felizes.

Contudo, não podemos rotular o Klezmer somente como uma música para festividades. Como toda arte, a música é responsável por exprimir os sentimentos de quem a pratica. Todo o histórico de opressões e diásporas do povo judeu encontramos também pode ser encontrado em canções cujas temáticas falam sobre a realidade vivida por esse povo. Tal carga emocional se reflete nas composições e são realçadas pela interpretação musical desse gênero.

Enfatizamos que a música klezmer é uma vertente da música judaica, a qual, de acordo com Demburg (1996), possui três grandes ramificações, sendo elas: a música litúrgica devocional, a congregacional e a secular. No universo da música judaica, o Klezmer se enquadra na categoria de música secular. Foi principalmente após a década de 1970 que o gênero começou a ser difundido mundialmente. Antes desse período, era tido como música folclórica judaica.

Por ser uma música secular, ganhou adeptos de músicos judeus e de gentios de várias partes do mundo. Esse cenário possibilitou que o Klezmer passasse a ser performado em outros ambientes, como teatros, bares, festivais, ruas etc. Ou seja, atingiu todas as pessoas. Também por isso ela se enquadra na classificação mercadológica “*World Music*”.

O referencial teórico apresentado no item 1.3 do Capítulo 1 nos embasou para apontar as principais características musicais do Klezmer, sendo elas: a instrumentação; a ornamentação; os efeitos sonoros; os ritmos e andamentos; as escalas e os modos judaicos.

Por se tratar de uma pesquisa feita na linha de Música e Processos Criativos, todos os exemplos incluídos nos itens 1.3 e 3.2 foram gravados ao vivo por um quarteto (saxofone, piano, baixo e bateria). Os elementos criativos podem ser percebidos na interpretação de cada exemplo, sendo que no item 1.3 buscamos ilustrar os ritmos da música klezmer, e em 3.2, a fusão desse gênero com a música brasileira.

Realizar esta pesquisa foi uma realização pessoal que me possibilitou compreender quando e como a música klezmer chegou ao solo brasileiro. Com o estudo do livro de Marcelo Szpilman, conhecemos trajetória do seu avô, o músico Samuel Szpilman, e seu processo de imigração para o Brasil, em meados de 1924, trazendo consigo a tradição dos Klezmerim e a música klezmer em suas raízes.

Outro objetivo da dissertação era conhecer as localidades em que a música klezmer se faz presente no território brasileiro e, também, catalogar os artistas (grupos, bandas, músicos e musicistas) que estão em contato com o Klezmer em nosso país, proporcionando, assim, uma forma de evidenciar o cenário musical existente e elencar o trabalho de todos os citados.

Grande parte desta pesquisa foi baseada em dados obtidos junto ao Instituto da Música Judaica (IMJ), que faz um grande trabalho em prol da música judaica no Brasil por meio do Kleztival – Festival Internacional de Música Klezmer. Além disso, a instituição proporciona o intercâmbio com artistas internacionais, fomentando ainda mais a prática da música klezmer. Para realizar buscas em outras épocas, consultamos a Hemeroteca Digital, biblioteca virtual da Biblioteca Nacional, a fim de pesquisar a existência do Klezmer ou da música judaica em noticiários de épocas antigas.

Ainda, a internet também auxilia a difundir a música klezmer, já que facilita o acesso a quem pretende conhecer o gênero. A esse respeito, foi em virtude de uma pesquisa de partituras na internet, em 2009, que o grupo Klezmerim Curitiba se formou: o momento no qual Júlio Coelho, violista da Orquestra Sinfônica do Paraná, chamou alguns amigos músicos de Curitiba para formar um grupo de música klezmer. Desde então, o conjunto se consolidou no Klezmer, e foi graças a essa experiência (que já ultrapassa uma década) que pude desenvolver este trabalho acadêmico.

A vivência com o repertório da música klezmer, exercitada junto com o grupo Klezmerim Curitiba, propiciou familiaridade com o gênero e com as percepções ligadas à interpretação do Klezmer. Dito isto, apresentamos, no Capítulo 3, considerações concernentes à interpretação desse gênero apontando seus diferentes estilos e maneiras de execução.

Nessa ótica, procuramos explicitar as principais características da interpretação da música klezmer vinculando-a aos exemplos sonoros gravados e apresentados no Capítulo 1.

A fusão entre as músicas klezmer e brasileira foi abordada sob o viés do hibridismo ou da fricção musical, considerando que o Klezmer pode ser igualmente interpretado utilizando-se de ritmos brasileiros, como o frevo, o baião e o ijexá.

A liberdade interpretativa na música klezmer é observada na comparação entre uma versão tradicional da emblemática música “Hava Nagila” e uma versão contemporânea feita pelo grupo Klezmorim Curitiba.

Com esta pesquisa, constatamos que o Klezmer remete ao título desta dissertação no que se refere a se constituir como uma música sem fronteiras, o que, a nosso ver, é uma característica substancial e vital desse gênero musical. Acompanhando a comunidade judaica em todas as mudanças territoriais ao longo dos séculos, a música klezmer soube coexistir com outras culturas, influenciando e sendo influenciada e, com efeito, resistindo ao tempo e às intempéries, até chegar aos nossos dias.

Em linhas gerais, o Klezmer é uma música democrática que envolve todos aqueles que querem conhecê-la e entrar nesse universo. A abertura de espírito é necessária para qualquer pessoa desejosa de abraçar esse estilo musical, extremamente flexível por conta de sua sempre atualizada capacidade de se adaptar aos mais diversos cenários.

Com esta pesquisa, desejamos difundir e propagar o gênero da música klezmer, assim como despertar e incentivar o interesse na sua prática musical e no seu consumo, seja por meio de gravações ou de performances ao vivo.

REFERÊNCIAS

AICE – AMERICAN-ISRAELI COOPERATIVE ENTERPRISE. *Jewish Virtual Library*. 1998-2022. Disponível em: <<https://www.jewishvirtuallibrary.org/>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

ALLEN LUTINS. *KlezmerGuide*: Comprehensive cross-reference of klezmer tune titles, recordings & sheet music sources. 2011-2023. Disponível em: <<https://www.klezmerguide.com/>>. Acesso em: 16 abr. 2021.

ALVAREZ, K. *Banda LeChaim*: lançamento de CD. 21 abr. 2010. Disponível em: <<https://musicadoceara.blogspot.com/2010/04/banda-lechaim-lancamento-de-cd.html?q=lechaim>>. Acesso em: 9 maio 2022.

BANDA MAZEL TOV. Disponível em: <<https://bandamazeltov.com.br>>. Acesso em: 9 maio 2022.

BARBOSA, L. A. *Resistência cultural dos judeus no Brasil*. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2006.

BENCK FILHO, A. M. O frevo-de-rua no Recife: características socio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo. 2008. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

BITTER, D. Narrativas de memória e performances musicais dos judeus cariocas da “Pequena África”. *Revista Antropolítica*, Niterói, n. 39, p. 121-149, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41734/pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2023.

BLAY, E. A. Gênero, resistência e identidade: imigrantes judeus no Brasil. *Tempo Social*, São Paulo, v. 21, n. 2, p. 235-258, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12600/14377>>. Acesso em: 24 mar. 2023.

BORGER, N. [*Correspondência*]. Destinatário: Hudson Diógenes Müller. Curitiba, 15 out. 2022. 1 e-mail.

BORZYKOWSKI, M. *Welcome to the (Swiss!) Klezmer Music Page*. 2007. Disponível em: <<https://borzy.info/EnglishIndex.html>>. Acesso em: 21 jan. 2021.

BYOM, C. *Mixing In Too Much Jewish: American Klezmerim In New York City From 1950-1970*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). The University of New Mexico, New Mexico, 2017.

CABRAL, J. *A questão judaica*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1937.

