

Marcia Antabi

**O Cinema Yiddish na Europa Central e Leste:
Um passaporte desenterrado que resiste e remonta
o imaginário da cultura yiddish**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação, do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Andréa França Martins

Rio de Janeiro
Dezembro de 2022



Marcia Antabi

**O Cinema Yiddish na Europa Central e Leste:
Um passaporte desenterrado que resiste e remonta
o imaginário da cultura yiddish**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof.^a Andréa França Martins

Orientadora

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof.^a Liliane Ruth Heynemann

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof.^a Sonia Kramer

Departamento de Educação – PUC-Rio

Prof. Daniel Bitter

Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Roney Cytrynowicz

Pesquisador Autônomo

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da autora, da orientadora e da universidade.

Marcia Antabi

Graduada em Comunicação Social pela Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) em 1990. Concluiu o Mestrado em Fotografia e Mídias Relativas na School of Visual Arts de Nova Iorque, em 1997. É professora de montagem em audiovisual da PUC-Rio há 22 anos. Participou de diversos congressos presenciais e virtuais na área de cinema e audiovisual. É uma das coordenadoras do núcleo Viver com Yiddish da PUC-Rio. É editora-executiva da TV PUC-Rio, núcleo audiovisual do Comunicar.

Ficha Catalográfica

Antabi, Marcia

O cinema yiddish na Europa Central e Leste : um passaporte desenterrado que resiste e remonta o imaginário da cultura yiddish / Marcia Antabi ; orientadora: Andréa França Martins. – 2022.

219 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2022.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Cinema yiddish. 3. Cultura yiddish. 4. História do cinema. 5. Imagem de arquivo. 6. Shoah. I. Martins, Andréa França. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Para Chana (*in memoriam*), Helena e Daniel.
Far bobe, mame un zun.
De geração em geração.
פֿון דױר צו דױר.
Fun dor zu dor.

Agradecimentos – a sheynem dank!

À professora Andréa França, orientadora que acolheu prontamente o desafio desta pesquisa e que me apresentou a potência de escrever sobre o cinema yiddish.

Aos professores que compõem a banca, que contribuíram pelas pesquisas, pensamentos e afeto: à Sonia Kramer, que me trouxe de volta o alfabeto yiddish com tanto valor e competência, e me convidou para a parceria do Núcleo Viver com Yiddish da PUC-Rio. À Liliane Heynemann, cuja análise estética foi inspiração. Ao Daniel Bitter, que de imediato aceitou o convite de participar da banca de defesa. Ao Roney Cytrynowicz, que incentivou a investigação da história do cinema yiddish quando soube da temática.

À professora Inés Kayon de Miller, uma grande aquisição na vida, pelo amplo apoio no processo da pesquisa desde quando nos conhecemos em 2018. À Ilana Feldman, que desde o início me iluminou pelos textos e pela ética de pensar sobre as imagens da Shoah.

À Marise Lira que opera a burocracia com leveza e sempre encontra a solução; às funcionárias do PPGCOM, solícitas sem exceção. Aos discentes do PPGCOM, pelo apoio, o processo de pesquisa é árduo. Aos funcionários e professores, colegas do departamento de Comunicação da PUC-Rio. À professora Tatiana Siciliano, diretora do departamento, pelo estímulo e escuta.

À PUC-Rio, minha segunda casa há 22 anos. Nada é pesado para quem tem asas: *Alis Gravis Nil*.

A todos que, de alguma forma, incentivaram e contribuíram com sugestões para esta pesquisa e que levam a minha gratidão: Cesar Migliorin, Eliane Pszczol, Eric Bednarski, Fábio Koifman, Genni Blank, Gustavo Emos, Henri Ascelrad, Henrique Rzezinski, Israel Tabak, Jayme Vaisman, Léa Tabak, Mirian Garfinkel, Nachman Falbel, Paulo Geiger, Renato Lessa, Rosana Kohl Bines, Sonia Goussinsky, Tatiana Siciliano e Vera Figueiredo.

À Pawel Spiewak, ex-diretor do Jewish Historical Institute de Varsóvia pela ajuda e indicações de busca nos arquivos poloneses. À Agnieszka Kajczyk, chefe do departamento histórico do JHI. À Olga Pieńkowska, da coleção fotográfica. À Julia Parfiniewicz, assessora de comunicação do projeto Oyneg Shabes.

À professora Sharon Pucker Rivo, uma das fundadoras do National Center for Jewish Film na Universidade de Brandeis. À Lisa Rivo, pelo envio dos filmes.

Ao professor Eric Arthur Goldman, da Yeshiva University de Nova Iorque, pela primeira conversa sobre o cinema yiddish.

Aos representantes dos acervos brasileiros que colaboraram com dicas e informações: Carlos Reiss, do Museu do Holocausto de Curitiba; Max Nahmias e Fábio Bocco, do Museu Judaico do Rio de Janeiro; Maria Theodora Barbosa, do

Museu Judaico de São Paulo; Maria Helena Oliveira, do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

À professora Lilian Saback, que compreende a importância do tempo dedicado à pesquisa acadêmica e me liberou do trabalho na TV PUC-Rio desde o início. À professora Cristina Bravo, que com apreço me liberou do trabalho cotidiano na reta final da escrita. O tempo da pesquisa é com certeza precioso.

À professora Carmem Petit pela parceria e amizade na vida; ao professor Carlos Alves, por ser parte do nosso trio de profissionais do audiovisual da TV PUC-Rio. O carinho e a fidelidade de vocês são infinitos.

Aos amigos professores e funcionários da família do Comunicar. À Rita Luquini, pela generosidade a cada instante. À professora Adriana Ferreira pela ajuda encorajadora na revisão do texto. Aos professores Miguel Pereira (*in memoriam*), Fernando Ferreira e Cesar Romero, que me ofereceram a oportunidade da vida acadêmica desde 1999.

À Beth Capistrano. À Dra. Monica Katz. À Nathalie Evellyn. Vocês me ajudaram a não perder o alvo da saúde física e emocional. À Cici, meu braço direito na rotina de cuidados com a tia Paula Mgrabi. À Maria Lucia e à Eliane, pela assistência e ternura com minha mãe.

Aos alunos da turma de yiddish da Educação Continuada da PUC-Rio, ministrada pela professora Sonia Kramer, que desde 2018 compartilham comigo o *briliant* das duas horas semanais às segundas-feiras. Aos meus alunos das aulas de edição e montagem da graduação. Aprendo com vocês mais do que ensino.

Aos amigos constantemente presentes: Anat Geiger (*in memoriam*), Claudia Jurberg, Débora Foguel, Karen Greif, Mauricio Fuks, Sergio Mota, Veronica Levin.

Ao meu pai Mordekhay Antabi (*in memoriam*) pelos ensinamentos sobre fé e persistência; à minha *mamele* Helena Fizon Antabi pelo humor e pelo exemplo de ser mulher; ao meu irmão Carlos Antabi por ser irmão; à minha cunhada Deborah Szczerbacki pelo apoio sempre.

Ao meu avô Chaim Fizon (*in memoriam*), que me acompanhou em pensamento cada vez que citei o teatro yiddish. À minha *bobele* Chana Zylberberg (*in memoriam*), que atravessou o oceano sozinha em 1937 e se salvou do genocídio. Aos parentes e a todos que não conseguiram se salvar.

Aos meus amores, luzes cotidianas, Rodrigo Gomes, Daniel Antabi Gomes e Nina. Sem vocês eu não conseguiria.

Zayt Gesunt un shtark!

Resumo

Antabi, Marcia; Martins, Andréa França. **O cinema yiddish na Europa Central e Leste: um passaporte desenterrado que resiste e remonta o imaginário da cultura yiddish**. Rio de Janeiro, 2022, 219 pp. Tese de Doutorado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O cinema yiddish é brevemente mencionado na bibliografia sobre a história mundial do cinema. A partir da lacuna, a corrente pesquisa, realizada no contexto desta tese de doutorado, apresenta o cenário do surgimento do cinema falado em yiddish, proveniente do teatro yiddish, com o objetivo de incluir esta prática cultural e artística no campo dos estudos históricos do cinema. O argumento é que o gesto de desenterramento do cinema yiddish, como parte do revigoramento contemporâneo da cultura yiddish, funciona como um passe para a transmissão e a resistência ao seu total apagamento. O *cinema-passaporte* atravessa diversas temporalidades e permite uma imersão na cultura, através da pesquisa nos arquivos de imagens do cotidiano das comunidades judaicas na Polônia no entreguerras. Para sustentar a questão da ausência do cinema yiddish na biografia da história mundial do cinema, são investigados quatro filmes: *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936), *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, 1936), *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937) e *Um dia em Varsóvia* (*A Day in Warsaw*, Saul e Yitzhak Goskind, 1939). Além das narrativas, o objetivo é mostrar a história dos filmes e de seus diretores com o propósito, sempre necessário, de transmitir a importância da preservação da memória da cultura yiddish através do cinema, bem como dos fragmentos de filmes que sobreviveram ao genocídio da Shoah e dos aspectos centrais que emergem a partir das narrativas.

Palavras-chave

cinema yiddish; cultura yiddish; história do cinema; imagem de arquivo; Shoah.

Abstract

Antabi, Marcia; Martins, Andréa França. **Yiddish cinema in Central and Eastern Europe: an unearthed passport that resists and reassembles the imaginary of Yiddish culture**. Rio de Janeiro, 2022, 219 pp. Tese de Doutorado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Yiddish cinema is briefly mentioned in the bibliography on the world history of cinema. Starting from this gap, the current research, carried out in the context of this doctoral dissertation, presents the scenario of the emergence of cinema spoken in Yiddish, originated from Yiddish theater, with the aim of including this cultural and artistic practice in the field of historical film studies. The argument is that the gesture of unearthing the yiddish cinema, as part of a contemporary revival of yiddish culture, works as a pass for transmission and resistance to its total erasure. The *Passport-cinema* crosses different temporalities and allows an immersion in culture, through research in the archives of images of the daily life of the Jewish communities in Poland during the interwar period. To support the issue of the absence of Yiddish cinema in the biography of world cinemahistory, four films are investigated: *Mir Kumen On* (*We are Coming*, Aleksander Ford, 1936), *Yidl mitn Fidl* (*Yidl and the Violin*, Joseph Green e Jan Nowina- Przybylski, 1936), *Der Dibuk* (*The Dibuk*, Michał Waszyński, 1937) and *Um dia em Varsóvia* (*A Day in Warsaw*, Saul e Yitzhak Goskind, 1939). In addition to the narratives, we bring the history of the films and their directors, with the always necessary purpose of conveying the importance of preserving the memory of Yiddish culture through cinema, as well as the film fragments that survived the Shoah genocide, and the central aspects that emerge from these narratives.

Keywords

Yiddish cinema; Yiddish culture; cinema history; archival images; Shoah.

Sumário

Introdução	15
Olhar para o inimaginável.....	21
Método de escavação	25
1. Um Cinema desenterrado: reconexão, resgate e transmissão.....	41
1.1. Remontar a cultura com o cinema desenterrado: um lampejo	43
1.2. O cinema-passaporte e a bagagem yiddish	47
1.3. Lacuna na história mundial do cinema	50
1.4. Conexão com os arquivos: a lata de leite.....	55
1.5. A vontade de ver e de saber as imagens	59
2. <i>Mir Kumen On – Estamos Chegando (1936)</i>	64
2.1. Filmar sem saber: filmar para ver mais adiante.....	67
2.2. O cinema como ferramenta de ação	75
2.3. Aleksander Ford: um olhar de vanguarda no cinema	82
2.4. Trajetória do fragmento e remontagem do arquivo.....	89
3. <i>Yidl mitn Fidl – Yidl e o Violino (1936)</i>	93
3.1. O cinema carregado de tensões: a mônada.....	96
3.2. Precursores do cinema yiddish: o teatro e a busca pela estética	101
3.3. O som sincronizado e a estética da aproximação:	105
3.4. O <i>Shtetl</i> : a praça ruidosa do mercado	107
3.5. Molly Picon: a mulher e o casamento em <i>Yidl mitn Fidl</i>	111
3.6. Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski: diretores poloneses com origens diversas	116
4. <i>Der Dibuk : tzvishn tzvei veltn - O Dibuk: entre dois mundos</i> <i>(1937)</i>	124
4.1. Entre dois mundos: a dança da morte e a máscara da vida.....	129
4.2. Um mundo de ruptura: o abismo à espreita e a sala de cinema	136
4.3. Talmud, Hassidismo e Cabala: o <i>dibuk</i> e a pluralidade da Torá.....	140
4.4. A errância de An-ski: retorno à origem e ação pela preservação	144
4.5. Michał Waszyński: o príncipe polaco	148
4.6. Dialética do passaporte: errância e abrigo	152
5. <i>Um dia em Varsóvia (1939)</i> e a voz das comunidades.....	159
5.1. A rua judaica: o zumbido da <i>yiddishe gas</i>	164
5.2. Os irmãos Goskind: tomar posição pela produção do cinema.....	172
5.3. Os arquivos Goskind: passaporte extraviado e desenterrado	180
6. Considerações Finais	185
7. Referências Bibliográficas	192

Lista de siglas e abreviaturas

AJHS - American Jewish Historical Society. Nova Iorque / Estados Unidos

BH - Beit Hatfutsot The Museum of Jewish People. Tel Aviv / Israel

BN - Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro / RJ

BNI - Biblioteca Nacional de Israel. Jerusalém / Israel

ECA/USP - Escola de Comunicação e Artes da Universidade
de São Paulo / SP

FINA - Arquivo Nacional de Cinema de Varsóvia / Polônia

FN - Filмотека Narodowa. Varsóvia / Polônia

ICP - Centro Internacional de Fotografia. Nova Iorque / Estados Unidos

IEAHu - Instituto de Estudos Avançados em Humanidades.
Rio de Janeiro / RJ

IMDb - Internet Movie Database - Rede de dados sobre filmes

JHI - Instituto Histórico Judaico. Varsóvia / Polônia

MIS - Museu da Imagem e do Som de São Paulo / SP

MJ - Museu Judaico do Rio de Janeiro / RJ

MJH - Museu da Herança Judaica. Nova Iorque / Estado Unidos

MOMA - Museu de Arte Moderna de Nova Iorque / Estados Unidos

MUJ - Museu Judaico de São Paulo / SP

NYPL - Biblioteca Pública de Nova Iorque / Estados Unidos

POLIN - Museu da História dos Judeus Poloneses. Varsóvia / Polônia

PUC-Rio - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / RJ

PWSFTviT - Escola de Cinema de Lodz / Polônia

(Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi)

SSJFA - Steven Spielberg Jewish Film Archive,

Universidade Hebraica de Jerusalém / Israel

RME - The Russian Museum of Ethnography. São Petersburgo / Rússia

URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

YBC - Yiddish Book Center. Massachusetts / Estados Unidos

YIVO - Instituto de Pesquisa Judaica. Nova Iorque / Estados Unidos

Lista de figuras

Várias figuras apresentadas nesta pesquisa são encontradas em pequenas montagens realizadas por mim e podem ser acessadas por links nas notas de rodapé ou pelas palavras sublinhadas ao longo do texto (hyperlinks). Foi criado um canal no YouTube especialmente para que os filmes e as imagens estejam disponíveis ao leitor.

Figura 1 - <i>Hanah Sob a Pele</i> (Marcia Antabi, 1997) – enterrar	44
Figura 2 - <i>Hanah Sob a Pele</i> – escavar.....	44
Figura 3 - Lata de leite desenterrada: <i>Oyneg Shabes</i>	57
Figura 4 - Lata de leite: gravação clandestina no gueto/1941	57
Figura 5 - <i>Menina Adormecida</i> (giz no papel), de Gela Seksztajn	58
Figura 6 - Trecho do testamento enterrado de Gela Seksztajn.....	58
Figura 7 - Mir Kumen On - Abertura/ jovens hino	65
Figura 8 - Mir Kumen On - título em yiddish	65
Figura 9 - Mir Kumen On - sanatório Medem	67
Figura 10 - Mir Kumen On - sala de aula.....	68
Figura 11 - Mir Kumen On - Rua Nalewki.....	70
Figura 12 - Mir Kumen On - crianças no porão.....	70
Figura 13 - Mir Kumen On - crianças brincam	71
Figura 14 - Mir Kumen On - aglomeração no gueto.....	71
Figura 15 - Mir Kumen On - crianças nos balanços/ Menino no balanço	72
Figura 16 - Literarishe Bleter - capa de 15 de maio de 1936	73
Figura 17 - Literarishe Bleter - artigo sobre Mir Kumen On	74
Figura 18 - Mir Kumen On - filhos de mineiros em greve.....	76
Figura 19 - Mir Kumen On - Leib e Zalman	77
Figura 20 - Mir Kumen On - café da manhã	78
Figura 21 - Mir Kumen On - rádio Medem	78
Figura 22 - Mir Kumen On - apresentação violino	80
Figura 23 - Mir Kumen On - três personagens principais.....	81
Figura 24 - Aleksander Ford.....	82
Figura 25 - Aleksander Ford - foto do set de Legion Ulicy (1932).....	83
Figura 26 - Sabra (Ford, 1933) - cartaz do documentário perdido.	84
Figura 27 - Majdanek, Cemitério da Europa (Ford, 1945).....	85
Figura 28 - Set de Rua Graniczna (Ulica Graniczna, Ford, 1948).....	86
Figura 29 - Set de Cinco da Rua Barska (Ford, 1954) - foto.....	88
Figura 30 - Set de Os Cavaleiros Teutônicos - foto	89
Figura 31 - Yidl mitn Fidl - Yidl e Arye	97
Figura 32 - Yidl mitn Fidl - quarteto klezmer	99
Figura 33 - Praça do mercado de Kolbuszowa em 1930 (YIVO)	110
Figura 34 - Yidl mitn Fidl - praça do mercado	110
Figura 35 - Praça do mercado.....	110
Figura 36 - Yidl mitn Fidl – Yidl (Molly Picon)	112
Figura 37 - Yidl mitn Fidl - Itke (Molly Picon)	112
Figura 38 - Chagall - Time is a river without banks (1930-1939).....	115
Figura 39 - Joseph Green	116
Figura 40 - Literarishe Bletter - artigo de 25/09/1936	118
Figura 41 - Jan Nowina-Przybylski	120
Figura 42 - Yidl mitn Fidl - elenco.....	122
Figura 43 - Film Naves - artigo de 1/09/1937	131
Figura 44 - Der Dibuk - caminho do cemitério, mensageiro	132
Figura 45 - Der Dibuk - cemitério, túmulos	133
Figura 46 - Der Dibuk - Leah no cemitério.....	133
Figura 47 - Der Dibuk - dança da morte	134
Figura 48 - Film Naves - artigo de 1/10/1937	139
Figura 49 - Der Dibuk - livro sagrado.....	143
Figura 50 - Der Dibuk - Khonen.....	143

Figura 51 - Trupe de Vilna, 1919. An-ski e Kacyzne.....	148
Figura 52 - Michał Waszyński (Mosze Waks, 1904-1965)	152
Figura 53 - Cinema Sfinks, Varsóvia.	155
Figura 54 - Um dia em Varsóvia - Rua Nalewki.....	166
Figura 55 - Um dia em Varsóvia - parque Krasiński	168
Figura 56 - Um dia em Varsóvia - crianças no parque Krasiński	168
Figura 57 - Um dia em Varsóvia - sinagoga Nożyk.....	170
Figura 58 - Sinagoga Nożyk – foto: Marcia Antabi, 2020.....	170
Figura 59 - Mapa de Varsóvia com os cinemas Fama e Sfinks	171
Figura 60 - Mapa do gueto de Varsóvia	171
Figura 61 - Saul Goskind, Natan Gross e Adolf Forbert – foto.....	180
Figura 62 - Rua Nalewki – foto: Alter Kacyzne	183

Nota

Adotamos a utilização da palavra yiddish (ייִדיש), e não ídiche (GUINSBURG), iidisch, iídiche (formas aportuguesadas), ou Yiddish (em maiúscula e itálico), pois seguimos o padrão estabelecido pelo YIVO, Instituto de Pesquisa Judaica (Yidisher Visnshaftlekher Institut em yiddish ou Institute for Jewish Research em inglês), fundado em 1925 na cidade de Vilna (hoje capital da Lituânia), na Polônia. O então denominado Instituto Científico Yiddish foi *forçado* a se mudar para Nova Iorque em 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, e passou a ser ainda mais reconhecido como uma instituição pioneira, tanto na linguagem como em pesquisas linguísticas sobre o idioma. Os nomes de filmes e de termos em yiddish apresentados nesta pesquisa são romanizados, em itálico, utilizando o sistema YIVO, e refletem a pronúncia yiddish padrão. As romanizações do yiddish que aparecem em citações preservam a grafia de suas fontes. Acreditamos ser esse critério um facilitador para futuras pesquisas de brasileiros sobre a cultura yiddish, já que esta é a forma mais comumente adotada, tanto por estudiosos e editores como também em academias e instituições de pesquisa pelo mundo. Alguns títulos em yiddish também aparecem no alfabeto judaico (*alef-beyts*/אַלף־בֵּיטל) normalmente romanizados e com a tradução para o português, realizada por mim, ou de acordo com as fontes citadas. No mesmo sentido, são minhas também todas as traduções de títulos de filmes, citações de trechos e títulos de livros não publicados em português.

Todas as palavras ou grupos de palavras sublinhadas nesta tese consistem em links que direcionam para imagens de filmes, arquivos, montagens realizadas por mim, pinturas, museus e artigos.

Pessoas me perguntam frequentemente por que eu escrevo em uma língua que está morrendo.[...] Eu acredito em ressurreição.

Estou certo que o Messias em breve virá e milhões de cadáveres sairão de suas tumbas e a primeira pergunta será: Existe algum novo livro em yiddish para ler?

Isaac Bashevis Singer, Estocolmo, 1978,
ao receber o prêmio Nobel

'Inimaginável' é uma palavra que não fragmenta, não restringe. É a palavra mais cômoda. Ao passear com esta palavra servindo de escudo, a palavra do vazio, o passo se firma, torna-se mais resoluto e a consciência se tranquiliza.

Robert Antelme

É preciso saber aquilo que vemos, mas é preciso também saber ver o que se sabe, para tornar esse saber mais preciso, mais encarnado, mais aguçado.

Para recordar é preciso imaginar. Imaginar apesar de tudo.

Georges Didi-Huberman

Introdução

Esta tese de doutorado carrega o propósito, sempre necessário, de transmitir a importância da preservação da memória da cultura – no caso, a cultura yiddish – através do cinema, bem como dos fragmentos de filmes que sobreviveram à tragédia da Shoah¹, o plano nazista de tentativa de extermínio de uma *raça* considerada e ensinada como *inferior*, bem como a pilhagem e a destruição de seus tesouros culturais. Para tanto, dirigimos a observação e a reflexão às imagens do cinema, gravadas em um determinado espaço, a Polônia, e em um tempo marcado da história.

