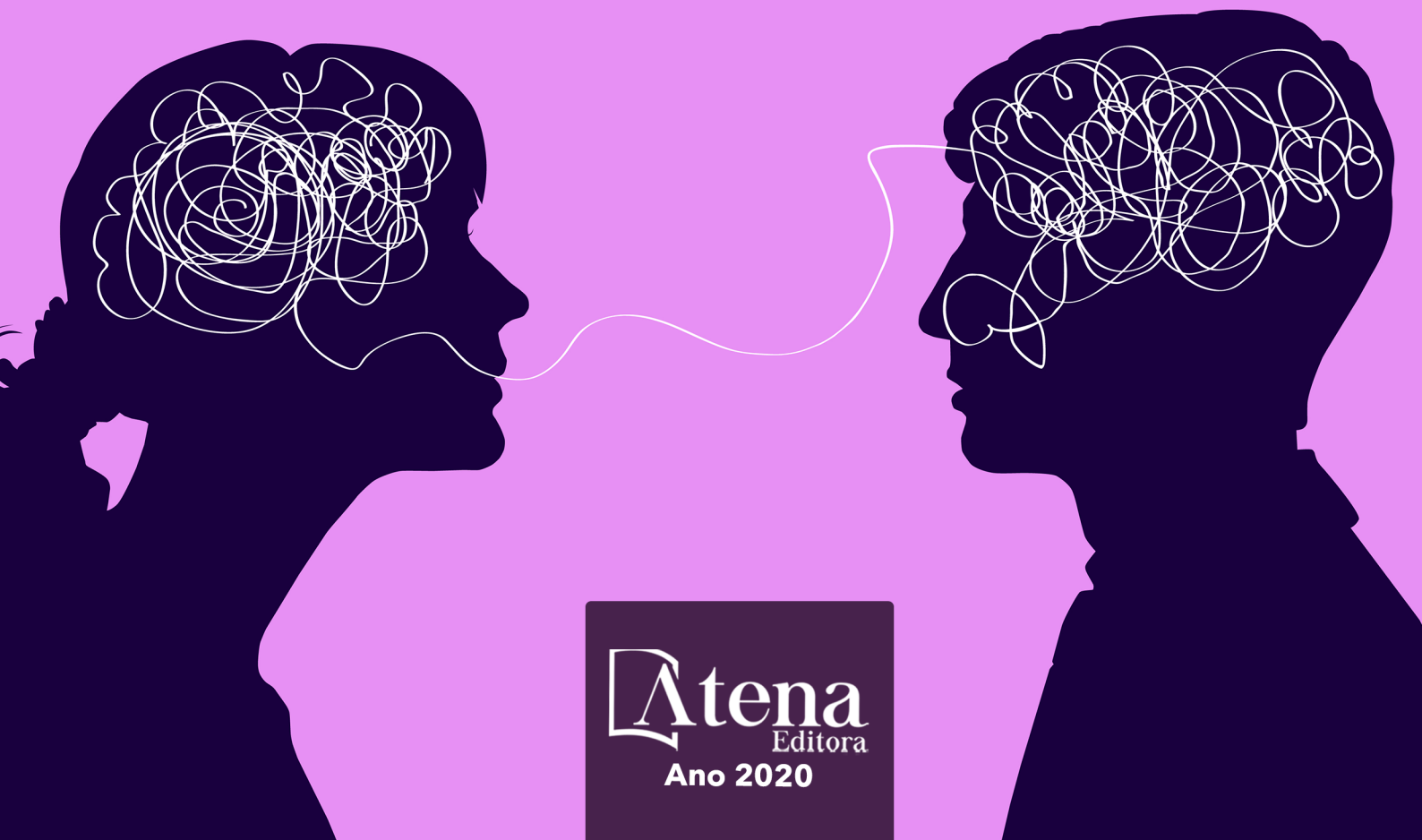


LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES

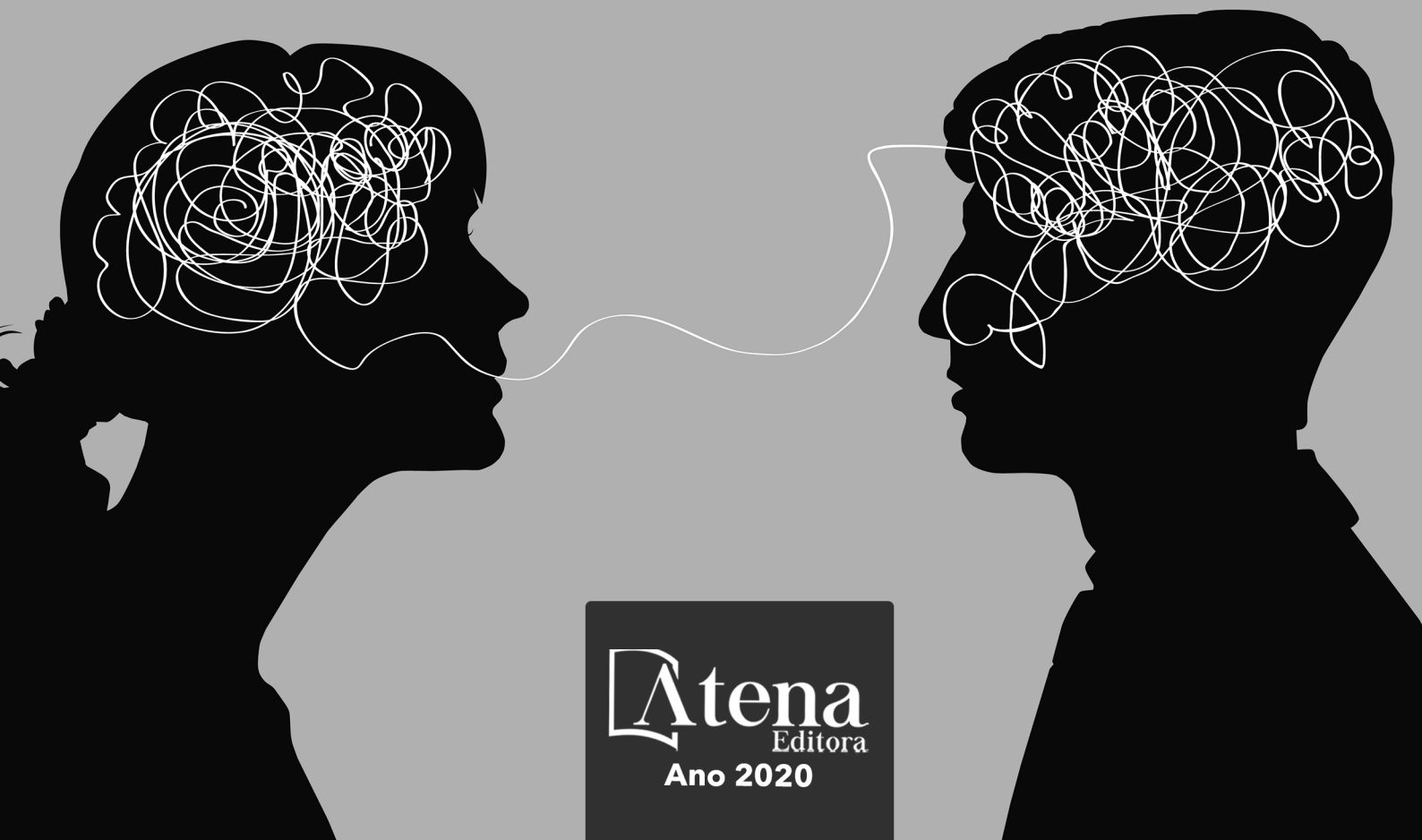
IVAN VALE DE SOUSA
(ORGANIZADOR)



