

Quando o klezmer encontra o tango: música e etnicidade entre judeus de Buenos Aires no século XXI



Daniel Bitter

Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

Recibido: 11 de mayo de 2021. Aceptado: 12 de noviembre de 2021.

RESUMO

Este artigo aborda as conexões entre duas tradições musicais conhecidas como o *klezmer* e o tango, a partir do trabalho artístico do grupo musical argentino contemporâneo Tango Klezmer Project, criado pelos músicos Norberto Vogel e Victor Mursten. O texto busca explorar o modo com que o grupo manifesta seu duplo sentimento de pertença, portenho e judaico, através da mescla criativa de estes dois gêneros musicais, oferecendo expressão para as subjetividades de parte dos descendentes de imigrantes judeus *ashkenazitas* estabelecidos em Buenos Aires. Os músicos fazem ampla referência ao passado migratório de seus antepassados e à sua correspondente experiência musical para justificarem suas combinações sonoras. Procuo mostrar que, se por um lado, o tango ocupou um lugar relevante no processo em que estes primeiros imigrantes conquistaram sua integração na sociedade argentina, por outro, o klezmer se afigura contemporaneamente como um universo de referência para uma re-conexão com as tradições judaicas, sem deixarem de se sentirem portenhos. Observo que estes experimentos musicais mobilizam distintas temporalidades e determinadas espacialidades, e que seu desenvolvimento mobiliza narrativas, conecta lugares reais ou míticos, fornecendo uma base imaginária para a elaboração de memórias e identidades judaicas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: TANGO. KLEZMER. MÚSICA POPULAR. JUDEUS. ETNICIDADE.

When the klezmer meets the tango: music and ethnicity among Jews from Buenos Aires, Argentina in the 21st century

ABSTRACT

This article discusses the connections between two musical traditions known as klezmer and tango, based on the artistic work of the contemporary Argentine musical group Tango Klezmer Project, created by musicians Norberto Vogel and Victor Mursten. The text seeks to explore the way in which the group expresses its double sense of belonging, *porteño* and Jewish, through the creative mix of these two musical genres, offering

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

expression to the subjectivities of part of the descendants of Ashkenazi Jewish immigrants settled in Buenos Aires. The musicians make extensive reference to the migratory past of their ancestors and their corresponding musical experience to justify their sound combinations. I try to show that, if on the one hand, tango occupied a relevant place in the process in which these first immigrants achieved their integration into Argentine society, on the other hand, klezmer appears more recently as a reference universe for a reconnection with Jewish traditions, without ceasing to feel *porteños*. I note that these musical experiments mobilize different temporalities and certain spatialities and that their development mobilizes narratives, connects real or mythical places, providing an imaginary basis for the elaboration of contemporary Jewish memories and identities

KEYWORDS: TANGO. KLEZMER. POPULAR MUSIC. JEWS. ETHNICITY.

PALABRAS CLAVE: TANGO. KLEZMER. MÚSICA POPULAR. JUDÍOS. ETNICIDAD.

Introdução

Entre fins do século XIX e a primeira metade do século XX, um número expressivo de judeus *ashkenazitas* e *sefaraditas*¹ se viram forçados a emigrar de seus territórios em virtude do crescimento do antissemitismo, da perseguição e da deterioração das condições socioeconômicas, marcando mais uma fase de sua longa diáspora. Comunidades judaicas iniciaram um amplo movimento migratório deixando a região do norte da África, o Médio Oriente e vários territórios europeus, incluindo os antigos Impérios Alemão, Otomano, Czarista e Austro-Húngaro, em direção às Américas.² Muitos destes imigrantes se estabeleceram em países como o Canadá, EUA, México, Brasil, Colômbia, Uruguai e Peru, mas foi na Argentina que se constituiu a maior comunidade judaica da América Latina, foco deste estudo. Estes imigrantes tiveram que reconstruir suas vidas em novos contextos, entrando em contato com diversos outros grupos étnicos e referências culturais, que acabaram por influenciar seu modo de vida e suas tradições.

A resposta para a pergunta *como se define um judeu latino-americano* a partir de sua desterritorialização migratória pode encontrar muitas variantes. Aspectos relativos à língua, geração, nacionalidade e história cultural são altamente relevantes. Como sugerem Amalia Ran e Jean Axelrad Cahan (2012), deve-se levar em conta, ainda, a complexa política de mediação entre majorias e minorias, diferenças entre comunidades judaicas *ashkenazitas* e *sefaraditas*, interação ou falta de comunicação entre centros urbanos e periferias, entre outros. Os estudos sobre os judeus latino-americanos têm apontado para os diversos dilemas de assimilação e integração enfrentados, em especial, pela primeira geração desses imigrantes: acusação de dupla lealdade, sentimento de serem cidadãos de segunda ordem, perda da tradição sob o impacto da globalização, da mídia de massas e da alta tecnologia (Ran e Cahan, 2012).

Neste contexto, a música popular ocupa um lugar relevante como uma forma expressiva e performativa, por meio da qual os judeus negociavam sua identidade étnica nos territórios de destino. Um processo que nem sempre se deu de forma tranquila. Embora

¹ Os *ashkenazitas* são os judeus de origem alemã que passaram a viver em determinadas áreas da Europa central e oriental, representando o grupo mais numeroso. Os *sefaraditas* são os judeus de origem Ibérica. Há, ainda, os *mizrahim* oriundos do Oriente Médio.

² Ao longo de 150 anos cerca de 4 milhões de judeus emigraram para o Oeste, representando 6% da totalidade migratória (Ran e Morad, 2016).

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

os judeus tenham sido relativamente bem recebidos nestes países, houve episódios de antissemitismo e, nas últimas décadas, há indícios de que a violência contra estes grupos têm crescido.³

A música foi um importante instrumento para os judeus manterem um vínculo com suas tradições e, ao mesmo tempo, buscarem sua aceitação e reterritorialização nos novos contextos de desembarque. Argumento que, ao buscar definir sua *etnicidade* (Barth, 2000) na tensa mediação entre a pertença judaica e a assimilação mais abrangente às sociedades que os recebem, suas tradições musicais frequentemente sofrem conformações singulares, num processo criativo complexo. Em virtude mesmo da problemática integração dos judeus a estes novos cenários, a música foi (e ainda é) um artefato relevante para a formação de subjetividades marcadas pelo sentimento de alteridade, nostalgia e exílio, assim como pelo desejo de tornarem-se cidadãos plenos. Mas, se num primeiro momento, a problemática da identidade judaica parecia se apresentar em termos da necessidade destes imigrantes buscarem uma aceitação positiva nos novos contextos geográficos e, ao mesmo tempo, sentirem-se livres para reproduzir suas tradições culturais; nas últimas décadas, esta problemática tem levado muitos de seus descendentes a procurarem se revincular a estas tradições, cujos laços, supostamente se enfraqueceram, frente à vida moderna cosmopolita.

É notório que as Américas se tornaram um grande laboratório musical. De sul a norte se originaram muitos gêneros reconhecidos globalmente por suas raízes geográficas. Frequentemente, esses gêneros também emigram em rotas inesperadas, combinam-se, influenciam-se e geram novas formas. Nesse cenário, os judeus desempenharam um papel considerável, como compositores e performers (Ran e Morad, 2016).