CAMARGO, P. Para tirar o pé do chão. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 10 dez. 2009.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2011.

CELTIC MUSIC INSTRUMENTS. *How to Play the Hammered Dulcimer: 5 Simple Steps*. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/551268810617297228/>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

CHALIAND, G.; RAGEAU, J.-P. *Mapping Globalization: The Jews in the Russian Empire ca. 1880*. Disponível em: <<https://commons.princeton.edu/mg/the-jews-in-the-russian-empire-ca-1880/>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

COELHO, J. C. *Klezmerim Curitiba*. Curitiba, 2021. Entrevista concedida a Hudson Diógenes Müller.

COHEN, F. L. Music in the Synagogue. *The Musical Times and Singing Class Circular*, Londres, v. 40, n. 679, p. 593-596, 1899.

COMUNIDADE ISRAELITA DO PARANÁ. *Wizo do Paraná*. Disponível em: <<https://www.comunidadeisraelita.com.br/wizo-do-parana>>. Acesso em: 7 abr. 2021.

COSTA, R. A. da. *Orquestra de cordas na sala de aula: o método recepcional no ensino de música do Instituto Federal de Santa Catarina*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade do Estado De Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

CRAVITZ, I. *Klezmer Fiddle: a How to Guide*. London: Oxford, 2008.

CUNHA, K. S. F. *A música em uma comunidade judaica em Pernambuco*. 2018. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

DAVIDOW, A. *Ari Davidow's Klezmer Shack: 10 Years of New Jewish Music*. Massachusetts, 2007. Disponível em: <<https://www.klezmershack.com/index.html>>. Acesso em: 16 abr. 2021.

DECOL, R. D. Dinâmica e distribuição espacial dos judeus no Brasil: 1940-1991. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS DA ABEP, 11., 1998, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ABEP, 1998. p. 837-854. Disponível em: <<http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/view/867/833>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

DECOL, R. D. *Imigrações urbanas para o Brasil: o caso dos judeus*. 1999. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de Campinas, Campinas, 1999.

DENBURG, M. *Jewish Music: An Overview*. 2 jan. 1996. Disponível em: <<https://www.jewishvirtuallibrary.org/an-overview-of-jewish-music>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

FALBEL, N. *Judeus no Brasil: estudos e notas*. São Paulo: Humanitas, 2008.

FEIDMAN, G. *Klassic Klezmer*. Nova York: Rom Productions, 1993.

FEIDMAN, G. *The Dance of Joy*. New York: Rom Productions, 1992.

FELDMAN, S. A. Os judeus vermelhos. *Revista de História Regional*, Curitiba, v. 6, p. 137-146, 2001. Disponível em: <https://www.faecpr.edu.br/site/documentos/revista_historia_regional45.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2023.

FELDMAN, W. Z. *Bulgărească/Bulgarish/Bulgar: The Transformation of a Klezmer Dance Genre*. *Ethnomusicology*, v. 38, n. 1, p. 1-35, 1994.

FELDMAN, W. Z. *Klezmer: Music, History and Memory*. New York: Oxford University Press, 2016.

FERRER, S. M. V. Os judeus no Brasil: traços etnográficos de uma herança cultural de longa duração. *Revista Historiar*, Aracaju, ano II, n. I, p. 189-202, 2010. Disponível em: <<https://historiar.uvanet.br/index.php/1/article/view/26/21>>. Acesso em: 24 mar. 2023.

FRANCO, L. J. *Hibridismos musicais: Leo Brouwer e a Sonata Del Caminante*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

GANC, D. Fricção e hibridismo na música de Nivaldo Ornelas. *Anais do SIMPOM*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 1017-1028, 2014. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/simpom/article/view/4702/4193>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

GANC, D. Gravações comparadas do Noturno para flauta e piano de Nivaldo Ornelas: um estudo interpretativo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2014.

GANC, D. *Improvisação e interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas*. 2017. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GREENMAN, S. *Klezmer Fidl Blog: Klezmer Violin Ornamentation*. 4 maio 2021. Disponível em: <<https://www.violinist.com/blog/Greenfidl/20215/28751>>. Acesso em: 26 set. 2022.

GOUSSINSKY, S. *Era uma vez uma voz: o cantar ídiche, suas memórias e registros no Brasil*. 2012. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

HOROWITZ, J. *The Main Klezmer Modes*. 1999. Disponível em: <<https://www.klezmershack.com/articles/horowitz/horowitz.klezmodes.html>>. Acesso em: 16 abr. 2021.

IDELSOHN, A. Z. Musical Characteristics of East-European Jewish Folk-Song. *The Musical Quarterly*, London, v. 18, n. 4, p. 634-645, 1932.

ILANA CRAVITZ. Disponível em: <<https://www.ilanacravitz.com/index.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

IKEDA, A. T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 21-36, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/127596/124647/243513>>. Acesso em: 24 mar. 2023.

IMJ – INSTITUTO DA MÚSICA JUDAICA. Disponível em: <<http://imjbrasil.com.br/index.html>>. Acesso em: 26 jun. 2022.

IMJ – INSTITUTO DA MÚSICA JUDAICA. *Quem somos*. Disponível em: <<http://imjbrasil.com.br/sobre.html>>. Acesso em: 14 abr. 2023.

KLEZTIVAL 2021 – quando o tango encontra o Klezmer. [S. l.: s. n.]. 2021. 1 vídeo (79 min). Publicado pelo canal IMJBrasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=37eC-XGBJ8E&t=305s>>. Acesso em: 16 out. 2021.

KRAKAUER. Disponível em: <<https://www.davidkrakauer.com/krakauer-tag>>. Acesso em: 3 nov. 2022.

KWALWASSER, J. Jewish Folk-Songs. *The Musical Quarterly*, London, v. 11, n. 1, p. 55-62, 1925.

LETSCHINSKY, J. Migrações judaicas 1840-1956. In: RATTNER, H. (Org.). *Nos caminhos da diáspora*. São Paulo: Centro de Estudos Judaicos, 1972. p. 76.

LOEFFLER, J.; SEROUSSI, E. *The Secret History of 'Hava Nagila'*. 19 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/secret-history-hava-nagila>>. Acesso em: 3 out. 2022.

LÓPEZ, O. R. *El klezmer en el siglo XXI: piezas para clarinete*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

MAGALHÃES, V. B. de; SANTHIAGO, R. Japoneses, brasileiros e judeus: a história oral nos estudos de imigração no Brasil. *Tempos Históricos*, Marechal Cândido Rondon, v. 19, p. 481-510, 2015. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/11804/8841>>. Acesso em: 24 mar. 2023.

MASTERCLASS: What Is Klezmer? [S. l.: s. n.]. 2019. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal David Krakauer. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ToGqWUtSyvA>>. Acesso em: 3 nov. 2022.

MENTLIK, C. S. As migrações e seus reflexos na cultura: alguns fatores e perspectivas sobre a imigração e a história da presença judaica no Brasil. *MÉTIS: História & Cultura*, Caxias do Sul, v. 4, n. 8, p. 61-76, 2005.

MOORE, A. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Oxfordshire: Routledge, 2012.

NOVINSKY, A. Os cristãos-novos no Brasil colonial: reflexões sobre a questão do marranismo. *Revista Tempo*, Niterói, v. 6, n. 11, p. 67-75, 2001.

PAIT, F. A música klezmer: da Bessarábia a São Paulo. *Estado da Arte*, 17 out. 2017. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/a-musica-klezmer-da-bessarabia-a-sao-paulo>>. Acesso em: 6 abr. 2023.

PEREIRA, A. E. Cabila e ijexá: interconexões entre ritmos de duas culturas. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 15., 2019, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2019. p. 1-11. Disponível em: <<http://www.xvenecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111764.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

PHILLIPS, M. *The Jewish Identity Detective Agency*. 26 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.melaniephillips.com/jewish-identity-detective-agency>>. Acesso em: 5 jul. 2021.