Atena
Editora
Ano 2020

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES

IVAN VALE DE SOUSA
(ORGANIZADOR)



Atena
Editora
Ano 2020

2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação: Natália Sandrini de Azevedo

Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá

Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie di Maria Ausiliatrice

Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Luis Ricardo Fernando da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador

Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Fernando José Guedes da Silva Júnior – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof^a Dr^a Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Me. Adalto Moreira Braz – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof^a Dr^a Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof^a Dr^a Andrezza Miguel da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof^a Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Prof^a Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Ma. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Prof^a Dr^a Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof^a Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof^a Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Dr. Fabiano Lemos Pereira – Prefeitura Municipal de Macaé
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof^a Dr^a Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Prof. Me. Heriberto Silva Nunes Bezerra – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof^a Ma. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Prof^a Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Ma. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Prof^a Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Prof^a Dr^a Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Me. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo

Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Me. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

| Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG) | |
|---|---|
| L755 | Linguística, letras e artes [recurso eletrônico] : culturas e identidades / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa, PR: Atena, 2020. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-5706-025-4 DOI 10.22533/at.ed.254202404 1. Letras. 2. Linguística. 3. Artes. I. Sousa, Ivan Vale de. CDD 410 |
| Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422 | |

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Neste e-book, as reflexões compõem as áreas de ensino da Linguística, Letras e Artes em uma proposta plural. Quando se tem o contexto de ensino como espaço diversificado do conhecimento, compreende-se que a produção do saber não está associada à política de que os saberes são e devem ser classificados em pequenas caixinhas, sem que não se ofereçam as conexões entre as diferentes áreas da formação humana.

O que tornam necessárias as discussões presentes no referido livro são as noções ampliadas de que a formulação dos conhecimentos ocorre de maneira dialógica, flexível e plural. É nessa diversidade de capítulos que organizam, dão formas, texturas, cheiros e cores ao e-book, que todos os autores disponibilizam suas múltiplas concepções de como o conhecimento pode e deve ser construído, discutido, rediscutido e formulado.

Todos os autores constroem em suas narrativas investigativas um processo de efetivação das oportunidades de aprendizagem, as colocam neste livro de maneira acessível. Sendo assim, nossas reflexões transitam os contextos próprios da Linguística, das análises de obras literárias, isto é, das Letras, e da função que as Artes cumprem em nos encantar, problematizar situações, além de apresentar soluções para tais questões.

Ao escrever esta apresentação de *Linguísticas, Letras e Artes: Culturas e Identidades*, encontro-me, como todo o Brasil, em isolamento social em cuidados contra o inimigo invisível que assola todo o planeta, o covid-19. E, embora, não possamos cumprimentar os nossos interlocutores, sabemos que a essencial necessidade de comunicação do sujeito pela linguagem traz uma luz ao processo de interação e anseios de que dias melhores virão com a aurora anunciada pelas boas notícias.

Nestes tempos sombrios, de muitas mortes, por sinal, medos e tempestades em que a pandemia estar em destaque, amplia-se o discurso *fique em casa*, já que estamos isolados, socialmente, não estamos isolados de acessar o conhecimento capaz de nos acalantar. É, nesse sentido, que os 14 capítulos deste e-book surgem como um bálsamo aos nossos medos e às nossas inseguranças, pois, mesmo que os medos estejam à porta, o saber nos levam além.

Neste livro, propomos a aproximação discursiva entre os termos *culturas e identidades*, posto que linguística, letras e artes compartilham do mesmo contexto de elaboração. Assim, em tempos sombrios e de isolamento social fica a dica de leitura da referida obra, construída em uma proposta plural e disponibilizada a todos. *Fiquemos em casa* com uma excelente e construtiva leitura!