Nas últimas décadas, na Argentina, onde se estabeleceu a maior comunidade judaica latino-americana,⁴ nota-se uma renovada emergência de grupos de música judaica, incluindo o *klezmer*, na esteira de um movimento de valorização desse gênero tradicional iniciado nos EUA nos anos setenta. Alguns destes grupos têm, inclusive, realizado experimentos ao mesclar criativamente esta tradição musical judaica do leste europeu e gêneros musicais locais, em que se destacam o tango, a milonga, o candombe e a murga, como é o caso do Tango Klezmer Project, objeto deste artigo. Semelhante fenômeno se verifica em outros tantos contextos. Assim, no Rio de Janeiro, o grupo *Rancho Praça Onze Klezmer Carioca* tem promovido diálogos criativos entre o klezmer e gêneros populares brasileiros como o samba, baião, forró, maxixe, entre outros (Bitter, 2015). Como sugere L. M. Wohl (2015), este movimento de renovação da música judaica popular em Buenos Aires levanta questões importantes sobre tradição musical e inovação, o que aponta para o problema da ansiedade sobre o empréstimo musical e a autenticidade musical judaica. Como a autora escreve,

Ao abordar como a história e a identidade cultural judaica argentina são imaginadas e renovadas em apresentações musicais ao vivo e projetos de gravação, a música popular argentina judaica está longe de ser uma categoria

3 Ver por exemplo as seguintes matérias jornalísticas: Suásticas e mensagens anti-semitas preocupam judeus argentinos (AFP, 2005, 03 de maio) ou Violência contra judeus cresce na Argentina (Barreiro, 2017, 29 de setembro).

4 A Argentina se tornou a pátria de milhares de judeus, de modo que por volta de 1965 havia quase 300 mil judeus (Rein, 2015).

Quando o klezmer encontra o tango: música...

DANIEL BITTER

fixa ou estável de música latino-americana, argentina ou judaica. Ouvir além dos “tangos yiddish” e “Latin klezmer” –os híbridos e fusões musicais mais facilmente distinguíveis– abre a possibilidade de interromper a proliferação de híbridos “impuros” ao reconhecer esses projetos musicais como representativos de uma experiência vivida que reconhece tanto as identidades nacionais quanto as de grupos. Ao pensar as expressões culturais como aditivas, constitutivas e um conglomerado de muitos conjuntos em vez de influências culturais parciais, a performance musical popular judaica argentina se afasta das ideias essencialistas sobre raça e etnia na América Latina moderna para reinventar e inovar a música judaica (Wohl, 2015:188).⁵

Ao longo do texto exploro algumas peculiaridades dos universos do *klezmer* e do tango, e apresento algumas notas sobre o percurso histórico destes gêneros, assim como suas conexões. Ao final, me detenho sobre o trabalho musical do grupo Tango Klezmer Project, criado por Norberto Vogel e Victor Mursten, com o qual tive a oportunidade de estabelecer contato em função de interesses pessoais –já que sou músico e integro o referido grupo de *klezmer* no Rio de Janeiro–. A abordagem histórica destes gêneros tem o duplo propósito de informar os leitores não familiarizados e de fornecer uma paisagem para as narrativas dos integrantes do Tango klezmer Project. O projeto musical do grupo se apoia em memórias da longa e profícua colaboração dos judeus ao universo do tango. Neste sentido, a ideia de que o klezmer e o tango são gêneros emblemáticos de identidades judaica e portenha conduziu estes músicos a considerarem natural sua aproximação. O grupo busca mesclar estes universos musicais, suas geografias próprias e diásporas particulares, que resultam em novas e inusitadas rotas poético-musicais. Noto que estes experimentos mobilizam determinadas espacialidades. Seu percurso conecta lugares reais ou míticos que fornecem uma base espacial para a elaboração de memórias e identidades judaicas: os *shtetls*⁶ do leste europeu, os *conventillos*⁷ e bairros portenhos como *El Once* e *Villa Crespo*. Meu argumento mais abrangente é que, ao elaborarem e exibirem essas performances criativas, estes músicos e seu público se fazem portenhos-judeus e que a música tem uma dimensão constitutiva e não apenas expressiva.

As rotas do Klezmer

O klezmer emergiu no contexto da vida judaica *ashkenazitas*, tratando-se de uma música instrumental de caráter popular não litúrgica ou semi-litúrgica, frequentemente associado à dança. Em seus princípios, esteve muito próximo do universo das canções dos trovadores, menestréis e jograis itinerantes do alto medievo europeu, e, por isso mesmo, achou-se frequentemente em tensão com a música litúrgica das sinagogas. Apesar de ter sido proibido nos templos em certos períodos, era admitido nas festividades

5 Tradução do autor.

6 Os *shtetls* são pequenas cidades ou vilarejos onde os judeus do leste europeu, em sua maioria, residiam. A vida dos judeus nestes lugares é geralmente descrita como tendo sido extremamente difícil, onde se passava fome e frio, embora ela também seja alvo de representações românticas e nostálgicas. Os *shtetls* foram gradualmente desocupados pelas sucessivas migrações ocasionadas pelos pogroms, até serem finalmente dizimados pelo Nazismo.

7 Moradias populares compartilhadas.

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

e, na verdade, consistia em um ingrediente fundamental para a superação das difíceis condições de vida nos guetos da Europa central e oriental.

O termo *klezmer* deriva das palavras hebraicas *kley* (instrumento) e *zmer* (canção), sendo adotado apenas no século XVIII para designar estritamente os músicos populares judeus, conhecidos, também, pelos termos *klezmorim*, *lets*, *muzikant* e *shpilman* (Strom, 2002). O *klezmer* tornou-se, também, inseparável da língua *yiddish*,⁸ então falada por muitos judeus *ashkenazitas*. Note-se que o hebraico se tornou a língua litúrgica do judaísmo, de modo que o *yiddish* permaneceu como expressão da vida secular judaica. Literatura, teatro e canções folclóricas *yiddish* formaram uma rica e relevante unidade da qual o *klezmer* é parte indissociável.

Guerras, perseguição e destruição também fizeram parte das vidas dos judeus europeus com consequências importantes sobre sua música. A Revolta de Khmelnitzki (1648-1654), por exemplo, resultou na morte de mais de 200 mil judeus pelas mãos dos cossacos e 300 comunidades judaicas foram dizimadas. Nesse contexto, muitos judeus buscaram refúgio na Romênia ou Turquia; outros foram para a Eslováquia, Itália e Alemanha. Os músicos judeus que se dirigiram para o sul, para os territórios do Império Otomano (Valáquia, Grécia e Turquia), aliaram-se aos ciganos e transitaram pela península balcânica e pela região do Mar Negro. Esse episódio teve impacto imenso sobre o klezmer, pois as novas composições absorveram os estilos e as escalas sonoras da música turca. Yale Strom sustenta que o *klezmer* se apoia em algumas referências fundamentais: as danças greco-turcas, os modos médio-orientais presentes nas orações das sinagogas, o canto melismático e o repertório dos músicos ciganos, os chamados *lautari* (Strom, 2002).

Os *klezmorim* atuavam tanto em ambientes judaicos como não judaicos e ganharam o estatuto de virtuosos, capazes de fazer o público dançar ou chorar. Suas performances eram mais frequentemente realizadas em cerimônias, casamentos e demais festividades comunitárias das aldeias judaicas. As bandas, chamadas *Kapelye*, eram tipicamente formadas por famílias e músicos homens⁹ e incluíam violinos, violoncelo ou contrabaixo, címbalo e flauta. Outros instrumentos como o clarinete e metais foram sendo incorporados no século XIX. O violino, entretanto, sempre foi o instrumento emblemático da música judaica, em geral, oferecendo atributos técnicos singulares, tais como o vibrato e o portamento, muito explorados no *klezmer*; suas capacidades expressivas se aproximam muito dos recursos da voz humana. Sua centralidade só foi suplantada pelo clarinete nos anos 1920 nos EUA. Nos anos 1950-60 os maiores músicos de *klezmer* tocavam algum instrumento de sopro, com prevalência para este instrumento.