Eu nunca ouvira falar da existência de um cinema yiddish. Os pesquisadores, curadores, yiddishistas e falantes do yiddish no Brasil, quando perguntados se conheciam os filmes e as histórias transcorridas de uma intensa produção do cinema yiddish na Polônia também mostraram desconhecimento e interesse. Nesse sentido, o meu encontro surpreendente com mais de 40 obras² cinematográficas produzidas em yiddish na primeira metade do século XX conduziu a investigação para uma busca nos arquivos de imagens cotidianas encontradas tanto em instituições³ pelo mundo quanto em livros⁴. Dois elementos fundamentais norteiam o estudo apresentado e se entrelaçam: a *descoberta* de

¹ Shoah (שואה), destruição em hebraico, *Churban* (חרבן), em yiddish, ou Holocausto (palavra de origem grega que significa catástrofe), foi o maior genocídio do século XX, executado por meio de um programa sistemático de extermínio étnico patrocinado pelo Estado nazista, sob o comando de Adolf Hitler. Nesta tese, utiliza-se a conotação de destruição, devastação, em oposição ao sentido de catástrofe, que traz a ideia de destino. Para saber mais sobre a história da Shoah, ver em: HILBERG, R., *A destruição dos judeus europeus*, 2016.

² Este número inclui os filmes produzidos nos Estados Unidos, que não são abordados no escopo desta pesquisa.

³ YIVO Institute for Jewish Research. Nova Iorque, Estados Unidos. Imagens encontradas na seção de imagens, áudio & vídeo do *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Disponível em: [Polônia antes de 1945](#); YIVO Digital Archive on Jewish Life in Poland. Disponível em: [A Vida Judaica na Polônia](#); Yad Vashem, The World Holocaust Remembrance Center. Jerusalém, Israel. Filmes encontrados na seção de coleções digitais, *The Visual Center, Online Film Catalogue*. Disponível em: [Filmes em/ou sobre o yiddish](#). Filmes encontrados na seção Collections, Films. Disponível em: [Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny | FINA](#); [Jewish Historical Institute](#). Varsóvia, Polônia. Busca em jornais da época, como o *Der Tog* (דער טאג) e no arquivo Emanuel Ringelblum. Disponível em: [Centralna Biblioteka Judaistyczna](#). Acesso em: 10 nov. 2022.

⁴ Citamos aqui quatro destas publicações: KACYZNE, A., *Polyn: Jewish Life in the Old Country*, 1999; VISHNIAC, M.K.; FLACKS, M. H., *Roman Vishniac: Children Vanished World*, 1999; DULIK, L.; ZIELIŃSKI, K., *The Lost World: Polish Jews, photographs from 1910-1939*, 2015; DOBROSZYCKI, L.; KIRSHENBLATT-GIMBLATT, B., *Image before my Eyes: a photographic history of Jewish Life in Poland before the Holocaust*, 1977.

filmes produzidos e falados em yiddish e a *vivência* da língua e da cultura, ambas amalgamadas no coração da cultura judaica, na década de 1930, no Leste Europeu.

Os filmes encontrados – um lampejo durante a pesquisa⁵ – a partir do estudo da língua yiddish nos indicam como a política de apagamento da cultura de um povo fez parte do plano que visava ao esquecimento da existência de uma vida cultural de mais de quatro mil anos, a cultura judaica. A presente pesquisa concentra-se, portanto, em investigar o cinema yiddish produzido na Polônia na década anterior à Shoah, notadamente entre 1935 e 1939, a Era de Ouro⁶ desta produção, "um curto período de cinco anos no qual o cinema yiddish alcançou o mais alto nível artístico, trazendo com isso, o sucesso financeiro⁷". Por exemplo, o ator, diretor e produtor e distribuidor Joseph Green, considerado o pai da Era de Ouro, havia passado um ano e meio em Hollywood e em 1935 aproveitou o momento para produzir na Polônia filmes em yiddish com qualidade técnica. Green vislumbrou um mercado acessível financeiramente e além da contratação de atores de destaque, o humor e música foram incorporados em um cinema que pretendia mostrar uma imagem realista da vida judaica na Europa Oriental (GOLDMAN, 2011, p. 80).

Concentramos nossa enunciação em três eixos que se transpassam: 1. a análise e a *transmissão*⁸ das produções de quatro filmes: *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936), *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, 1936), *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937) e *Um Dia em Varsóvia* (*A Day in Warsaw*, Saul e Yitzhak Goskind, 1939), – inseridos, simultaneamente, no cenário polonês e nas narrativas da história do cinema mundial; 2. a relação da língua yiddish como marca inscrita neste cinema enquanto elemento-chave para a compreensão das práticas culturais e das relações humanas das comunidades judaicas naquele momento; 3. a historiografia, por meio do cruzamento de imagens de arquivo do cotidiano dos judeus do Leste Europeu,

⁵ No subcapítulo 1.1, *Remontar a cultura com o cinema desenterrado: um lampejo*, explicamos como ocorreu o encontro e o porquê de o denominarmos como um lampejo.

⁶ GOLDMAN, Eric A., *Visions, Images and Dreams: Yiddish Film - past and present*, 2011, p. xii.

⁷ Ibid. No original: "[...] during a short period of five years, Yiddish cinema reached its highest artistic level, bringing with it financial success".

⁸ A *transmissão* mencionada nesta pesquisa é explicitada no capítulo um: *Um Cinema Desenterrado: reconexão, resgate e transmissão*.

encontradas mediante uma longa procura em publicações e em diversos arquivos pelo mundo⁹ com os filmes acima citados, que constituem o corpus desta pesquisa.

O contato com o estudo da língua e da cultura yiddish foi o elemento propulsor de um questionamento provocado pela interação com as produções artísticas do cotidiano da geração de meus avós¹⁰. Há uma profusão de criações culturais em yiddish; da literatura e da poesia à música, da dança ao teatro. No entanto, por que o cinema yiddish era brevemente ou nada mencionado em livros sobre a história do cinema¹¹?

O que é o cinema yiddish? Quem foram as pessoas que produziam, roteirizavam, dirigiam e atuavam no contexto dessa cinematografia? Quem eram os espectadores destes filmes nas cidades polonesas como Varsóvia, Cracóvia, Lublin, Vilna, Łódź e Radom? Onde e como acessar esses filmes hoje? A quem e por que interessa retomarmos tais imagens e tais narrativas no atual momento histórico do Brasil e do planeta? De que forma estas produções estão inseridas na cultura yiddish? Em vista das inquietações levantadas neste estudo, qual seria o significado de olharmos hoje para estas obras, tal qual mediadoras de conhecimento entre o passado e o presente e, portanto, que lugar o cinema ocupa como mediador destas reflexões?

Apontamos aqui que o cinema yiddish, quando mencionado em uma lista de obras consultadas sobre a história mundial do cinema (SADOUL, 1963; BORDWELL e THOMPSON, 2003; MASCARELLO, 2006; ROSENSTONE, 2012; COOK, 2016; NOWELL-SMITH, 2017), não é identificado com a devida relevância. A partir dessa ausência, apresentamos o cenário do surgimento do cinema falado em yiddish, proveniente do teatro yiddish, com o objetivo de incluir essa prática cultural e artística no campo dos estudos históricos do cinema no Brasil.

A questão da transmissão e da preservação da memória é, decerto, um dos imperativos éticos do século XXI. Vários filmes do cinema yiddish desapareceram durante a Shoah. Da mesma forma, muitos diretores, atores e equipes envolvidas nas produções cinematográficas foram assassinados. Em vista de uma urgência no

⁹ Cf. nota 3 desta introdução.

¹⁰ Chana Zylberberg (nasceu em Radom, Polônia, em 1916; chegou ao Brasil em 11.03.1937, a bordo do Kosciuszko, o último navio a deixar a Polônia antes da Segunda Guerra Mundial; faleceu no Rio de Janeiro em 2001) e Chaim Fiszon (nasceu em Radom, Polônia, 1909; chegou ao Brasil em fevereiro de 24.02.1936, a bordo do navio Arlanza; faleceu no Rio de Janeiro em 1999).

¹¹ Por exemplo: *A História do Cinema Mundial* (Georges Sadoul, 1963); *História do Cinema Mundial* (Fernando Mascarello, 2006); *A History of Narrative Film* (David A. Cook, 2016).

desenterramento desta cinematografia, é imprescindível o movimento de resgate de contextos e histórias de fundo das produções do cinema yiddish. Nesse sentido, olhamos para este cinema como um *cinema-passaporte*. São filmes que servem como um passe, pelas imagens do cinema, para nos ajudar a transpor os limites do *inimaginável*. É necessário imaginar para transmitir: ativar a memória, provocar o pensamento por meio das imagens, dos testemunhos e da cultura.

A partir do encontro com a cinematografia yiddish e da possibilidade destes filmes tornarem-se novamente visíveis, o *desenterramento* do *cinema-passaporte* significa um duplo interesse: o desejo de transmissão e de resistência ao total apagamento da cultura yiddish (presente-futuro) e a *viagem* entre mundos, temporalidades, espaços e línguas (passado-presente). O gesto de busca nos arquivos *remanescentes* de imagens sobre o cotidiano das comunidades judaicas no entreguerras da Polônia contribui para a continuidade do revigoramento da cultura yiddish no Brasil e no mundo. Tal revigoramento iniciou-se na década de 1970, quando a língua yiddish voltou a interessar jovens judeus e não judeus, a partir da música *klezmer*¹² na Alemanha e nos Estados Unidos (KRAMER; SILVEIRA, 2020).

Associadamente, o material sobrevivente da cultura yiddish passou a ser mostrado tanto em cursos como em eventos acadêmicos e culturais. O YIVO, em Nova Iorque, oferece um programa educacional sobre a cultura yiddish, bem como aulas para aprender a língua e a cultura, inclusive o cinema yiddish. O Yiddish Book Center, em Massachusetts, e o The Workers Circle, em Nova Iorque, também estimulam o interesse pelo universo da língua e da cultura yiddish e promovem discussões atuais, pertinentes à contemporaneidade, sobre liberdade e democracia. Na Europa, a Bibliothèque Medem¹³, em Paris, oferece várias atividades culturais sobre o yiddish e em yiddish.

No campo acadêmico, a Freie Universität, em Berlim, apresenta um programa intensivo, o Yiddish em Berlim, com aulas sobre literatura, teatro e

¹² Em yiddish, כליזמיר, um gênero de música não litúrgica judaica, desenvolvido a partir do século XV pelos judeus do Leste Europeu. Disponível em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/Traditional_and_Instrumental_Music. Acesso em: 12 nov. 2022.

¹³ A Casa de Cultura Yiddish oferece cursos de conversação em yiddish, bem como seminários sobre literatura, poesia, música e cultura. Disponível em: <https://yiddish.paris/bibliotheque-medem/>. Acesso em: 12 nov. 2022

culinária, além de conversação em yiddish. Biskowitz e Mills¹⁴ (2021) apontam para a existência hoje de, pelo menos, 47 universidades onde o ensino da língua/cultura yiddish pode ser encontrado: 24 americanas, cinco canadenses, 17 na Europa, três em Israel, uma na Ásia, uma na Austrália e uma na América do Sul (Rio de Janeiro, PUC-Rio).

No Brasil, a retomada ocorre por várias inserções no campo da cultura. Desde 2018, são oferecidos na PUC-Rio cursos de yiddish tanto para iniciantes quanto para falantes da língua. Com o estímulo das práticas culturais atravessadas pelo yiddish, o núcleo Viver com Yiddish ¹⁵ (PUC-Rio) organizou dois encontros ¹⁶ na universidade (2018 e 2019), com apresentações de música, teatro e literatura, bem como o lançamento do livro CD cantado em yiddish, *Likhtik* ¹⁷. O livro *Ensinar e aprender yiddish hoje?* (KRAMER et. al., 2022) apresenta várias vozes de acadêmicos e educadores que exprimem o afeto com a língua e o interesse pela preservação da cultura yiddish. A pesquisadora e doutora em Linguística Aplicada, Inés Kayon Miller, por exemplo, afirma que “ensinar e aprender essa língua tão significativa, tão repleta de afetos, memórias, sofrimentos, esperanças e resistências” (Ibid., p. 73).

Em 2021, o Congresso Nacional de Pesquisadores em Estudos Judaicos da Universidade de São Paulo criou um módulo intitulado *Artes: Teatro, Música, Cinema* , a fim de incluir o yiddish no debate acadêmico. Vale destacar também, algumas teses e dissertações¹⁸ produzidas recentemente que fazem uma imersão na cultura yiddish, trazendo, inclusive, a história oral transmitida através de gerações.

No universo literário brasileiro, é relevante citarmos algumas obras que mencionam a presença do yiddish no Brasil. “Como pode uma língua desaparecer tão repentinamente?”¹⁹, pergunta-se o protagonista em *K. Relato de uma busca* , do

¹⁴ *Roundup of universities teaching yiddish across the world* (2021). Disponível em: <https://ingeveb.org/pedagogy/roundup-of-universities-teaching-yiddish-across-the-world>. Acesso em: 2 nov. 2022.

¹⁵ As professoras Sonia Kramer, Inés Miller e eu integramos este núcleo interdisciplinar de pesquisa, cursos e projetos culturais sobre a língua yiddish no Brasil. O núcleo está inserido no Instituto de Estudos Avançados em Humanidades. Disponível em: <http://www.ctch.puc-rio.br/texto/15/sobre-o-instituto>. Acesso em: 2 nov. 2022.

¹⁶ *Música e teatro yiddish: resistência na língua e na arte* (nov. 2018); *Ensinar e aprender Yiddish hoje?: música, teatro e literatura de resistência* (nov. 2019).

¹⁷ KRAMER, S.; SILVEIRA, A.; RIAN, B., *Likhtik* : ליכטיק, 2018.

¹⁸ Cf. Referências Bibliográficas.

¹⁹ No capítulo: *Jacobo, uma aparição* , parte I. n.p.

professor da USP e escritor Bernardo Kucinski²⁰ (2014). Na autoficção, K. é um literato do yiddish destroçado pelo desaparecimento da filha durante o regime militar no Brasil.

Já o doutor em literatura e cultura judaica (USP), Luís Sérgio Krausz, aborda o território polarizado que ocorre com o confronto de culturas. Em *Passagens: Literatura Judaico-alemã entre o gueto e a metrópole* (2012), o professor investiga a transformação que ocorre no contexto histórico e social com a assimilação. Halina Grynberg (2004) narra a transmissão da língua umbilical falada por sua mãe, o yiddish, em *Mameloschn: Memória em carne viva*. Em *Traduzindo Hannah*, de Ronaldo Wrobel (2010), o sapateiro da Praça XI, no Rio de Janeiro, Max Kutner/Goldman, ao ser *escolhido* pela ditadura Vargas para traduzir cartas do yiddish para o português, se apaixona pela polaca Hannah.

Em 2019, A Casa do Povo, em São Paulo, foi palco da peça *Leste*²¹ (מזרח), “um encontro de tempos distantes com sonhos e lutas do presente”. Em 2021, com a inauguração do Museu Judaico de São Paulo, a primeira exposição de longa duração, *A vida judaica*, oferece uma passagem para adentrarmos as histórias e as memórias judaicas vivas. No cinema, *Yiddish* (Nurith Aviv, 2020) revela um novo mundo de conhecimento. O documentário franco-israelense apresenta relatos de jovens de alguns países - Estados Unidos, Rússia, França, Bélgica, Israel, Lituânia e Polônia - que ao aprenderem a língua e sobre o seu desenvolvimento observam como o yiddish “reflete camadas inteiras da história”.

No Brasil, o documentário *Quando o Tango encontra o Klezmer* (Ernesto Honigsberg, 2021) reconstrói a trajetória de deslocamentos dos avós músicos, Rosa e Ernesto, os quais o diretor não chegou a conhecer. A partir de partituras e documentos encontrados, Ernesto (neto) narra que os dois avós, imigrantes nascidos na Romênia e falantes do yiddish, se conheceram dentro de um trem. Vemos um trecho de um dos filmes aqui discutidos, *Der Dibuk* (*O Dibuk*, capítulo 4), ilustrando uma das composições de Israel Ernesto Honigsberg (*Tijera* n. 1 e n. 2).

²⁰A irmã de Bernardo Kucinski, Ana Rosa, também professora da USP, foi sequestrada (22.04.1972), torturada, e assassinada pelos militares durante a ditadura de 1964 no Brasil.

²¹A peça, que ficou em cartaz de 11 de novembro a 5 de dezembro, foi baseada em *Um sonho de Goldfadn* de Jakub Rotbaum, do teatro yiddish. Direção de Martha Kiss Perrone.

Olhar para o inimaginável

Em 2019 nos deparamos com a cinematografia yiddish e, consequentemente, com a falta de referências aos filmes e às suas histórias. Portanto, a partir das trajetórias dos filmes e dos diretores destas obras, buscamos *re-montar* a própria história, inerente ao cenário político e social daquele momento. O objetivo é alargar os contornos da imaginação e dos discernimentos sobre o passado, por meio do cinema.

Para isso, é preciso *ver*²² e *re-ver* as imagens, deslocá-las, desmontá-las, olhar pelas bordas, para, então, construir uma legenda pela qual o *inimaginável* possa ser transmitido e compreendido, a fim de tornar-se *visível* e *dizível*, e, portanto, *comunicável*. Dessa forma, a prática da montagem como modo de cruzar as narrativas dos filmes aqui apresentados com as imagens *pinçadas* nos arquivos converte-se no gesto de *ver pela primeira vez* estes filmes e investigar o panorama destas produções e as trajetórias de seus diretores.

A polêmica do *inimaginável*²³ da Shoah - da visibilidade e da legitimidade das imagens - surgiu em 2001 em Paris, a partir de uma exposição de quatro singulares fotogramas tirados clandestinamente em agosto de 1944, de dentro de uma câmara de gás do campo de extermínio Auschwitz-Birkenau, por membros do 12º Sondekommmando²⁴. O documentarista francês Claude Lanzmann (1925-2018), diretor do histórico documentário de nove horas e meia, *Shoah* (1985), e o historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman (1953-), produziram um giro epistemológico no que diz respeito à uma aproximação das imagens sobreviventes. Lanzmann rejeita as imagens de arquivo por uma simplificação: “imagens sem imaginação”. No campo oposto, Didi-Huberman afirma que apesar da impossibilidade de vermos através de imagens - uma vez que elas foram destruídas - ainda nos é possível observar por entre os detalhes das sobras.

²² Na medida do possível, além das figuras inseridas no corpo do trabalho, incorporamos, em notas de rodapé e em hyperlinks os filmes e as montagens audiovisuais para que o leitor e/ou pesquisador possa *tornar imaginável* a percepção sobre o passado.

²³ “O inimaginável foi uma palavra necessária para as testemunhas que se esforçaram por narrar o sucedido, como para os que se esforçaram por ouvi-los” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 94).

²⁴ Comando Especial, ou *Totenkommando*, o time da morte, *Leichenkommando*, o time dos corpos e *Gaskommando*, a equipe do gás, eram separados dos outros prisioneiros e do mundo exterior (LEVI, 2015, p. 18). O 1º *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau foi criado em 4 de julho de 1942, a partir de uma “seleção” de judeus eslavos destinados à câmara de gás. A partir desta data, foram 12 sucessivas equipes. Cada uma era suprimida após alguns meses e a iniciação da equipe seguinte consistia em queimar os cadáveres de seus predecessores.

A partir da disputa, referida em *Imagens apesar de Tudo* (*Images malgré tout*, 2004), Didi-Huberman considera que o que interessa não é exatamente o que estas imagens mostram, mas *como* elas mostram e em que condições foram produzidas. Seguindo o método de Didi-Huberman, procuro entender quais eram as condições de produção da cinematografia yiddish na Polônia. Teria a produção cinematográfica produzida na Polônia em yiddish o mesmo destino simbólico de devastação, tanto o dos quatro paradigmáticos fotogramas quanto das vidas enterradas? Em que posição estavam os diretores, atores e equipe de produção que participaram deste cinema?

É difícil olharmos hoje para as imagens do cinema yiddish. Sabemos mais do que aqueles personagens sabiam. No entanto, as narrativas não nos dão acesso a ver tudo, nosso campo de visão é restrito. Assistimos à vida cotidiana exibida no cinema tomados por uma inquietação: o que acontecia no dia a dia dos sets de produção? Existia um prenúncio da devastação que *afogaria* (LEVI, 1990) tanto os personagens quanto os filmes? Portanto, escavamos e *desenterramos* um testemunho visual da destruição – o cinema –, a fim de conhecer as micro-histórias destas obras e de *devolver* o passado longínquo para o futuro. A própria busca é um passaporte, uma permissão para olharmos para a cinematografia yiddish de outra forma.

O corpus de filmes aqui escolhidos é abordado como um cinema *descoberto*, um passaporte *devolvido*, um tesouro encontrado, tal qual arquivos *desenterrados*. É fundamental esclarecer que, ao denominar o cinema yiddish de *descoberto*, *encontrado* ou *desenterrado*, considera-se a constatação de que estes filmes permanecem praticamente desconhecidos no Brasil, inclusive na própria comunidade judaica, para além de 80 anos após a sua realização na Polônia.

O cinema yiddish nos desloca para um cenário político-sócio-cultural do entreguerras na Polônia. Como um passaporte, estes arquivos transformam-se em documentos que permitem um movimento ao passado para nos ensinar a olhar para o presente. De fato, muitos destes filmes – juntamente com seus realizadores, atores, produtores, montadores e espectadores – foram 'desaparecidos' como consequência da maior atrocidade genocida²⁵ cometida no século XX: o extermínio pelo método

²⁵ A palavra genocídio surge como um neologismo, pela primeira vez impressa em 1944, no livro *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation - Analysis of Government - Proposals for Redress* (p. 79-95), pelo advogado polonês de origem judaica Raphael Lemkin, para denominar o

industrial de gaseamento e incineração dos corpos nas fábricas da morte, bem como do assassinato de vilarejos inteiros²⁶ em valas comuns.

Nesse sentido, ao entrar no universo dos filmes aqui anunciados, apontamos para o momento histórico da ascensão do nazismo que ocorria na Polônia, bem como em países adjacentes, Alemanha, Áustria e Rússia (então União Soviética), que produziram alguns filmes da cinematografia yiddish. Da mesma forma, consideramos ser relevante apresentar estas obras inseridas no universo da cultura yiddish, em um lugar onde a minoria de origem judaica desenvolveu uma cultura singular enquanto parte integrante da sociedade polonesa.

Em 1931, a Polônia era composta de cerca de 32 milhões de habitantes (DULIK; ZIELIŃSKI, 2015, p. 14), com aproximadamente 3,3 milhões – 10% – de judeus, falantes da língua yiddish. Estes dados são importantes para entendermos o lugar e a dimensão que a língua ocupava no Leste Europeu e como o yiddish consistia no principal veículo de comunicação no interior da existência dos judeus asquenazim²⁷, operando, ora como difusor da própria cultura, ora como um substrato das transformações e das ideologias emergentes.