Ivan Vale de Sousa

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| CAPÍTULO 1 | 1 |
| COMPETÊNCIA LEITORA: UM ALICERCE PARA O ENSINO-APRENDIZAGEM DE LÍNGUA | |
| Edma Regina Peixoto Barreto Caiafa Balbi | |
| DOI 10.22533/at.ed.2542024041 | |
| CAPÍTULO 2 | 13 |
| TEORIA DA COMPLEXIDADE: ACONSELHAMENTO LINGUAGEIRO, EMERGÊNCIA E ATRATORES NA APRENDIZAGEM DE LÍNGUA INGLESA | |
| Isabelly Raiane Silva dos Santos | |
| DOI 10.22533/at.ed.2542024042 | |
| CAPÍTULO 3 | 24 |
| LUSOFONIA EM EXPANSÃO: ANÁLISE DE MATERIAL DIDÁTICO DE PORTUGUÊS LÍNGUA ESTRANGEIRA (PLE) | |
| Gabriella da Silva Araujo | |
| Regina Helena Pires de Brito | |
| DOI 10.22533/at.ed.2542024043 | |
| CAPÍTULO 4 | 38 |
| PERCEÇÃO DE ALUNOS A RESPEITO DA IMPORTÂNCIA DA APRENDIZAGEM DA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS | |
| Denise Medeiros Faria | |
| Jaliane Soares Borges dos Santos | |
| Maísa Conceição Silva | |
| Cristiane Siqueira Pereira | |
| Rogério Pacheco Rodrigues | |
| Jakline Soares Borges dos Santos | |
| Geane Silva Lima | |
| Natalia Lázara Gouveia | |
| Janice Soares Borges dos Santos Souza | |
| Jéssica Campos Silva | |
| Jordana Américo Zei Andrade | |
| Waldiclécio Ribeiro Farias | |
| DOI 10.22533/at.ed.2542024044 | |
| CAPÍTULO 5 | 47 |
| ENSINO DE GRAMÁTICA E TEXTO NA ESCOLA | |
| Ivan Vale de Sousa | |
| DOI 10.22533/at.ed.2542024045 | |
| CAPÍTULO 6 | 63 |
| TOPÔNIMOS LATINIZADOS NA FLORA BRASILIENSIS: O ANO DE 1819 DA MISSÃO AUSTRO-ALEMÃ NO BRASIL | |
| Leonardo Ferreira Kaltner | |
| DOI 10.22533/at.ed.2542024046 | |
| CAPÍTULO 7 | 73 |
| UM PERCURSO SOBRE O ROMANCE ‘DOIS IRMÃOS’, DE MILTON HATOUM | |
| Lídia Carla Holanda Alcântara | |
| DOI 10.22533/at.ed.2542024047 | |

| | |
|--|------------|
| CAPÍTULO 8 | 83 |
| ANÁLISE DE RETRADUÇÕES BRASILEIRAS DO CONTO <i>THE IMP OF THE PERVERSE</i> , DE EDGAR ALLAN POE | |
| Juan Carlos Acosta | |
| Patrícia Chittoni Ramos Reuillard | |
| DOI 10.22533/at.ed.2542024048 | |
| CAPÍTULO 9 | 98 |
| RIGOBERTA MENCHÚ TUM: SUBJETIVIDAD, TESTIMONIO Y ESCRITA AUTO FICCIONAL | |
| Margareth Torres de Alencar Costa | |
| DOI 10.22533/at.ed.2542024049 | |
| CAPÍTULO 10 | 109 |
| AS CURVAS DA ESTRADA DO PLAYBOY-HEROI: A MÚSICA DE ROBERTO CARLOS E A DANÇA EM “AS CANÇÕES QUE VOCÊ DANÇOU PRA MIM” | |
| Diego Santos Vieira de Jesus | |
| DOI 10.22533/at.ed.25420240410 | |
| CAPÍTULO 11 | 122 |
| KLEZMER E O VIOLINO: DO TEATRO <i>YIDDISH</i> À SALA DE CONCERTO | |
| Edison Valério Verbisck | |
| Eduardo Lopes | |
| DOI 10.22533/at.ed.25420240411 | |
| CAPÍTULO 12 | 134 |
| O IMAGINÁRIO SOBRE TECNOLOGIA: ANÁLISE DA REALIDADE VIRTUAL NA SÉRIE BLACK MIRROR E SUA POSSÍVEL UTILIZAÇÃO PUBLICITÁRIA | |
| Marina Strumiello Rodrigues da Silva | |
| DOI 10.22533/at.ed.25420240412 | |
| CAPÍTULO 13 | 146 |
| PERFORMANCE E DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL: A INCORPORAÇÃO DA TÉCNICA PELA PRÁTICA | |
| Giovanna Gabriela Farias Machado Pieroni | |
| Fernanda Nardy Bellicieri | |
| DOI 10.22533/at.ed.25420240413 | |
| CAPÍTULO 14 | 165 |
| REPRESENTAÇÕES CANIBAIS: ASPECTOS FRAGMENTÁRIOS DA CULTURA CONTEMPORÂNEA – PENSAMENTO ARTÍSTICO A PARTIR DO FILME RAW | |
| Marcos Pedro da Silva | |
| Maria Regiane da Silva Lopes Barrozo | |
| Vinicius André da Silva Appolari | |
| Andreia Nunes de Castro | |
| DOI 10.22533/at.ed.25420240414 | |
| SOBRE O ORGANIZADOR | 176 |
| ÍNDICE REMISSIVO | 177 |

KLEZMER E O VIOLINO: DO TEATRO YIDDISH À SALA DE CONCERTO

Data de aceite: 13/04/2020

Edison Valério Verbisck

Universidade de Évora

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Campo Grande, Brasil

<http://lattes.cnpq.br/2714657873269852>

Eduardo Lopes

Universidade de Évora

<http://lattes.cnpq.br/8741046422288585>

RESUMO: *Klezmer* refere-se a um género de música folclórica das comunidades judaicas asquenazes (cultura *yiddish*). Foi eternizado pelo teatro *yiddish*, a fim de ser conhecido por descendentes nascidos na diáspora que não viveram nas aldeias de origem. Posteriormente, compositores eruditos e instrumentistas aproximaram o *klezmer* à música ocidental, trazendo-o aos palcos e salas de concerto. A fim de conhecer e delimitar o *klezmer*, o presente artigo aborda, através da revisão de materiais escritos e audiovisuais, uma perspectiva história e conceituação deste género, em um percurso do *shtetl* (aldeia) ao palco, do teatro *yiddish* às salas de concerto.

PALAVRAS-CHAVE: *klezmer*, violino, teatro *yiddish*, música erudita

KLEZMER AND THE FIDDLE: FROM YIDDISH THEATER TO CONCERT HALL

ABSTRACT: Klezmer refers to a genre of folk music from the Ashkenazic Jewish communities (Yiddish culture). It was eternalized by the Yiddish theater, in order to be known by descendants born in the diaspora that did not live in the villages of origin. Subsequently, classical composers and musicians brought klezmer to Western music, bringing it to the stage and concert halls. In order to know and delimit the klezmer, this article approaches, through the review of written and audiovisual material, a history approach and conceptualization of this genre, in a journey from the shtetl (village) to the stage, from the Yiddish theater to the concert halls.