Particularmente na região da Romênia e Moldávia, os *Klezmorim* se organizavam em guildas que exerciam um papel importante na sua assistência através de ações solidárias. O repertório estritamente judaico era raro, pois havia a necessidade de atuar em

8 Língua falada pelos judeus *ashkenazitas* da Europa central e oriental. Originou-se do alemão medieval ao qual se integraram termos do eslavo e do hebraico, sendo grafado com caracteres deste último. As diversas correntes do sionismo político, em grande medida, se desenvolveram em contraste com o passado diaspórico representado pelo *yiddish* e pelo *klezmer*. A língua deixou de ser rotineiramente usada em muitas partes do mundo, mas, sintomaticamente, surgem numerosas organizações devotadas ao seu estudo e valorização.

9 As mulheres tenderam a participar da música na esfera privada. No século XX, entretanto, as mulheres passaram a integrar a cena pública do *klezmer* com muito mais presença.

Quando o klezmer encontra o tango: música...

DANIEL BITTER

distintos contextos sociais e culturais. A colaboração mais evidente e longa era a dos ciganos que frequentemente tocavam junto com os judeus na região da Moldávia e Bessarábia. A tradição *klezmer* vai se consolidando a partir das músicas semi-litúrgicas tocadas nas sinagogas e das performances festivas e comemorativas, numa rica mistura de dimensões ritual e processional (Sapoznik, 2006:9).

Como notei acima, o *klezmer* e o *yiddish* andaram de mãos dadas, tornando-se instrumentos de afirmação de uma determinada judeidade associada à vida nos *shtetls*. Por um lado, parcelas de comunidades judaicas emigrantes se identificavam com a tradição hassídica¹⁰ dos *shtetls*, cultivando sua peculiar maneira de viver –o que o termo *Yiddishkayt* (sabor/gosto *yiddish*)¹¹ bem define–. Outros, evidentemente, aderiram às concepções de mundo desenhadas pelo movimento iluminista judaico, conhecido como *haskalah*, que preconizava uma forma mais resoluta de assimilação à cultura moderna abrangente e a uma educação mais secular. A relação entre tradição e modernidade sempre esteve no cerne da identidade judaica.

No início do século XX, tradicionalistas passaram a cultivar o sentimento de que muitos aspectos da cultura *yiddish* poderiam se perder com a dissolução dos *shtetls*. Em consequência, surge um forte movimento de valorização dessas referências culturais, envolvendo pesquisadores e folcloristas que devotaram árduo trabalho na coleta de canções em *yiddish*, *klezmer* e histórias orais. Esse esforço culminou na criação do *Institute for Jewish Research* (YIVO) fundado em Vilna, Lituânia, em 1925, cujo acervo foi parcialmente destruído pelos nazistas. O que se conseguiu preservar foi transferido para Nova York onde o YIVO mantém suas atividades.

Henry Sapoznik (2006) nota que, antes da segunda metade do século XIX, não havia quase nada de música escrita, pois a maioria dos músicos não sabia ler ou escrever partituras. Isso indica que a oralidade e a memória foram veículos fundamentais de transmissão dessa antiga tradição musical, que tem como uma de suas marcas principais, a improvisação, típica de muitas formas musicais populares. No final do século XIX, entretanto, muitos músicos passaram a estudar em conservatórios renomados, como o de São Petersburgo, obtendo formação teórica.

A maior parte do que se conhece do repertório de *klezmer* da segunda metade do século XIX até a Segunda Guerra vem das coleções e manuscritos, muitas vezes constituídos por pesquisadores. Um dos mais importantes etnomusicólogos especializados no assunto foi o soviético Moshe Beregovski, que reuniu cerca de duas mil e quinhentas músicas folclóricas durante um monumental trabalho de campo realizado entre 1928 e 1936. A partir dos trabalhos de Beregovski e de outros etnomusicólogos, Yale Strom realizou um inventário de quase cinquenta tipos diferentes de danças e dez peças instrumentais executadas pelos *klezmerim* no período de 1850 a 1930, entre os quais podemos citar: *bulgar*, *chaconne*, *hora*, *frailach*, *doina*, *nigun*, entre outras (Strom, 2002).

10 O *hassidismo* é um movimento originado no interior do judaísmo ortodoxo, que buscou enfatizar a espiritualidade através da popularização do misticismo judaico, em contraposição ao judaísmo talmúdico, mais intelectualizado. O termo *hassidismo* faz referência à tendência desenvolvida na primeira metade do século XVIII, na Europa Oriental, sob orientação do rabino Israel Ben Eliezer.

11 Note-se que a língua *yiddish* tornou-se tão englobante na definição de determinada identidade judaica que este termo passou a designar o próprio judeu de tradição *ashkenazitas*.

Quando o klezmer encontra o tango: música...

DANIEL BITTER

O *klezmer* apresenta diversas faces dependendo de onde transita. Assim, uma distinção importante a ser feita é o caráter da música tocada nos assentamentos judeus do Império Russo, de um lado, e em Romênia e Império Otomano, de outro. Enquanto na área do *Pale*¹² os *klezmorim* frequentemente tocavam marchas e valsas em consequência de sua inserção nas forças armadas, na Romênia e em áreas de domínio Otomano, a música esteve mais próxima do Oriente. Strom (2002) argumenta que, em virtude deste fato, o *klezmer* tradicional executado contemporaneamente segue duas linhas basicamente distintas: a vertente polaca-ucraniana e a turca-romena.

A situação dos *klezmorim* entre as duas guerras deteriorou-se rapidamente. Entre os anos 1920 e 1930, os judeus formavam uma classe média baixa e proletária, de modo que havia pouco trabalho para os músicos. Com a chegada do Nazismo, muitos *klezmorim* foram deportados para os campos de concentração. Não se sabe ao certo quantos músicos foram assassinados durante o regime nazista, mas Strom estima, com base no trabalho de Beregosvki, que havia cerca de quatro a cinco mil *klezmorim* em Polônia, Galícia, Lituânia e Ucrânia, fora os inúmeros grupos existentes na Romênia (Strom, 2002:140).

Enquanto era sufocado na Europa pelos pogroms, pelo Nazismo e Fascismo, o *klezmer* floresceu nos EUA entre 1880 e 1930. Na América, os judeus se defrontaram com a inusitada experiência de viver numa democracia plena, o que produziu efeitos importantes sobre sua identidade e sobre sua música. Grande parte dos judeus viu-se diante da possibilidade de trocar efetivamente sua vida confinada nos guetos pela cultura americana secular, almejando-se sua ascensão econômica e social.

Em bairros tipicamente imigrantes, como o Lower East Side e o Brooklyn em Nova York, os judeus conviveram com uma diversidade de grupos étnicos e os *klezmorim* encontraram trabalho nos salões de dança, cafés e clubes sociais nos quais tocava-se música europeia, além do *ragtime*, *blues*, *swing* etc. Dessa forma, parte dos músicos de origem europeia que emigraram para os EUA participaram ativamente da indústria do disco e do teatro *yiddish*. Alguns ganharam grande destaque, entre os quais podemos citar: Naftuli Brandwein, Dave Tarras, Shloimke Beckerman, Marty Levitt, Abe Schwartz, Mickey Katz, entre outros tantos. Frequentemente estes músicos buscavam realizar um *klezmer* mais próximo do *jazz*, *blues* e gêneros afro-americanos, procurando ampliar o campo de atuação. Para eles, transitar entre o *klezmer* e o *jazz* era uma experiência cotidiana, vivida nos teatros, clubes sociais e *resorts* nas primeiras décadas do século XX. Apesar de sua frutificação em terras americanas, Strom (2002) destaca que os músicos judeus não adotavam usualmente o termo *klezmer* para se definirem, em função de seu caráter pejorativo. O *klezmer* esteve por muito tempo associado aos músicos itinerantes amadores, sem formação. Nesse novo contexto, os imigrantes tendiam a adotar nomes mais americanos e profissionais para designar este gênero musical (Strom, 2002:166).