PIEDADE, A. T. de C. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Campinas, Opus*, v. 11, p. 197-207, 2005.

PIEDADE, A. T. de C. Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pm/a/grcRzmqHb3kXkbjRbQsBMNM/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

PINKUSS, F. Um ensaio acerca da imigração judaica no Brasil após o cataclisma de 1933 e da Segunda Guerra Mundial. *Revista de História*, São Paulo, v. 50, n. 100, p. 599-607, 1974. <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/132647/128731>>. Acesso em: 31 out. 2020.

RICHARD, N. *Exploring Klezmer Through Fragments of Memory and Identity*. Johannesburg: University of the Witwatersrand, 2007.

RUBIN, J. E. 'Like a String of Pearls': Reflections on the Role of Brass Instrumentalists in Jewish Instrumental Klezmer Music and the Trope of 'Jewish Jazz'. In: WEINER, H. T. *Early Twentieth-Century Brass Idioms*. Reino Unido: The Scarecrow Press, 2009. p. 77-102.

RUBIN, J. E. *Mazltov!:* Jewish-American Wedding Music for Clarinet. Germany: Schott, 1998.

RUBIN, J. E. Music is the Pen of the Soul: Recent Works on Hasidic and Jewish Instrumental Klezmer Music. *AJS Review*, London, v. 29, n. 1, p. 145-158, abr. 2005.

RUBIN, J. E. *The Art of The Klezmer:* Improvisation and Ornamentation in the Commercial Recordings of New York Clarinetists Naftule Brandwein and Dave Tarras 1922-1929. 2001. Tese (Doutorado em Música). University of London, London, 2001.

SANDRONI, C. O paradigma do tresillo. *Opus 8*, n. 8, p. 102-113, 2002. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/142>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

SEREBRENICK, S.; LIPINER, E. *Breve história dos judeus no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblos, 1962.

SIDI, P. de M. *Da diáspora ao Ladinokomunita:* estudo etnográfico de uma comunidade judaica no ciberespaço. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/4684/1/431007.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

SLOBIN, M. *American Klezmer*. Berkeley: University of California Press, 2002.

SLOBIN, M. *Book Review of American Klezmer: its Roots and Offshoots*. California: University of California Press, 2001.

SLOBIN, M. Klezmer Music: An American Ethnic Genre. *Yearbook for Traditional Music*, v. 16, p. 34-41, 1984.

SLOBIN, M. *Tenement Songs: The Popular Music of Jewish Immigrants*. Urbana: University of Illinois, 1982.

SLOBODA, J. *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

SMALL, R. *An Analytical Study in Klezmer Music: An Application of Prayer Chant and Klezmer Modes*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música). University of Ottawa, Ottawa, 2010.

STROM, Y. *The Book of Klezmer: The History, The Music, The Folklore*. Illinois: Chicago Review Press, 2002.

SZPILMAN, M. *Judeus, suas extraordinárias histórias e contribuições para o progresso da humanidade*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2012.

UJE – UKRAINIAN JEWISH ENCOUNTER, *Dave Tarras, the Ukrainian-Born Man who Became Known as “the Benny Goodman of klezmer”*. 12 nov. 2018. Disponível em: <<https://ukrainianjewishencounter.org/en/dave-tarras-the-ukrainian-born-man-who-became-known-as-the-benny-goodman-of-klezmer>>. Acesso em: 5 jul. 2021.

UJE – UKRAINIAN JEWISH ENCOUNTER. *Nash Holos: The Roots of Klezmer*. 1 ago. 2017. Disponível em: <<https://ukrainianjewishencounter.org/en/nash-holos-roots-klezmer/>>. Acesso em: 5 jul. 2021.

VERBISCK, E. V. *A cultura judaica e sua influência na música do século XX: Ernest Bloch*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Évora, Évora, 2012. Disponível em: <<https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/11743/1/DISSERTACAO-REVISADA-EDISONVERBISCK.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

VERBISCK, E. V.; LOPES, E. Klezmer e o violino: do Teatro Yiddish à sala de concerto. In: SOUSA, I. V. de. (Org.). *Linguística, letras e artes: culturas e identidades*. Ponta Grossa: Atena, 2020. p. 122-133,

ZALESIN, O. J. *The Jewish Influence on Tango*. Trabalho de Conclusão de Curso. 2014. (Graduação em Música). Claremont Colleges, Claremont, 2014.

APÊNDICE 1: TRANSCRIÇÕES

Freylekhs

Tradicional

Musical score for Freylekhs, a traditional piece. The score is written in treble clef, 2/4 time, and B-flat major. It consists of seven staves of music.

The first staff begins with a repeat sign and a key signature change to B-flat major. The second staff includes a first ending (1.) and a second ending (2.), with a 'Fine' marking. The third staff continues the melody. The fourth staff includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The fifth staff continues the melody. The sixth staff includes a trill (tr) and a first ending (1.). The seventh staff includes a second ending (2.) and ends with 'D.S. al Fine'.

Chords indicated above the staff include D, Cm, Gm, Dm, and A. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

A Nakht In Gan Eydn

Tradicional

% Dm C7 F C7 F C7 F A7 Dm C7

13 F A7₃ 1. Dm A7 2. Dm Dm D7 Gm

24 A7 Dm C7 F F D7 Gm A7 Dm 1. A7 tr 2. Gm A7 Dm

37 A7 Dm A7 Dm A7 Dm D F

49 Gm Dm A7₃ 3 Dm 1. A7 2. A7 D.S.

Sher

Tradicional

$\text{♩} = 90 - 116$ ♩ A

6 Gm tr 1. A 2. Fine A Gm tr

12 A Gm tr tr tr

17 1. A 2. A Gm w tr A tr Gm

24 w tr 1. A 2. A D.S. al Fine

Khosidl

Tradicional

♩ = 63 - 80

Em

Em

D G tr tr Am tr

7 Em Dm 1. Em 2. Em D G tr tr

13 tr Em Dm 1. Em D

18 2. Em Em Dm Em Dm Em G Am tr

25 1. Em Dm Em 2. Em D.S. al Coda Em

Oriental Hora

Tradicional

♩. = 80

The musical score is written in 3/8 time with a tempo of ♩. = 80. It consists of five staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often with grace notes (wavy lines above notes) and triplets. Chords are indicated above the staff: Dm, Gm, A, and Dm. The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the staff. The piece concludes with a final chord of Dm.

10

18

27

36

Terkisher

Tradicional

Musical score for "Terkisher" in 4/4 time. The score consists of eight staves of music. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often with trills (tr) and grace notes (w). Chords are indicated above the staff: A, Dm, Gm, and A. The score includes first and second endings (1. and 2.) at measures 10-11 and 20-21. The piece concludes with a final cadence at measure 33.

Skotshne

♩ = 104 - 126

Tradicional

Dm A7 Dm

1. 2.

10 Dm tr

20 tr A7 1. Dm 2. Dm

30

40 A7 Dm D.C. al Coda Dm

Odessa Bulgarian

Tradicional

$\text{♩} = 160 - 180$ $\% \text{ Dm}$

6 A7 Dm A7 Φ 1. Dm 2. Dm

12 Dm E7 A7 E7 Dm A7 Dm

17 A7 Dm Dm A7 Dm Dm

22 1. A7 Dm 2. A7 Dm D.S. al Coda

Φ 24 Dm

Detailed description: The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a tempo marking of 160-180 and a key signature of one flat (Dm). The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note G, then a quarter note A, and a quarter note B. A repeat sign follows. The piece includes several first and second endings, a double bar line with repeat signs, and a final cadence marked 'D.S. al Coda'. Chords are indicated above the staff: Dm, A7, E7, and Dm. A common time signature symbol (C) appears above the first ending.