Aleksander Ford, Joseph Green, Jan Nowina-Przybylski, Michał Waszyński, os irmãos Goskind. Quem eram estes diretores, e de onde aparecem as atrizes e atores dirigidos por eles, entre os quais, Molly Picon, Simcha Fostel, Avrom Morewski, Lucy Gherman, Shmuel Landau, Leon Liebgold, Lili Liliana, Dina Halpern, Max Bożyk e Dzigan Shimen? O que os impulsionou a se comprometerem com a construção destes filmes em yiddish? Como estes personagens se colocaram na emergente indústria polonesa do cinema com som sincronizado e por que utilizaram o yiddish como língua falada? Como eles – os filmes e os personagens – transitavam no circuito europeu da época? A partir dos destroços dos filmes e das histórias dos diretores, aproximamos os cacos das

extermínio em massa de pessoas identificadas por uma mesma etnia. Disponível em: "[Axis Rule in Occupied Europe](#)," Chapter IX: Genocide, by Raphael Lemkin, 1944 -. Acesso em: 12 out. 2022.

²⁶ De acordo com Raul Hilberg em *A destruição dos judeus europeus* (2016, p. 1536), cerca de um milhão e quatrocentas mil pessoas foram fuziladas ao ar livre. Para ler sobre as unidades móveis de extermínio sob a supervisão de Himmler e Heydrich, os *Einsatzgruppen*: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/einsatzgruppen>. Para ver sobre o massacre de Babi Yar: <https://www.youtube.com/watch?v=ipYDYLhLZg>. Acessos em: 12 out. 2022.

²⁷ Asquenazim ou asquenazes (do hebraico, אַשכּנזי) são os judeus provenientes da Europa Central e do Leste Europeu. Asquenaz, no hebraico medieval, refere-se às terras alemãs e aos judeus que lá viviam. Disponível em: [Ashkenazi Jews](#). Acesso em: 12 nov. 2022.

trajetórias destas obras para mostrar como se dava a arqueologia das relações socioculturais.

As narrativas ficcionais dos filmes analisados estampam comunidades enraizadas nas tradições religiosas, porém com um profundo interesse de mudança e de libertação das amarras da tradição em direção ao secularismo e à assimilação. Nestes filmes, tanto a massa de judeus que observamos circular nas ruas de Varsóvia como as comunidades religiosas dos *shtetlekh*²⁸ – vilarejos poloneses – trazem algo de profano, um certo desejo de narrar a experiência mundana, a vida cotidiana repleta de reflexões sobre a modernidade e o movimento iluminista da Haskalá²⁹. Durante a Shoah (1939-1945), em torno de 90% destas pessoas que são representadas nos filmes pelas narrativas foram assassinadas³⁰, e a vida cotidiana foi destruída juntamente com elas.

A relevância da pesquisa consiste em ver os filmes e, associadamente, *olhar* para as imagens de arquivos que restaram do cotidiano destas cidades e dos *shtetlekh* na tentativa de compreender como as representações "imaginadas destes filmes abrem a experiência daquilo que pensam sobre a realidade" (FRANÇA, 2003, p. 25). Em *Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo*³¹, a doutora e pesquisadora em Comunicação, professora Andréa França Martins, caracteriza o cinema como um lugar que nos possibilita o conhecimento e uma translocação imaginária a “terras distantes”. Desta forma, realizamos a ação de olhar e decupar, olhar e associar, olhar e adentrar pelas camadas que o cinema nos oferece enquanto um meio que "existe para falar do mundo, das crises atuais do mundo, para pensá-las" (Ibid., p. 15), e assim, tentarmos compreender o universo dos objetos desta pesquisa – os filmes, as imagens, e o yiddish.

²⁸ *Shtetlekh* (שטעטלעך) é o plural de *shtetl* (שטעטל), ou vilarejo, onde a maioria dos habitantes era judia.

²⁹ A Haskalá, o iluminismo judaico, foi um movimento ideológico e social que aconteceu na Europa Oriental do início do século XIX até o início da década de 1880. Essencialmente, a Haskalá procurava explorar possibilidades de integração econômica, social e cultural dos judeus. Para saber mais sobre a Haskalá ver artigo de Shmuel Feiner. Disponível em: https://www.academia.edu/35808736/Shmuel_Feiner_Toward_a_Historical_Definition_of_the_Haskalah_in_Shmuel_Feiner_and_David_Sorkin_eds._New_Perspectives_on_the_Haskalah_London_Littman_Library_2001_184-219. Acesso em: 12 out. 2022.

³⁰ Estes valores são estimativas sujeitas a alterações a partir de descobertas de novas documentações. Para um aprofundamento no estudo sobre as perdas por país, indicamos: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/jewish-losses-during-the-holocaust-by-country>. Acesso em: 12 out. 2022.

³¹ FRANÇA, A., *Terras e Fronteiras no cinema político*, 2003.

Método de escavação

O primeiro fio percorrido foi a investigação pelas imagens. Além do desafio de re-montar os filmes sob a ótica da historiografia e das imagens dos arquivos que restaram do extermínio, no exercício da revisão da bibliografia existente sobre a história do cinema yiddish, detectei a existência de uma lacuna sobre o desenvolvimento e a gravidade destes filmes e de seus realizadores na bibliografia que aborda o cinema mundial.

As etapas da pesquisa, com base na revisão bibliográfica sobre a existência do cinema yiddish na história mundial do cinema, foram fundamentais para um aprofundamento sobre a história judaica e o cruzamento com o cinema, aqui proposto. Além da pesquisa virtual nos arquivos da Polônia (JHI, POLIN, FINA), Israel (Yad Vashem, Arquivos de Filmes Spielberg na Universidade Hebraica de Jerusalém³²), Estados Unidos (NCJF, MJHMM), e Brasil (MUJ, MJRJ e BNDigital) a investigação tornou-se também presencial. Atravessei o continente europeu em janeiro de 2020³³ em direção à Polônia – Varsóvia, Radom, Lublin, Cracóvia, Auschwitz, Majdanek.

Encontrar-me em lugares nos quais a cultura yiddish floresceu, se desenvolveu e quase desapareceu é decerto um profícuo passe para a imaginação. Em Varsóvia, me deparei com as latas de leite: percorri o Jewish Historical Institute, o arquivo dos documentos enterrados pelo resistente grupo Oyneg Shabes³⁴, formado no gueto de Varsóvia e liderado pelo historiador polonês Emanuel Ringelblum. Deste modo, o JHI é o lugar do encontro visual com as latas de leite, recorrentes em várias imagens encontradas na pesquisa sobre a vida cotidiana da comunidade judaica do Leste Europeu.

Também em Varsóvia, a entrevista³⁵ com a sobrevivente do gueto, Majka Decker (1943-), nascida dois meses antes do Levante do Gueto de Varsóvia³⁶, é um

³² Disponível em: <https://en.jfa.huji.ac.il>. Acesso em: 12 out. 2022.

³³ Vale lembrar que a viagem ocorreu quando a epidemia de covid-19 já se espalhava na China. Para saber mais sobre o início da pandemia: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>. Acesso em: 12 out. 2022.

³⁴ Ao pé da letra significa Alegria do Shabat, pois o grupo reunia-se aos sábados à tarde. Disponível em: <https://www.yadvashem.org/education/educational-videos/video-toolbox/hevt-oyneg-shabbes.html>. Acesso em: 12 out. 2022.

³⁵ A conversa aconteceu na casa de Majka Decker, de 79 anos, em Varsóvia, no dia 19 de janeiro de 2020. Foi gravada em formato audiovisual. Disponível em: <https://youtu.be/CwnMXC0f4Uo>. Acesso em: 12 out. 2022.

³⁶ O levante foi a maior rebelião organizada pelos judeus contra os nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Não foi a única, mas tornou-se conhecida devido ao tempo que os alemães precisaram para

relato importante sobre o antissemitismo “inconsciente, já incorporado na própria língua polonesa”. Filha de pai polonês da resistência³⁷, morto quando ela tinha seis meses, e de mãe judia, estudante de teatro, Majka relatou que a mãe conseguiu fugir do gueto, mas o avô decidiu permanecer e foi assassinado.

Algumas entrevistas no Rio de Janeiro com descendentes da segunda e da terceira gerações³⁸ de imigrantes vindos da Polônia na década de 1930 consistem em mais um elemento para o aprofundamento sobre a presença da cultura yiddish no Brasil. Como exemplo, Israel Tabak³⁹ afirma que “hoje o yiddish está valorizado pela internet” e que o fenômeno de identificação de uma camada da comunidade judaica com o que o yiddish significa não é somente emocional, mas também cultural. Para o professor e jornalista brasileiro filho do *Lerer* Tabak⁴⁰ (1908-1997), que falava a língua em casa com os pais, “é uma surpresa muito boa a reminiscência do yiddish” nos círculos acadêmicos e não acadêmicos, judaicos e não-judaicos. Quanto ao cinema yiddish, o professor assistiu a alguns filmes na Yiddish Cinematheque⁴¹ e acredita que não eram grandes produções de conteúdo, mas que a sala de exibição⁴² do cinema servia para agregar a comunidade falante, da mesma forma que o teatro.

Em termos de exibições em salas de cinema no Brasil, em 1992 houve uma mostra de cinema yiddish na *Hebraica* de São Paulo, porém, nenhum dos filmes em questão nesta pesquisa foram veiculados. Em 2013, o professor Nachman Falbel

dominá-la. Ocorreu em 19 de abril de 1943 e durou até 16 de maio do mesmo ano. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/the-warsaw-ghetto-uprising>. Acesso em: 12 out. 2022.

³⁷ Segundo Majka Decker, o pai, que pertencia ao grupo AK, morreu “de forma cinematográfica”: quando transportava carabinas no fundo de um carrinho de mão cheio de couves-flores: o carrinho virou e um policial aproximou-se dele e o matou.

³⁸ As entrevistas foram realizadas presencialmente com Helena Fiszon Antabi (24 dez. 2019). Em 2020, no contexto da pandemia de covid-19, entrevistei pela plataforma StreamYard: Léa Tabak (1938-; 10 out. 2020), Sonia Kramer (15 out. 2020), Ricardo Goldfeld Szpilman (1969-; 28 nov. 2020), Miriam Garfinkel e Sonia Tucherman.

³⁹ Israel Tabak, 79 anos, jornalista, professor, é filho do fundador e diretor da escola judaica Eliezer Steinbarg – hoje Eliezer Max – situada no Rio de Janeiro. A conversa aconteceu em 3 de outubro de 2020 e foi gravada virtualmente, em formato audiovisual.

⁴⁰ *Lerer* significa professor. Pejsach Tabak nasceu em um *shtetl* na Polônia e formou-se em Vilna, na Lituânia. Trabalhou em Lublin, na Polônia, até 1934, quando emigrou para o Brasil. No Rio de Janeiro, dedicou-se ao ensino da cultura e da língua yiddish, e foi um dos fundadores da Escola Israelita Eliezer Steinbarg, hoje Eliezer Max.

⁴¹ Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/YiddishCinema/>. Acesso em: 12 out. 2022.

⁴² Em termos de exibições em salas de cinema no Brasil, em 1992 houve uma mostra de cinema yiddish na *Hebraica* de São Paulo, porém, nenhum dos filmes em questão nesta pesquisa foram veiculados. Em 2013, o professor Nachman Falbel organizou uma exposição no Museu da Imagem e do Som (MIS) sobre o teatro yiddish no Brasil, também em São Paulo, e exibiu alguns filmes diretamente vinculados ao repertório teatral yiddish.

organizou uma exposição no Museu da Imagem e do Som (MIS) sobre o teatro yiddish no Brasil, também em São Paulo, e exibiu alguns filmes diretamente vinculados ao repertório teatral yiddish. No Rio de Janeiro, o diretor do Museu Judaico, Max Nahmias, gentilmente cedeu a lista de filmes que a instituição disponibiliza. Dentre eles, encontramos uma cópia em DVD de *Tevye, der Milkhiker / Tevye, o leiteiro* (Maurice Schwartz, 1939) e outra de *A Brivele der Mamen / Uma Cartinha para Mamãe* (Joseph Green, 1938), esta, com legendas em alemão.

Além disso, fora o corpus aqui estudado, assistimos a vários filmes que incluem o yiddish ou que mencionam a cultura e a língua. Em *Um passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), a avó da diretora mostra os passaportes dela e do marido, marcados com a letra “K” ao emitirem os vistos de saída da Hungria para o Brasil. A inscrição da letra significava que ao partir “você não podia mais voltar”. Segundo ela, o marido ao sair da sala ouviu o oficial húngaro pronunciar: “um judeu sujo a menos!”.

Em *Um filme Inacabado (A Film Unfinished)*, Yael Hersonski, 2010), os pedaços de filmes *desenterrados* filmados no gueto de Varsóvia revelam uma multidão de pessoas documentadas pela propaganda nazista. Dentre elas, o historiador Emanuel Ringelblum aparece andando na rua, no *olho da história*. Em voz off, ouvimos a narração de um documento escrito por ele, em yiddish. Líder do grupo Oyneg Shabes, Ringelblum já antevia o destino dos judeus do gueto e chamava para a importância da construção de um arquivo clandestino: “Todos estavam atentos para o valor do trabalho que estava sendo construído. [...] Queríamos mostrar a verdade, mesmo que ela fosse amarga”.

Em *Black Honey, The Life and Poetry of Avraham Sutzkever* (Uri Barbash, 2018) o poeta prisioneiro do gueto de Vilna escreve em yiddish no diário, sob condições desumanas: “a vida e a morte estão nas mãos da língua yiddish, [...] o meu yiddish era a minha armadura encantada que desviava flechas da morte”. Sutzkever, escolhido pelos nazistas para fazer parte da “brigada de papel”⁴³, enterrou e escondeu livros entre as paredes, acreditando que, mais tarde, pessoas livres os escavariam para o benefício da cultura yiddish.

⁴³ O grupo foi sentenciado a selecionar livros das sinagogas e bibliotecas judaicas, bem como dos arquivos do YIVO em Vilna, roubados e levados para Frankfurt para o estudo da Questão Judaica. De 100 mil livros, 20 mil foram enviados à Alemanha. O resto foi vendido como rascunho para fábricas ou foi queimado. Para saber mais sobre a perigosa operação apelidada de *brigada de papel*, ver em: FISHMAN, D., *Os homens que salvavam livros*, 2018.

De fato, o repositório principal do encontro *com* os filmes que constituem o corpus desta tese foi o National Center for Jewish Film, localizado na Universidade de Brandeis em Massachusetts, Estados Unidos. Fundado em 1976, o NCJF foi pioneiro em restaurar e colecionar as obras em yiddish. O centro, fundado e dirigido por Sharon Pucker Rivo⁴⁴, distribui mais de 15 mil obras de um arquivo composto por filmes judaicos⁴⁵, dentre estes, mais de 50 filmes em yiddish.

Como o foco desta pesquisa é o cinema *falado* em yiddish e produzido na Europa Central e Leste, levantamos primeiramente 21 filmes no acervo do NCJF produzidos até 1948: 13 na Polônia, cinco na URSS, dois na Áustria e um na França. Além do NCJF, encontramos quatro longas-metragens na distribuidora francesa Lobster Films, em Paris, que desde 1985 recupera filmes raros.

Os filmes assistidos em yiddish não são fáceis de serem acessados. Eles não se encontram digitalizados na íntegra nos arquivos, nem tampouco em plataformas como o YouTube. Foram comprados e recebidos pelo correio, porém, o percurso levou tempo e foi custoso: as películas remasterizadas em DVDs, adquiridas no NCJF em dezembro de 2019, levaram meses para chegar em nossas mãos, pois ficaram retidas na Receita Federal, sob a condição de pagamento de imposto com um alto custo para a retirada. Assim como a própria trajetória errante desses filmes a partir da Segunda Guerra Mundial, em março de 2020 eles voltaram para o lugar de origem, o NCJF, e só percorreram novamente o mesmo caminho até o Rio de Janeiro em junho de 2020 – seis meses depois – pela generosidade de uma amiga de passagem pelos Estados Unidos, que se prontificou a trazê-los para o Brasil. Logo, é a partir desse encontro, que concentramos o material que sustenta esta tese em quatro filmes selecionados.

A escolha ocorreu em função dos diferentes diretores – até então por nós desconhecidos – que nos interessamos em estudar. Outro critério da seleção foi a cronologia da produção de cada um dos filmes, de 1936 a 1939. Também foi

⁴⁴ Conversamos com Sharon Pucker Rivo por telefone em 6 de março de 2022.

⁴⁵ *Cohen's Advertising Scheme (O Plano Publicitário de Cohen, 1904)* é o filme mais antigo do acervo, com um minuto de duração. Talvez o curta-metragem seja o primeiro filme a retratar o estereótipo do judeu comerciante. Na montagem silenciosa, o pioneiro americano da montagem de planos, Edwin S. Porter, apresenta Cohen, a caricatura de um judeu, que, no intuito de vender o casaco que está vestindo, engana um pedestre na rua ao colocar uma placa pendurada nas costas anunciando uma loja fictícia.

elemento relevante para o recorte de obras pesquisadas tanto a ambientação geográfica quanto as linhas narrativas e o gênero de cada obra: *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936) é um documentário encomendado em 1935 pelo Bund sobre a rotina das crianças em tratamento de tuberculose no Sanatório Medem, nas cercanias de Varsóvia; o arco narrativo do musical *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, 1936) desenrola-se nos *shtetlekh* e finaliza nos centros urbano de Varsóvia e no navio, a caminho de Nova Iorque, provavelmente no contexto do entreguerras; *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937), uma história de amor em um *shtetl* que transcorre ainda no século XIX (1836), contrapõe o misticismo e a importância das tradições hassídicas da cultura; o cinejornal *Um dia em Varsóvia*, (*A Day in Warsaw*, Saul e Yitzhak Goskind, 1939) constitui um registro singular da vida urbana moderna das comunidades judaicas alguns meses antes da implementação sistemática dos métodos que desencadearam a Shoah.

Em relação às exibições destes filmes, em 1991, foi organizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA) a mostra *Yiddish Film Between Two Worlds*⁴⁶ com o empenho do departamento de cinema do próprio museu, da diretora-executiva do NCJF Sharon Pucker Rivo e do crítico de cinema Joe Hoberman. A revelação de um crescente interesse pela cultura yiddish, especialmente vindo daqueles que não falavam a língua, mas a utilizavam como um "dispositivo de um código de identidade"⁴⁷, viabilizou o lançamento do livro *Bridge of Light: Yiddish Film between two Worlds*, reeditado em 2010.

Na busca sobre a possível veiculação destes filmes no Brasil⁴⁸, nos deparamos com uma edição de outubro de 1949 da revista mensal *A Cena Muda* na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Na publicação, Hugo Schlesinger assina o artigo *Quarenta anos de cinema polonês* no qual, ao mencionar os filmes produzidos no entreguerras da Polônia, o colunista e escritor de origem polonesa afirma que após a Primeira Guerra Mundial iniciou-se no país uma produção regular de filmes, mas que, no entanto, esta não ultrapassou cerca de 12 filmes por ano. Schlesinger constata que "as telas [polonesas] foram monopolizadas pelas películas

⁴⁶ Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3090?>. Acesso em: 12 out. 2022.

⁴⁷ HOBERMAN, J., *Bridge of Light: Yiddish Film between two Worlds*, 2010, p. ix.

⁴⁸ Fizemos uma busca nas edições de 1966 a 1975 do semanário judaico *Aonde Vamos?*, encontrado no acervo do Museu Judaico do Rio de Janeiro, mas nada foi encontrado sobre a história ou veiculação dos filmes yiddish no Brasil.

americanas e alemãs e certa proporção de fitas [filmes] francesas", mas em seguida afirma: "Em conjunto, caracterizam-se as fitas realizadas entre as duas guerras mundiais pela sua extrema mediocridade⁴⁹". Em desacordo com a visão do colonista, no decorrer desta tese argumento pela significância desta cinematografia.

No âmbito literário, somente três publicações abordam o cinema yiddish em profundidade, mas não há tradução para o português: 1. *Laughter Through Tears: the Yiddish Cinema*⁵⁰ (1983), de Judith N. Goldberg; 2. *Bridge of Light: Yiddish Film between two Worlds*⁵¹ (2010), de Joe Hoberman; e 3. *Images Visions and Dreams: Yiddish Film, past and present*⁵² (2011), de Eric Arthur Goldman. Judith Goldberg afirma que "entre 1910 e 1941 foram realizados aproximadamente 130 longas-metragens e 30 curtas-metragens em yiddish⁵³" em quatro países: Estados Unidos, Polônia, União Soviética e Áustria.

Em conversa⁵⁴ com Eric Goldman, fundador da Ergo Media (1986), distribuidora de filmes com temas sobre a experiência judaica, o pesquisador revelou que até o final dos anos 1970 não havia nenhum estudo que fornecesse um relato completo da história do cinema yiddish mundial. Adquirimos as gravações em áudio que Goldman conseguiu realizar com alguns personagens do cinema yiddish, como o diretor polonês de um dos filmes em questão nesta pesquisa, Joseph Green (nascido Yoysef Chaim Grinberg, 1900-1996).

Eric Goldman apresenta desde 2017 o programa Jewish Cinémathèque⁵⁵, no qual entrevista roteiristas, realizadores e atores do cinema judaico contemporâneo no canal cultural JBS/Jewish Broadcasting Service. Em 2019, ele foi curador do primeiro festival de cinema yiddish de Estocolmo, na Suécia. Durante a entrevista com o pesquisador do cinema, constatei que a partir de 1999 além da língua oficial,

⁴⁹ *A Cena Muda* (RJ) - 1921 a 1955, Ano 1949, Edição 00041. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=084859&pasta=ano%20194&pesq=hugo%20schlesinger&pagfis=51531>. Acesso em: 12 out. 2022.

⁵⁰ East Brunswick, London and Toronto: Associated University Presses, 1983.

⁵¹ Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press of New England, 2010.

⁵² Teaneck, New Jersey: Holmes & Meyer Publishers, Inc., 2011.

⁵³ GOLDBERG, J., *Laughter through tears: the Yiddish Cinema*, 1983, p. 17. No original: "Between the years 1910 and 1941, approximately 130 feature films and 30 short films were made in the Yiddish language".

⁵⁴ A conversa com Goldman ocorreu via plataforma virtual StreamYard em 15 de janeiro de 2021.

⁵⁵ Para acessar todos os episódios, ver em: *Eric Goldman's Jewish Cinémathèque*. Acesso em: 2 nov. 2022.

o sueco, o yiddish foi declarado uma das cinco⁵⁶ línguas minoritárias do país. Para Goldman, a pesquisa aqui desenvolvida é um "desafio", pois para o professor, não vemos absolutamente nos filmes o que acontecia, de fato, fora dos frames, no momento em que os espectadores deixavam o cinema e iam viver suas vidas cotidianas. Ele acredita que o cinema yiddish serviu como uma "quebra total" da realidade para os falantes, uma "fuga".