Após a Segunda Guerra, o *klezmer* e a cultura *yiddish* sofrem um declínio significativo, pois remetiam diretamente a um mundo aterrorizante que desejava-se esquecer.

12 O *Pale* era a área onde situavam-se os assentamentos judaicos, os *shtetls*, nos limites de certas áreas do Império Russo, Reino da Polônia, Galícia e Romênia, fora dos quais, geralmente, a permanência dos judeus era proibida.

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

Por outro lado, a identificação com o hebraico como língua parecia uma decorrência da criação do estado de Israel,¹³ o que representava uma alternativa atraente para constituir-se uma vida religiosa e secular num estado independente, sem a necessidade de se enfrentar o dilema da assimilação.

O longo e acidentado percurso da tradição poética e musical hassídica da Europa Oriental até a América, parecia ter chegado ao fim. Mas nos anos 1970, especialmente nos EUA e Canadá, muitos músicos judeus voltaram-se para a tradição de seus antepassados no contexto mais amplo de um retorno às origens seculares e religiosas judaicas e do movimento de música folclórica norte-americana. Parcela significativa da segunda e terceira geração destes judeus sentia que havia perdido os laços com suas raízes religiosas e culturais e buscaram os antigos discos de 78 rotações e partituras em coleções como as do YIVO. O movimento foi descrito por muitos como um *revival* do *klezmer*, entretanto, talvez fosse mais adequado considerar que se desenvolveu um extenso trabalho de recriação sobre o repertório que era gradualmente descoberto (Kirshenblatt-Gimblett, 1998).¹⁴

Semelhante fenômeno se observa com relação ao *yiddish*.¹⁵ Neste período surgem diversas iniciativas de ensino e aprendizagem da língua, círculos de leitura e cantoria. Como nota Sonia Goussinsky, “O ídiche é hoje língua aprendida e não falada, a não ser por alguns judeus nascidos no leste europeu e alguns de seus descendentes, e pelos judeus ashkenazitas de prática religiosa ortodoxa (...)” (2012:75). Entre alguns dos músicos e pesquisadores pioneiros do movimento de revalorização do klezmer estão: Michael Alpert, Henry Sapoznik e Andy Statman.

Ecos desse movimento iniciado nos EUA foram ouvidos na América Latina e mesmo na Europa. Em cidades como Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro, São Paulo y Cidade do México, entre outras, formaram-se grupos e bandas. Wohl (2015) observa que no século XX na Argentina, alguns klezmorim performaram o repertório de *klezmer* do leste europeu até o final dos anos 1980. Depois disso, o *klezmer* chegou à Argentina majoritariamente pela via do revivalismo norte-americano, ao invés de ser transmitido pelas longas trajetórias inter-geracionais (Wohl, 2015). É possível dizer que, de fato, o klezmer ocupou um lugar de menor destaque na cena musical judaica argentina frente a outros gêneros, como as canções em *yiddish* e a música israeli. Neste contexto, se evidencia o magistral trabalho de Jevell Katz, cantor, compositor de canções em *yiddish* e espanhol e parodista de origem lituana, que fez muito sucesso até sua morte prematura em 1940. Vale ainda destacar que a Argentina foi uma das maiores capitais mundiais do teatro *yiddish* e contata-se que em 1939 havia cinco teatros profissionais dedicados ao *yiddish* (Czackis, 2009). Teatro e canções em *yiddish* formavam um par e raramente o tango estava ausente, incluindo tangos com letra em *yiddish*, como os compostos por Abraham Szewach. Apesar dessa presença relativamente tímida do

13 Note-se que ao lado de concepções sionistas, entre as quais temos aquela que conduziu à formação do estado judeu, houve e ainda há muita resistência aos seus pressupostos e sobretudo à forma violenta com que se estabeleceu, desterritorializando comunidades nativas da região e perpetuando um conflito que se estende até os dias atuais. O debate sobre a variedade de concepções sionistas e entre sionistas e anti-sionistas foi particularmente rico nos anos 1930-1940.

14 Ver por exemplo o sintomático relato do músico Frank London, sob o título “An Insider’s View: How we Traveled from Obscurity to the Klezmer Establishment in Twenty Years” (Slobin, 2002).

15 Ver por exemplo o trabalho desenvolvido pelo Yiddish Book Center: <https://www.yiddishbookcenter.org/>

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

klezmer no século XX, é bastante evidente o crescimento mais recente do interesse pelo gênero. Vale destacar a atuação de músicos como Marcelo Moguevsky, César Lerner e Paloma Schachman, e grupos como o Trio Linetzky e a Orquestra Kef, entre outros.

Esses novos tempos podem ter sido inaugurados pelo *kleztival*¹⁶ (Festival Internacional de música judaica), iniciado em 2009 em São Paulo e que chega à sua 12ª edição em 2021, com grande sucesso, repercutindo em outros países da América Latina. Nas últimas décadas, também se realizam na cidade de Buenos Aires festivais de música judaica, como o *Klezfiesta* e o *Festiveinuo*, embora de forma descontínua. É digno de nota que esta “festivalização” recente da música judaica –assim como de outras tantas músicas étnicas ao redor do mundo globalizado– pode ser um sinal de uma nova cena de *klezmer* que vem se constituindo. Neste emergente cenário, o *klezmer* deixa de ser apenas um gênero associado a um modo de vida de uma comunidade étnica e torna-se um ativo campo de atuação econômica e patrimonial, estimulando uma atitude de preservação, consagração e revitalização (Kirshenblatt-Gimblett, 1998).

A língua e a canção *yiddish*, por sua vez, têm sido fomentadas por iniciativas importantes como o grupo *Viver com Yiddish* idealizado por Sonia Kramer no Rio de Janeiro (Kramer *et al.*, 2018). Vale destacar, também, o trabalho desenvolvido pelo IWO Argentina, sediado em Buenos Aires. A Argentina tem uma relevante presença do *klezmer*, contando com a participação de músicos, muitos dos quais atuam, também, na cena do tango. Duas páginas de *facebook* constituem sítios importantes para suas interações: *Klezmer Argentina*¹⁷ e *Cultura Klezmer*,¹⁸ esta última criada com o propósito de unir grupos e músicos latino-americanos em torno do *klezmer*.

Ainda que seja correto dizer que houve uma violenta retração das comunidades judaicas do leste europeu, estas não desapareceram completamente, o mesmo valendo para suas tradições poético-musicais. Yale Strom narra que quando viajou ao leste europeu para a realização de pesquisa de campo e concertos musicais no início dos anos 1980, viu-se menos como um artista revivalista do que como um transmissor da cultura *yiddish* (202). Mark Slobin (2000) sugere que a destruição da pátria dos judeus europeus significou que a diáspora se tornou sua base musical. O *klezmer* sofreu profundas transformações ao longo de sua viagem, especialmente após o Holocausto Nazista, se dispersando ao redor do mundo e passando a adquirir muitas cores locais.

A sócio-gênese do tango

O tango se originou em fins do século XIX na região do *Río de La Plata*, em quatro cidades portuárias: Montevideu, Buenos Aires, Rosário e La Plata, no contexto do colonialismo escravocrata e a partir de manifestações culturais afro-portenhas. O caso de Buenos Aires é especialmente emblemático e de interesse para este texto. É de ampla aceitação que o tango tenha se desenvolvido nos subúrbios, em áreas marginais

16 Festival Internacional organizado anualmente por Nicole Borger, cantora e diretora do Instituto de Música Judaica Brasil (IMJ). A instituição é afiliada ao Jewish Music Institute in London, UK. O festival é promovido desde 2009 e é considerado o maior evento de música judaica da América Latina.