Sirba

Tradicional

♩ = 144 - 168

1. E tr Dm E

5 tr Dm

8 E 3 3 3 3 Dm

11 tr E 3 3

14 3 3 Dm tr 3 3 E A tr

18 tr ~ tr

22 A# 1. E tr A 2. E tr A D.C. al Coda

27 E A

Sher

Tradicional

♩ = 115

9

17

26

35

1. Gm G7

2. Gm

1. Gm

2. Gm

Dancing With The Rabbi

Tradicional

Moderato

E E₃ Dm₃ E E Am E Am E

9 Dm₃ E

17 Am E7 Am Dm E E7 Am E^{tr} E Am/E

26 E Am/E E^{tr} Dm E

33 Am Dm E₃ Dm₃

39 E Am Dm E₃ Dm₃

46 E

Doina

Tradicional

Rubato e improvisado

The musical score for 'Doina' is written in E minor (one sharp, F#) and consists of three staves. The first staff begins with the chord Em and includes a fermata over the first note, followed by a trill (tr) and a triplet (3). The second staff starts with a trill (tr) and ends with a triplet (3). The third staff begins with a trill (tr) and includes the chord Em. The score is marked 'Rubato e improvisado' and 'Tradicional'.

Khassidiche Nigun

Tradicional

The musical score is written in a single system with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 2/4. The piece consists of 33 measures, divided into eight lines of music. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chords are indicated by letters above the staff: Cm (C minor), G7 (G dominant seventh), Fm (F minor), D (D major), and G (G major). There are two first endings (marked '1.') and one second ending (marked '2.'). Trills are indicated by a '3' above a group of notes. The piece concludes with a double bar line.

Valodya's Farewell to Odessa

aka Bei mir bist du sheyn

♩ = 144 A Gm D7

8 Gm Cm

14 Gm D7 Gm G Cm Gm D7

21 Gm B Gm D7 Gm Gm

28 D7 Gm G Cm Gm Cm A D Gm

35 D7 Gm Gm D7 Gm

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Valodya's Farewell to Odessa' (also known as 'Bei mir bist du sheyn'). The score is written in G minor, 4/4 time, with a tempo of 144 beats per minute. It consists of six staves of music. The first staff begins with a boxed section marker 'A'. The second staff starts at measure 8. The third staff starts at measure 14. The fourth staff starts at measure 21 and includes another boxed section marker 'B'. The fifth staff starts at measure 28, and the sixth staff starts at measure 35. Chord symbols are placed above the notes to indicate the harmonic structure. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

Sol Sayn Gelebt

Dave Tarras, 1940

The musical score for "Sol Sayn Gelebt" is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of six staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (wavy lines above notes). Chord symbols are placed above the staff: D, Gm, Cm, and Cm with a trill (tr). First and second endings are indicated by bracketed lines above the staff.

Staff 1: Measures 1-10. Chords: D, Gm. Ornaments are present above several notes.

Staff 2: Measures 11-23. Chords: Cm, D, Gm. Includes a first ending (measures 19-20) and a second ending (measures 21-22).

Staff 3: Measures 24-35. Chords: D, Gm. Ornaments are present above several notes.

Staff 4: Measures 36-46. Chords: Gm, Cm. Ornaments are present above several notes.

Staff 5: Measures 47-56. Chords: D. Ornaments are present above several notes.

Staff 6: Measures 57-64. Chords: Cm, D. Includes a first ending (measures 61-62) and a second ending (measures 63-64).

Khosidl

versão forró

Tradicional

♩ = 63 - 80

Em

D G tr tr Am tr

7 Em Dm 1. Em 2. Em D G tr tr

13 tr Em Dm 1. Em D

18 2. Em Em Dm Em Dm Em G Am tr

25 1. Em Dm Em 2. Em D.S. al Coda Em

APÊNDICE 2: RESULTADOS DA PESQUISA POR PALAVRAS-CHAVES NA HEMEROTECA

Resultados da pesquisa realizada na Hemeroteca, que nos forneceu o seguinte panorama a partir de palavras-chave.

- **Palavra-chave:** Klezmer

1957 – *Nossa Voz* (SP) – Apresentação do coral feminino Pró-Música, na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, interpretando a música intitulada “Klezmer Shpi”.

1957 – *Diário Carioca* (RJ) – Menção à apresentação do coral Pró-Música citada acima.

1991 – *Correio de Notícias* (PR) – Apresentação do grupo Americano The Klezmatiks, que, em turnê pelo Brasil, apresentou-se inclusive no Teatro Paiol, em Curitiba.

1993 – *Manchete* (RJ) – Matéria sobre o lançamento do disco *The Bunk Project*, com o famoso cineasta Woody Allen tocando clarinete e com referências ao universo Klezmer, classificado na matéria como um tipo de jazz judaico.

1998 – *Manchete* (RJ) – Reportagem sobre a nova música klezmer, com um concerto da Rio Jazz Orquestra, regida por Marcos Szpilman, com a participação da cantora Clarice Szajnbrum, em um evento organizado pela Associação Religiosa Israelita (ARI) do Rio de Janeiro.

1998 – *Jornal do Brasil* (RJ) – Menção a um concerto de música klezmer a cargo da Rio Jazz Orquestra, na Associação Religiosa Israelita (ARI).

2001 – *Jornal do Brasil* (RJ) – Menção à apresentação do grupo carioca Zemer, dedicado à música klezmer.

2004 – *Jornal do Brasil* (RJ) – Apresentação do pianista Uri Caine, que relata como o Klezmer faz parte da sua bagagem cultural.

2006 – *Jornal do Brasil* (RJ) – Menção a uma apresentação do saxofonista americano John Zorn, que desenvolve um repertório no qual associa a música klezmer à música erudita contemporânea.

2008 – *Jornal do Brasil* (RJ) – Matéria sobre o grupo Zemer, com o título “Um estilo que quase foi extinto após a II Guerra”. O texto ainda divulga uma apresentação do grupo Zemer no Espaço Cultural Maurice Vaiani.

- **Palavra-chave:** música klezmer

1991 – *Jornal do Brasil* (RJ) – Menção à apresentação do grupo americano The Klezmatics, que, segundo o jornal, “é uma espécie de jazz judaico, que passeia da melodia mais alegre até os mais chorosos blues de clarinetes e violinos”. A apresentação aconteceu no Morro da Urca, no Rio de Janeiro.

1998 – *Tribuna da Imprensa* (RJ) – Divulgação do concerto de música klezmer da Rio Jazz Orquestra, na Associação Religiosa Israelita, no Rio de Janeiro.

2000 – *Tribuna da Imprensa* (RJ) – Menção à palestra sobre música klezmer ministrada por Mauro Perelman, no Centro de História e Cultura Judaica, no Rio de Janeiro.

2007 – *Jornal do Brasil* (RJ) – Divulgação da apresentação do grupo Zemer, especializado em música judaica, liderado por Mauro Perelman, no Allegro Bistrô da loja Modern Sound, no Rio de Janeiro.

2008 – *Jornal do Commercio* (RJ) – Divulgação da apresentação do grupo Belga DAAU, sexteto que traz elementos da música do Leste Europeu e que faz a inclusão da música klezmer em seu repertório. O evento aconteceu na Avenida Paulista, em São Paulo.

2014 – *Jornal do Commercio* (RJ) – Divulgação do encontro do trompetista americano Frank London (fundador da banda The Klezmatics) com a Banda Mantiqueira, em apresentação no festival de música judaica Kleztival, em São Paulo.

- **Palavra-chave:** música judaica (com resultados de São Paulo e do Rio de Janeiro)

1934 – *Diário de Notícias* (RJ) – Matéria “Palavras de um grande artista judeu”, a respeito de uma palestra de Ernest Bloch sobre a música judaica.