Mas o que é o cinema, senão um *passaporte* precioso, que utilizamos para quebrar as rotinas cotidianas, "fugir" dos problemas e redemoinhos individuais e adentrarmos em espaços e histórias que nos remetem, em última instância, de volta às nossas histórias? De fato, o que intriga e impulsiona a pesquisa sobre o cinema é que ele faz entrever nos detalhes as nossas próprias trajetórias, desejos e sonhos ao narrar a vida dos *outros*. É justamente por isso que a proposta desta tese envolve, inclusive, rastrear a vida das pessoas envolvidas nas filmagens.

No esforço de investigar as trajetórias destes filmes, traçamos o roteiro desta pesquisa em busca de um acervo precioso para a cultura yiddish. A seguir, destaco a organização dos capítulos desta *viagem*, levando o passaporte do cinema na bagagem, bem como a língua yiddish como alicerce nas reflexões desta tese.

No capítulo um, *Um cinema desenterrado: reconexão, resgate e transmissão*, antes de entrar propriamente no universo dos filmes, especificamos questões teórico-metodológicas e históricas, com o objetivo de situar a pesquisa. Desenvolvemos a argumentação de como uma cinematografia remanescente funciona como um elo epistemológico da cultura com a imaginação. Por conseguinte, a busca, a escavação, a descoberta, a remontagem e a ressignificação destas películas desenterradas do cinema simbolizam a *devolução de um passaporte*, um *cinema-passaporte*, para uma possível compreensão do presente.

Em *Remontar a cultura com o cinema desenterrado: um lampejo* (1.1) descrevemos o processo do nosso encontro com o cinema produzido na língua yiddish. Citamos brevemente a polêmica de 2004 entre o cineasta francês Claude Lanzmann (1925-2018) e o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953-) sobre o *inimaginável* da Shoah para iniciar um cruzamento entre o gesto da busca pelas imagens, inclusive as do cinema, e o contato com a língua yiddish.

⁵⁶ Existem cerca de 20 mil judeus que vivem hoje na Suécia, com uma estimativa entre dois e três mil nativos em yiddish. As outras quatro línguas minoritárias são: finlandês, sami (um grupo de línguas indígenas), romani e meänkieli (um dialeto finlandês).

Em *O cinema-passaporte e a bagagem yiddish* (1.2) indicamos que *viajar* com o cinema yiddish é olhar para além de uma fresta e observar o horizonte da língua, atravessar outras línguas – polonês, russo, hebraico, aramaico, alemão –, outras geografias, aprender sobre as transformações modernas e sobre a história judaica. No processo de imersão na língua e na história por meio do cinema, cruzamos os espaços humanos que construíram estas narrativas ficcionais e documentais. Para abordar a história do yiddish, trazemos Max Weinreich, um dos fundadores do YIVO/*Yidisher Visnshaftlekher Institut* em 1925 (Intituto Científico Yiddish) e Jeffrey Shandler, doutor em estudos da cultura e da língua yiddish e professor da Rutgers University em Nova Jersey.

Em *Lacuna na história mundial do cinema* (1.3), elencamos a pesquisa bibliográfica realizada para demonstrar a escassez de referências sobre o cinema yiddish nas obras literárias sobre a história do cinema mundial (JEANNE; FORD, 1958; SADOUL, 1963; MASCARELLO, 2006; KUHN; WESTWELL, 2012; ROSENSTONE, 2012; COOK, 2016; NOWELL-SMITH, 2017). Em contrapartida, os três livros em inglês sobre o cinema yiddish (GOLDBERG, 1983; HOBERMAN, 2010; GOLDMAN, 2011) são a base desta pesquisa. Também utilizamos duas publicações acerca do cinema polonês que abrem um espaço para descrever e situar a produção do cinema yiddish (SKAFF, 2008; HALTOF, 2019). Além disso, recorremos a alguns artigos de pesquisadores poloneses (WŁODEK, 2019; MAZUR, 2016) e norte-americanos (BAUER, 2016) que abordam a produção yiddish no contexto do cinema polonês. No Brasil, observamos que essa cinematografia não é conhecida.

Em *Conexão com os arquivos: a lata de leite* (1.4) repensamos a questão do *indizível/inimaginável* que atravessa a Shoah e, no sentido antagônico, mostramos a lata de leite desenterrada como um desejo de atravessar a “fronteira do tempo” (RUSSELL, 2018, p. 12). Em paralelo, discutimos o cinema *desenterrado* com a percepção de que, para muitos que entram em contato pela primeira vez com a existência, a linguagem e o modo de produção destas narrativas, há um cinema que *resistiu* ao extermínio justamente por ter sido *enterrado*. Refletimos sobre as imagens – arquivos – do cinema como uma nova experiência histórica (RUSSELL, 2018) e estabelecemos interrelações entre diferentes temporalidades (FOUCAULT, 1969), mas, sobretudo, olhamos para a história a partir do ponto de vista do desenterramento do cinema-passaporte. Comparamos que, como Walter Benjamin,

o historiador Emanuel Ringelblum, liderança do grupo Oyneg Sahbes, compartilhava a convicção de que existia um elo vital entre o passado e o presente: no caso de Ringelblum, a cultura yiddish. Durante quatro anos (1939-1943), o grupo coletou – clandestinamente –, organizou e *enterrou* em esconderijos do gueto de Varsóvia mais de seis mil documentos escondidos em três latas de leite e em dez caixas de alumínio, pois Ringelblum "insistia na pertinência e na atualidade da história para a compreensão dos problemas contemporâneos" (KASSOW, 2009, p. 95).

É, portanto, a partir do gesto de olhar para as latas de leite que reconhecemos o universo pulsante e iluminado da língua, da cultura e do cinema yiddish. Em *A Vontade de ver e de saber as imagens* (1.5), tomamos o conceito de Benjamin sobre a memória – e o arquivo – como um meio e um lugar de revisitação entre o passado e o presente na construção das imagens do futuro. *Olhar* para esta cinematografia, por meio de registros audiovisuais que sobreviveram, converte-se em um método de reconexão e de transmissão de uma cultura quase exterminada durante a Shoah. *A estética das ruínas* parte da vontade, para além da prática da montagem e da colagem dos filmes de arquivo, de ver e de *ler* nos arquivos fílmicos encontrados, a intertextualidade como uma alegoria da história, uma montagem dos vestígios da memória (RUSSELL, 1999, p. 238). Walter Benjamin anota que, para nos aproximarmos do próprio passado soterrado devemos agir como alguém que escava. No texto *Escavar e Recordar*, o crítico e historiador reitera que "o bom relatório arqueológico" precisa, além de revelar os estratos das quais se originam suas descobertas, mostrar "sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes" (BENJAMIN, 2017, p. 101).

A partir do segundo capítulo, além da análise das narrativas e das trajetórias dos filmes, *desenterramos* os diretores e suas histórias singulares. Da mesma forma que *os cacos de um vaso* quebrado, "para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes" (BENJAMIN, 2013, p. 115), esses filmes, insistentemente procurados por nós, foram encontrados, assistidos, analisados e fazem parte de uma busca visceral para a compreensão, ou melhor, uma "vontade de saber de imagem em imagem" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 17).

No capítulo dois, apresentamos *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, 1936) como um hino de resistência cantado por jovens que traz a música como componente fundamental na vida judaica. Um dos poucos filmes remanescentes que

documentam a vida judaica na Polônia antes da Segunda Guerra Mundial, o documentário transporta o espectador para o tempo e entre lugares onde o maior núcleo social e cultural judaico da Europa vivia em 1935. Apesar de idealizado como propaganda, consideramos que a narrativa hoje significa um documento e nos remonta à consciência afetiva ao transportar a vitalidade da língua falada na infância.

Em *Filmar sem saber: filmar para ver mais adiante* (2.1), apontamos para a voz ativa de crianças não-atores que aprendem a cultura yiddish como um *passaporte* para entenderem o valor da diversidade, da democracia e da união. No documentário de Ford, a teia tecida pelo cinema entre o teatro, a literatura e a música, caracteriza um passaporte para a bagagem yiddish, *transmitida* de geração a geração. Assinalamos que o diretor Aleksander Ford ao produzir um filme de propaganda judaica – na contramão da propaganda nazista – para sensibilizar futuros patrocinadores do projeto do Medem, criava, *sem saber*, um arquivo sobre a vida cotidiana das crianças falantes de yiddish e sobre a importância dada à reflexão e aos valores humanistas na educação.

Para esta análise, contamos com o escritor e diretor francês Jean Louis Comolli quando elabora que o cinema "filma para além daquilo que sabem ou desejam os homens que dele se servem" (2006, p. 32). Em 1935, nem o diretor Aleksander Ford (1908-1980), nem a equipe de filmagem e tampouco os representantes do Medem compreendiam ainda a dimensão da tragédia que destroçaria, em cinco anos (1940), as crianças, os educadores e os cuidadores do Medem. Para ilustrar a repercussão do documentário – para os que conseguiram assisti-lo antes de ser censurado –, mostramos um artigo escrito em yiddish por Michal Kitai, jornalista e crítico do jornal cultural semanal *Literarishe Bleter*, publicado em 15 de maio de 1936, a respeito do filme que "fala diretamente ao coração, às emoções".

Em *O Cinema como ferramenta de ação* (2.2) descrevemos a linha narrativa do filme e apontamos para um outro passaporte, o da formação humanista. Para além do processo terapêutico da tuberculose, as crianças de *Mir Kumen On* aprendem – *em yiddish* – a conviver em um grupo onde a importância política de valores prevalecem, como a preservação da memória e da justiça. O cinegrafista polonês Stanisław Lipiński (1909-1974), que também trabalhou no primeiro filme de ficção falado em yiddish na Polônia, *Al Khet* (*Em Pecado*, Aleksander Marten,

1936, no cap. 5), registra o momento em que as crianças exercitam o gesto político do voto por uma representação no aprendizado sobre a existência de uma ordem moral no universo. Para além dos ensinamentos dados às crianças do Medem, Didi-Huberman (2017) nos ajuda a refletir a questão de uma tomada de posição do cinema tanto para o diretor quanto sob a perspectiva do olhar do espectador.

Em *Aleksander Ford: um olhar de vanguarda no cinema* (2.3) percorremos a trajetória do cineasta polonês que, para rodar *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*) em 1935, viveu durante semanas com as crianças do sanatório Medem. Sem saber, ele produziu um arquivo de imagens e vozes – em yiddish – da vida cotidiana dos jovens em um espaço voltado para a inclusão e educação consciente. Ford foi um dos fundadores e integrantes do cineclube de vanguarda START e posicionava-se comprometido com as causas políticas.

Trajatória do fragmento e remontagem do arquivo (2.4), relata a trajetória do documentário a partir da censura na Polônia: foi enviado clandestinamente para a França, e exibido pela primeira vez em março de 1937. Pela mensagem ideológica e, portanto, política, o filme foi desaprovado e *enterrado*. No entanto, resistiu e, apesar da repressão, renasceu somente a partir de 2014. Em 2016, o filme foi restaurado. Abrimos a discussão para a dimensão da retomada de documentos raros, no caso, o tesouro do cinema yiddish, e os modos de construção da memória. É necessário – apesar de doloroso – remexer, remover várias vezes as mesmas imagens e suas profusas camadas, as quais passam a se constituir em um arquivo universal sobre o extermínio. Como referência, nos apoiamos na pesquisa de 2007 da historiadora francesa Sylvie Lindeperg, em *Noche ye Niebla: um film en la historia* (2016) para tratar da questão da legitimidade das imagens audiovisuais no estudo da história, com particular atenção à Segunda Guerra Mundial. Assim como o documentário, *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1956), embora em um contexto diferente, *Mir Kumen On* (Aleksander Ford, 1936) foi censurado e somente exibido em Paris em 1937. Com a guerra, em 1939, o filme desapareceu e a versão completa não foi mais encontrada.

No capítulo *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, 1936), analisamos o musical dos diretores poloneses Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, que apresenta alguns costumes do *shtetl* polonês, como a cerimônia de casamento judaico. A produção do filme foi realizada na cidade de Kazimierz, com um grupo de música *klezmer* que desempenha o papel principal na narrativa. O filme foi um grande

sucesso na época, exibido tanto na Europa Oriental como na África do Sul, Austrália e até mesmo dublado em hebraico, na então Palestina. No Brasil, encontramos uma cópia do longa-metragem no Museu Judaico do Rio de Janeiro. O *cinema-passaporte* nos conduz para os *shtetlekh*, lugares geográficos, temporais e memoriais da cultura e da língua yiddish como um modo da vida cotidiana. Para auxiliar a compreensão da cinematografia e dos contextos abordados, nos aproximamos de trechos de imagens em movimento encontradas em arquivos (YIVO/Nova Iorque; FINA/Varsóvia), notícias de jornais publicadas em yiddish (*Literarishe Bleter*) e fotografias dos diretores, atores e integrantes da equipe técnica de *Yidl mitn Fidl* durante os bastidores das filmagens na Polônia. Como apoio na pesquisa historiográfica da trajetória deste filme, além de Goldberg (1983), Goldman (2011) e Hoberman (2010), contamos com a contribuição dos pesquisadores poloneses Roman Włodek no artigo *Joseph Green, produtor de filmes yiddish/poloneses* (2019) e Daria Mazur em *Atores poloneses e o cinema yiddish no entreguerras* (2016).

O cinema carregado de tensões: a mônada (3.1) é o momento da pesquisa a partir do qual há um estarecimento ante a constatação da morte/desaparecimento de alguns integrantes de *Yidl mitn Fidl*, ocorrida aproximadamente cinco anos após a produção do longa-metragem. Apontamos que *olhar* para as imagens, adentrar pelos arquivos na pesquisa sobre as trajetórias de cada um destes indivíduos causa *uma espécie de incêndio* (DIDI-HUBERMAN, 2012). Deste modo, citamos o conceito benjaminiano (1923) de *mônada*, a partir da “experiência única” de estudar a história deste cinema e de reconhecer a escrita da memória, o que assinala o momento exato em que o passado se atualiza no presente. Ainda nesta parte, abordamos tanto a narrativa quanto a trajetória do filme e observamos que *Yidl mitn Fidl* retrata o judaísmo como um modo de vida e não somente como uma religião.

Em *Precursores do cinema yiddish: o teatro e a busca por uma nova estética* (3.2), apresentamos um breve panorama de como os cineastas, antes envolvidos com o teatro, acreditavam que o cinema deveria ser concebido como uma forma de arte criativa, e não apenas como um meio de gravação do teatro. Nesse sentido, os realizadores empenharam-se em operar uma separação dos palcos teatrais, não somente pelas temáticas utilizadas, mas também pela estética. Alguns diretores do teatro envolveram-se com a produção cinematográfica como Sidney M. Goldin, Zygmund Turkow, seu irmão Jonas Turkow e Henryk Szaro entre outros. Além disso, personagens importantes da cena cultural de Varsóvia como o produtor Saul

Goskind, os fotógrafos Leon Forbert e Henryk Bojm criaram suas próprias companhias de cinema e recrutaram atores veteranos do teatro. Flávia Cesarino Costa nos ajuda a inserir estes primeiros anos do cinema yiddish na história do cinema mundial antes do advento do som, quando “a concepção do planocinematográfico era como uma unidade autônoma” (2005, p. 128). Ela Bauer no artigo *The Jews and the silver screen: Poland at the end of the 1920s* (2016) mostra como no final da década de 1920, quando a era do cinema sem som sincronizado estava prestes a terminar, houve uma discussão na imprensa yiddish polonesa sobre o valor artístico do próprio cinema.

Em *O som sincronizado e a estética da aproximação: The Jazz Singer e a crise do cinema na Polônia* (3.3) investigamos a ligação do primeiro longa-metragem da história do cinema, marcado por falas e cantos sincronizados, *The Jazz Singer* (*O Cantor de Jazz*, 1927, Alan Crosland), com o diretor Joseph Green, de *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, 1936). Além disso, situamos as dificuldades da recuperação da produção do cinema nacional polonês a partir da crise de 1929, da política antisemita do “pogrom frio” e da retomada da produção do cinema yiddish a partir de 1936. Nesta parte, estabelecemos uma relação entre as ações de Joseph Green diante do desafio da discriminação e o pensamento de Didi-Huberman (2017) sobre a importância de uma “tomada de posição”. Para dialogar com a relevância da música tanto na narrativa de Joseph Green e na cultura yiddish como “uma corrente viva, uma fonte”, convocamos um texto escrito em yiddish por Sholem Aleichem.

Em *O shtetl: a praça ruidosa do mercado* (3.4), analisamos o cenário de Kazimierz, o vilarejo onde foram rodadas as tomadas ao ar livre de *Yidl mitn Fidl* e recontamos alguns episódios curiosos sobre o processo de gravação da cena do casamento. Discutimos o *shtetl* como uma forma de assentamento da diáspora judaica (KASSOW, 2003) e a praça do mercado do *shtetl* como “a gema”, a pulsação, o ponto de encontro, o centro da região (ROSKIES, 2019). Para entrar no universo da praça do mercado dos *shtetlekh*, fazemos um cruzamento entre as cenas do filme e as imagens em movimento encontradas nos arquivos do YIVO.

Em *Molly Picon: a mulher e o casamento em Yidl mitn Fidl* (3.5), apontamos que a atriz americana foi abordada em Paris pelo diretor Joseph Green

em 1935. A protagonista rompeu com alguns padrões da representação da mulher no cinema yiddish polonês. Também incluímos, para além das bordas do cinema, outros artistas no campo da literatura (Sholem Aleichem) e das artes plásticas (Marc Chagall) que nos ajudam a imaginar hoje a efervescência cultural da língua yiddish. Analisamos *Yidl mitn Fidl* como um documento visual da vida autêntica do *shtetl* – os valores familiares, os costumes e o humor diante das dificuldades, além do vínculo com a tradição judaica – antes da destruição.

Em *Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski: diretores poloneses com origens diversas* (3.6), investigamos as trajetórias dos dois diretores de *Yidl mitn Fidl* para constatar a existência de intercâmbios entre judeus e não judeus no meio cinematográfico polonês. A dinâmica ocorria na socialização de uma diversidade de origens, religiosas e nacionais, tanto nos sets do cinema polonês como no cinema em geral.

No capítulo quatro, *Der Dibuk: tvishn tzvei veltn* (*O Dibuk: entre dois mundos*, 1937), jogamos luz em um mundo da mística judaica que tornou-se obscuro e perdido, e trago uma história carregada de alegorias. A crença de que o *dibuk*, a alma errante de um morto, manifesta-se no corpo escolhido com a voz do falecido, existia durante séculos, nas várias camadas dos guetos judaicos do leste europeu. O melodramático *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1938) aborda a misteriosa história de amor a ser desvendada entre a pura Leah e o cabalista⁵⁷ Khonen, prometidos um ao outro por seus pais desde o ventre. Acompanhamos as histórias e trajetórias do filme e do diretor polonês Michał Waszyński e abrimos um espaço de visibilidade para o escritor do livro *Der Dibuk*, Shloyme Zanol Rapoport. Além disso, passamos brevemente pelas histórias de alguns integrantes da equipe de cinema como o roteirista polonês Alter Kacyzne, pela dimensão do esforço de produzir centenas de imagens – cerca de 700 fotografias sobreviventes – da vida do *shtetl*.

Em (4.1) *Entre dois mundos: a dança da morte e a máscara da vida*, descrevemos o processo de filmagem e o arco narrativo e trago como fonte primária um artigo publicado quatro semanas após a estreia do filme em Varsóvia pelo compositor de *Der Dibuk*, Henryk Kon. Abordamos as trajetórias de alguns integrantes da equipe do longa-metragem: os roteiristas Alter Kacyzne e Mark Arnstein; o

⁵⁷ Cabala significa recepção, tradição. É uma denominação dada ao conjunto das doutrinas místicas judaicas. Para saber mais sobre a Cabala ver nas referências bibliográficas finais os livros de Gershom Scholem e Martin Buber.

compositor Henryk Kon; a coreógrafa Judyta Berg, o consultor histórico Meyer Balaban; os atores protagonistas Lili Liliana e Leon Liebgold.

Em *Um mundo de ruptura: o abismo à espreita e a sala de cinema* (4.2), na esteira dos dois mundos do subtítulo de *Der Dibuk*, trazemos o artigo *A História da origem do filme 'Dibuk'*, publicado uma semana após a estreia em 1937, que mostra como o antissemitismo já estava impregnado na Polônia na década de 1920. Para situar o cenário antissemita europeu no qual o cinema estava inserido, o pesquisador da história do cinema Eduardo Morettin (2013) olha para o cinema como um meio de comunicação de massa consolidado. Walter Benjamin e Gershom Scholem se comunicam por cartas sobre o “clima reinante aos estrangeiros” (BENJAMIN, 1989, p. 205), e a atriz Dina Halpern narra a violência sofrida ao redor do estúdio de filmagem de *Der Dibuk*. Ainda neste subcapítulo, Joseph Goebbels, ministro da propaganda de Hitler, narra suas impressões sobre o filme, assistido somente em 1942 por ele.

No subcapítulo *Talmud, Hassidismo e Cabala: o dibuk e a pluralidade da Torá* (4.3), procuramos explicar a origem do hassidismo. Para tal desafio, Martin Buber (1971) e Gershom Scholem (1974) contribuem com esclarecimentos sobre o Talmud, o Zohar e a Cabala. Os escritores Elie Wiesel (2001) e Bashevis Singer (2008) exemplificam as experiências da infância e da adolescência com o misticismo judaico.

Em *A errância de An-ski: retorno à origem e a lenda do dibuk* (4.4), investigamos a ligação do jornalista, etnógrafo e escritor da peça *Der Dibuk* com valores humanistas. A professora e pesquisadora de estudos judaicos Gabriella Safran (2010) nos aproxima da errância de An-ski e do próprio texto de *Der Dibuk*, escrito em 1913, perdido, e re-escrito com a ajuda de várias línguas: russo, yiddish e hebraico. Ao convocar uma expedição etnográfica por cerca de 70 vilarejos judaicos, An-Ski idealizava recuperar a identidade judaica pela preservação oral e visual do folclore.

Em *Michał Waszyński: o príncipe polaco* (4.5), investigamos como o diretor conquistou uma reputação com mais de 40 filmes produzidos na década de 1930. No documentário *Książę i Dibuk (O príncipe e o Dibuk)*, Elwira Niewiera e Piotr Rosołowski, (2017) nos deparamos com o diário escrito por Waszyński na Itália pós

Segunda Guerra Mundial, onde o diretor narra a sua relação com o passado que o assombrava como um *dibuk*.

Em *Dialética do passaporte: errância e abrigo* (4.6), refletimos sobre o papel do cinema yiddish a partir de questões observadas com a pesquisa. Discorremos sobre a errância do filme, do diretor e da própria cinematografia yiddish a partir do advento do som sincronizado. Observamos a sala de cinema como um abrigo diante de um contexto tóxico, inclusive com ataques públicos à vida judaica. Neste segmento, o “olho da história” (DIDI-HUBERMAN, 2020) situa-se na própria sala de cinema.