17 <https://www.facebook.com/groups/1975328939383473/>

18 <https://www.facebook.com/culturaklezmer/>

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

e liminares de Buenos Aires, em estreita relação com a pobreza cidadina, tanto nativa como imigrante (Vila, 2000).

Ao refletir sobre a territorialização do tango, Sofia Cecconi (2009) argumenta que este se definia a partir dessa zona fronteiriça entre a cidade e o campo, a *orilla* ou *arrabal*,¹⁹ um espaço incerto, poroso, em que se estabelecia o limite entre o aceitável e o proibido. Para a autora, em fins do século XIX, o tango estava espacializado, mas não territorializado²⁰ (Cecconi, 2009). A autora também explica que na visão dominante de higienistas e gestores públicos deste período, houve uma convergência entre a representação construída sobre estas bordas da cidade, com seus assentamentos precários e insalubres, e o próprio tango (Cecconi, 2009). Sua territorialização se daria com sua introdução na vida urbana, quando se estabeleceu nos bairros populares, como o La Boca, nos cafés de classe média onde se apresentavam os primeiros conjuntos musicais, nas casas de dança e em festas de carnaval. Neste cenário, os imigrantes europeus desempenharam papel fundamental.

No princípio do século XX, Buenos Aires abrigava uma massa de homens solitários, majoritariamente formada por imigrantes europeus que buscavam sua transição no processo de modernização do país. Desembarcaram na cidade com a expectativa de “fazerem a América”, de encontrar trabalho e terra e, assim, prosperar e retornar aos seus países de origem. A realidade, entretanto, mostrou-se divergente do imaginado e, frequentemente, estes imigrantes se defrontavam com pobreza, desemprego e a vida nos aglomerados cortiços populares, chamados *conventillos*. Pablo Vila argumenta que foram estes os homens que frequentavam os cafés e bordéis onde o tango se apresentava em busca de diversão e sociabilidade (Vila, 2000). O autor observa que o tango é um artefato cultural que se prestou à formulação de distintas formas de identidades, desempenhando um papel central na integração de imigrantes europeus estabelecidos em Buenos Aires a partir de 1900 (Vila, 2000). Para Vila este gênero poético-musical atraiu a classe trabalhadora pelo seu potencial de expressão étnica, a despeito de suas letras frequentemente se revestirem de um caráter moralista, sexista e machista.

O tango, em seu princípio, foi rejeitado pela elite por sua associação ao subúrbio, à marginalidade e à prostituição. Progressivamente o gênero difunde-se entre as classes altas e em direção ao norte da cidade com o auxílio de membros das elites que frequentavam os bordéis. A geografia bipartida da cidade entre norte e sul é elucidativa dos distintos contextos em que o tango era ouvido e dançado. Nos bairros ao norte instalava-se nos luxuosos *cabarets*; ao sul, nos populares *piringundines*.²¹

Um fato que certamente alavancou a aceitação do tango por parte das elites, foi seu sucesso na Europa, a partir de sua introdução em Paris nos anos 1910. Nesse processo de requalificação do tango, o gênero passou por uma limpeza, adequando-se ao vocabulário cosmopolita predominante na cidade portenha, deixando de lado os temas

19 Do árabe hispânico, a palavra significa bairro situado fora dos limites da cidade, periferia urbana, extramuros.

20 Cecconi se orienta pela distinção conceitual entre espaço, lugar e território. Espaço seria uma entidade abstrata. Lugar está necessariamente imbuído de significados e se define pelas relações criadas pelos que o habitam e através da história que nele se desenrola. Território aponta para uma forma de identificação subjetiva, não necessariamente comportada pelo lugar (Cecconi, 2009:51).

21 Tabernas populares.

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

obscecos e picarescos. Nesse período os conjuntos musicais, chamados orquestras típicas da Velha Guarda, eram basicamente formados por violinos, piano, bandoneón e contrabaixo, com algumas variações.

Por outro lado, a classe média, fundamentalmente constituída por descendentes de imigrantes, em sua busca por ascensão econômica e social mantinha uma relação ambígua com o tango, pois, se este prestava-se adequadamente à expressão da vida cotidiana de seus pais, representava, também, um passado que queriam esquecer (Vila, 2000). Por volta dos anos 1920, entretanto, todas as classes o abraçam, por distintas razões, e sua difusão ganha forte impulso com o rádio e a indústria fonográfica.

O tango sofreu deslocamentos e transformações relevantes neste processo de aceitação generalizada, servindo-se como emblema nacional na afirmação de uma “argentinidade” que agora, irremediavelmente, incorporava a população imigrante anteriormente rejeitada por alguns setores hegemônicos. Para estes estrangeiros, o tango foi, até certo ponto, um meio de reconhecimento étnico e instrumento de crítica ao comportamento das elites dominantes.

Embora o tango tenha sido apropriado como símbolo de identidade nacional, supostamente unificada, este gênero é fundamentalmente produto de complexas interações culturais, tanto na própria Argentina, como em outros países.

En un mundo de identidades múltiples y móviles, el tango porteño se empeña en afirmar una identidad estable y, aunque él mismo sea producto del mestizaje, lo resiste para afirmar su poder de definir, como único referente identitario, la experiencia simbólica y expresiva de un buen número de porteños (Pelinski, 2000:2).

Pelinski (2000) propõe refletir sobre os efeitos da emigração do tango, o que resultaria na produção de dois tipos ideais: o tango portenho e o tango nômade. O primeiro permaneceu no Río de La Plata, territorializando-se simbolicamente em Buenos Aires e Montevideú, e o segundo, uma vez desterritorializado, reterritorializou-se em torno de outros mundos musicais.

De todo modo, a história do tango é objeto de acalorado debate, envolvendo frequentemente uma atmosfera idílica e mítica. Um caminho alternativo que valoriza mais as variações narrativas é oferecido por Maria Julia Carozzi. A autora nota que a literatura sobre o baile do tango por muitas décadas tendeu a ligar sua história às grandes transformações da sociedade, a despeito da escassez de registros de sua presença nos cortiços, clubes e confeitarias nos anos 1940-1950, episódios estes valorizados na memória dos milongueiros mais antigos (Carozzi, 2015). Carozzi (2015) observa também que um conjunto de narrativas construídas no campo das ciências sociais produziu um roteiro histórico linear sobre o tango, com um forte acento na sua rota de exportação para Paris, no seu sucesso na Europa e seu retorno triunfal, acabando por invisibilizar muitos contextos heterogêneos em que se tocava e bailava em Buenos Aires. Finalmente a autora alega que a história do tango, em suas sucessivas interpretações, foi construída como uma viagem ultramarina, ligando certos marcos espaço-temporais, tais como prostíbulos, cabarets, subúrbios, portos, salões parisienses e as classes altas portenhas (Carozzi, 2015). O coroamento dessa narrativa, pode-se aventar, é o desenvolvimento de toda uma política cultural e patrimonial nos anos 1990 (Morel, 2009), que buscará situar o

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

tango como produto de exportação, marca da cidade de Buenos Aires e mercadoria para o turismo internacional. Carozzi (2015), entretanto, nota que há visões alternativas ou variações desta história, e personagens que não se identificam necessariamente com os pontos de partida e chegada dessa viagem. Essa perspectiva é particularmente frutífera para chamar a atenção para a contribuição de judeus ao desenvolvimento deste gênero musical-coreográfico e para sua influência sobre a música judaica.