1941 – *A Manhã* (RJ) – Matéria divulgando a vinda de Aaron Copland ao Brasil e que também ressalta a influência da música judaica em compositores americanos, como George Gershwin e o próprio Copland.

1941 – *Gazeta de Notícias* (RJ) – Notícia mencionando que na Alemanha foi ordenado retirar de circulação a venda dos discos de música judaica ou de quaisquer canções executadas por judeus.

1943 – *Vamos Lêr!* (RJ) – Matéria intitulada “Música, Escultura, Pintura, Arquitetura, Urbanismo”, sobre a música judaica como um importante elemento cultural da história da humanidade.

1947 – *Nossa Voz* (SP) – Matéria sobre uma palestra a respeito da música judaica no mundo, proferida pelo professor Paleisky.

1947 – *Nossa Voz* (SP) – Matéria intitulada “Um povo que canta jamais perece”, ressaltando a prática coral como forma de apreciar e contribuir para a preservação da música judaica.

1947 – *Nossa Voz* (SP) – Divulgação da apresentação de música judaica no auditório da escola Caetano de Campos.

1951 – *Nossa Voz* (SP) – Divulgação da peça “O cantor dos seus mortos”, apresentada pela Sociedade Amigos do Teatro e da Música Judaica, em evento realizado em parceria com o grupo teatral do Centro Cultura e Progresso, de São Paulo.

1955 – *Ultima Hora* (RJ) – Divulgação do programa da Radio Mundial “A voz de Israel”, em que pode se ouvir música judaica (clássica e moderna).

1955 – *Nossa Voz* (SP) – Matéria a respeito de um concerto de música judaica realizado pelo conhecido cantor Saul Lubimov.

1957 – *Jornal do Brasil* (RJ) – Nota sobre a criação da Sociedade Internacional para a Música Judaica, fundada pelo Congresso Mundial Judaico.

1959 – *Suplemento Literário* (SP) – Matéria sobre Ernest Bloch, importante compositor de música erudita.

1959 – *Diário da noite* (RJ) – Divulgação do álbum *Músicas típicas israelitas*, em que são citados os ritmos de música klezmer *Freilach* e *Hora*.

1959 – *Revista do Rádio* (RJ) – Divulgação de álbum da gravadora Odeon intitulado “Música judaica”, com interpretações de motivos tradicionais e populares.

1959 – *Diário da Noite* (SP) – Divulgação da loja de discos em vinil Eletrodisco, em que é encontrado um álbum de música judaica gravado pelo Coro e Orquestra Benedict Silberman.

1961 – *Radiolândia* (RJ) – Divulgação do álbum *Jewish Memories*, produzido por Jacques Kuger, que traz uma seleção de belas melodias judaicas em arranjos do maestro Benedict Silberman. Entre as músicas, destaca-se “Hava Naguila”. A nota classifica o álbum como de música judaica, de caráter melodioso, sentimental e suave.

1967 – *Manchete* (RJ) – Chamada para o lançamento da Discoteca de Música Judaica, do maestro Henrique Gandelman.

1975 – *Manchete* (RJ) – Coluna escrita por Zevi Ghivelder sobre o clarinetista Giora Feidman, um dos principais músicos do gênero Klezmer.

1979 – *A Tribuna* (SP) – Divulgação do *show* da cantora internacional Cilly Litwak, com a inclusão no seu repertório de músicas judaicas, em evento promovido pelo Centro Cultural Israelita Brasileiro.

1992 – *Jornal do Brasil* (RJ) – Divulgação do *show* do Piamenta Brothers, apresentado como “O maior show de música judaica do ano”, no Teatro Scala.

1995 – *Jornal do Brasil* (RJ) – Divulgação do recital do tenor americano Sol Zim com músicas judaicas, em evento apresentado na Sala Cecília Meireles.

1997 – *Jornal do Brasil* (RJ) – Divulgação do *show* do grupo Celebrare, que mistura música judaica com ritmos como *rock* e *dance*.

1999 – *A Tribuna* (SP) – Divulgação da apresentação do grupo americano The Klezmatics e do clarinetista e saxofonista brasileiro Paulo Moura, em um encontro do chorinho com a música klezmer (como definido na matéria). A apresentação foi inserida na programação do Festival “Todos os Cantos”, realizado no Teatro Sesc Pompeia, em São Paulo.

1999 – *O Fluminense* (RJ) – Chamada para o *show* do grupo Zemer: “Música Judaica Contemporânea”.

2000 – *Jornal do Brasil* (RJ) – Menção ao *show* do saxofonista americano John Zorn, que faz uma fusão entre a música judaica e o *jazz*.

2000 – *Tribuna da Imprensa* (RJ) – Divulgação do *show* de Paco Díez, interpretando um repertório de músicas judaicas, no Parque Garota de Ipanema.

2002 – *Tribuna da Imprensa* (RJ) – Divulgação da apresentação no grupo Zemer, na Sala Funarte.

2002 – *O Fluminense* (RJ) – Matéria sobre o Celebrare, que se apresentou no Sesc São Gonçalo (RJ). O grupo Celebrare lançou, em 1996, o álbum *Hava Nagila*.

2003 – *O Fluminense* (RJ) – Divulgação do *show* do grupo Zemer, no Teatro da Universidade Federal Fluminense.

2013 – *Jornal do Commercio* (RJ) – Chamada para o 4º Kleztival, festival de música klezmer de São Paulo.

2015 – *O Fluminense* (RJ) – Divulgação de *show* inserido no projeto “Música no Museu”. O evento ocorreu no Forte de Copacabana e contou com a interpretação de música judaica tradicional.

2015 – *Jornal do Commercio* (RJ) – Chamada para o Kleztival, evento de música klezmer realizado em São Paulo.

- **Palavra-chave:** música judaica (em outros estados)

1963 – *Correio do Paraná* (PR) – Na coluna “Novidades fonográficas”, o jornal divulga o álbum *Órgão, samba e percussão*, do organista André Penazzi, contendo quatro músicas judaicas: “Hava Nagila”, “He-ney ma-tov”, “O rabino e a esposa” e “Mazeltov”.

1993 – *Prefeitura de Caxias do Sul* (RS) – Divulgação do projeto “Música judaica revisitada em projeto sobre tradição”, realizado em Gramado (RS), onde se fez notar a presença da música judaica por meio de intérpretes, regentes e compositores.

1996 – *Boletim Trimestral* – Subcomissão Catarinense de Folclore (SC) – Convite para a apresentação da soprano argentina Eleonora Noga Alberti, primeira intérprete a executar música judaica na Organização das Nações Unidas. A apresentação ocorreu no Teatro Álvaro de Carvalho, de Florianópolis.

APÊNDICE 3: ENTREVISTA COM NICOLE BORGER

Entrevista concedida por Nicole Borger, fundadora do Instituto da Música Judaica (IMJ), que respondeu a um questionário via e-mail no dia 26 de outubro de 2022.

- **Quando o IMJ foi fundado?**

O IMJ Brasil foi criado no início de 2010 com os objetivos de preservar e promover a música judaica e divulgar o trabalho de artistas nacionais e internacionais que trabalham com esse gênero musical. Também temos como meta quebrar barreiras de intolerância e preconceitos, por meio da música e da arte.

- **Quais foram as motivações para fundar o IMJ?**

Minha vida artística teve início aos 14 anos. Comecei cantando música judaica, depois latino-americana, fados, *jazz*, *mpb* e música erudita. Parei de cantar por 15 anos, enquanto meus filhos eram pequenos. Voltei a cantar aos 40 anos e me atrevi a apresentar minhas composições para o público que me prestigiava. E só aí, já formada em Direito, fui fazer a sonhada faculdade de Música, para melhorar minhas composições.