No capítulo cinco, *Um dia em Varsóvia* (1939) e a voz das comunidades, a narrativa sai do *shtetl* e as imagens são de espaços urbanos. Em *A rua judaica: o zumbido da yiddishe gas* (5.1), vemos imagens raras que testemunham as relações humanas na moderna Varsóvia. Este filme nos leva para uma busca cartográfica dos lugares da vida pulsante das comunidades judaicas e também das salas de cinema. Analiso *Um dia em Varsóvia* como uma evidência histórica a partir do contexto político e das vozes *imaginadas* que habitam o filme.

Em *Os irmãos Goskind: tomar posição pela produção do cinema* (5.2), apontamos para a dificuldade em obter informações sobre a dupla de irmãos empreendedores e questionamos o porquê de os repositórios dos arquivos fílmicos (FINA, YIVO, Yad Vashem, NCJF) não oferecerem a dimensão da participação dos produtores no cenário da produção do cinema yiddish/polonês. Apresentamos o primeiro filme de ficção sonoro falado em yiddish da década de 1930, *Al Khet* (*Em Pecado*, Aleksander Marten, 1936), produzido pelos Goskind.

Em *Os arquivos Goskind: passaporte extraviado e desenterrado* (5.3), pensamos sobre a relevância de *Um dia em Varsóvia* quando olhamos as imagens para além do que os Goskind aventaram. Foucault em *A Arqueologia do Saber* (2008) nos ajuda a olhar para estes “esboços abandonados” (p. 26) como rastros visuais do tempo. O encontro com estes filmes aqui estudados, com suas histórias e as trajetórias dos diretores e integrantes das equipes do cinema é abordado nesta tese como um passaporte desenterrado: cada página virada é uma descoberta sobre a trajetória da cinematografia yiddish e da cultura judaica.

1. Um Cinema desenterrado: reconexão, resgate e transmissão

A partir da contemplação dos quatro filmes aqui propostos – *Mir Kumen On* (1936), *Yidl mitn Fidl* (1936), *Der Dibuk* (1937) e *Um dia em Varsóvia* (1939) –, procuramos compreender o momento da tomada destas produções e o que nos revelam estes pedaços de película, fragmentos do cotidiano da cultura yiddish no Leste Europeu. São narrativas que transbordam os limites dos frames do cinema produzido naquele contexto. O ponto de ligação entre os filmes é, para além da língua falada, um desejo de se ver como comunidade judaica em profundo processo de travessia para a modernidade a partir do encontro na sala de cinema.

O cinema, no caso o cinema yiddish, funcionava como uma forma de interpelação e de identificação, ou seja, um lugar de preenchimento no dia a dia daquelas comunidades. Ao mesmo tempo, consistia em um espaço de fuga da realidade. Em 1916, o filósofo polonês do cinema Hugo Münsterberg (1863-1916) já desenvolvia um estudo sobre o significado de como as imagens em movimento eram atraentes, não somente em termos estéticos, mas também mentais:

A cena que mantém vivo o nosso interesse certamente envolve muito mais do que uma simples impressão de objetos distantes e em movimento. [...] Eles devem ter um significado para nós, devem ser enriquecidos pela nossa própria imaginação, devem despertar os resquícios de experiências anteriores, devem estimular nossos sentimentos e emoções, devem jogar com a nossa suscetibilidade, devem iniciar ideias e pensamentos, devem estar ligados em nossa mente com a contínua cadeia da narrativa e eles devem chamar a nossa atenção para o elemento importante e essencial da ação⁵⁸ (MÜNSTERBERG, 1916).

Münsterberg presumia que os pensamentos expressados na língua-mãe carregavam um significado adicional, pertencente à língua familiar, que penetrava o espectador por meio de vários canais. Ao mesmo tempo que o cinema prende a atenção de quem o assiste, as outras impressões – as do lado de fora do cinema –

⁵⁸ MÜNSTERBERG, H., *The Photoplay*, 1916, p. 72. No original: "The scene which keeps our interest alive certainly involves much more than the simple impression of moving and distant objects. [...] They must have a meaning for us, they must be enriched by our own imagination, they must awaken the remnants of earlier experiences, they must stir up our feelings and emotions, they must play on our suggestibility, they must start ideas and thoughts, they must be linked in our mind with the continuous chain of the play, and they must draw our attention constantly to the important and essential element of the action".

tornam-se menos claras, menos detalhadas e, por algum tempo, desaparecem e não são mais notadas. No caso deste cinema, nem os espectadores e tampouco os realizadores tinham ideia do destino sombrio que os esperava a partir de setembro de 1935, quando as Leis de Nuremberg⁵⁹ foram aprovadas pela Alemanha nazista.

A correlação entre os filmes aqui estudados pode ser observada no campo de uma cinematografia remanescente; assim como os sobreviventes do genocídio, estes filmes resistiram à destruição, por terem sido enviados a outros países (*Um dia em Varsóvia*; *Mir Kumen On*), perdidos (*Der Dibuk*) e esquecidos por um longo tempo. Como um passaporte, eles atravessaram várias fronteiras e passaram até pelo crivo da censura de perpetradores (*Yidl mitn Fidl*).

Estes filmes selecionados nos ajudam hoje a imaginar o universo das comunidades judaicas da Europa Central e Leste, multicultural e multilíngue, inserida no cenário da década de 1930 na Polônia. Esse mundo *imaginado* significa o espaço invisível prolongado pelo visível, o fora de campo, ou seja, o conjunto dos elementos que inclui tanto os personagens, o cenário e os objetos como, principalmente, a história e a cultura que envolvem estas narrativas. De fato, o exercício para a consolidação de um subcampo do cinema yiddish na pesquisa em comunicação e no campo do cinema e do audiovisual começa com a ação de olhar e, continuamente, questionar.

O cinema tornou-se um espaço do circuito cotidiano social e cultural, que para além da literatura, da música e do teatro, favoreceu o elo epistemológico de ligação e atravessamento da língua com a imaginação. As imagens e as narrativas do cinema yiddish, produzido paralelamente ao nascimento do cinema na Europa e nos Estados Unidos, remontam pontes acima de abismos. Ao olharmos para estas imagens, tanto a história quanto o próprio gesto político de fazer cinema são repensados.

Como uma construção imprevisível, a retomada dos movimentos engajados do cinema yiddish surpreende por criar novas bifurcações. A busca, a escavação, a

⁵⁹ Em 15 de setembro de 1935 Adolf Hitler promulgou as Leis de Nuremberg, quando então o parlamento alemão (*Reichstag*) era formado inteiramente por representantes nazistas. A Lei da Cidadania do Reich definia que os judeus eram uma raça justificada pelo nascimento e pelo sangue. As leis, embora mencionassem particularmente os judeus, também se aplicavam aos ciganos (romani) e aos negros. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/nuremberglaws#:~:text=Duas%20leis%20distintas%2C%20aprovadas%20pela,que%20em%20basavam%20a%20ideologia%20nazista>. Acesso em: 12 out. 2022.

descoberta, a remontagem e a ressignificação destas películas desenterradas do cinema simbolizam a *devolução de um passaporte*, um *cinema-passaporte*, para uma possível compreensão do presente. Além disso, abre um leque para imaginarmos o futuro imediato.

Para facilitar a imersão nos filmes e nas trajetórias dos diretores, elaboramos, a seguir, cinco pontos para facilitar a compreensão – e a transmissão – do âmbito desta pesquisa.

1.1. Remontar a cultura com o cinema desenterrado: um lampejo

O processo de encontro *com* o cinema yiddish efetivamente ocorreu em 2018, durante a retomada dos estudos da língua e da cultura yiddish⁶⁰, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Com o resgate da língua ouvida na infância, surge um lampejo: se a língua era parte da pulsação cultural em ebulição, porventura existiu um cinema falado em yiddish?

Na minha infância e adolescência (década de 1970), frequentei no Rio de Janeiro a Escola Israelita Brasileira Eliezer Steinbarg, hoje Eliezer Max, onde aprendi ensinamentos básicos sobre a cultura judaica, inclusive os estudos das línguas yiddish e hebraico. No campo do cinema, em 1997, eu havia montado como dissertação de mestrado em Artes Visuais pela School of Visual Arts de Nova Iorque⁶¹, um curta-metragem, *Hanah sob a Pele*⁶². A cena da criança que enterra uma pedrinha⁶³ na areia (fig. 1) contém uma camada alegórica: em voz off, ouvimos Hanah proferir "*Zayt Gesint!*". Hanah é minha avó materna, e o termo em yiddish apresenta vários significados⁶⁴, dentre eles: "Tenha saúde!".

⁶⁰ O curso tem coordenação de Sonia Kramer, doutora em Educação e professora do Departamento de Educação da PUC-Rio, precursora, em 2016, do grupo Viver com Yiddish. Disponível em: [Aprender Yiddish: Introdução à Língua, Música e Literatura](#). Ver também o Núcleo Viver com Yiddish, da PUC-Rio, que faz parte do IEAHu, Institutos de Estudos Avançados em Humanidades, da PUC-Rio. Disponível em: <https://vivercomyiddish.com.br>. Acesso em: 12 out. 2022.

⁶¹ Disponível em: [MFA Photography, Video And Related Media - SVA](#). Acesso em: 12 out. 2022.

⁶² Disponível em: <https://vimeo.com/157719700>. Acesso em: 3 nov. 2022.

⁶³ Disponível em: <https://youtu.be/4KGbebtIjsY>. Acesso em: 12 out. 2022.

⁶⁴ "Fique bem!" e "Força!" são significados também para *Zayt Gesint!* (זײַט געזינט!), normalmente utilizado na despedida de um encontro ou no encerramento de um texto informal.

Figura 1 - Hanah Sob a Pele (Marcia Antabi, 1997) – enterrar



Frames de Hanah Sob a Pele (Hanah Underneath Skin, Marcia Antabi, 1997).

Em uma outra cena do mesmo curta-metragem, a mãozinha da menina escava o solo⁶⁵ (fig. 2).

Figura 2 - Hanah Sob a Pele – escavar



Frames de Hanah Sob a Pele (Hanah Underneath Skin, Marcia Antabi, 1997).
O gesto de escavar.

É a partir deste mesmo gesto de escavar que esta pesquisa começou a adentrar nos filmes e documentários que abordam o período da Shoah (1939-1945). Ao assistir e decupar o histórico documentário de nove horas e meia do francês Claude Lanzmann (1925-2018), *Shoah* (1985), deparei-me com a questão do *inimaginável* e das imagens inexistentes do genocídio. O universo sensível em *Shoah* é o silêncio inquietante das longas retomadas, assombradas nos lugares de barbárie, "entre duas temporalidades terrivelmente disjuntas, duas gestões bem diferentes da mesma parcela de espaço e de história" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 22).

São imagens que gritam a ausência de um material de arquivo que comprove a destruição dos judeus europeus: as árvores que escondem o segredo de um campo de genocídio na floresta de Sobibor; a corrente do rio Narew, onde eram jogados os

⁶⁵ Disponível em: <https://youtu.be/i4mhfTU46ug>. Acesso em: 3 nov. 2022.

ossos dos cadáveres triturados; os trilhos do trem em movimento recontam, em off, que as pessoas, inclusive crianças e idosos, eram amontoadas em vagões de gado, e indicam um deslocamento na direção do desconhecido; a fumaça negra, sempre presente no decorrer do documentário, relata, concomitantemente, as viagens que consumiam muitas horas, até mesmo dias, e a passagem para a morte. "*Alle Heraus! Todos para fora! Deixem as bagagens!*"⁶⁶, era o grito ouvido quando as portas dos trens se abriam no breu da noite, conta um sobrevivente que conseguiu fugir.

Quatro imagens fotográficas, tiradas clandestinamente em 1944, de dentro de uma câmara de gás do campo de extermínio de Birkenau, na Polônia, são as únicas que restaram e que, efetivamente, mostram o assassinato e o processo de carbonização dos corpos em Auschwitz-Birkenau. A polêmica sobre o *inimaginável* da Shoah no livro escrito em 2004, *Imagens Apesar de Tudo*⁶⁷, do historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953-), acendeu em mim a curiosidade de *ver para conhecer*. Em um primeiro momento, o objetivo foi encontrar as imagens da guerra e saber mais sobre a engrenagem do extermínio de cerca de seis milhões de judeus⁶⁸, dentre eles, cerca de um milhão e meio de crianças.

Em um segundo momento, como artista visual e montadora no campo do audiovisual, o *olhar* voltou-se para a pesquisa de imagens do cotidiano antes da Segunda Guerra Mundial. Desloquei-me de modo virtual até a cidade de meus avós maternos⁶⁹, ambos nascidos em Radom, na Polônia. A partir daquele ponto no mapa, foi possível perceber a fragilidade e a potência do gesto de olhar. É estarrecedor o fato de que a cidade de Chana Zylberberg (1916-2001) e de Chaim Fiszon (1909-1999) está localizada a cerca de três horas de Auschwitz e a cerca de duas horas de meia do campo de extermínio de Treblinka, passando pela capital Varsóvia.

Portanto, esta pesquisa inclui um caminho pelo cruzamento destes dois trilhos: a busca pelas imagens restantes da Shoah – e suas micro-histórias – e o

⁶⁶ Depoimento de Rudolf Vrba em *Shoah*, de Claude Lanzmann. DVD 1 (1h32m-1h38m). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TR0CI78SM04>. Acesso em: 12 out. 2022.

⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, G., 2020.

⁶⁸ HILBERG, R., *A destruição dos judeus europeus*, 2016, pp. 1537-1538. Historiadores estimam as mortes em 11 milhões, e as vítimas, além dos judeus, incluem homossexuais, ciganos, padres, portadores de deficiências mentais ou físicas, comunistas, sindicalistas, testemunhas de Jeová, anarquistas, poloneses e outros povos eslavos e opositores do sistema.

⁶⁹ Do Rio de Janeiro a Radom, por meio do Google Maps. Disponível em: <https://youtu.be/yzC993vK-nY>. Acesso em: 10 nov. 2022.

contato com o yiddish, a língua falada por cerca de 10% da população⁷⁰ da Polônia em 1931 – inclusive meus avós –, dos quais, 90 % foram assassinados⁷¹. Meus avós sobreviveram. Trouxeram o yiddish *na bagagem* quando atravessaram o Oceano Atlântico e desembarcaram no Rio de Janeiro: ele em fevereiro de 1936; ela, com 21 anos, em janeiro de 1937.

Mais de 80 anos depois, em janeiro de 2020, cerca de um mês antes de ser decretada a pandemia da covid-19, viajei pela primeira vez até a Polônia e cheguei ao lugar da infância de meus avós, a Rua Rwańska⁷², em Radom. É uma rua pequena, localizada no centro da região que, na década de 1930, compreendia o núcleo da comunidade judaica na cidade. Enquanto caminhava e filmava, sem saber em que casa minha avó nasceu e viveu na adolescência, meu olhar atentava para uma imagem do presente com o conhecimento do passado.

Cada vez mais, os filhos e, no caso desta pesquisa, os netos e bisnetos, herdam menos os relatos da história dos pais e dos avós. "Eu morto, o que pensará meu filho quando topa com estes resíduos?"⁷³, questiona Didi-Huberman, neto de sobreviventes da Shoah, quando se depara com três lascas de bétulas arrancadas por ele, em 2011, de uma árvore do lugar do campo de extermínio e do crematório de Auschwitz-Birkenau. Como então, alinhar e recontar o tempo passado? Como narrar o tema do genocídio, a partir de um contexto da vida cotidiana em que ocorreu uma das maiores tragédias da humanidade e, com certeza, a maior tragédia do povo judeu em toda a sua história, e, paradoxalmente, conseguir *transmitir* a narrativa para uma geração que produzirá as mudanças da história? Como representar a efemeridade do tempo em imagens de arquivos – fotos e filmes – acumulados durante uma vida? De que forma é possível criar subjetividades para contar a história das atrocidades que ninguém ousou inventar, partindo das imagens produzidas no período imediatamente anterior à tentativa de extermínio total de um povo?

Várias questões tentam ser aqui respondidas, mas consideramos que quando se trata da Shoah, o assunto permanece com lacunas labirínticas de esclarecimento,

⁷⁰ DULIK, L.; ZIELIŃSKI, K., *The Lost World: Polish Jews, photographs from 1918-1939*, 2015, p. 14.

⁷¹ Estes valores são estimativas sujeitas a alterações a partir de descobertas de novas documentações. Para saber mais sobre as perdas por país, pesquisar em: Jewish Losses during the Holocaust: By Country. Acesso em: 12 out. 2022.

⁷² Disponível em: <https://youtu.be/A1gdnd7Sm9U>. Acesso em: 12 nov. 2022.

⁷³ DIDI-HUBERMAN, G., *Cascas*, 2017, p. 10.

pois muitos destes tesouros, incluindo vários personagens, viraram cinzas. Nesse sentido, o cinema é uma descoberta importante para nos ajudar a transpor os limites do *inimaginável*, ou seja, adentrarmos em lugares obscuros da história, os quais a geração dos netos e bisnetos desconhece.

1.2. O cinema-passaporte e a bagagem yiddish

Como o cinema pode ensinar? Para Jean-Luc Godard (1930-2022), o cinema “nunca pretendeu criar um evento, mas antes de tudo, uma visão”. Em *Histoire(s) du Cinema*⁷⁴ (Godard, 1989) o cineasta e crítico de cinema mostra que falar da história do cinema é, inclusive, falar sobre a história das guerras, e de como o cinema afeta a visão do público a respeito dos conflitos. “O esquecimento do extermínio é parte do extermínio⁷⁵”, afirma Godard. Para além do próprio documentário de Lanzmann (*Shoah*, 1985), repleto de depoimentos de sobreviventes, existem inúmeras produções⁷⁶ que adentram o tema da Shoah.

Na condução da discussão para o âmbito da cinematografia, enfatizamos o conceito de *língua-“passaporte”* (GUINSBURG, 1996, p. 36), do especialista em língua yiddish no Brasil e professor emérito de estética e crítica teatral da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), Jacó Guinsburg (1921-2018), para avistar os quatro filmes do corpus desta pesquisa como *páginas* de um *cinema-passaporte*.

⁷⁴ Episódio 1: *Tout Les Histoires*, 37’50”. No original: “Le cinematograph n’a jamais voulu faire un événement, mais d’abord, une vision”.

⁷⁵ *Ibid.*, 38’59”. No original: “Car quand on oublie l’extermination fait partie de l’extermination”.

⁷⁶ *The Goebbels Experiment* (Lutz Hachmeister, 2005), *O Ovo da Serpente* (Ingmar Bergman, 1977) e *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) mostram detalhes a respeito do mundo do início dos anos 1930 na Alemanha durante a ascensão do nazismo. *Yiddish World Remembered (O Mundo Yiddish Relembrado)*, Andrew Goldberg, 2004) percorre os *shtetlekh* – pequenas cidades – e os associa à história da vida tradicional judaica no Leste Europeu. *Ver Vet Blaybn? (Quem Restará?)*, Emily Felder e Christa Whitney, 2021) traz a questão da continuidade através do poeta yiddish, fugitivo do gueto de Vilna, Avraham Sutzkever (1913-2010). Em *O Relatório Karski (Le Rapport Karski)*, Claude Lanzmann, 2010), o olhar político no que diz respeito à responsabilidade coletiva ao defrontar-se com as condições de vida – e morte – do gueto de Varsóvia ganha um significado na entrevista gravada em 1978 de Lanzmann com Jan Karski, polonês mensageiro entre a resistência polonesa e o governo polonês no exílio em Londres. Já os filmes *1945* (Ferenc Török, 2017) e *Ida* (Pawel Pawlikowski, 2013) representam a lápide de silêncio do pós Segunda Guerra Mundial e indagam sobre o que significa saber. *Um filme Inacabado (A Unfinished Film)*, Yael Hersonski, 2010) e *O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens)*, Leni Riefenstahl, 1935) exibem imagens da propaganda nazista, gravadas pelas câmeras dos perpetradores, que filmavam continuamente no intuito de registrar a história contada por eles. No Brasil, *Olga* (Jayme Monjardim, 2004) aponta como que em 1936 a jovem judia alemã foi presa e deportada para a Alemanha nazista pelo governo Vargas. Olga Benário acabou morta na câmara de gás do campo de concentração de Bernburg.

O cinema funciona, portanto, como um *passe* para a conexão com a cultura, com a língua e com a história – inclusive com a história do próprio cinema. *Viajar* com o cinema yiddish é olhar para além de uma fresta e observar o horizonte da língua, atravessar outras línguas – polonês, russo, hebraico, aramaico, alemão –, outras geografias, aprender sobre as transformações modernas e sobre a história judaica. No processo de imersão na língua e na história por meio do cinema, cruzamos os espaços humanos que construíram estas narrativas ficcionais e documentais.

A história dos judeus asquenazim na Polônia cobre um período de mais de mil anos. Os primeiros a se estabelecerem no território polonês datam do século X. Jeffrey Shandler (1956-), autor de *Yiddish: biography of a language*⁷⁷, destaca que onde quer que os falantes do yiddish tenham vivido, eles sempre se encontravam inseridos em um ambiente multicultural e multilíngue, ou seja, a língua emergiu do contato entre comunidades que falavam línguas diferentes - alemão, lituano, polonês, russo, ucraniano, yiddish.

O linguista de origem russa Max Weinreich (1884-1969), um dos fundadores do YIVO / *Yidisher Visnshaftlekher Institut* em 1925 (Instituto Científico Yiddish), identificou o início da língua no século IX, quando judeus estabelecidos no curso do Rio Reno, na Alemanha, nas cidades de Aachen, Mainz, Speyer e Worms, "criaram" uma língua própria, escrita com o alfabeto hebraico (*alef-beys*/ אַלפֿֿֿבֿֿֿעט) que incorporava partes das línguas de populações coabitantes do mesmo território.

Assolados pelo antissemitismo e por dificuldades econômicas, estas famílias partiram da Alemanha em direção ao Leste Europeu, carregando consigo os costumes e a língua asquenaze. De acordo com Weinreich em *History of the Yiddish Language*⁷⁸, o yiddish, escrito com a grafia do alfabeto hebraico, transformou-se em uma fusão da língua alemã com línguas eslavas. Apesar de existirem algumas correntes linguísticas que discordam do teórico em relação à origem⁷⁹ da língua (WEXLER, 2002; KING, 1993; KATZ, 1988; BEIDER, 2015;

⁷⁷ SHANDLER, J., 2020, p. 4. Jeffrey Shandler é doutor em estudos da cultura e da língua yiddish e professor da Rutgers University em Nova Jersey, Estados Unidos.

⁷⁸ *The Name Yiddish*. In: *History of the Yiddish Language*, Vol 1, 2008, p. 325.

⁷⁹ Para saber mais sobre as origens da língua, ver Cherie Woodworth, *Where did Yiddish come from*, 2014. Disponível em: <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/yiddish-ashkenazi-woodworth>. Acesso em: 12 out. 2022.

NYDORF, 2017), a relevância deste estudo concentra-se na autenticidade cultural do cinema e no deslocamento do yiddish para o Leste Europeu.