Judeus e o tango

Jose Judkowski (1998) destaca que muitos músicos judeus já tinham contato com o tango na Europa antes de migrarem para as Américas. O gênero se difundiu pela Europa Ocidental e Oriental, chegando à França, Alemanha, Polônia, Romênia e adjacências e há várias hipóteses para o traçado de suas rotas. Na década de 1920, Varsóvia tornou-se uma das cidades centrais do tango europeu. Judkowski (1998:25) escreve que: “Por lo tanto, al margen de las distintas hipótesis, la relación Tango-judío es un dato real. Quizás hasta lógico, entre un género musical y un Pueblo donde la nostalgia es característica de ambos”.

O autor observa que durante o período trágico do Nazismo, autores e compositores judeus compuseram tangos com letras em *yiddish*, como uma forma de expressão própria. Cerca de vinte e oito tangos de um total de quinhentas canções foram registrados por Schmerke Kaczerginsky em seu livro *Canções de gueto e campos de concentração*, publicado em 1948. Paradoxalmente, o tango serviu tanto como meio de expressão dessas comunidades, como uma forma de recreação macabra para os seus opressores. Campos de concentração, como Auschwitz, Terezín, Janowska, Mauthausen, Dachau e Buchenwald, formaram orquestras chamadas *Lagernkapellen*, onde músicos judeus amadores e profissionais tocavam juntos a serviço dos oficiais do regime Nazista (Judkowski, 1998). Quando homens, mulheres e crianças realizavam sua marcha final para morrer nas câmaras de gás, músicos judeus eram obrigados a executar o tango *Plegaria* de autoria do violinista argentino Eduardo Bianco, que ficou conhecido pelos prisioneiros como *Tango de la muerte*. Bianco tocou, ele mesmo, a canção para o líder nazista máximo e seu ministro de propaganda Joseph Goebbels em 1939, tornando-se logo um sucesso. A composição motivou o poeta judeu Paul Celan a compor uma paródia poética denominada *Der Todesfuge* (Fuga da Morte) em 1948, convertendo-se em uma espécie de hino das vítimas do Holocausto (Maltz, 2013).

Em seu livro *Tango judío. Del ghetto a la milonga*, Julio Nudler (1998:13) afirma que, “la relación entre los judíos y el tango, compleja, contradictoria e incluso silenciada, se había vuelto tan íntima y profunda que cuesta entenderlos por separado, siquiera como ejercicio imaginario”. O autor argumenta que os judeus estabeleceram contato com o tango em princípios do século XX, especialmente no contexto dos inúmeros bordéis do baixo portenho. Neste mesmo período, chegavam violinistas da Polônia, Rússia e Romênia, que acabavam se incorporando à cena do tango, como um meio de vida e de integração social. O violinista Andrés Linetzky, um dos três irmãos que formam o Trio Linetzky conta que:

Mi abuelo llegó desde Rumania, de Belz, un pequeño pueblito como aquel descrito en el Violinista del Tejado. Muy parecido el estilo al que Scholem

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

Aleichem describe. Y llegando a la ciudad de Buenos Aires, en muy poco tiempo, en algunas semanas, ya estaba tocando en una orquesta típica de tango (Instituto de Música Judía [IMJU], s.d.).²²

Nudler destaca em seu livro uma lista não exaustiva de oitenta e cinco personalidades que integraram a cena do tango, entre instrumentistas, maestros, cantores, empresários e autores. Entre estes nomes, pode-se destacar Arturo Hernán Bernstein que teria criado uma importante escola de bandoneón, os irmãos Rubinstein, o violinista Szymbia Bajour, o dançarino Maurício Seifert, o violinista, compositor e diretor de orquestra Raul Kaplún, entre outros tantos. Nudler e Judowski ressaltam também o papel de Don Max Glucksmann, um emigrante judeu vindo de Czernowitz, Império Austro-Húngaro, na propagação do tango. Mordejai Glucksmann, seu verdadeiro nome, foi um notório empresário da indústria cinematográfica e fonográfica, com intensa atuação na cena de tango.

Entretanto, a participação dos judeus no tango nem sempre foi tão tranquila. Nudler intitula a introdução de seu livro como *Tango que me hiciste goi* (1998),²³ o que poderia ser traduzido por “Tango que me fez não judeu”. *Goi* é uma expressão em *yiddish* muito usual entre os judeus para se referirem aos não judeus, aos gentios. Seu intuito é revelar como esse processo era também visto como uma ameaça à desestabilização de sua identidade. Por outro lado, o autor escreve que,

Éste, el de la identidad porteña fue un terreno en que los tangueros judíos no pudieran nunca hacer del todo propio, entre otras razones porque otros inmigrantes, más numerosos y arrogantes, lo habían ocupado: los italianos que sobre imprimieron su sentir a la matriz criolla. Ellos dominan ampliamente la escena del tango, relegando incluso el elemento español a un muy distante segundo plano (Nudler, 1998:19).

Nudler (1998) observa ainda que a adoção de pseudônimos contribui para invisibilizar o grande aporte dos judeus ao tango e que esse era um costume generalizado, mesmo entre não judeus. Para o autor, a mudança de nome era, para os judeus, de fato, uma forma de se proteger da discriminação e mesmo da burla, muito frequente naquele momento. Conclui-se que o tango acolheu os judeus ao preço do relativo apagamento de sua identidade diferencial (Nudler, 1998). O mesmo tipo de pacto foi replicado nas letras dos tangos, onde personagens judeus nunca estão presentes, em que pese sua forte presença em bairros tangueros como *El Once*, um bairro judeu por excelência.

Jose Judkowski (1998) argumenta que o tango atraiu naturalmente os judeus por seu caráter, ao mesmo tempo, melancólico e festivo e Amalia Ran (2016) sustenta que essa atração se deu ainda, provavelmente, pelo tango ser representado, do ponto de vista exterior, como um gênero dos excluídos.

22 O Trío Linetzky que tem se dedicado ao tango, ao klezmer e à sua combinação. Os Linetzky começaram a se reunir aos sábados à noite para tocar *klezmer*, tango e outros gêneros em encontros regados a bebida e comida judaica. Seu mais novo disco *Nuevos Aires Klezmer* é uma boa mostra do que o grupo tem feito na interface entre tango e *klezmer*, investindo inclusive em composições autorais.

23 Nudler provavelmente faz uma referência intertextual a um poema muito conhecido na Argentina, chamado *Apología del tango*, de Enrique Pedro Maroni.

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

Mas a relação entre judeus e o tango tem recentemente ganhado novos contornos. Nas últimas décadas, grupos musicais têm procurado estabelecer um diálogo profícuo entre o *klezmer* e o tango, entendendo-se que ambos os gêneros desempenham um papel importante na formulação de suas identidades. Note-se que, conforme venho assinalando, tango e *klezmer* são gêneros diaspóricos que continuamente se misturam a outras formas musicais em seus deslocamentos espaço-temporais, produzindo novas sínteses.