KEYWORDS: klezmer, violin, yiddish theater, classical music

INTRODUÇÃO: CONTEXTUALIZANDO A MÚSICA *KLEZMER*

And oh, was Stempenyu skilled! He would grab his fiddle and with one passo f his bow – just one, mind you – the fiddle would begin to speak. What do I mean by “speak”? I mean literally, with words, with a tongue like, excuse the comparison, a living human being! Talking, arguing, singing mournfully in the Jewish fashion with such a wild cry from deep inside, from the very soul. (Aleichem, 1888/2016)¹

O violino tem um papel de destaque na história da música *klezmer*, como é possível observar no trecho acima da peça teatral de Sholem Aleichem intitulada “Stempenyu, Um romance Judaico”. Na trama, o personagem principal é um violinista do leste europeu, que percorre *shtetls* (aldeias, vilarejos) a tocar em casamentos e festas judaicas. O termo *klezmer* designava este músico tradicional, em *yiddish*, sendo posteriormente ampliado ao gênero musical.

Muito antes de ser nomeado este estilo musical, já havia uma música *yiddish* feita pelos judeus asquenazes (originários do leste europeu). O instrumento violino, tal como conhecemos hoje, surgiu no século XVI, e foi logo associado a este estilo de música tradicional que era cantada e tocada em celebrações judaicas. O termo *klezmer* (*kley* = instrumento, *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 *klezmerim*.

Para alguns estudiosos, a história da música *klezmer* iniciou há pouco mais de 300 anos, remontando deste período os arquivos mais antigos. Entretanto, Strom (2002) afirma que está presente desde sempre, pois na *Torah* (livro sagrado dos judeus) já há evidências sobre esta forma de música e dança. A música *klezmer*, embora não seja religiosa ou litúrgica, é representativa do povo judeu, particularmente daqueles oriundos do leste europeu. No teatro *yiddish* há uma frase que ressalta que um casamento sem *klezmer* não pode ser considerado uma celebração alegre, no sentido de relacionar a felicidade do casal à essa forma de expressão musical.

No século XV há relatos que grupos ou bandas de músicos, foram massacrados com os demais judeus em 1648 na Grécia e Turquia. No século XVIII haveriam músicos *klezmer* por toda Europa, notadamente na Alemanha, Áustria e Holanda. No século XIX deixaram esses países e “apareceram” em países do leste europeu, como Polônia, Eslováquia, Lituânia, Romênia, Hungria, Ucrânia e Rússia. No século XIX, muitos judeus eram obrigados a integrar o exército russo, tendo aprendido instrumentos de sopro que influenciaram e modificaram a música *klezmer*. Ainda no final do século XIX e princípio do século XX, muitos jovens violinistas *klezmer* tiveram autorização do Czar do Império Russo para estudarem em conservatórios, surgindo

1. “E oh, Stempenyu era hábil! Ele pegava seu violino e com uma passada de seu arco - apenas uma, imagine - o violino começava a falar. O que quero dizer com “falar”? Eu quero dizer literalmente, com palavras, com uma língua como, desculpa a comparação, um ser humano vivo! Conversando, discutindo, cantando pesarosamente à moda judaica com um grito tão selvagem do fundo, da própria alma.” [tradução livre]

daí instrumentistas de renome internacional como Efrem Zimbalist e Mischa Elman. Devido ao Holocausto, muitos *klezmerim* foram presos e morreram em campos de concentração, sendo que o *klezmer* desapareceu na Europa por quase 50 anos, reaparecendo apenas em 1988. Entretanto, nesse intervalo, a música foi mantida viva pelos hasídicos e asquenazes nos Estados Unidos da América, particularmente no Brooklyn (Jacobs, 2009).

O etnomusicólogo Moshe Beregovski (1892-1961) elaborou um catálogo de música tradicional judaica, numa coletânea desenvolvida entre 1928 e 1936. Através de seu trabalho, são identificadas as primeiras gravações de *klezmer* em 1895. Foi Beregovski que denominou o gênero musical de “*klezmerische musik*” em 1938, e os músicos como *klezmerim* (Solomon, 2007).

Embora a música *klezmer* fosse de amplo conhecimento das comunidades judaicas, estava de certa forma restrita a grupos específicos, até ser popularizada pelo teatro *yiddish*. Solomon Rabinovitch, nascido na Rússia em 1859, adotou o nome artístico Sholem Aleichem, que significa literalmente “a paz seja convosco”. A peça teatral “Stempenyu” retrata ficticiamente o melhor *klezmerim* de seu tempo, mas foi “Tevie, der Milkheker” que o tornou mundialmente famoso. A peça do teatro *yiddish* foi adaptada para a Broadway em um musical intitulado “Fiddler on the roof”, dando grande visibilidade à música *klezmer* (Guinsburg, 2009).

Os conjuntos de música *klezmer* são usualmente compostos por três a cinco músicos, mas podem contar com até quinze integrantes. Normalmente possuem um ou mais violinos, clarinete, trompete, e eventualmente contrabaixo, trombone ou tuba, tambor ou bumbo. A melodia principal recebe ornamentações, variações e improvisações com uma grande liberdade. A música *klezmer* não segue as regras formais, podendo utilizar quaisquer tonalidades e intervalos inferiores ao semitom. A música faz-se cromática ou sub-cromática, com traços melismáticos, pulsação rítmica, com influência clara de origem oriental e típica de culturas nômades, e ciganas inclusive.

Actualmente, quer a música religiosa, quer a música folclórica são amplamente conhecidas em todo mundo, inclusive por não judeus. Dessa forma, a definição da música judaica torna-se mais abstrata, uma vez que é preciso considerar todas as inter-relações estabelecidas com as mais diferentes culturas. Mesmo a música praticada em Israel e as composições de músicos judeus não podem ser delimitadas como música judaica. O *klezmer* que ouvimos hoje, muitas vezes é produzido por músicos de diferentes países e etnias, tendo-se tornado um gênero de *world music*, ou música de fusão. Entretanto, observa-se que entre os judeus da diáspora há uma persistência em produzir este estilo como forma de resistência e afirmação de identidade.

CARACTERIZAÇÃO DA MÚSICA *KLEZMER* E SUA TÉCNICA VIOLINÍSTICA

O *klezmer* possui um tom colorido, brilhante e de caráter enérgico. O uso de instrumentos melódicos imitam a voz humana, desta forma várias as técnicas usadas são caracterizadas pelo processo imitativo, como “risada”, “soluço”, “lamento”, utilizando-se os termos *yiddish*, respectivamente: *tshok*, *kneytsh*, *krekhts* (Netsky, 1998).