Sob a forma cotidiana de comunicação predominantemente oral, a primeira sentença escrita em yiddish data de 1272, em um livro sagrado de rezas na cidade de Worms⁸⁰, na Alemanha. Posteriormente, a mais antiga coleção composta por oito textos, conhecida por *Cambridge Yiddish Codex*⁸¹, foi datada em novembro de 1382 (SHANDLER, 2020, p. 11).

A língua yiddish, a *mameloshn* (língua “da mamãe”/מאַמעלשון) era um componente estrutural da sociedade judaica, uma parte intrínseca da vida cotidiana dos judeus habitantes do Leste Europeu, falada dentro de casa, *in der gas* (na rua - אין דער גאַס), nas tendas dos comerciantes, nas sinagogas, nos encontros e nas relações sociais, nas cortes de julgamentos, nas casas de estudo, nos *cheyders* (escolas primárias/חדרים), nas *yeshives* (seminários rabínicos/ישיבות), nas praças, nos teatros, bem como no cinema. Uma língua vernacular, utilizada para facilitar a comunicação entre uma larga comunidade multilíngue e multicultural.

A *língua-passaporte* persistia como “operadora de identidade coletiva” (GUINSBURG, 1996, p. 33). No livro *Aventuras de uma Língua Errante: ensaios de literatura e teatro Ídiche*⁸², o acadêmico caracteriza a língua como um passaporte, preservando, em seu percurso pela história e pelos diversos continentes, a capacidade de continuar a existir, ou seja, de ser ela própria, em um curso de perseguições e deslocamentos.

Uma das maiores referências no Brasil em literatura judaica e yiddish, Guinsburg aborda a dialética linguística que nos interessa quando traçamos uma discussão sobre a relação do cinema com a língua: “o fechamento que resulta em abertura, o nacional que resulta em internacional e o arcaizante que resulta modernizante” (Ibid., p. 36). Isso porque, a década imediatamente anterior à Segunda Guerra Mundial, ao mesmo tempo em que foi profundamente *infectada* pelo antissemitismo crescente na Europa e na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), foi também um momento evidenciado pela ideia de compromisso social com as massas e de resgate político dos próprios direitos (Ibid., p. 339).

⁸⁰ Para ver uma página do livro e saber mais, disponível em: <https://forward.com/culture/409791/ behold-the-oldest-known-yiddish-writing-in-the-world/>. Acesso em 2 nov. 2022.

⁸¹ Para saber mais sobre o *Cambridge Yiddish Codex*, disponível em: <https://www.haaretz.com/jewish/2016-11-09/ty-article/1382-controversial-example-of-early-yiddish-writing-is-published/0000017f-db35-d856-a37f-fff548ad0000>. Acesso em: 2 nov. 2022.

⁸² GUINSBURG, J., 1996.

Na Polônia, existiam diversas correntes que operavam no campo ideológico e sociopolítico (Bund e Poalei Tsion, entre outros), e uma volumosa efervescência literária (Peretz Markish, Kadia Molodowsky, Aaron Zeitlin, I. L. Peretz, Abraham Sutzkever) e artística – poesia, música, teatro, cinema – (Zygmunt Turkow, Ida Kaminska, Marc Chagall, entre outros), inclusive com novas buscas estéticas que brotavam a partir de tendências modernistas. Em 1931, cerca de 25% da população judaica da Polônia vivia nas cinco maiores cidades do país: Varsóvia, Lodz, Vilna, Cracóvia e Lvov. Havia cerca de três mil jornais⁸³ e revistas judaicas, 15 companhias teatrais, e uma audiência em massa para assistir a um dinâmico teatro yiddish (DOBROSYCKI; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1977, p. 159).

1.3. Lacuna na história mundial do cinema

No Brasil, não encontramos nenhuma bibliografia⁸⁴ que cita ou aprofunda a produção do cinema yiddish. Com o propósito de preencher esta lacuna da história mundial do cinema, *desenterrar* documentos, preservar, e fazer circular esses arquivos de imagens, por meio da pesquisa e da escrita, é uma contínua resposta ao objetivo de destruição de uma valiosa cultura. Um ato de resistência. Para além do gesto de *trazer estes filmes à tona*, nossa percepção é demonstrada não somente em relação a *o que* vemos, mas sobretudo na forma *como* vemos e de que modo relacionamos o que *entrevemos*.

No intuito de reacender a experiência *com* os filmes, assim olhamos para esta cinematografia: 1. como obras-primas que representam a perda de uma cultura irrecuperável; 2. com a surpresa do encontro com a cultura pelas imagens e narrativas; 3. com o luto pelos que sucumbiram; 4. com o desejo de aprofundamento na alegria da cultura judaica. Neste segmento, elenco a pesquisa bibliográfica

⁸³ GUINSBURG, J., 1996, p. 364. Em 1926, a comunidade de Varsóvia contava com 20 jornais diários, cerca de 60 semanários e quinzenários e 30 publicações mensais, além de numerosas editoras, instituições educacionais e acadêmicas.

⁸⁴ Como exceção, cito a pesquisa de Iêda Rozenfeld, *Ídiche nos trópicos: o cinema resistência, das origens à Cinelândia* (2002), um projeto final de graduação em cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF). Disponível em: <https://www.scribd.com/doc/43468772/idiche-nos-tropicos-o-cinema-judaico-na-cinelandia>. Acesso em: 2 nov. 2022.

realizada, para demonstrar a falta de uma referência aprofundada do cinema yiddish nas obras literárias sobre a história do cinema mundial.

O primeiro estudo feito sobre a história da produção dos filmes em yiddish foi publicado em 1983 por Judith N. Goldberg. O livro *Laughter through Tears: The Yiddish Cinema*⁸⁵ descreve o surgimento e o desaparecimento de um cinema concebido principalmente para falantes da língua yiddish, como um modo de identificação com a própria cultura, assim como ocorria no universo efervescente do teatro yiddish.

As produções refletiam os costumes dos judeus do Leste Europeu; seus problemas, atitudes religiosas e valores humanos. Na década de 1980, Goldberg afirmava que a língua falada nestes filmes limitava tanto a audiência quanto a circulação. “Na Europa, o antissemitismo era predominante e o restante da população não tinha interesse em filmes sobre a vida e o universo dos judeus⁸⁶” (GOLDBERG, 1983, p. 20). Por consequência, Judith Goldberg entende que a produção fílmica em yiddish produziu pouco efeito na história da cinematografia mundial.

Em discordância com a afirmação de Judith Goldberg, procuramos evidenciar que havia uma interação social entre judeus e não judeus "em um grau maior do que se costumava supor" (KASSOW, 2009, p. 93). O fundador do grupo de resistência e de coleta clandestina de arquivos no gueto de Varsóvia – Oyneg Shabes –, Emanuel Ringelblum⁸⁷ (1900-1944), acreditava que não seria possível estudar a história judaica isoladamente. Para Ringelblum, a história dos judeus na Polônia só poderia ser entendida dentro do contexto histórico geral em que os judeus viviam. O historiador publicou em 1932 o primeiro estudo acadêmico da história do judaísmo de Varsóvia, intitulado *Żydzi w Warszawie (Judeus em Varsóvia)* "desbravando um vasto terreno":

Recentes estudos da vida interior dos judeus vêm desfazendo o velho mito de uma muralha intransponível que separaria a comunidade judaica da comunidade cristã. As pesquisas históricas dos judeus de Varsóvia nos mostram que dois mundos se interpenetram. Os resultados dessa relação mútua podem ser vistos em todas as

⁸⁵ GOLDBERG, J., 1983.

⁸⁶ No original: “And in all these countries, anti-Semitism was prevalent. The remainder of the populace had no interest in films about Jews and Jewish life”.

⁸⁷ Em KASSOW, S. *História para o povo*. In: *Quem escreverá a nossa História?: os arquivos secretos do gueto de Varsóvia*, 2009, p. 91, Samuel Kassow informa que a tese de doutorado de Ringelblum sobre a história da comunidade judaica de Varsóvia até 1527 foi publicada em 1932.

esferas. Os judeus tomaram de empréstimo aos cristãos as modas [stroje], as roupas, os nomes, os sobrenomes, os hábitos e os costumes. Muitas vezes adotaram a língua do país circundante (Alemanha, França, Espanha etc.) e em outros lugares enriqueceram o próprio idioma com empréstimos liberalmente tomados à linguagem não judia (o ídiche na Polônia). Ao mesmo tempo, a cultura judaica e sobretudo a cultura popular se desenvolveram sob a forte influência do mundo cristão (RINGELBLUM apud KASSOW, 2009, p. 95).

Com similar interesse de Judith Goldberg, na década de 1980, Eric Goldman escrevia *Visions, Images and Dreams: Yiddish Past and Present*⁸⁸. O professor americano da Yeshiva University de Nova Iorque relata que, com exceção do francês Georges Sadoul em um parágrafo de *l'Histoire Générale du Cinéma*⁸⁹, nenhum estudioso do cinema mundial menciona a produção dos filmes em yiddish e que “nem mesmo histórias do cinema escritas em Israel abordavam o tema”⁹⁰. O livro de Eric Goldman é o resultado da tese de doutorado intitulada *A World History of the Yiddish Cinema*, defendida por ele na New Iorque University em junho de 1979, e foi o estudo precursor do cinema yiddish na academia.

Segundo Goldman, em 1961, o americano David Matis, editor do jornal diário *Forverts*, foi o primeiro a defender a importância de uma história do cinema yiddish, com o artigo *Tsu der Geshikhte fun Yidishn Film*⁹¹, bem como a necessidade do desenvolvimento da pesquisa em aspectos do cinema judaico e sua relação com o *yiddishkeit*⁹². O *yiddishkeit*, como forma de conexão com a herança judaica, nos ajuda a *ver* os filmes como se estivéssemos naquele lugar e *com* aquelas pessoas – diretores, espectadores e atores. Ademais, o *yiddishkeit* é fundamental para o fenômeno do renascimento do estudo acadêmico da língua e cultura yiddish a partir do século XXI.

⁸⁸ GOLDMAN, E. A., 2011.

⁸⁹ SADOUL, G., *Europa Central e Países Nórdicos*. In: *História do Cinema Mundial – Vol I: das origens a nossos dias*, 1963, p. 309.

⁹⁰ GOLDMAN, E. A., 2011, p. x. No original: “[...] not even film histories written in Israel touched on the subject”.

⁹¹ *Por uma História do Cinema Yiddish*, trad. nossa.

⁹² Modo judaico de viver. Antes da Haskalá (iluminismo judaico surgido no século XVIII) e da emancipação judaica na Europa, o centro do *yiddishkeit* (ייִדישקײט) girava em torno dos estudos da Torá e de uma vida comunitária baseada na observância das leis religiosas judaicas (Halachá). Com a secularização, o *yiddishkeit* passa a abranger não apenas a prática religiosa tradicional, mas movimentos e ideologias baseados no judaísmo. Hoje nos referimos ao *yiddishkeit* como a forma de falar, o estilo de humor, a educação e a cultura yiddish, além do afeto e a identidade com o povo judeu. Para saber mais: <https://jewishunpacked.com/what-is-yiddishkeit-unpacked/>. Acesso em: 12 nov. 2022.

Em *História do Cinema Mundial: das origens a nossos dias*⁹³ (1963), o jornalista francês Georges Sadoul (1904-1967) nada relata a respeito do cinema yiddish ou de algum de seus realizadores. Na única página que trata do cinema polonês (p. 442), o escritor de cinema cita o diretor Aleksander Ford com o filme *Les Cinq de la Rue Barska* (*Os Cinco da Rua Barska*, 1954), sem fazer qualquer alusão ao imprescindível *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, 1936), e não menciona a produção fílmica em yiddish no entreguerras da Polônia. No mesmo volume II, Sadoul afirma que “durante a guerra, o hitlerismo tendeu a destruir ou a desnaturar os cinemas nacionais dos vários países ocupados” (SADOUL, 1963, p. 336).

Na Biblioteca Pública de Nova Iorque (NYPL), conseguimos uma cópia de *Histoire Encyclopédique du Cinéma*⁹⁴ (1958), de René Jeanne (1887-1969) e Charles Ford (1908-1989), no qual há somente um parágrafo sobre o cinema yiddish, inserido na cinematografia polonesa. De forma muito sucinta, são citados alguns atores, diretores e estúdios envolvidos nas produções de seis filmes entre 1936 e 1939. Ao constatar uma média de quatro linhas para cada uma destas produções, não observamos um aprofundamento, por exemplo, no próspero *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, 1936). O filme é relevante porque estabelece uma nova forma ao sair dos estúdios e gravar cenas em locações externas da cidade de Kazimierz, hoje histórico bairro judaico na Cracóvia, lugar onde acontecia a vida cotidiana daquela comunidade judaica.

Assim como Judith Goldberg e Eric Goldman, em 1991 o crítico americano J. Hoberman⁹⁵ (1949-) apresenta um estudo aprofundado sobre o mundo do cinema yiddish em *Bridge of Light: Yiddish film between two Worlds*⁹⁶. A pesquisa foi expandida em 2010, e republicada em parceria do NCJF com o MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque), por ocasião da mostra de cinema yiddish no próprio museu norte-americano.

⁹³ Publicado no Brasil em 1963 pela Livraria Martins Editora, e na Argentina em 1972, como *Historia del Cine Mundial*, XXI siglo veintiuno editores.

⁹⁴ JEANNE, R; FORD, C., *Le Cinéma Parlant*. In: *Histoire Encyclopédique du Cinéma*, Vol. IV, 1958, pág. 32. Disponível em: <https://www.nypl.org/research/research-catalog/search?q=Histoire%20Encyclopédique%20du%20Cinéma>. Acesso em: 2 nov. 2022.

⁹⁵ James Lewis Hoberman, conhecido como Joe Hoberman, assina como J. Hoberman, e foi crítico de cinema do jornal de cultura semanal americano *The Village Voice* durante quase 40 anos, desde 1978. Disponível em: <http://j-hoberman.com/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

⁹⁶ Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press of New England, 2010.

Em uma revisão da bibliografia brasileira sobre a história do cinema mundial, o cinema yiddish não é sequer mencionado. No entanto, em *História do Cinema Mundial*⁹⁷, encontramos o conceito de *terras e fronteiras*, quando o cinema, como resistência a "um contexto de homogeneização", reinventa as fronteiras, justamente na ação de imaginar e de edificar a realidade do porvir, por meio da diversidade e da miscigenação. A pesquisadora do cinema Andréa França, doutora em Comunicação e Cultura, reitera que “um *cinema de terras e fronteiras* aposta na necessidade de repensar as culturas como misturas e não como territórios simbólicos cristalizados, imemoriais⁹⁸” (FRANÇA, 2006, p. 397).

Seguindo este mesmo discernimento, vale acrescentar o pensamento filosófico do *elogio da impureza* de Primo Levi. Em *A Tabela Periódica*⁹⁹, ao estudar o zinco, o químico e escritor faz uma analogia do fascismo com o gesto de plantar na terra:

[...] o zinco, tão terno, delicado e dócil diante dos ácidos, que o corroem imediatamente, comporta-se, porém, de modo muito diferente quando é muito puro: então resiste obstinadamente ao ataque. Daí podiam extrair duas consequências filosóficas contrastantes: o elogio da pureza, que protege contra o mal como uma couraça; o elogio da impureza que propicia as mudanças, isto é, a vida. Descartei a primeira, desagradavelmente moralista, e me detive na consideração da segunda, que me era mais afim. Para que a roda gire, para que a vida viva, são necessárias as impurezas, e as impurezas das impurezas: mesmo com a terra, como se sabe, se se quiser que seja fértil. É preciso o dissenso, o diverso, o grão de sal e de mostarda: o fascismo não os quer, os proíbe [...] (LEVI, 1994, p. 39).

Diante da grandeza do pensamento de Levi, articulamos esses conceitos no campo do cinema e da cultura, no sentido de contrapor à ideia nazista da perfeição e da pureza étnica – implementada por uma extensiva propaganda imagética e narrativa –, a importância de olharmos para o cinema yiddish como diverso e contraditório.

No livro publicado em 2017, *The History of Cinema: a Very Short Introduction*¹⁰⁰, Geoffrey Nowell-Smith (1939-) dedica três linhas para citar o cinema yiddish, e apontá-lo como um cinema transnacional, em que a linguagem

⁹⁷ MASCARELLO, F., 2006.

⁹⁸ FRANÇA, A. M., *Cinema de terras e fronteiras*. In: *História do Cinema Mundial*, 2006, p. 397.

⁹⁹ LEVI, P., *Zinco*. In: *A Tabela Periódica*, 1994.

¹⁰⁰ United Kingdom: Oxford University Press, 2017, p. 44.

era o elemento determinante para o alcance destes filmes, e não as fronteiras nacionais.

Já no *Dictionary of Film Studies*¹⁰¹ (2012), Annette Kuhn e Guy Westwell, professores da Queen Mary University of London, sintetizam em dois parágrafos o cinema yiddish: no primeiro, mencionam a existência de três filmes (*Yidl mitn Fidl*, *Der Dibuk* e *Grine Felder*); no segundo parágrafo justificam que, em função da “morte da língua”, este cinema não existe mais; para os autores do dicionário, como um gesto de homenagem, diretores como Woody Allen e os irmãos Coen (*A Serious Man*, 2009) incluem a língua em trechos de suas narrativas cinematográficas. O dicionário cita três fontes principais de pesquisa (Hoberman, Paskin e Toffell), no entanto, não inclui Eric Goldman nem tampouco Judith Goldberg, notadamente, os precursores na pesquisa do cinema yiddish.

Em vista disso, ao olharmos para os “filmes de escape da realidade”¹⁰² e para as imagens dissidentes do mundo (FRANÇA, 2003, p. 9), propomos o método do *conhecimento transversal* (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20) como forma de abertura para detectar novos encontros, novas configurações e correspondências, em que, apesar da destruição, ressurgem as imagens e as trajetórias destas obras e diretores.

1.4. Conexão com os arquivos: a lata de leite

Em 1969, Michel Foucault (1926-1984) indagava em *A Arqueologia do Saber* não apenas sobre o que os documentos – em nosso contexto, as *imagens-documentos* – pretendiam dizer, mas se eles enunciavam a verdade, se eram “sinceros ou falsificadores, autênticos ou alterados” (2008, p. 7). A *crítica do documento* feita pelo pensador francês considerava ser fundamental trabalhar os arquivos em seu interior, assim estabelecendo interrelações entre diversos elementos, e entre diferentes temporalidades, mas sobretudo, olhando para a história como uma progressão de acontecimentos descontínuos.

¹⁰¹ *Yiddish Cinema*. In: *A dictionary of film studies*. United Kingdom: Oxford University Press, 2012.

¹⁰² A entrevista com Eric Goldman foi realizada por mim em 15 de janeiro de 2021 via plataforma virtual StreamYard. No original: “So much as cinema is reflective, the Yiddish cinema from that period was an escape from reality”.

Ou seja, ao olhar para estes documentos e analisá-los, Foucault estabelece um método arqueológico que não pretende reconstituir ou repetir os fragmentos da história, experimentada em um instante singular do passado, mas reescrevê-la – *re-montá-la* –, atravessando as rupturas e as relações de força, e a partir de um determinado ponto de vista. Dessa forma, Foucault cria um método de releitura da história a partir das possibilidades da própria identidade.

O estudo arqueológico está sempre no plural: ele se exerce em uma multiplicidade de registros; percorre interstícios e desvios; tem seu domínio no espaço em que as unidades se justapõem, se separam, fixam suas arestas, se enfrentam, desenham entre si espaços em branco (FOUCAULT, 2008, p. 177).

Em *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film practices* (2018), Catherine Russell observa que Foucault percebe o arquivo como uma prática social, como um recurso para interpretar uma historicidade não-linear. O conceito de *arquivologia* da pesquisadora em estudos de cinema da Concordia University, no Canadá, quando aplicado às práticas do cinema, refere-se à utilização das imagens de arquivo como linguagem: repensa o cinema como fonte de uma nova experiência histórica e o arquivo como uma "fronteira do tempo"¹⁰³ (RUSSELL, 2018, p. 12).

Fomos ao encontro de filmes tratados aqui como documentos do passado, produzidos há mais de 80 anos e *enterrados*, simultaneamente ao genocídio. Como resultado de censuras, destruições, agressões, estes filmes tornam-se, novamente, legíveis, quando associados às suas próprias histórias, seus rascunhos, “esboços abandonados” (FOUCAULT, 2008, p. 26).

Em janeiro de 2020, em decorrência desta pesquisa, e de um desejo de percorrer a *fronteira do tempo*, entrei no Jewish Historical Institute (JHI), em Varsóvia, e me deparei com uma das latas de leite, enterradas em 1943, no porão de uma escola na Rua Nowolipki¹⁰⁴ 68, dentro do gueto de Varsóvia. Ao olhar para aquele objeto enferrujado e iluminado (fig. 3¹⁰⁵), reconheci o universo da cultura yiddish que pedia socorro e legitimava o que a ideologia nazista pretendia exterminar: a própria permanência da dignidade humana. Após a liquidação do

¹⁰³ No original: “a ‘border of time’”.

¹⁰⁴ Trecho do documentário de Roberta Grossman (2018) *Who will write our History* (32'35"). Disponível em: <https://youtu.be/3M5pzPqm4ec>. Acesso em: 12 out. 2022.

¹⁰⁵ Imagens de Marcia Antabi, tiradas em janeiro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/9l5u-leExG4>. Acesso em: 3 nov. 2022.

gueto, em maio de 1943, os soldados alemães interditaram o local, e começaram a apagar os vestígios da existência da desumanidade. No entanto, aquela lata¹⁰⁶ repleta de documentos resistiu ao fogo e à destruição.

Figura 3 - Lata de leite desenterrada: Oyneg Shabes



Lata de leite enterrada no gueto de Varsóvia em 1943.
Jewish Historical Institute, Varsóvia, 2020.

Figura 4 - Lata de leite: gravação clandestina no gueto/1941



As latas de leite. Frames do filme de arquivo de uma gravação clandestina feita no gueto de Varsóvia em 1941 por um polonês não judeu, encontrados no documentário *Warsaw: a city divided* (Eric Bednarski, 2019).

Vários arquivos, nos quais debruçamos na busca sobre a vida da cultura yiddish na Europa Central e Leste Europeu, foram concebidos e enterrados *em* yiddish; posteriormente, e pelas mais sinuosas trajetórias, foram *escavados* e *desenterrados*. No gueto de Varsóvia, o historiador Emanuel Ringelblum, juntamente com dezenas de colaboradores, organizou um movimento de coleta de fragmentos – *zamlen* (coletar/זאמלען) –, com o propósito de registrar e transmitir o cotidiano da coletividade judaica sob encarceramento: o Oyneg Shabes¹⁰⁷. Durante

¹⁰⁶ Vislumbramos estas mesmas latas em imagens amadoras, clandestinamente gravadas por um polônes, dentro do gueto, no documentário *Warsaw: a City Divided* (Eric Bednarski, 2019). Disponível em: https://youtu.be/pquIDCg_9PQ. Acesso em: 12 nov. 2022.