Um dia me pediram para fazer uma apresentação de música judaica. Foi quando me dei conta do quanto me sentia feliz fazendo esse repertório e de como isso era importante para mim. Mergulhei de cabeça pesquisando e trabalhando esse tipo de música, mas senti que perdi meu público. As pessoas deixaram de frequentar minhas apresentações achando que música judaica era liturgia religiosa, coisa de sinagoga. Puro preconceito! Falavam isso sem conhecer e sem ir aos *shows*. Quando iam, adoravam. Mas a maioria não frequentava. Então, mais do que nunca, senti a necessidade de divulgar a cultura e a música judaicas. Mas, para isso, fazia-se necessário ter uma estrutura. E assim nasceu o Instituto da Música Judaica Brasil.

Em 2009, fui a dois festivais de Klezmer fora do Brasil e me bateu uma vontade de fazer o mesmo aqui. No festival de Londres, conheci a diretora executiva do Jewish Music Institute (JMI) daquela cidade. Esse instituto tem uma grande força e, entre diversas outras programações, comanda dois festivais que correm em paralelo, nas mesmas datas: o Klezfest, focado em música, e o Ot Azoy, cujo enfoque reside no ensino do *yiddish*, bem como em literatura, poesia, cinema e teatro. Eu devo à Senhora Geraldine Auerbach o incentivo para criar o IMJ Brasil. Além dela, no festival de Londres, compreendi a importância desse gênero musical no contexto do folclore europeu.

O segundo festival foi o Klezfiesta, na Argentina. Nesse evento, vi o imenso talento e o interesse pelo Klezmer que existe na Argentina. Infelizmente, esse festival só teve duas ou três edições, porque a direção estava mais preocupada com o aspecto lucrativo da coisa. E isso me levou a confirmar, mais uma vez, que a base para a realização artística tem que ser o coração, e não o bolso.

No começo de 2010, fui a outro festival Klezmer, desta vez, em Weimar, na Alemanha. Depois, vieram Holanda, Canadá, EUA, Israel e outros países. A cada festival, eu voltava mais determinada a continuar a batalha todos os anos para realizar essa vivência no Brasil. Além disso, outro grande apoiador foi, e é, o trompetista norte-americano Frank London, diretor artístico do Kleztival desde o início. Seu incrível talento, bem como seus conhecimentos musicais e os contatos pessoais, propiciaram nosso crescimento ao longo dos anos.

- **Quais foram as maiores dificuldades para manter o IMJ com o passar do tempo e, ainda, quais são as maiores conquistas do instituto?**

Temos quatro grandes desafios em relação ao IMJ Brasil:

- a) autossustentabilidade e captação de recursos;
- b) divulgação;
- c) montar uma rede de voluntários que ajudem na realização de eventos;
- d) alcançar um público mais jovem.

Em contrapartida, temos grandes conquistas:

- a) o Kleztival, Festival Internacional de Música Judaica, acabou de realizar sua 13ª edição anual, em setembro de 2022.
- b) o Bubbe Awards, mostra competitiva de âmbito internacional que seleciona e premia em cinco categorias: i) melhor canção *yiddish* original composta no ano; ii) melhor canção parcialmente original (pode ser música nova para um poema antigo, poema/letra nova em uma melodia antiga, versões em outros idiomas, de canções judaicas etc.); iii) melhor tema Klezmer instrumental original; iv) melhor videoclipe de música judaica original; e v) melhor contribuição latino-americana, cujo vencedor, neste ano de 2022, foi um conterrâneo seu de Curitiba, Rodrigo Henrique, com um tema inscrito por Giorgio Ottavio Bonfante Casareggio. Atualmente, o Bubbe Awards é internacionalmente reconhecido como o “Grammy” da

música judaica. Já contou com três edições e, em cada uma, recebemos mais de 120 canções de cerca de 25 países diferentes.

Com essas duas atividades, temos orgulho do fato de termos incluído o Brasil na rota dos grandes festivais mundiais do gênero e de hoje sermos reconhecidos como incentivadores da criação de novos repertórios de música judaica a nível internacional.

c) Os Klezmer Days, eventos realizados em 2022, que trouxeram para o público atividades ligadas à música e à cultura judaica.

d) Parcerias com outras instituições na realização de eventos, como o Yiddish For Fun, do Museu Judaico (MUJ), em que o idioma é ensinado/aprendido através de canções; o Hebraica Meio-Dia, que se trata de uma curadoria de programação de concertos e apresentações musicais semanais; além de sermos coorganizadores do Festival norte-americano Yiddish New York.

Para finalizar, sinto que caminhamos um bom pedaço e construímos muito nesses anos. Fizemos grandes projetos musicais e amigos mundo afora. Temos inúmeros artistas que reconhecem como o Kleztival foi importante para alavancar suas carreiras. A audiência cresceu bastante nesses anos. E sentimos que o trabalho, embora árduo, tem tido frutos na divulgação da cultura e em sua preservação para gerações futuras.

Obrigada por esta oportunidade de falar sobre tudo isso.

Nicole Borger

APÊNDICE 4: ENTREVISTA COM JÚLIO SOARES COELHO

Entrevista concedida pelo músico e fundador do grupo Klezmorim Curitiba, Júlio Soares Coelho, no dia 11 de junho de 2021, no formato *on-line*, em um encontro de chamada de vídeo por meio da plataforma Zoom, por meio da metodologia de entrevista semiestruturada.

- **Fale sobre a sua trajetória.**

Meu nome é Júlio César Coelho. Vivo em Curitiba há 30 anos, mas sou de Belo Horizonte. Vim para cá por motivo profissional, para tocar na Orquestra Sinfônica do Paraná como violista, em 1990. Tenho minha atividade centrada na orquestra e trabalho com música medieval há bastante tempo. Toquei em um grupo chamado Studium Musik. A gente fez uma turnê pela Holanda, uma série de 20 concertos, e foi o que me trouxe para o lado mais popular da música. Então, acabei enveredando para esse lado também, e foi uma abertura para minha vivência musical. Trabalhei também com um grupo de forró, durante 4 anos, chamado Regional Derepente. Fiquei um tempo pensando e falei “poxa, é tão bom tocar, né, para as pessoas dançarem”. Aí eu dei uma pesquisada e falei: “Acho que vou montar outro grupo, chamar uma, duas ou três pessoas e fazer um trabalho de música popular pra dançar”. Só que eu não encontrava o repertório. Aconteceu que eu vi um vídeo de um violinista judeu chamado Itzhak Perlman tocando em uma festa. Foi assim que eu conheci o Klezmer e me encantei pelo estilo.

- **Como foi o primeiro contato com o Klezmer?**

JÚLIO – O primeiro contato eu acho que foi na minha infância, porque toda vez que eu ouvia uma música chamada “Hava Nagila” no rádio, eu ficava muito interessado com a música. Sempre me deixou muita emoção, e eu nem sabia o significado da letra e tudo. Mais tarde, quando eu vi esse vídeo do Itzhak Perlman tocando Klezmer, fiquei muito impressionado com a celebração deles, eles dançando... Falei, “poxa, é isso que eu quero fazer”, me aproximar daquela sensação boa de tocar a ver as pessoas dançando uma música completamente diferente no Brasil.

HUDSON – Era uma apresentação solo ou com banda?

JÚLIO – Era uma apresentação com um grupo que tocou no casamento da filha dele. O vídeo mostra um trecho do ensaio e depois os músicos tocando no casamento da filha. A partir desse vídeo eu comecei a pesquisar e ver como eram as festas e etc.

HUDSON – Esse vídeo você viu na televisão ou na internet, Júlio?

JÚLIO – Eu vi esse vídeo no YouTube. E tem lá, é só procurar por “Itzhak Perlman Klezmer” que vai aparecer. Nessas pesquisas na internet, acabei achando um *site* com 70 partituras de Klezmer, e a partir desse material, comecei a estudar os temas devagar, eu, George Curi (alaúde) e o Lúcio Lowen (violão), que é o guitarrista do Klezmorim.