As canções buscam transmitir alguma coisa sem palavras, mas imitando a voz e os sentimentos humanos. Dessa forma, o instrumentista deve cantar a melodia internamente, tendo em conta que a partitura é uma estrutura, mas não deve ser seguida rigidamente. As frases devem ser direcionais, com forma, intenção e significado, sendo repetidas muitas vezes ao longo da música (Solomon, 2007).

As escalas próprias são *Freygish*, *Misheberach* e *Adonai Malakh* (figura 1), sendo também utilizadas as escalas Maior e menor, natural ou harmônica. A escala *Freygish* deriva do modo *Ahava Rabbah* (figura 2), sendo construída sobre o 5º grau da escala menor harmônica, com tetracorde descendente para a tônica.

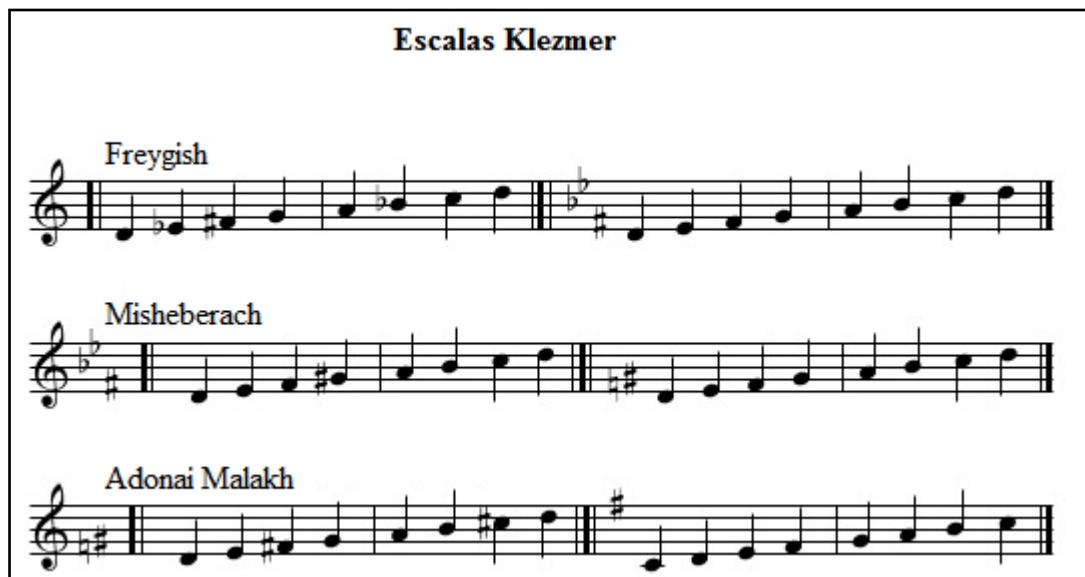


Figura 1: Escalas klezmer

A escala *Misheberach* origina-se no modo ucraniano dórico, tendo uma 4ª aumentada; por sua vez, a escala *Adonai Malakh* vem do modo mixolídio. Algumas escalas podem ser usadas em conjunto, por exemplo *Freygish* e *Misheberach*.

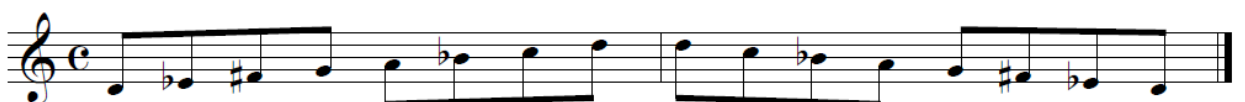


Figura 2: Ahava Rabbah

A grande maioria das canções são dançantes, sendo algumas poucas meditativas ou apenas baseadas na improvisação. As melodias dançantes são do tipo *freylechs*, *bulgar*, *chosidl*, *hora*, *doina*, entre outras.

As melodias *freylechs* são vivas e dançantes, pois a palavra em *yiddish* significa alegria, regozijo. Um exemplo desse tipo de música é “Dance of Delight” (figura 3), no estilo “Mazel Tov”. A melodia, executada pelo violino, aparece nos compassos iniciais (até o compasso 6), devendo ser tocada no modo *detaché*, e o acompanhamento precisa ser rápido e enérgico, mantendo o ritmo através das notas longas da melodia (Jones, 2001).

The image shows a musical score for a violin melody. It is titled "With movement" and has a tempo marking of quarter note = 112. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a whole rest, followed by a first ending bracket labeled "1" and a second ending bracket labeled "2". The second system starts at measure 5 and includes a fermata over the first measure. It features a change in harmony to C minor (Cm) and then back to G major (G). The third system starts at measure 9 and includes a fermata over the first measure. It features a change in harmony to F minor (Fm) and then back to G major (G). The score ends with a double bar line and repeat signs.

Figura 3: Dance of Delight (Freylekh tants), excerto

As técnicas utilizadas pelos *klezmerim* são as mesmas empregues pelos instrumentistas clássicos ocidentais, excepto por alguns elementos característicos que são utilizados na música *klezmer*, e que fazem sentido pois imitam a voz e os sentimentos humanos. O primeiro e mais frequente são os chamados *kekhts*, que significa gemido, uma espécie de reminiscência do choro. Em oposição a esse, temos o *tshok*, uma imitação do riso. Outro elemento bastante utilizado é o *kneytsh*, uma pegada tipo soluço (Netsky, 1998).

O violino *klezmer* possui muitos ornamentos, incluindo-se o vibrato, que é assim considerado nesse estilo. O vibrato deve ser rápido, apertado e parecido com um trinado, com uma puxada rápida e acentuada do arco na primeira batida. Para obter o som de *kekhts* é preciso imitar um gemido, de modo que o som esperado fica a meio caminho de um harmônico e uma nota. A técnica violinística correspondente deve ser, com a mão esquerda, utilizar o 4º dedo sem muita pressão, movendo-o levemente, e igualmente, na mão direita, diminuir a pressão do arco. Outro ornamento característico é o *dreydl*, com uma técnica semelhante de

arco e movimento rápido de mão esquerda, ou, em uma variação, um movimento para frente e para trás na mão esquerda, deslizando o dedo lentamente, em uma velocidade muito inferior à execução regular (Solomon, 2007).