¹⁰⁷ Ao pé da letra significa Alegria do Shabat, pois o grupo reunia-se aos sábados à tarde. Disponível em: <https://www.yadvashem.org/education/educational-videos/video-toolbox/hevt-oyneg-shabbes.html>. Acesso em: 12 out. 2022.

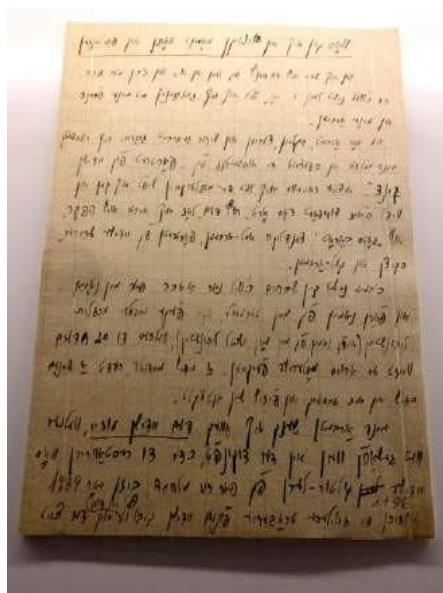
quatro anos (1939-1943), o grupo coletou – clandestinamente –, organizou e *enterrou* em esconderijos do gueto de Varsóvia mais de seis mil documentos escondidos em três latas de leite e em dez caixas de alumínio (figs. 5 e 6).

Figura 5 - Menina Adormecida (giz no papel), de Gela Seksztajn



Desenho enterrado da artista Gela Seksztajn (1907-1943, no gueto de Varsóvia) da filha Margolit Lichtensztejn, ambas assassinadas no gueto de Varsóvia.

Figura 6 - Trecho do testamento enterrado de Gela Seksztajn



Trecho do testamento de Gela Seksztajn, enterrado em yiddish:
 “Eu não peço elogios, apenas para eu e minha filha sermos lembradas.
 Essa menina talentosa chama-se Margolit Lichtensztejn”.

É um arquivo repleto de relatos escritos e obras artísticas *plantadas* sob um sentimento de urgência pela luta política do não-esquecimento da cultura. Segundo o historiador americano e falante do yiddish, Samuel Kassow, em *Quem escreverá*

a Nossa História? Os arquivos secretos do Gueto de Varsóvia¹⁰⁸, Ringelblum "insistia na pertinência e na atualidade da história para a compreensão dos problemas contemporâneos" (KASSOW, 2009, p. 95). De acordo com ele, no ato de coletar o presente, o líder do grupo *Oyneg Shabes* ajudou a elaborar um passado. Observamos que, como Walter Benjamin, ele compartilhava a convicção de que existia um elo vital entre o passado e o presente: no caso de Ringelblum, a cultura yiddish.

A maioria desses valiosos documentos foram inscritos *em yiddish*. A ação de resistência, ao convocar, coletar e *enterrar* para transmitir, são gestos de intenção da sobrevivência da memória. Por meio do registro e montagem de "documentos possíveis" – manuscritos, textos digitados, ficções, crônicas, canções de rua, imagens –, Didi-Huberman afirma em *Éparges: Voyages dans les papiers du ghetto de Varsovie* que, "foi, novamente, uma decisão política de reunir um corpo de provas para apresentar uma queixa ao tribunal histórico¹⁰⁹". Acreditamos que combinados entre si, ou *re-montados*, estes documentos descrevem a tragédia vivida. Nesse sentido, Ringelblum, e tantos outros recusam a ideia de Lanzmann do *indizível / inimaginável* que atravessa o inferno da Shoah.

1.5. A vontade de ver e de saber as imagens

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [*Sachverhalt*] – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la tal como se revolve o solo¹¹⁰.

Após 80 anos enterrados, os arquivos do cinema yiddish tornam-se hoje luminosos memoriais. Esta pesquisa pretende contribuir para o movimento de resgate da cultura yiddish que ocorre hoje em universidades¹¹¹ e instituições¹¹² de

¹⁰⁸ KASSOW, S., 2009. Em 2018, a edição original do livro em inglês, de 2007, foi transformada em um documentário de mesmo título pela diretora norte-americana Roberta Grossman (1959-).

¹⁰⁹ DIDI-HUBERMAN, G., 2020, p. 33. No original: "C'était, là encore, une décision politique quant à la constitution d'un corpus de témoignages destinés à porter plainte au tribunal de l'histoire".

¹¹⁰ BENJAMIN, W., *Escavar e Recordar*. In: *Imagens de Pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*, 2013, p. 134.

¹¹¹ Brasil: SILVEIRA, A. F.; KRAMER, S., Depto. de Educação, PUC-Rio. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/21705>; MIGDAL, G. Departamento de Letras Orientais, USP. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8152/tde-09092011-095753/en.php>. Acesso em: 3 nov. 2022.

¹¹² YIVO / NY. Disponível em: <https://www.yivo.org>; Yiddish Book Center/Massachusetts. Disponível em: <https://www.yiddishbookcenter.org>; Yad Vashem/Jerusalém. Disponível em:

vários países. Nos interessa *olhar* para esta cinematografia, por meio de registros audiovisuais que sobreviveram, como um método de reconexão e de transmissão de uma cultura quase exterminada durante a Shoah.

Após cerca de um século, alguns destes preciosos restos de películas, concebidos em yiddish, ainda são encontrados e restaurados, enquanto vários atores, cinegrafistas, montadores que fizeram parte destas produções desapareceram à sombra das atrocidades do nazismo na Europa Central e Leste durante a Segunda Guerra Mundial. No entanto, este *mundo yiddish* ainda vive não somente na memória, mas se faz presente nas canções, na literatura, nas imagens e no cinema, e pelo afeto transmitido de geração para geração.

Abrimos, portanto, um questionamento sobre a demanda da *transmissão* que permeia esta pesquisa: como trazer estes arquivos submersos *à tona* para ajudar no entendimento da cultura yiddish, ontem e hoje, se não os encontramos disponíveis on-line, a não ser diante de uma boa quantia? A circulação desta cinematografia, principalmente entre a geração dos netos e bisnetos dos que se *afogaram* merece ser articulada. É um dever reavivar estas produções. Estes arquivos sobreviveram para testemunhar. Assim, o químico italiano Primo Levi (1919-1987) escreve, que o processo de decantação de fatos históricos só começa a adquirir “suas linhas e sua perspectiva alguns decênios após a sua conclusão” (LEVI, 2016, p. 13). A partir da condição de sobrevivente de Auschwitz, Levi passou uma vida tomando a posição de *transmissor*, principalmente para uma geração de jovens, pois para o escritor, “falar com eles é, simultaneamente um dever e um risco: o risco de parecer anacrônico, de não ser escutado” (Ibid., p. 163).

Além disso, faz-se necessário elaborar algumas questões que, considero, talvez mereçam ser repensadas em outro plano. O conceito defendido aqui de *cinema-passaporte desenterrado* surge com a percepção de que, não somente para muitos que entram em contato pela primeira vez com a existência e a linguagem destas narrativas e com o modo de produção como foram realizadas, o cinema yiddish torna-se vivo, ao resistir ao extermínio justamente por ter sido *enterrado*, escondido, esquecido ou perdido.

A prática de retomar o passado por meio de fragmentos de um filme encontrado é um campo fértil na contemporaneidade. A ressignificação das ranhuras dos arquivos enterrados, empoeirados, envelhecidos, estabelece novas

<https://www.yadvashem.org>; Instituto Histórico Judaico Emanuel Ringelblum/Varsóvia.

Disponível em: <http://www.jhi.pl/en>. Acesso em: 12 out. 2022.

possibilidades de leitura sobre o que acontece após a criação de um filme. Em *Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices* (2018), a doutora em estudos de cinema e professora da Concordia University, no Canadá, Catherine Russell anuncia que o filme de arquivo tem sido transformado, expandido, e repensado como um "banco de imagens", a partir do qual a memória coletiva pode ser resgatada, com implicações significativas sobre as narrativas que imaginamos a respeito da história cultural de um povo.

A pesquisadora argumenta que a arquivologia, como uma prática cultural, é um ponto essencial de ligação de muitas das ideias centrais de Benjamin. Russell explana como o sociólogo e filósofo alemão de origem judaica desenvolveu “um método crítico baseado em arquivos e, portanto, um pensamento sobre a arqueologia como uma metáfora para a transitoriedade e sedimentação da memória cultural¹¹³”.

Na mesma linha de pensamento, além da arquivologia, nos interessa a ideia que Russell já trazia, vinte anos antes, em *Experimental ethnography: the work of film in the age of video* (1999). A *estética das ruínas* parte da vontade, para além da prática da montagem e da colagem dos filmes de arquivo, de ver e de ler nos arquivos fílmicos encontrados, a intertextualidade como uma alegoria da história, uma montagem dos vestígios da memória (RUSSELL, 1999, p. 238). É a partir do achado que ocorre um engajamento com o passado pela rememoração, recuperação e reutilização.

Acrescentamos a esses três elementos citados por Russell, o gesto da transmissão, quer dizer, a possibilidade de dispor e de conceder acesso. Além disso, a preponderância das imagens de arquivo consiste hoje na utilização destas imagens cinematográficas do passado acessadas como um material de construção de outros objetos, não necessariamente cinematográficos, como no caso desta pesquisa, mas com certeza, culturais.

Quando me deparei com os filmes aqui abordados, considerados arquivos do cinema yiddish, o gesto da escavação de Walter Benjamin foi despertado. Benjamin anota que, para nos aproximarmos do próprio passado soterrado devemos

¹¹³ RUSSELL, C., 2018, p. 2. No original: “He did, however, develop an archive-based critical method, and thought a great deal about archeology as a metaphor for the transience and sedimentation of cultural memory”.

agir como alguém que escava. O crítico aponta para o "banco de imagens" do passado como "estratos" dos quais "só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação" (BENJAMIN, 2017, p. 101), no breve texto, *Escavar e Recordar*¹¹⁴, escrito por volta de 1932. O historiador imagina que "o bom relatório arqueológico" precisa, além de revelar os estratos das quais se originam suas descobertas, mostrar "sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes" (Ibid.).

Ao trazermos o duplo gesto de enterrar e desenterrar como método de leitura da trajetória da cinematografia abordada, recordamos que, para Benjamin, "esconder significa: deixar rastro. Mas invisível" (2017, p. 99). Dos três elementos estabelecidos pelo crítico alemão em *O coelho da Páscoa descoberto ou Pequeno guia dos esconderijos*¹¹⁵, o princípio da altura e da profundidade é o que nos interessa. Na tentativa de descobrir, nos espaços destas produções do cinema, comprimidas entre as duas grandes guerras mundiais, em um curto período de cinco anos, olhamos cuidadosa e repetidamente – em profundidade e de longe – para os filmes como dispositivos de fabricação de *esconderijos* da vida cotidiana, ou como uma camuflagem da censura que já rondava aquele tempo presente.

Tertio: o princípio da altura e da profundidade. Sabemos como as pessoas se apercebem primeiro aquilo que têm à altura dos olhos; depois, olham para cima, e só no fim se preocupam com o que têm aos pés. [...] Esses só precisam olhar bem para a sua grafonola ou a sua máquina de escrever, e verão que elas oferecem, no mínimo de espaço, tantos buracos e esconderijos como se as pessoas vivessem numa casa de sete divisões em estilo *Makart*. [...] (BENJAMIN, 2017, p. 100).

Portanto, o cinema, como forma de olhar o mundo e, simultaneamente, um dispositivo de construção de mundos a serem vistos, explora e investiga o potencial de fragmentos audiovisuais que são montados para a construção de novas trilhas para acessarmos histórias que poderiam, de outra forma, cair no esquecimento e tornarem-se obsoletas. Desta forma, podemos dizer que o cinema tem o potencial de *desenterrar* essas histórias relevantes para questões contemporâneas. A sua existência material atravessa os sets de estúdios, os espaços de montagem, os rolos

¹¹⁴ O texto só foi publicado após a morte de Benjamin, segundo a tradução de *Gesammelte Schriften* para o inglês, *Selected Writings*, editado por Michael W. Jennings, Howard Eliand e Gary Smith, em 1999.

¹¹⁵ In: *Walter Benjamin: Imagens do pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas*, 2017. Os três elementos são: princípio da pinça; princípio do enchimento; e princípio da altura e da profundidade.

de película de celuloide – nitratos de celulose, altamente inflamáveis –, e finalmente, torna-se vivo quando projetado para uma comunidade multifacetada, a qual se encontra na frente de uma tela.

Os arquivos de cinema que sobrevivem através dos tempos, adquirem assim uma materialidade na forma das imagens que nos evocam uma parte relevante de culturas de povos dispersos pelo mundo. Até a década de 1930, os filmes eram vistos como produtos efêmeros, uma vez que ainda não existiam arquivos de cinema com o intuito da preservação. Nesta mesma década, o acontecimento da tecnológica transição do cinema silencioso para o cinema com som sincronizado inquestionavelmente motivou as audiências que queriam ouvir os diálogos na própria língua cotidiana.

Iniciamos, portanto, uma articulação a partir dos *destroços* e especificamente a partir do ponto de vista da terceira geração da Shoah, no qual situa-se a escrita desta tese. Portanto, buscamos encontrar estes fragmentos sobreviventes de uma cultura, com o olhar nas imagens e no cinema. Da mesma forma que *os cacos de um vaso* quebrado de Benjamin, “para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes¹¹⁶”, esses filmes, insistentemente procurados por mim, foram encontrados, assistidos, analisados e fazem parte de uma busca visceral para a compreensão, ou melhor, uma “vontade de saber de imagem em imagem¹¹⁷”.

Ao indagarmos o que representa o cinema yiddish, acompanhamos o fio condutor do professor da Yeshiva University de Nova Iorque, Eric Arthur Goldman, ao afirmar que este cinema é a linguagem, ou seja, o cinema no qual “o yiddish é a principal língua de expressão¹¹⁸”. As narrativas representavam uma manifestação cultural direcionada para audiências falantes do idioma e incentivavam o fortalecimento da identidade judaica e de sua sobrevivência. Cada um destes filmes, bem como seus diretores, percorreu uma trajetória singular.

¹¹⁶ BENJAMIN, W., *A tarefa do tradutor*. In: *Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*, 2013, p. 115.

¹¹⁷ DIDI-HUBERMAN, G., O inesgotável, ou o conhecimento pela imaginação. In: *Atlas ou o Gaio saber inquieto: o olho da história III*, 2018, p. 17.

¹¹⁸ GOLDMAN, E. A., 2011, p. xv. No original: “I have defined a Yiddish picture as a film which has Yiddish as its primary language of expression”.

2. Mir Kumen On – *Estamos Chegando* (1936)

מיר קומען אָן -

A yomtev makht oyf ale merk, / Declarem feriado nos mercados das praças /

א יום-טוב מאכט אויף אלע מערק

Un fayern tsindt on oyf berg! / E acendam fogueiras nos morros /

און ייפערן צינדט אן אויף בערג!

Mir kumen on – shturems on a tsam, / Estamos chegando – como uma tempestade infinita,

מיר קומען – שטורעמס אן א צאם,

Fun land zu land, fun yam zu yam. / Através dos continentes, através dos oceanos, de terra para terra, de mar para mar. / פון לאַנד צו לאַנד, פון ים צו ים.

Mir kumen on, Mir kumen on! / Estamos chegando, estamos chegando! /

מיר קומען אָן, מיר קומען אָן!

Un fest un zikher unzer trot! / Nossos passos são firmes e confiantes! /

און פֿעסט און זיכער אונדזער טראָט!

Mir kumen on fun dorf un shtot. / Estamos chegando dos vilarejos e das cidades. /

מיר קומען אָן פֿון דורף און שטאָט.

Mit hunger fayern in blik / Com a fome que arde em nosso olhar /

מיט הונגער ייפערן און בליק,

Mit herster oysgebenkt nokh glik! / Com nossos corações ansiando por felicidade! /

מיט הערצער אויסגעבענקט נאָך גליק!

Mir kumen on, mir kumen on! / Estamos chegando, estamos chegando! /

מיר קומען אָן פֿון דורף און שטאָט!

Mir geyen ale fest un greyt, / Estamos indo todos firmes e prontos, /

מיר גייען אלע פֿעסט און גרייט

Vi likhtik flakert unzer freyt! / Como a nossa alegria é iluminada! /

ווי ליכטיק פֿלאַקערט אונדזער פֿרייד!

Mir shlogn fayer oys fun shteyn / Nós fazemos fogo da pedra /

מיר שלאָגן ייפער אויס פֿון שטיין

Un ver si'z yung – muz mit undz geyn! / E quem é jovem – deve nos acompanhar¹¹⁹! /

און ווער ס'איז יונג – מוז מיט אונדז גיין!

O hino de resistência cantado por jovens ao final de *Mir kumen On*¹²⁰ (figs. 9-12) traz a música como componente fundamental na vida judaica. A letra escrita por Nokhem Yud (1888-1966) e musicada por Yankl Troupiański (1909-1944, assassinado pelos nazistas), um compositor popular e professor de música nas escolas de Varsóvia e de Vilna, foi somente publicada em 1947 com o nome de *Undzer Gezang* (Nosso canto).

¹¹⁹ Trad. nossa. Disponível em: <https://youtu.be/GNGkcENv2rQ>. Acesso em: 8 nov. 2022.

¹²⁰ Filme na íntegra, disponível em: <https://youtu.be/nJiachEOq9Q>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Figura 7- Mir Kumen On – Abertura / jovens hino



Frames de *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936).
Abertura: jovens cantam o hino.

Figura 8 - Mir Kumen On - título em yiddish



Frames de *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936).
Jovens cantam o hino; título em yiddish.

Mir Kumen On (*Estamos Chegando*, 1936), um dos poucos documentários remanescentes sobre a vida judaica na Polônia antes da Segunda Guerra Mundial, transporta o espectador para o tempo e entre lugares onde o maior núcleo social e cultural judaico da Europa vivia em 1935¹²¹. O filme, encomendado pelo Bund¹²² para levantar fundos de comunidades judaicas de outros países para o funcionamento do Sanatório Vladimir Medem (fig. 9), foi rodado no próprio lugar, em Miedzeszyn, localizado a 20 quilômetros do centro de Varsóvia. Portanto, *Mir Kumen On* trata-se, inicialmente, de uma propaganda endereçada à diáspora judaica com a proposta de ressaltar o cotidiano das crianças e adolescentes judeus internados em tratamento de tuberculose.

¹²¹ A população judaica na Polônia em 1933 era de aproximadamente três milhões (cerca de 10% da população total), segundo Raul Hilberg em *A destruição dos Judeus Europeus*, 2016, p. 1310.

¹²² O Bund (בונד - Algemeyner Yidisher Arbeter Bund in Lite, Polyn um Rusland) era um partido político que representava o socialismo judaico na Polônia, portanto tornou-se uma referência para um novo mundo. Além disso, foi o principal movimento dos trabalhadores judeus de 1897 a 1917 na Rússia e, depois de 1918 a 1948, na Polônia. Para saber mais: <https://yivoencyclopedia.org/search.aspx?query=bund>. Acesso em: 5 nov. 2022.

Apesar de produzido como propaganda, referimo-nos a *Mir Kumen On* como um documentário no sentido tratar-se hoje de um documento audiovisual – imagético e sonoro – sobre a língua e a cultura yiddish. Para além de um passaporte para a cultura, o filme é o primeiro documentário falado em yiddish na Polónia realizado com a nova tecnologia do som sincronizado na produção do cinema.

Para rodar o filme, um dos cineastas mais promissores da Polónia foi convidado: Aleksander Ford (1908-1980). Um prólogo na língua de cada país convocando a solidariedade internacional foi adicionado. Na Polónia, Ford foi precursor da ideia de John Grierson (1898-1972), idealizador do movimento do filme documentário a partir de 1927 na Inglaterra. Assim como o cineasta escocês, Ford também acreditava que o cinema documentário alcançava um importante papel: o de alavancar uma melhora na consciência social.

No mesmo ano das gravações de *Mir Kumen On* na Polónia, em 1935, Grierson questionava a ignorância do público para discutir questões da sociedade moderna. Ele acreditava no potencial do cinema para promover a cidadania, “com seus padrões dramáticos e sua capacidade de capturar a imaginação das plateias” (DA-RIN, 2006, p. 56). O cineasta observou que um cinema de natureza educativa teria mais abertura com instituições e órgãos do governo, em oposição ao cinema comercial.

Na década de 1930, portanto, a produção e veiculação das imagens já eram um campo em disputa. Na Alemanha nazista, o ministro da propaganda Joseph Goebbels (1897-1945) também descobria que o formato cinematográfico poderia suggestionar as massas a simpatizarem com a ideia da política revolucionária do nacional-socialismo¹²³. A contratação da cineasta alemã Leni Riefenstahl (1902-2003) para filmar o sexto congresso do partido nazista em Nuremberg – em 1934 – e realizar o documentário *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935, hoje banido da Alemanha¹²⁴) mostra a propaganda filmada como forma de arte. Neste caso, uma campanha de difamação sistemática e radical sobre “a questão judaica¹²⁵”.

¹²³ O nacional-socialismo, ou nazismo, visava a expansão imperialista em escala intercontinental. A política nacional-socialista, de extrema-direita, apesar de fazer críticas ao capitalismo financeiro (ligado aos judeus), tinha como base a ideologia da pureza da raça ariana.

¹²⁴ Disponível em: <https://www.cineset.com.br/o-triunfo-da-vontade-de-leni-riefenstahl/>. Acesso em: 11 nov. 2022.

¹²⁵ Segundo a historiadora americana Lucy Dawidowicz (1915-1990), o termo “questão judaica” foi usado pela primeira vez durante o período do iluminismo na Europa Ocidental e referia-se ao

No que diz respeito a *Mir Kumen On*, o filme é uma prova de como a arte é política quando nos ajuda a redefinir a forma *como* olhamos e sentimos o mundo. Chamamos a atenção aqui para a urgência daquele momento ao resgatar hoje tanto a narrativa do filme quanto a trajetória do cineasta. São camadas que surgem no documentário e que, na época, encontravam-se na ordem do impensado, do *inimaginado*, da atrocidade. A partir da produção e da montagem de *Mir Kumen On*, Aleksander Ford realizou um *canto* pela luta contra a tirania.

Ao gravar o documentário em 1935, o diretor e sua equipe não poderiam imaginar que, em cerca de seis anos, aquelas imagens tornar-se-iam evidências da vida e restos do genocídio: a maioria das crianças e equipe do sanatório decerto foram assassinadas. Ao produzir um arquivo do presente, o cineasta nos fornece hoje um fragmento da memória e da história. O que queremos *ver* com estas imagens é, de fato, uma questão que atravessa esta tese.

Figura 9 - Mir Kumen On - sanatório Medem



Frame de *Mir Kumen On*
(*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936).
Sanatório Vladimir Medem

2.1. Filmar sem saber: filmar para ver mais adiante

A epidemia de tuberculose não era uma novidade para os poloneses. A doença, relacionada à pobreza, à desnutrição e à falta de higiene, assolava a Polônia.