Tango klezmer project

Um dos experimentos musicais que interessam a este artigo é desenvolvido pelo grupo Tango Klezmer Project. O grupo é formado por Víctor Murstein (voz e clarinete), Norberto Vogel (bandoneón), Gaba Reznik (piano) e Juan Kaunnitz (contrabaixo). O quarteto gravou dois discos: *Raíces encontradas* (2014) e *Rarezas de un Klezmer Porteño* (2019). Segundo Vogel, que juntamente com Murstein criou o grupo, o primeiro álbum foi composto por um repertório de tango e *klezmer* já estabelecido e arranjado pelo grupo, de forma a combinar ambos os gêneros. O título é sugestivo e aponta para o encontro entre tradições e origens. O segundo álbum já integra composições do próprio grupo. O bandoneonista destaca que o trabalho se destina a um público preparado para ouvir atentamente sua música e não para ser dançado. Esse aspecto diferencia o quarteto de outros grupos de tango e música judaica em geral, onde o componente da dança geralmente está presente. Cabe destacar que Astor Piazzolla, personagem importante na história do tango, foi responsável por propor importantes derivações no gênero e uma delas foi sua absoluta ênfase na expressão musical. Em muitos sentidos, a música de Piazzolla é vista como uma ruptura radical com o tango tradicional. O primeiro álbum de Tango Klezmer Project, aliás, inclui uma versão klezmerística de Libertango de autoria do eminente compositor. Vogel conta que, dependendo da situação em que o quarteto se apresenta, o repertório pode privilegiar mais o tango ou o *klezmer*, mas que a síntese entre os dois gêneros é o efeito mais buscado.

Na página do *facebook* do grupo pode-se acessar o seguinte texto de apresentação:

Tango Klezmer Project es el encuentro de sentimientos que despiertan los sugestivos sonidos, armonías y ritmos provenientes de dos de los más profundos y ricos estilos musicales. Tango, expresión folklórica del Río de la Plata, y Klezmer, folklore originado en los Shtetls (aldeas judías del centro y este europeo). Ambos estilos son esenciales para los músicos que conforman el proyecto, debido a que sus raíces y trayectorias en estas expresiones culturales y musicales han dejado profundas huellas, dando como resultado una propuesta única y original.

El cuarteto presenta un abanico de composiciones tradicionales y originales, abarcando los repertorios de los tangos porteños, así como de las melodías del Klezmer, preservando la esencia de cada uno de los estilos y resultando así en una síntesis de combinación sensible y rítmica, un paisaje de juegos y danzas “judeo-tangueras”, un recorrido de sonidos nuevos que trascienden fronteras y culturas.²⁴

24 Recuperado de: <https://norbivogel0.wixsite.com/tangoklezmer> (acessado em 2 de abril de 2022).

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

Norberto Vogel tem uma clara disposição para o encontro com diversos universos musicais, haja vista sua participação na Orquestra *Salam - Shalom*, um grupo formado no início dos anos 2000 que reuniu judeus e árabes argentinos. A orquestra foi criada por iniciativa de Segismundo Holzman e incluía em seu repertório tango, *klezmer* e música árabe. Seu avô emigrou da Polônia para a Argentina no início do século XX e faz parte da segunda geração de argentinos.

Victor Murstein apresenta igualmente forte disposição para o diálogo musical. Foi o criador do grupo Murga Klezmer, uma agremiação que buscou explorar as interfaces entre a *murga*, um gênero folclórico carnavalesco da cidade de Buenos Aires, e o *klezmer*. Os músicos vestem-se com fantasias carnavalescas durante suas apresentações e frequentemente organizam-se na forma de cortejos à semelhança das *murgas* e dos *candombes* afro-argentinos e afro-uruguayos. O clarinetista também integrou o trio *Polentaitun*, que executava milongas e *candombes* portenhos. Em entrevista, Murstein narra que conheceu o músico Juan Carlos Cáceres,

(...) músico argentino que vivió 30 años en Francia. Cáceres era un músico de tango y él estudió mucho acerca de influencia de las raíces negras traídas por los esclavos, sobre el tango y toda la influencia del carnaval porteño, la murga porteña. Bueno, él venía acá para hacer algunos espectáculos y Mosca [Ruben Bloise], que era percusionista de Cáceres (cuando él venía acá), me invita a tocar clarinete con ellos y antes de empezar el espectáculo, me pasa los temas, algunos acordes... y entonces Cáceres me pregunta: “¿vas a tocar música klezmer?” Y respondo: “sí claro”. “Hace lo que quieras cuando toques”. Así, introduje algunos de los modismos que hacemos en el clarinete, o lo que se hace también en el violín, en la música klezmer y el tipo quedó enloquecido. ¡Fue maravilloso! Lo que Cáceres sentía es que el klezmer no estaba tan lejos de la murga o de la milonga, porque se podía imaginar que estos se encontraban en el *conventillo*. Y en los *conventillos* había negros, españoles, italianos, judíos (J.C. Cáceres, entrevista pessoal, 5 de junho de 2020).

O texto de apresentação do Tango Klezmer Project e a narrativa de Murstein reproduzidos acima, revelam concepções significativas sobre o trabalho musical e sua relação com determinados territórios e identidades judaicas. Chamo a atenção para a ênfase colocada sobre os *shtetls* e os *conventillos*, de tal maneira que é possível traçar um paralelismo entre estas referências espaciais e culturais. De fato, as comunidades judaicas imigrantes tendiam a reproduzir nos territórios de destino a forma de organização social estabelecida na Europa. Um aspecto que caracteriza amplamente a fase de adaptação dessas comunidades nos novos contextos é a sua concentração geográfica em determinados bairros ou conjuntos de ruas, quarteirões etc., geralmente situados em áreas marginais das cidades ou em áreas rurais. Exemplos dessa forma mimética de organização se multiplicam: Manhattan Lower East Side e Brooklyn em Nova York, Outremont no Quebec, Bom Retiro em São Paulo, Praça Onze no Rio de Janeiro e o Once em Buenos Aires.

Nos bairros portenhos do Once, inicialmente, e, um pouco mais tarde, Villa Crespo, por exemplo, as comunidades judaicas desenvolveram importantes instituições religiosas e seculares, além de atividades comerciais essenciais para a sua reprodução. Em suas

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

ruas se estabeleceram sinagogas, clubes, jornais, armazéns, lojas de alimentos *kasher*,²⁵ bares, tabernas e restaurantes. As atividades comerciais, frequentemente voltadas para o comércio de tecidos, caminhavam juntamente com as atividades religiosas e recreativas. Os judeus que residiam nos *conventillos* na zona portuária gozavam de um status socioeconômico inferior aos do Once, igualando à condição generalizada de outros grupos imigrantes. O mais famoso destes *conventillos* foi o La Paloma, com seus 112 apartamentos de um cômodo. Nele, muitos judeus aprenderam as primeiras palavras em castelhano e a forma básica da sociabilidade tipicamente portenha (Rein, 2015). Na verdade, mesmo sem ter consciência, judeus e outros imigrantes formavam o *ethos* portenho.

Observo que a recorrente menção da relação entre os *shtetls* e determinados bairros judeus imigrantes, também está sintomaticamente presente na narrativa de outro grupo musical, desta vez, no Rio de Janeiro, ao qual já me referi acima. O Rancho Praça Onze Klezmer Carioca, criado em 2013 sob direção de Ricardo Goldfeld Szpilman, procura combinar o *klezmer* e o cancionário *yiddish* com o samba e outros gêneros musicais brasileiros. O argumento do grupo para a realização dessas colagens criativas e inusitadas é o imaginário encontro entre judeus e negros que teriam vivido como vizinhos nas imediações da Praça Onze, área central do Rio de Janeiro, em cortiços populares, no início do século XX. Foi nessa emblemática região, que ganhou o simbólico nome de Pequena África, que o samba teria se originado num complexo processo criativo, a partir de formas expressivas como o lundu, maxixe e cantos de terreiro, entre outras.

Como escrevi em artigo de minha autoria onde apresento alguns aspectos desta orquestra,

(...) muitos destes músicos sentem-se como herdeiros do universo dos *shtetls* do velho mundo, como do caldo cultural da chamada Pequena África, sob a alegação de que seus ascendentes viveram ao lado dos negros na Praça Onze, partilhando valores, moralidades e costumes, bem como participando da gênese de uma cultura popular urbana. Sem deixar de reconhecer a especificidade de sua história cultural e de seu vínculo com o mundo dos *shtetls*, alguns dos membros deste grupo musical consideram-se nativos da Pequena África (Bitter, 2015:126).