VIOLINO KLEZMER: DO SHTETL AO PALCO, DO TEATRO YIDDISH À SALA DE CONCERTO

Além da música religiosa, a música tradicional também extrapolou o contexto judaico. A música *klezmer*, originária dos *shtetl* (distrito, bairros *yiddish*), fez-se mundialmente famosa ao longo do século XX, tornando-se um estilo praticado inclusive por não judeus. A partir de uma pintura de Marc Chagall, originário de um bairro judeu de Vitebsk (Bielo-Rússia), e dos contos de Sholem Aleichem, de origem ucraniana, surgem inspirações para a comédia musical “O violinista no telhado”, que trouxe a música *klezmer* directamente dos *shtetl* para a Broadway e, posteriormente, para todo mundo.

A América surge 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 de sefarditas como asquenazes. As primeiras sinagogas e congregações judaicas foram constituídas e a presença dos judeus da América começou, desde então, a influenciar diversos meios e, inclusive, a música (Lemaire, 2001).

A música das sinagogas americanas possui evidente influência dos asquenazes, particularmente de origem polonesa e russa (judeus ortodoxos). Também a música tradicional fez-se presente, como o *klezmer* e o canto *yiddish*, que relacionaram-se posteriormente com o jazz (“The Jazz Singer”, primeiro filme com falas, que contou com Joseph Rosenblatt, cantor prodígio judeu) e a comédia musical da Broadway (e.g. “The Fiddler on the Roof” - O Violinista no Telhado). O século XX assistiu à chegada de novos imigrantes judeus na América, particularmente em função de perseguições semíticas na Europa e das guerras, e também ao aparecimento de gerações de descendentes judeus nascidos na América.

Antes dessa popularização, o teatro *yiddish* saiu dos contos de Sholem Aleichem e chegou a Nova Iorque para dar a conhecer a vida e a cultura dos *shtetl* aos imigrantes judeus, principalmente àqueles que nasceram na América. A história de Stempenyu, vagamente inspirada no violinista *klezmer* Yosele Druker (mesclada com a lenda de Paganini), foi representada diversas vezes e de diferentes formas ao longo do século XX, desde a versão mais próxima ao original, passando pela versão instrumental de Achron e influenciando a versão mais famosa na Broadway

(Walden, 2014).

Joseph Achron, violinista e compositor judeu nascido na Rússia, conseguiu transpor a história do teatro *Stempenyu* em uma suíte com três andamentos: “*Stempenyu plays*”, “*Sher*” e “*Freilachs*”. Trata-se de um exemplo evidente da influência da música *klezmer* e da transição do teatro *yiddish* para a sala de concerto, pois o compositor conta-nos uma história através da música, sem palavras, apresentando um lugar idealizado pelos judeus (*shtetl?* gueto? paraíso?), bem como ideais de comunidade e fraternidade que permanecem importantes na diáspora (Walden, 2009).

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 Est*, freqüentando desde muito jovem os teatros *yiddish*. Estudou em *Juilliard School* com Rubin Goldmark, tornando-se um excelente pianista e compositor. Compôs obras como *Porgy and Bess*, uma ópera que faz lembrar o teatro *yiddish*, onde *Porgy* encarna um papel masculino tradicionalmente presente nas comédias judaicas. Em *Rhapsodie in Blue*, a inspiração advém do *klezmer*.

Uma forma bastante conhecida e tocada no *klezmer* é o *nigun*, a canção sem palavras. Para Rubin (2015), *Nigun* não significa canção (que seria a melhor tradução para este termo *yiddish*), mas sim energia que conduz o ser humano à elevação espiritual, ao *devekut*. Apesar de estar inserida dentro do judaísmo, para o autor, *nigun* é uma oração sem religião, podendo ser apreciada e tocada por qualquer pessoa, independentemente de sua origem ou crença.

Para Yehudi Menuhin (1916-1999), que também cresceu em um ambiente no qual o *klezmer* estava presente, o intérprete deve integrar um certo grau de improvisação à sua performance, utilizando o espaço entre as notas e transformando em um som próprio. A música como modo de expressão imediata e espontânea na diáspora judaica, permite ao instrumentista manifestar suas raízes culturais em uma sonoridade específica (Walden, 2012).

Ernest Bloch, em sua composição *Baal Shem* (1923) denominou um movimento inteiro “*Nigun*”. A peça possui um forte apelo hassídico, desde o seu título, utilizando as escalas *freygish* e *misheberach*. O compositor emprega a escala *Ahava Rabbah*, como é possível observar no excerto na figura 4, nos compassos 26-27, com um tetracorde Lá – Sib – Dó# - Ré.



Figura 4: Bloch, Nigun, violino, compassos 24-28

Baal Shem, suíte na qual está inserida a peça *Nigun*, foi composta em 1923, quando Bloch leccionava em Cleveland, para seu amigo e violinista suíço André de Ribaupierre. Dedicou a obra em memória de sua mãe, sendo constituída por três movimentos: *Vidui*, *Nigun* e *Simhat Torah* (Schiff, Serebrier & Royal Scottish National Orchestra, 2007).

O título da obra homenageia Baal Shem Tov, fundador do Hassidismo, movimento que ganhou força na Europa a partir do século XVIII. Em *Nigun*, faz-se uma referência a um tom hassídico da Rússia. No último movimento, *Simhath Torah*, aparece um trecho de uma canção de casamento *yiddish* intitulada “*Dee Mezinke Oisgegayben* - O Casamento da Filha Mais Nova”, conforme figura 7 (Knapp, 1970-71).

Figura 5. Trecho de canção *yiddish* (a) e trecho do violino em *Simhat Torah*. Fonte: Knapp, 1970-71, p. 104.

Vidui é uma prece confessional utilizada em diferentes situações, inclusive no *Yom Kippur*. *Nigun* significa melodia, e remete ao fervor religioso das canções hassídicas. *Simhat Torah* refere-se à celebração que encerra o *Sukkoth*, no encerramento e reabertura do ciclo infinito de estudos da *Torah*.

A execução da peça pelo violinista Joseph Szigeti evoca técnicas utilizadas pelos músicos de câmara *klezmer*, tocando-a em ritmo acelerado, com um vibrato

rápido e timbres agudos e ásperos ocasionais, que contribuem para uma interpretação enérgica. Mesmo a interpretação de Yehudi Menuhin, que foi responsável por tornar famosa esta obra, incorpora elementos característicos dos *klezmerim*, tais como glissando e rubato (Walden, 2012).