HUDSON - Foi o embrião do Klezmorim, então?

JÚLIO – Foi, o embrião começou comigo, George e Lúcio, e depois chamamos vocês dois (Hudson Müller, no saxofone, e Rodrigo Oliveira, no piano), um grande amigo tubista que é o Levy Carvalho e também o Marcelo Oliveira, grande solista que também tocava na Orquestra Sinfônica do Paraná e que contribuiu durante um bom tempo com o Klezmorim. Na percussão, chamei o Ivan Wolkoff, que foi o único judeu da banda, e chamei para a bateria o Marco Farracha. Com esses colegas, tivemos as primeiras experiências musicais no estilo do Klezmer.

- **Quais as motivações para formar o grupo Klezmorim Curitiba?**

JÚLIO – Foi uma necessidade pessoal que foi despertando em mim pelo fato de eu tocar em orquestra. Orquestra é aquela coisa formal, as pessoas ficam sentadas, e como a música medieval que eu tocava normalmente era no formato de concerto, a motivação foi reunir os amigos para formar uma banda onde as pessoas pudessem dançar e se divertir. A música klezmer é muito empolgante, e o que é interessante nela é que ela tem essa característica de começar devagar e acelerar, acelerar, depois reduzir, que é uma forma democrática de você colocar os idosos dançando e depois a galera, e depois os idosos, e depois as crianças (risos)... Então, é isso, é uma motivação pessoal mesmo, assim como você (Hudson) teve a experiência de ter tocado em bailes. Você sabe que é bacana demais tocar e levar o povo a levantar e dançar. Celebrar, celebrar, que é o que diz a música “Hava Nagila” (celebremos, adoremos), é a vida, celebrar essa vida, que ela é muito curta e passa muito rápido.

- **O que a prática/vivência do Klezmer proporcionou a você?**

JÚLIO – A música me proporcionou uma vida maravilhosa, e eu tenho muito gratidão pela minha família, que me ajudou sempre. Minha mãe, meu pai... Enfim, a música klezmer me levou a lugares que eu nunca imaginei. Com o Klezmorim, a gente teve grandes vitórias no sentido não só de aceitação do público, mas, também, a gente teve uma produtora excelente que nos levou a uma viagem para o outro lado do mundo, mais especificamente para a Austrália. Fomos tocar no Illawarra Folk Festival, um festival com 11 palcos. Uma experiência que quem é músico, se tiver oportunidade de se inscrever e oportunidade de ter o convite, vale a pena porque é uma vivência musical muito rica. Nesse ano de 2014, a gente ganhou prêmio no Elisabete Anderle, que é um edital de fomento à cultura em Santa Catarina, fizemos 8 *shows* em cidades de Santa Catarina, além de *shows* pelo Paraná e um *show* no Crato (CE). De 11 anos para cá, a gente conseguiu bastante coisa.

- **Comente sobre os locais de apresentação em que o Klezmorim Curitiba atuou e se o grupo, com o tempo, criou uma cena da música klezmer em Curitiba.**

JÚLIO – A gente começou há 11 anos, em um bar perto da minha casa. Inclusive, a gente começou com o intuito de tocar em bar porque bar é uma vitrine. Então, em novembro de 2009, a gente fez esse primeiro *show* no bar Era só o que faltava. Foi o lançamento do grupo. Teve até matérias no jornal e tudo. Foi um *show* muito bacana, tivemos a participação de um músico libanês, George ainda tocava alaúde... Nesse primeiro *show* estava presente o ex-governador do estado, Jaime Lerner, colecionador de discos de Klezmer e um dos maiores do Brasil. Quando ele ficou sabendo do *show*, foi com suas netas. Lerner chegou a falar com a gente depois do *show* e parabenizar o grupo pela iniciativa importante, porque ele não tinha conhecimento de outros grupos fazendo esse tipo de pesquisa voltada para o Klezmer, que é uma música realmente muito pouco conhecida no mundo. Nesses 11 anos, a gente tocou em Bar Mitzvahs, em festivais de cerveja, gastronomia, tocamos no Centro Israelita, em almoços, em diversos bares de Curitiba. Só não tocamos em enterro (risos). Em teatros, em Santa Catarina gravamos o DVD ao vivo no Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) em Florianópolis, e foi uma experiência muito bacana a turnê nas 8 cidades que a gente fez lá em Santa Catarina, inclusive na sua cidade natal, Maravilha, onde tocamos num bar. No Paraná, fizemos vários editais de circulação, e tocamos em muitas cidades. A gente conhece o Paraná inteiro em virtude desses projetos de fomento à cultura em cidades de diversas regiões.

HUDSON – Em algumas turnês no Paraná, o grupo montava o palco e os equipamentos em praças ao ar livre, como faziam os antigos Klezmorim.

JÚLIO – A gente tocou também na estação da Sé, em São Paulo, durante o Kleztival, e foi emocionante. O festival é feito pelo Instituto da Música Judaica. Deixo meus agradecimentos a Nicole Borger pelo convite de ter nos levados e convidado para ir. Esse dia foi muito especial. A gente não estava tocando para as pessoas dançarem; a gente estava tocando em um lugar em que passam passa 500 mil pessoas por dia, ou seja, a estação da Sé estava cheia. Muita gente passou e muita gente parou, pediram contato, algumas pessoas dançaram (os mais espontâneos), e foi uma experiência enriquecedora para nós.

HUDSON – Resalto que o Klezmer é uma música sem faixa etária. Nos *shows* a gente vê as crianças dançando, adultos, idosos...

JÚLIO – Tem um vídeo da gente lá na Austrália tocando a música “Khassidische Nigun” e tem uma criança dançando. É um vídeo muito legal e emocionante. É muito interessante como uma música pode despertar a espontaneidade nas pessoas. Não é todo mundo que consegue se soltar, né?! Deixar que o ritmo vai fazendo com o que o corpo se movimenta... Então a gente vê essa espontaneidade nas crianças, nos adultos – que são mais travados – e nos idosos também. É possível ver o quanto a dança faz bem para as pessoas.

- **Como você aprendeu a tocar a música klezmer e de que modo desenvolveu a interpretação da música klezmer?**

JÚLIO – Eu sou filho de uma pianista. Minha mãe me ensinou música. Eu estudei um tempo com ela na infância e depois eu parei. Só fui voltar a estudar música com 20 anos. Aos 20 eu peguei o violino, influenciado pelo violinista John Luc Ponty, e posteriormente comecei a estudar viola, quando eu dei sequência no estudo da música clássica focando em tocar em orquestras. O contato com a música medieval me ajudou a entrar no universo do Klezmer, pois o gênero possui semelhanças quanto à forma de tocar e recriar o ambiente sonoro. O Klezmer não tem a escrita tão livre como algumas épocas da música medieval, onde você só tem as notas, e não os ritmos. Mas o Klezmer começou a ser escrito no século XX porque a maioria das músicas era de tradição oral. Então, essa vivência que eu tive na música medieval me aproximou dessa linguagem que eu viria a conhecer depois. Quando a gente pegou essas 70 partituras de Klezmer na internet, a gente começou a se reunir em duas, três ou quatro pessoas, depois foi formando a banda e começamos a elaborar os arranjos e combinar como executar a música e como seria a condução de cada instrumento, para ter uma interpretação mais orgânica. Foi aí que a gente começou a desenvolver essa linguagem. Lembro que o Lúcio (guitarrista) já tinha tocado alguma coisa de Klezmer. Eu realmente não conhecia, e foi

uma descoberta. Começou a “estourar foguetes”, porque eu falei: é isto que vai iluminar a nossa vida: o tempo em que a gente tiver tocando será para levar alegria às pessoas, com o envolvimento naquilo que a gente estava fazendo. O Klezmer tem características muito interessantes. Tem melodias que, se você olhar bem, é possível tocar de várias formas. Você pode caricaturar essas melodias. Então, por exemplo, o clarinete, que é um instrumento bem versátil, acabou sendo, depois, o instrumento principal do Klezmer. Essa possibilidade, ou flexibilidade, das melodias judaicas que não são de caráter religioso se torna uma das características deste estilo. O clarinete, por exemplo, tem a possibilidades de imitar gargalhadas, gemidos, assim como o saxofone... É possível fazer esses efeitos maravilhosos, assim como no violino, onde é possível tocar atrás do cavalete. As possibilidades são infinitas na música, como interpretação e também pela linguagem em que você vai tocar, buscando sempre a intenção de interagir ou transmitir algo para as pessoas.