Sugiro assim que a carioca Praça Onze e o portenho bairro do Once ligam-se por mais do que uma curiosa coincidência de nomes.

Para além da fatualidade histórica desses eventos, chamo a atenção para o papel da imaginação criativa (Anderson, 1983) destes músicos contemporâneos na formulação de suas narrativas e performances que parecem se fundamentar na busca de uma (re) vinculação com origens culturais autênticas, relativas tanto a uma herança cultural do leste europeu, quanto portenha. Os *shtetls*, os *conventillos* e os bairros tipicamente judaicos como o Once surgem como paisagens destas narrativas, como *lugares* de autenticidade (Gonçalves, 2007) e *lugares de memória* (Nora, 1993). Para este autor, esse conceito designa lugares, nos sentidos material, simbólico e funcional criados para ocupar o espaço das memórias ritualizadas, cada vez mais absorvidas pela história. Segundo Pierre Nora, não haveria necessidade de se criarem lugares de memória, caso a memória espontânea não tivesse entrado em declínio entre as sociedades modernas

25 Alimentos considerados apropriados à dieta judaica e que passam pela supervisão de um rabino.

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

ocidentais (Bitter, 2015). Estudiosos do campo da memória social destacaram a centralidade das categorias *tempo* e *espaço* em seu processo de estruturação. Maurice Halbwachs (1990), por sua vez, notou que a memória precisa se ancorar nos chamados *quadros sociais*, assim como em bases materiais e temporais.

Procurei neste artigo desenvolver algumas ideias sobre o papel da música na formação de subjetividades de judeus argentinos, destacando a emergência de um renovado movimento de valorização de tradições musicais, particularmente do klezmer e do tango, gêneros estes que têm se convertido em patrimônios culturais. Sintomaticamente as rotas destes gêneros se cruzam com frequência, uma vez que suas fronteiras são porosas. Entretanto, verifica-se contemporaneamente a emergência de projetos musicais que procuram deliberadamente combiná-los numa alquimia musical. O trabalho de grupos, tais como o do Tango Klezmer Project, aqui apresentado, podem ser interessantes para pensar dinâmicas de definição de pertencimentos sociais e culturais que sinalizam identidades complexas. Procurei mostrar a relevância das narrativas de memória e da criatividade imaginária nessas apropriações e recriações musicais, assim como, da mobilização de lugares e temporalidades relativas às diásporas do tango e do klezmer. Por fim, argumentei que enquanto músicos judeus performam estas narrativas musicais, estes estão se constituindo subjetivamente como portenhos-judeus. O encontro do *klezmer* com o tango, assim, parece se abrir para um universo imenso de possibilidades.

Quando o klezmer encontra o tango: música...
DANIEL BITTER

Bibliografia

- » AFP (2005, 03 de maio). Suásticas e mensagens anti-semitas preocupam judeus argentinos. *Jornal do ABC*. Recuperado de: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/241151/suasticas-e-mensagens-anti-semitas-preocupam-judeus-argentinos->
- » Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- » Barreiro, R. (2017, 29 de setembro). Violência contra judeus cresce na Argentina. *El País*. Recuperado de: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/28/internacional/1506618564_897139.html
- » Barth, F. (2000). Grupos étnicos e suas fronteiras. En T. Lask (Org.), *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas* (pp. 141-166). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- » Bitter, D. (2015). Narrativas de memória e performances musicais dos judeus cariocas da "Pequena África". *Revista Antropológica*, 39, 121-149.
- » Carozzi, M.J. (2015). *Aquí se baila el tango: una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- » Cecconi, S. (2009). Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción. *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 9(33), 49-68.
- » Czackis, L. (2009). Yiddish tango: a musical genre? *European Judaism: A Journal for the New Europe*, 42(2), 107-121.
- » Gonçalves, J.R. (2007). Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. Em J.R. Gonçalves (Ed.), *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios* (pp. 211-234). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, IPHAN.
- » Goussinsky, S. (2012). *Era Uma Vez Uma Voz, O Cantar ídiche, Suas Memórias e Registros no Brasil*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Árabes e Judaicos, Universidade de São Paulo.
- » Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Vértice.
- » Instituto de Música Judía (IMJU) (s.d.). *Nuevos Aires Klezmer*. Trailer. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=8tHgW2JB2t4&feature=emb_logo
- » Judkowski, J. (1998). *El tango. Una historia con judíos*. Buenos Aires: Fundación IWO.
- » Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). Sounds of Sensibility. *Judaism*, 47(1), 49-78.
- » Kramer, S.; Silveira, A. e Rian, B. (Orgs.) (2018). *Viver com Yiddish*. Rio de Janeiro: Likhtik.
- » Maltz, B. (2013). Fuga da morte: o hino do Holocausto. *WebMosaica*, 5(1), 98-109.
- » Morel, H. (2009). El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires. *Cuadernos de Antropología Social*, 30, 155-172.

Quando o klezmer encontra o tango: música...

DANIEL BITTER

- » Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, 10, 7-28.
- » Nudler, J. (1998). *Tango judío. Del Ghetto a La Milonga*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- » Pelinski, R. (2000). *El tango nómade*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Ran, A. (2016). Tristes Alegrías: The Jewish Presence in Argentina's Popular Music Arena. Em A. Ran e M. Morad (Eds.), *Mazal Tov, Amigos!: Jews and Popular Music in the Americas* (pp. 44-59). Leiden, Boston: Brill.
- » Ran, A. e Cahan, J.A. (2012). Introduction: Rethinking Jewish Identity in Latin America. Em A. Ran (Ed.), *Returning to Babel: Jewish Latin American Experiences, Representations, and Identity* (pp. 1-14). Boston: Leiden, Brill.
- » Ran, A. e Morad, M. (2016). Introduction Em A. Ran e M. Morad (Eds.), *Mazal Tov, Amigos!: Jews and Popular Music in the Americas* (pp. 1-10). Leiden, Boston: Brill.
- » Rein, R. (2015). *Fútbol, Jews, and the making of Argentina*. Stanford: Stanford University Press.
- » Sapoznik, H. (2006). *Klezmer! Jewish Music from Old World to Our World*. Londres: Schirmer Trade Books.
- » Slobin, M. (2000). *Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World*. Oxford: Oxford University Press.
- » Strom, Y. (2002). *Shpil: The Art of Playing Klezmer*. Plymouth: Scarecrow Press.
- » Vila, P. (2000). El Tango y las identidades étnicas en Argentina. Em R. Pelinski (Ed.), *El Tango nómade: Ensayos Sobre La diáspora Del Tango* (pp. 71-98). Buenos Aires: Corregidor.
- » Wohl, L. M. (2015). *The Musical Labors of Memory: Jewish Musical Performance in Buenos Aires*. Tese de Doutorado em Filosofia, Departamento de Música, Universidade de Chicago.

Daniel Bitter / danielbitter@gmail.com

Doutor em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Professor Associado do Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-graduação em Cultura em Territorialidade (PPCULT-UFF). Integra o Programa Encontro de Saberes UFF e o Núcleo de estudos sobre Artes, Rituais e Sociabilidades Urbanas (NARUA-UFF). Publicou o livro *A bandeira e a máscara. A circulação de objetos rituais nas folias de reis* (2010, 7 Letras/CNFCP/IPHAN), premiado com o 1º lugar no Concurso Silvio Romero de monografias, CNFCP/ IPHAN.