A técnica violinística empregue na música *klezmer* é fruto de diferentes estilos que a integram, tais como romeno cigano e outros, uma vez que as fronteiras culturais são fluídas. Além desse aspecto, também é preciso ter em conta que a partitura é apenas um guia, uma orientação a respeito da melodia a ser tocada, e não deve ser seguida à risca, no que tange à interpretação, dando sempre espaço ao carácter improvisatório. Dessa forma, para tocar uma música *klezmer* é preciso apropriar-se da melodia, e depois desapegar-se do texto e criar algo naquele momento.

O estilo *klezmer* de tocar violino tem sido incorporado em composições eruditas, quer pelos próprios compositores, quer pelos intérpretes. Entretanto, essa transição do *klezmer* para o erudito, remonta ao século XIX, tendo-se aprofundado ao longo do século XX. Mikhl Joseph Guzikow (1809-1837) foi um multi-instrumentista *klezmer*, o mais famoso de seu tempo, e era admirado por Franz Liszt e Felix Mendelssohn, podendo ter influenciado de alguma forma algumas de suas composições. Oriundo de uma família de *klezmerim*, aos 15 anos Gusikov já era famoso no mundo judeu, sendo que aos 26 anos apresentava-se regularmente aos gentios em teatros e feiras, tendo entretanto falecido de tuberculose aos 28 anos (Sapoznik, 2011).

Alguns violinistas mais proeminentes do século XX estavam profundamente ligados ao *klezmer*, sendo que aqueles que não tocavam, propriamente, ouviram de seus familiares próximos e cresceram num ambiente musical *klezmer*: Bronislaw Huberman (1882- 1947, Polônia), Efren Zimbalist (1889- 1985, Rússia), Mischa Elman (1891 -1967, Ucrânia), David Oistrakh (1908-1972, Ucrânia), Jascha Heifetz (1901-1987, Lituânia) e Nathan Milstein (1904- 1992, Rússia). Pelas mãos de Leopold Auer e Pyotr Solomonovich Stolyarsky (esse segundo, de origem judaica e de família de *klezmerim*), crianças e jovens *klezmer* foram transformados em virtuosos, pelo emprego de técnicas como amplo vibrato, glissando e ornamentos característicos, compatíveis com sua origem e adequadas ao contexto erudito dos palcos de concertos (Sapoznik, 2011; Jacobs, 2009).

De fato, observamos essa geração de violinistas de excelência no princípio do século XX, e a maioria compartilha essa origem em comum, bem como sua formação musical. A influência foi tão marcante, que manteve-se até o fim do milênio e ainda hoje pode ser confirmada. Itzhak Perlman em 1995 lançou um documentário intitulado “In the fiddler’s house”, no qual explora a música *klezmer* em busca de suas próprias origens, e “aprende”, nesse processo, a tocar música *klezmer* pura e também desempenha no documentário uma composição de Joseph Achron, com influências da cultura *yiddish*. O filme é uma obra de referência àqueles que desejam

conhecer esse gênero musical, particularmente aos violinistas que se interessam pelo tema. Reforça também a importância de manter vivas as tradições, a história e a cultura, mesmo em se tratando de um grande violinista erudito, como é o caso de Itzhak Perlman.

CONCLUSÕES

O *klezmer* é a música folclórica dos asquenazes, aquela que preenchia as celebrações *yiddish*. Um casamento sem *klezmer* não poderia ser um casamento feliz, segundo a tradição. A vida nas aldeias do leste europeu (*shtetl*) era repleta de tradições e cultura, de uma forma que muitos judeus nascidos na América e em outros locais distantes de sua origem não puderam vivenciar. O teatro *yiddish* surgiu para que essas gerações pudessem conhecer o dia-a-dia de um *shtetl* idealizado, sendo esse lugar uma constante no imaginário judaico, tendo ultrapassado seu propósito e popularizado a cultura asquenaze. 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. O percurso desta música, do *shtetl* aos palcos não foi linear, tendo sofrido conquistas e reveses ao longo do século XX, inclusive a tentativa de extermínio do povo e da arte.

Actualmente, a música *klezmer* mantém-se como expressão tradicional da cultura *yiddish*, presente na forma “pura” e em modalidades contemporâneas de *klezmer-fusion* e *world music*. Outrossim, no meio erudito da música ocidental, composições de inspiração *klezmer* ainda são apresentadas ao público em salas de concerto, assim como intérpretes renomados possuem uma origem relacionada ao *klezmer*. O artigo, obviamente, lança luz sobre a abordagem que se pretende, sem deixar de reconhecer que existem diversas outras possibilidades e origens. Não obstante, o reconhecimento de uma ligação serve para que seja possível apreender algo e tirar disso o seu melhor.

Observa-se que o *klezmer* saiu das aldeias, das ruas, para o meio do espetáculo, para o erudito, para o acadêmico, sendo que sua origem está na espontaneidade e na oralidade. Embora o *klezmer* esteja presente nas salas de concerto, talvez fosse preciso, a priori, um maior reconhecimento de seu sentido musical, que abrange de forma singular as relações interpessoais, expressando-se num tocar com maior interatividade, com maior atenção ao outro, seja ele o interprete ou o ouvinte. Faz-se necessário percorrer o caminho inverso, levando a música novamente para o dia-a-dia das cidades, e não apenas restrita aos teatros, mantendo o fluxo do devir. Dessa forma, o *klezmer* permanece fiel às suas origens, como uma expressão livre da interpretação que denota à música um caráter vivo que parte da imanência da

cultura.

A propósito de música e raízes, Sholem Aleichem e Itzhak Perlman representam esse percurso do teatro *yiddish* à sala de concerto, e algumas de suas ideias dão significado e fechamento ao presente artigo:

In short, Stempenyu was the result of ten generations of klezmerim - and he was not in the least ashamed of it, as the simple laborer is sometimes ashamed of his lot. (Aleichem, 1888/2016) ²

If there's any kind of music that I can call my own, coming from my background, it's klezmer music. (Perlman, 1995) ³

REFERÊNCIAS

Aleichem, Scholem. *Stempenyu. My first jewish novel*. Tradução Daniel Kennedy. Amherst: Yiddishbookcenter.org, 1888/2016.