- **Qual foi o papel social do Klezmer em Curitiba?**

JÚLIO – O Klezmer Curitiba possui um papel importante na música judaica, pois ajudou a difundir a música klezmer no sul do país. O que aconteceu em Curitiba foi que muita gente não conhecia o Klezmer, esse estilo de música de festa, de tocar em batizado, casamentos etc. A gente fez casamentos bacanas, com o noivo sendo levantado na cadeira – ritual típico e tradicional. A maioria das pessoas que foram assistir pela primeira vez o Klezmer Curitiba ficou em êxtase, porque não conhecia o gênero. Em Curitiba, acho que muitas pessoas se identificaram com o grupo, devido à descendência de poloneses, ucranianos e de outros povos do Leste Europeu. Para nós, é uma gratidão imensa não só continuar fazendo isso, mas ver as pessoas se divertindo, e a gente se divertindo também.

- **Você tinha conhecimento de outros grupos de Klezmer tocando no Brasil?**

JÚLIO – No Brasil, quando eu comecei a fazer pesquisa, vi que em São Paulo tinha um grupo chamado Klezmer Brasil, mas, no geral, não conhecia outros grupos. Vim a conhecer o movimento do Klezmer no Brasil após a participação no Kleztival, em São Paulo, no ano de 2011.

- **Como e por que o grupo recebeu o nome Klezmer Curitiba?**

JÚLIO – Eu vi nas pesquisas que Klezmer quer dizer “instrumento”, e klezmorim quer dizer “instrumentistas”. “Klezmorim” me parece que é um grupo de Klezmer, ou seja, “instrumentistas” – é um plural, né?! Quando a gente tocou pela primeira vez, o ex-governador Jaime Lerner pediu que a gente colocasse o nome Klezmorim Curitiba para homenagear a cidade. Usamos por muitos anos esse nome, mas, recentemente, alteramos para Klezmorim CWB, referindo-se à Curitiba pelo código internacional utilizado em aeroportos.

- **Você poderia comentar sobre a instrumentação do grupo?**

HUDSON – Um adendo sobre a diferença na instrumentação no decorrer da banda: observamos três fases distintas demarcadas, principalmente, pelos instrumentos utilizados para as linhas do baixo. Na primeira formação, o grupo contava com a tuba tocada pelo tubista Levy Carvalho de Castro, da Orquestra Sinfônica do Paraná. Contamos, ainda, com instrumentos como alaúde, clarinete, violão, saxofone, trompete, violino, bateria e percussão, demonstrando como o Klezmer é um estilo bem aberto quanto à instrumentação. Nessa primeira formação, chegamos a ter nove músicos no grupo.

JÚLIO – Como, no início, a gente estava se agregando e conhecendo o estilo, se você ouvir o grupo de dez anos atrás e hoje, é completamente diferente, tanto pela instrumentação quanto pelo conhecimento que a gente tinha na época, quando a gente estava começando a entender o estilo.

HUDSON – Depois tivemos uma segunda formação, mais moderna no sentido de que o Lúcio, nosso guitarrista, passou a utilizar mais efeitos na guitarra. A entrada de um contrabaixo elétrico, com o músico Thiago Ramalho, e a saída do tubista, mudando também o baterista, com a entrada do músico Mark Olaf, resultando na formação de 2014 até 2016, quando a gente fez as viagens e gravou o DVD, uma fase mais moderna do Klezmorim. E, agora, a última fase, que é a atual, em que entrou o Giorgio Bonfanti no contrabaixo acústico e o baterista Mateus Azevedo, que já possui a experiência da música cigana com o grupo *Jazz Cigano*, trazendo uma sonoridade mais tradicional para a banda.

JÚLIO – Na formação atual, a gente está com um grupo menor, um grupo mais de câmara e mais fácil para viajar e se deslocar. Eu acho que agora a gente está com a linguagem mais próxima do tradicional, porém, ao tocar as músicas autorais da banda, é um pouco difícil de manter a mesma linguagem, levando para o *show* ao vivo estas duas experiências: as músicas tradicionais e as músicas autorais.

- **Qual é a influência da música brasileira na música feita pelo Klezmorim?**

JÚLIO – Na música autoral do grupo, a gente fez isto: mesclamos ritmos diferentes. A música composta pelo guitarrista Lúcio Lowen, intitulada “Klezmosas”, é um *Rock and Roll*. Já a faixa “Klezmorindios”, composta pelo saxofonista Hudson Müller, tem as batidas dos ritmos brasileiros. Essa mistura não tem como não acontecer, né?! A mistura do ritmo do Klezmer com a música brasileira é fatal, vai acontecer de uma forma ou de outra. Incluímos frevo, forró, *reggae*... Essa mistura inevitavelmente aconteceria, assim como na Argentina existe o tango-klezmer.

- **Quais são as motivações para continuar a tocar Klezmer?**

JÚLIO – Primeiro, a gratidão total por todas as pessoas que passaram pela banda. Tivemos direfentes formações com músicos distintos, e hoje estamos em seis. Com certeza não é por desavença com ninguém, porque a vida vai correndo e vão acontecendo as particularidades da vida de cada um. Então, a motivação principal é uma gratidão imensa por todos, pela confiança e pela amizade, e espero que passe logo esse pesadelo que a gente tá vivendo da pandemia e do governo que temos hoje no Brasil. Que a gente possa festejar e celebrar a vida.

- **Discografia e trajetória – Klezmorim Curitiba**

- 1 álbum demonstrativo;
- 2 álbuns completos – *Uma viagem do Oriente ao Ocidente*, gravado em 2014; e *Hava Narguile*, gravado em 2016;
- 1 DVD ao vivo, gravado em 2014 no Teatro Álvaro de Carvalho, em Florianópolis (SC);
- 2 clipes;
- 1 *live session*, no Paço da Liberdade, em Curitiba (PR);
- 2 gravações de dois programas de TV – De Ouvidos, da Universidade Federal do Paraná (UFPR); e Primeiro Ato, da Lumen TV.

- **Principais *shows* do grupo Klezmorim Curitiba**

- 6 *shows* no Illawarra Folk Festival, em Wollongong, Austrália, em 2014;
- 1 apresentação na casa de *shows* Camelot Lounge, em Sydney, Austrália, em 2014;
- Festival de inverno da UFPR, em Antonina, em 2013;
- Festival Psicodália – 2014/2015;
- Kleztival (SP), em 2011;
- Festival de etnias, em Curitiba (PR);
- Turnê Sesc Paraná, com 4 *shows* em cidades do Paraná;
- Turnê Profice, com 10 *shows* pelo Paraná;
- Turnê Elisabeth Anderle – por 8 cidades de Santa Catarina;
- *Show* no Crato (CE), Sesc Cariri;
- *Show* em diversos bares de Curitiba, entre eles: Era só o que faltava, Parangolé, Barbaran, Sociedade 13 de maio, Sociedade Portuguesa, Purple Reis;
- *Show* em Chapecó (SC), Evento Bravissimo;
- *Shows* na Hebraica (SP).