Guinsburg, Jacó. Scholem Aleichem. A paz seja convosco! *WebMosaica: Revista do Instituto Cultural Marc Chagall*, Porto Alegre, v.1, n.2, 2009.

Jacobs, Alan. Klezmer – Music with a jewish soul. *Jewish Affairs*, Africa do Sul, Pesach, p. 47-49, 2009.

Jones, Edward Huws. *The Klezmer Fiddler. Jewish music of celebration*. Londres: Bossey & Hawkes, 2001. 42p.

Knapp, Alexander. The Jewishness of Bloch: Subconscious or Conscious? *Proceedings of the Royal Musical Association*, v. 97, p. 99-112, 1970-1971.

Lamprecht, Wolfgang. *The Blue Notes of Klezmer. Woodwinds and the jewish jazz-sound*. Berlim: Pro Business, 2016. 109p.

Lemaire, Frans C. *Le destin juif et la musique*. França: Fayard, 2001. 771p.

Netsky, Hankus. An overview of Klezmer Music and its development in the U.S. *Judaism. Klezmer: History & Culture*, Nova Iorque, v.47, n.1, p.5-12, 1998.

Perlman, Itzhak, Lenzer, Don, DuBose, Glenn et al. *Itzhak Perlman in the Fiddler's House: A Journey to the Heart of Klezmer* [DVD]. UK: EMI Classics, 1995.

Sapoznik, Henry. *Klezmer! Jewish Music from Old World to Our World*. Londres: Music Sales, 2011. 288p.

Schiff, Zina, Serebrier, Jose, & Royal Scottish National Orchestra. *Ernest Bloch. Violin Concerto. Baal Shem. Suite Hébraïque* [Audio CD]. EU: Naxos, 2007.

Solomon, Sophie. Klezmer violin technique. *The Strad*, Londres, n.1, p.62-65, 2007.

2. Em suma, Stempenyu foi o resultado de dez gerações de *klezmerim* - e ele não tinha a menor vergonha disso, como o simples trabalhador às vezes sente vergonha de sua sorte. [tradução livre]

3. Se há algum tipo de música que eu possa chamar de minha, vindo do meu passado, é a música *klezmer*. [tradução livre]

Strom, Yale. *The book of klezmer*. The history, the music, the folklore. Chicago: Chicago Review Press, 2002. 400p.

Walden, Joshua. Music of the “Folks-Neshome”. “Hebrew Melody” and changing musical representations of Jewish culture in the early twentieth century Ashkenazi diáspora. *Journal of Modern Jewish Studies*, Londres, v. 8, n. 2, p. 151–171, 2009.

Walden, Joshua S. “An Essential Expression of the People”: Interpretations of Hasidic Song in the Composition and Performance History of Ernest Bloch’s Baal Shem. *Journal of the American Musicological Society*, California, v. 65, n. 3, p. 777- 820, 2012.

Walden, Joshua S. The ‘Yidishe Paganini’: Sholem Aleichem’s Stempenyu, the Music of Yiddish Theatre and the Character of the Shtetl Fiddler. *Journal of the Royal Musical Association*, Oxfordshire, v.139, n. 1, p. 89-136, 2014.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Antoine Berman 83, 87, 91, 92

Antropofagia 165, 166, 168, 170, 172, 173, 174, 175

Aprendizagem 1, 3, 4, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 24, 27, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 48, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60

As canções que você dançou pra mim 109, 110, 111, 118, 120, 121

Atrator 13, 16, 20, 21

Auto ficción 98, 102, 103, 104

B

Black Mirror 134, 135, 136, 137, 138, 143, 145

Brasil oitocentista 63, 64, 71

C

Canibalismo 165, 166, 168, 170, 172, 173, 174, 175

Cultura Contemporânea 134, 135, 137, 144, 165, 166, 170, 171, 174

Curso Básico 39, 40, 41, 45

D

Dança contemporânea 109, 110, 112, 113, 120

Documentário 130, 146, 147, 148, 150, 156, 157, 158, 159, 160, 164

E

Edgar Allan Poe 83, 84, 86, 88, 96, 97

Emergência 13, 14, 17, 19, 20, 22, 167

Escrita 1, 31, 47, 49, 51, 52, 53, 55, 57, 59, 98, 101, 104, 107, 108

Estética 112, 115, 120, 121, 135, 165, 172, 174, 175

Estratégias 20, 34, 47, 49, 52, 57, 58, 59, 60, 111, 113

G

Gramática 2, 5, 6, 7, 12, 26, 30, 31, 32, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 176

H

Historiografia da Linguística 63, 71

I

Imaginário 25, 75, 82, 115, 116, 120, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 143, 144, 145

K

Klezmer 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133

L

Latim científico 63

Leitura 1, 5, 8, 9, 10, 12, 27, 33, 34, 51, 53, 56, 57, 58, 59, 62, 84, 85, 88, 141, 155, 164, 170

Libras 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46

Língua 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 71, 72, 78, 79, 80, 82, 85, 86, 88, 92, 123, 176

Língua Portuguesa 1, 2, 3, 11, 12, 24, 25, 26, 28, 29, 34, 35, 36, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 58, 61, 62, 72, 78, 82, 176

línguas indígenas 63, 64, 70, 71, 72

Livro Didático 6, 21, 24, 26, 27, 30, 37

Lusofonia 24, 25, 26, 36, 37

M

Música erudita 122

P

Paradigma da complexidade 13, 15, 22

Performance Art 146, 147, 148, 153, 154, 156, 157, 160, 161, 163

Perversidade 83, 86, 88, 89, 90, 91

PLE 24, 26, 27, 29, 31, 32, 35

Prática Docente 1, 4, 7, 36

R

Ready-made performático 146, 160, 163

Realidade Virtual 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145

Retradução 83, 87, 96

Rigoberta Menchú Tum 98, 99, 100, 102, 106

Roberto Carlos 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120

S

Subjetividade 158, 159

T

Teatro yiddish 122, 123, 124, 127, 128, 131, 132

Testimonio 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105

Texto 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 32, 34, 47, 48, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 70, 78, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 94, 95, 96, 100, 102, 103, 104, 112, 119, 130, 148, 153, 168, 173, 174

V

Violino 122, 123, 126, 129, 130

 **Atena**
Editora

2 0 2 0