“problema” de uma persistência dos judeus como um povo dentro dos novos Estados-nação e do crescimento de nacionalismos políticos. A “questão judaica” era na verdade “um eufemismo, [...] que escondia uma impaciência com a singularidade de um povo que parecia não se conformar às novas demandas políticas do Estado”. O nacional-socialismo adicionou a palavra “final” – “a solução final para a questão judaica”, sob a perspectiva escatológica da eliminação dos judeus. DAWIDOWICZ, L. S., *The War Against the Jews: 1933-1945*, 2010, pp. 28-300.

As primeiras pesquisas foram realizadas com crianças e adolescentes após a Primeira Guerra Mundial, e os que contraíram a bactéria infecciosa foram enviados para sanatórios e tratados com o que havia à época. Quando a população judaica da Polônia foi *encarcerada* em guetos, a partir de 1940, a epidemia espalhou-se em uma escala sem precedentes (MAGOWSKA, 2018, p. 94).

O que mais chama a atenção no sanatório de *Mir Kumen On* é a voz ativa das crianças, não-atores que aprendem e vivem a cultura yiddish como uma forma de entendimento sobre o valor da diversidade, da democracia e da união. No decorrer do filme, a cultura está inserida como um vínculo constitutivo da formação humanística. A sala de aula, espelhada como incentivo ao desenvolvimento da formação, capacidade e intelecto, é uma das primeiras tomadas dentro do Medem. No quadro da sala de aula está escrito – em yiddish – 'Mendele, *der zeide*, o avô' (מענדעלע – דער זיידע), e na parede aparece pendurada uma foto do líder político Vladimir Davidovich Medem (1879-1923) (fig. 10).

Figura 10 - Mir Kumen On - sala de aula



Frame de *Mir Kumen On* (Aleksander Ford, 1936).
Aula sobre o centenário de nascimento do escritor Mendele Moykher-Sforim (1835-1917).

No documentário de Ford, a teia tecida pelo cinema entre o teatro, a literatura e a música, caracteriza um passaporte para a bagagem yiddish, transmitida de geração a geração. As crianças celebram o centenário de nascimento do avô¹²⁶ da literatura yiddish, e fundador da prosa moderna em yiddish e em hebraico,

¹²⁶ Segundo Benjamin Harshav, em *O Significado do Ídiche* (1994), traduzido por Jacó Guinsburg, Moykher-Sfoirim (1835-1917) era o mais velho dos “três escritores *clássicos* das letras ídiches”. Junto com ele, I. L. Peretz (1852-1915) e Sholem Aleichem (1859-1916) “deram prestígio à sua instituição literária em rápida expansão” (p. 89).

Mendele Moykher-Sforim (seu nome real era Sholem Yankev Abramovitsh, 1835-1917). O escritor abordava a vida contemporânea judaica do Leste Europeu e, segundo a fala do professor de *Mir Kumen On*, "ele sonhou durante toda a sua vida com escolas como a nossa; uma escola judaica secular". Ou seja, os judeus se libertariam da obrigatoriedade da observância de práticas tradicionalistas e demonstrariam a sua crença pela educação que oferecem aos filhos, tendo como ética a lealdade aos valores humanistas.

Nesse sentido, paralelamente ao tratamento da doença, os jovens aprendem sobre a importância da força do trabalho em equipe, do direito de fala e representatividade, além da responsabilidade e da autonomia. Tudo *em yiddish*, a *língua-passaporte* (GUINSBURG, 1996). Ao tomarmos uma posição de escuta para as vozes das crianças do Medem interagindo em yiddish, a força da mensagem emerge: um milhão e meio de crianças judias *desapareceram* durante a Shoah. Aqui, sobretudo o áudio – as falas, a poesia, o canto –, mais do que as imagens, conecta hoje o passado e o presente. O yiddish, por meio do diálogo estabelecido com as crianças, aparece como uma língua de combate, que procurava existir, sobreviver, guerrear pela vida, mas acima de tudo, dialogar, aprender, cantar, dançar, fazer teatro e fazer cinema. Uma língua do coração, da formação, da construção, da cultura e da vida. Assistir a *Mir Kumen On* e encontrar os traços do cinema sobrevivente é gigantesco.

A força do documentário reside no que, em 1948, Martin Buber (1878-1965) define como o *briliant* (בריליאנט): o que há de precioso e singular em cada ser humano, o que movimenta o seu interior (2011, pp. 18-19). Em *O Caminho do Homem: segundo o ensinamento chassídico*¹²⁷, o filósofo austríaco naturalizado israelense considerava responsabilidade de cada um compreender o próprio caminho particular apoiado em três elementos: saber de onde viemos, para onde vamos e a quem devemos a transmissão deste aprendizado, ou "a quem você deve contas" (BUBER, 2011, p. 12). O cinema faz isso: não somente nos conecta às origens, mas nos mostra a ordem da temporalidade e faz pensar sobre a experiência.

Ouvir e conectar-se com a *bobeloshn* (língua “da vovó”) é o *briliant* do cinema yiddish hoje. A língua da intimidade, dos momentos da infância, das canções de ninar, das comidas judaicas (*kneidlekh* e *kreplekh*), das brincadeiras.

¹²⁷ BUBER, M., 2011. Martin Buber foi professor honorário de ética e religião da Universidade de Frankfurt e demitiu-se em 1933, logo após a ascensão de Adolf Hitler ao poder.

O cinema falado na língua-passaporte é referido nesta pesquisa como um portador da vida, um *método de transmissão*, acima de tudo, da alegria de uma cultura, a fim de mantermos as vozes em yiddish do judaísmo segundo, principalmente, uma memória da ordem do dia a dia e não somente da ordem dos martírios. De início, *Mir Kumen On* descortina o que acontecia no espaço que, em cinco anos (1940), se transformaria na zona de confinamento de Varsóvia: a movimentação, aparentemente normal, de pessoas na Rua Nalewki, no gueto judaico¹²⁸ – ainda sem muros (figs. 11-14). Nos deparamos com um cenário de paredes rachadas, sinais de umidade, corrosão do tempo, mofo e pintura descascada. Quem habita este cenário em decadência? São pessoas em condições miseráveis, habitantes de porões, aglomerados de gente e ambulantes que vagueiam em busca de alguns trocados.

Figura 11 - *Mir Kumen On* - Rua Nalewki



Frame de *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936).
Rua Nalewki, no gueto de Varsóvia ainda sem muros.

Figura 12 - *Mir Kumen On* - crianças no porão



Frame de *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936).

¹²⁸ Disponível em: <https://youtu.be/sPlssEMT-3Y>. Acesso em: 6 nov. 2022

Figura 13 - Mir Kumen On - crianças brincam



Frame de *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936).

Figura 14 - Mir Kumen On - aglomeração no gueto



Frame de *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936).
Aglomeração nas moradias do gueto.

No início do filme, somos atraídos por cenas de crianças que se balançam, como se flutuassem (fig. 15). São imagens que movimentam a nossa reflexão: no mesmo momento em que Ford produzia um filme de propaganda judaica – na contramão da propaganda nazista – para sensibilizar futuros patrocinadores do projeto do Sanatório Medem, o cineasta criava, *sem saber*, um arquivo sobre a vida cotidiana das crianças falantes de yiddish e sobre a importância dada à reflexão e aos valores humanistas na educação. Entrevemos aqui a potência do cinema quando, mesmo sem saber, Ford e sua equipe constroem um arquivo de imagens do cotidiano e da catástrofe que aguardava aquela comunidade de características tão diversas em um futuro bastante próximo. Em 22 de agosto de 1942¹²⁹, os nazistas

¹²⁹ As autoridades alemãs começaram a deportar judeus do Reich Alemão em outubro de 1941, enquanto a construção dos centros de extermínio ainda estava em fase de planejamento. Entre janeiro

invadiram e saquearam o sanatório, deportaram as crianças – com a equipe de plantão – diretamente para o gueto de Varsóvia e, em seguida, para o extermínio em Treblinka.

Figura 15 - *Mir Kumen On* - crianças nos balanços/ Menino no balanço



Frames de *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936).
Crianças nos balanços do Medem.

O escritor e diretor francês Jean Louis Comolli (1941-2022) é certo quando elabora que o cinema "filma para além daquilo que sabem ou desejam os homens que dele se servem" (2006, p. 32). *Mir Kumen On* é o mais significativo documentário de longa-metragem feito em yiddish, como também afirma Goldman (2011, p. 75).

Nem o diretor Aleksander Ford (1908-1980), nem a equipe de filmagem e tampouco os representantes do Medem compreendiam ainda a dimensão da tragédia. Quando Comolli escreve sobre as imagens registradas pelas câmeras dos ingleses ao entrarem pela primeira vez no campo de concentração de Bergen-Belsen, na Alemanha, o crítico de cinema francês observa que "sem que se soubesse e sem que se compreendesse a própria dimensão do evento filmado", o sentido não dado na montagem já estava inscrito naquelas imagens, mesmo diante do desconhecimento do *sentido ainda não revelado*¹³⁰. Comolli atenta para o fato de que já havia ali, no momento da produção das imagens, um cruzamento dialógico

e março de 1941, judeus de comunidades menores a oeste de Varsóvia foram deportados para o gueto de Varsóvia. Entre abril e julho de 1942, judeus das cidades vizinhas a leste de Varsóvia, da Alemanha e de áreas ocupadas pelos alemães no oeste da Polônia foram deportados também para o gueto. Os alemães também deportaram para o gueto de Varsóvia várias centenas de ciganos. Os moradores dos guetos de Lodz e de Varsóvia foram posteriormente deportados com judeus poloneses para Chelmno, Treblinka e, em 1944, para Auschwitz-Birkenau. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/deportations-to-and-from-the-warsaw-ghetto>. Acesso em: 6 nov. 2022.

¹³⁰ DIDI-HUBERMAN apud COMOLLI, *A última dança: como ser espectador de Memory of the camps*. In: *Devires*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1., 2006, p. 32. Disponível em: *Revista Devires by Revista Devires - issuu*. Acesso em: 6 nov. 2022.

direto entre o cenário filmado – milhares de cadáveres espalhados a céu aberto e cerca de 60 mil prisioneiros, a maioria gravemente enferma¹³¹ – e o filme – *Memory of the Camps* –, "que antecipa o trabalho dos historiadores".

Voltando a *Mir Kumen On*, a montagem com cortes acelerados nos mostra rostos de crianças sorridentes (fig. 15¹³²) que se divertem em balanços ao ar livre. A ideia de saúde, normalidade e vitalidade é evidenciada por uma característica inseparável da infância, inscrita nas imagens: o movimento. "*Mir Kumen On* não é somente a arte da indústria do cinema, é mais do que isso: é a arte da vida, da sinceridade, das relações humanas", escreveu o jornalista Michal Kitai, crítico do jornal cultural semanal *Literarishe Bleter*¹³³ (figs. 16 e 17), em 15 de maio de 1936:

As imagens nos despedaçam, evocam a mais profunda tristeza. [...] Um filme como esse fala diretamente ao coração, às emoções. Ele articula mais do que cem discursos, artigos e livros. É um *agitka*, mas artístico, de uma ordem maior que abre nossos olhos e perfura nossos sentidos...pulsante, inquietante, genuíno: é assim que se vive nos porões durante anos e é assim que se recupera o fôlego no *Sanatório Medem*¹³⁴ (KITAI apud HOBBERMAN, 2010, p. 226).

Figura 16 - Literarishe Bleter - capa de 15 de maio de 1936



Parte da capa do Literarishe Bleter (Páginas Literárias).
Publicado em 15 de maio de 1936.

¹³¹ Disponível em: [Bergen-Belsen \(Artigo Resumido\) | Enciclopédia do Holocausto](#). Acesso em: 6 nov. 2022.

¹³² Disponível em: https://youtu.be/dsh1_S-zPXA. Acesso em: 6 nov. 2022.

¹³³ O periódico cultural, publicado entre abril de 1924 e julho de 1939 e traduzido como *Páginas Literárias*, foi a principal publicação literária em yiddish da Polônia no entreguerras. Disponível em: <https://www.nli.org.il/en/newspapers/lbt/1936/05/15/01/?&e=-----en-20--1--img-txIN|txTI-----1>. Acesso em: 6 nov. 2022.

¹³⁴ A tradução do inglês para o português é nossa. Na tradução do yiddish para o inglês: "The images shatter us, evoke the deepest sorrow. Such a film speaks directly to the heart, to the emotions. It says more than a hundred speeches, articles and books. It is an *agitka*, but artistic, a higher order which opens our eyes and pierces our senses...pulsating, clamorous, genuine: This is how one lives in the cellars for years and this is how one catches his breath at the Medem Sanatorium."

Figura 17 - Literarishe Bleter - artigo sobre Mir Kumen On



Artigo de Michal Kitai
Publicado em 15 de maio de 1936.

Segundo o prólogo da cópia do filme restaurada somente em 2016, algumas crianças que passaram pelo Medem tornaram-se integrantes ativos do Bund e fizeram parte do grupo de jovens que resistiu e lutou durante o movimento de resistência, conhecido como o Levante do gueto de Varsóvia, em abril de 1943. Naquele momento da história (1940-1943), dos cerca de 380 mil judeus encarcerados no gueto, restavam aproximadamente 80 mil. Os *outros* já haviam sido deportados e assassinados, a maioria em câmaras de gás, imediatamente após a chegada ao campo de extermínio de Treblinka, localizado a uma distância de 107 quilômetros de Varsóvia.

Mir Kumen On é um filme *desenterrado*, um documento raro que faz reaparecer a importância do diálogo na educação infantil. Isso aparece no filme, por exemplo, quando o recém-chegado jovem Leyzer rouba um pedaço de pão da mesa do lanche¹³⁵ e o professor o chama para conversar. Vemos somente o gesto – sem a fala – do professor, que retira o pão do bolso de Leyzer, embrulha-o em um guardanapo e coloca o pedaço embrulhado novamente no bolso do rapaz para ensinar que comer no Medem não significa proibição.

¹³⁵ Para acessar a cena referida, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJiachEOq9Q>. 15'15". Acesso em: 6 nov. 2022.

2.2. O cinema como ferramenta de ação

Naturalmente eu me sentia exaltado por ter conseguido, pode-se dizer, o privilégio da vida, livrar-me dos carrascos de Hitler. Mas ao mesmo tempo, pensei. Isto é um homem. Sua vida e morte dependem de um pedaço de papel, uma assinatura [...] (SINGER, 1985, p. 190).

O escritor polonês ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1978, Isaac Bashevis Singer (1902-1991), ao narrar memórias em *Amor e Exílio*, cita o episódio ocorrido na viagem para a América, considerada em 1935 “uma aventura” (1985, p. 195). Singer havia conseguido um visto americano no passaporte e viajava de trem em direção à fronteira da Alemanha, onde pegaria o navio:

Vi um homem com a suástica. Ele pegou meu passaporte, folheou as páginas. [...] Pela janela vi judeus sendo tangidos para um edifício para serem revistados. Mais tarde ouvi dizer que alguns tinham sido despidos. Estávamos na terra da Inquisição. [...] Naquele tempo tinham começado as perseguições aos judeus na Alemanha. (Ibid. p. 197).

O que se mostra absolutamente estarrecedor é olhar hoje para o passaporte de Singer significando a vida, e não a morte, e dar-se conta de que naquele mesmo ano, as filmagens de *Mir Kumen On* aconteciam no Sanatório Medem. O documentário, portanto, transforma-se hoje na evidência do perecimento daqueles que não tiveram a mesma sorte que Singer. A viagem nos trens que os personagens não-atores fizeram do Medem para o gueto e do gueto para o extermínio, diferente da vivida por Singer, representou a morte.

A importância fundamental que constatamos nestes filmes singulares é o momento histórico que ainda reverbera após décadas em nossas vidas hoje. *Mir Kumen On* expõe uma narrativa que não dá conta do que pode acontecer no momento seguinte: não conseguimos ver o ovo da serpente que estava sendo germinado, nem as cenas de violência que nos abarrotam quando descobrimos o que se passou com as crianças do Medem e outras milhares de crianças.

Ademais, o filme sustenta que não existe saúde individual, mas a saúde coletiva. Para além do devir de um momento sombrio, o documentário mostra a relevância do senso da diversidade e do coletivo, como um compromisso social e humanitário. O que construímos todos os dias coletivamente, para além de ser um

modo de resistência às adversidades, converte-se, inclusive, em um catalisador para as mudanças. Na narrativa, as crianças, filhas e filhos de trabalhadores judeus (fig. 18), recebem calorosamente outras crianças, não-judeias, filhos de trabalhadores poloneses em greve, e mostram a eles como o trabalho em equipe representa a centelha de uma solução para a insustentável desigualdade entre os seres humanos. *Mir Kumen On* aponta que também a riqueza deve ser um conceito coletivo, não individual. O *Arbeit Macht Frei* (Trabalho Liberta), escrito em ferro nos portais do inferno dantesco dos campos de concentração e de extermínio de um futuro próximo significava, no Medem, ensinamentos essenciais no processo da formação: integridade e dignidade. "Camaradas!", diz o adulto responsável pelo acolhimento das crianças: "Este sanatório foi construído por trabalhadores judeus. E foi nomeado em homenagem ao grande ativista trabalhista que criou a escola judaica do povo"¹³⁶. Fundado pela Organização Central das Escolas Yiddish do Bund, uma rede de cerca de 100 escolas primárias, jardins de infância e escolas secundárias, o Medem recebeu o nome de Vladimir Medem¹³⁷ (1879-1923), um dos líderes do Bund, movimento formado em 1926 pelo partido dos trabalhadores judeus da Polônia.

Figura 18 - Mir Kumen On - filhos de mineiros em greve



Frames de Mir Kumen On (Estamos Chegando, Aleksander Ford, 1936).
Chegada dos filhos não judeus de mineiros em greve.

Leyzer e Zalmen (fig. 19), dois meninos novatos, são apresentados a um universo em que os jovens se organizam tanto para o trabalho quanto para o estudo: eles cuidam do galinheiro, das abelhas, das colheitas, aprendem os valores da saúde

¹³⁶ Para acessar a cena referida, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJiachEOq9Q>. 14'38". Acesso em: 6 nov. 2022.

¹³⁷ Para pesquisar mais sobre Vladimir Medem: Disponível em https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Medem_Vladimir_Davidovich. Acesso em: 12 out. 2022.

e da responsabilidade social. A estética da montagem eisensteiniana¹³⁸ de cortes rápidos e secos das crianças cantando e se lavando ao acordar - escovando os dentes¹³⁹, colocando os sapatos, arrumando a mesa do café da manhã ao ar livre - reafirma o movimento e a música como um vigor na vida das crianças.

Figura 19 - Mir Kumen On - Leib e Zalman



Frame de Mir Kumen On (Aleksander Ford, 1936).
Leyzer (à direita, o mais alto) e Zalmen, personagens principais.

Antes do café, uma jovem lê as notícias do mundo simulando uma narração da rádio Medem: "Olá, olá! Esta é a terceira semana da greve dos mineiros em Zaglebie¹⁴⁰". A menina de tranças lê e, ao fundo, as árvores balançam, sinalizando uma brisa: "As crianças estão ficando sem comida" (figs. 20-21). O que vemos pelas lentes do cinegrafista Stanisław Lipiński (1909-1974) são imagens de crianças que aprendem sobre a existência de uma ordem moral no universo, ao exercitarem o valor do gesto político do voto por uma representação, bem como do gesto da inclusão. Diretor de fotografia do documentário, Lipiński também trabalhou no primeiro filme de ficção falado em yiddish na Polônia, *Al Khet* (*Em Pecado*, Aleksander Marten, 1936).

Segundo Hoberman, embora J. M. Neuman alegasse mais tarde que a origem do filme havia sido sua proposta, o roteiro de *Mir Kumen On* foi escrito pela

¹³⁸ O cineasta Sergei Eisenstein (1898-1948) natural da Letônia, trabalhava para o Estado. Assim como Grierson e Ford, o precursor Eisenstein pretendia transformar o cinema de entretenimento, visto por ele como vazio, em ferramenta política. Na estética da "montagem das atrações" de Eisenstein, a identificação emocional da plateia com a construção coletiva dos personagens era o mais relevante. Os cortes são secos, nos quais o impacto provocado pelo filme ocorre em função do ritmo da montagem. Para saber mais sobre a montagem eisensteiniana, pesquisar em: EISENSTEIN, S., *O sentido do filme*, 2002.

¹³⁹ Para acessar um exemplo em *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, 1936), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJiachEOq9Q>. 21'18". Acesso em: 6 nov. 2022.

¹⁴⁰ Para acessar a cena referida, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJiachEOq9Q>. 25'09". Acesso em: 6 nov. 2022.

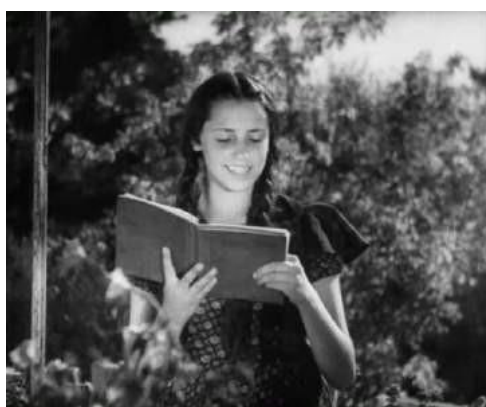
escritora polonesa Wanda Wasilewska com com três professores da CYSHO¹⁴¹ (Organização Central das Escolas de Yiddish). Socialista, não-judia e filha de um ministro do governo polonês, a militante então com 33 anos já havia relatado a vida dos judeus da Polônia no livro *Prawda o Antysemityzmie*¹⁴² (*A verdade sobre o Antissemitismo*) (HOBERMAN, 2010, p. 228).

Figura 20 - Mir Kumen On - café da manhã



Frames de Mir Kumen On (Aleksander Ford, 1936).
Café da manhã, o aprendizado em grupo.

Figura 21 - Mir Kumen On - rádio Medem



Frames de Mir Kumen On (Aleksander Ford, 1936).
Rádio Medem, o aprendizado em grupo.

No Sanatório Medem, sob a direção de Szloma Giliński (1887-1961), equipes de médicos, enfermeiras e professores diariamente tratavam da saúde e cuidavam da educação como uma perspectiva para o futuro das crianças e jovens

¹⁴¹ A abreviatura CYSHO ou TSYSHO era da Tsentrale Yiddishe Shul-Organizatsye, estabelecida em Varsóvia em 1921. Liderada por membros do partido socialista Bund e do também esquerdista Poalei Tzion, o objetivo era criar uma rede de escolas judaicas seculares de yiddish. Vale apontar que a maioria dos judeus seculares, inclusive hoje, manifesta estilos de vida modernos, com graus variados de respeito à prática dos preceitos religiosos. Disponível em: <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/tsysho>. Acesso em: 6 nov. 2022.

¹⁴² No original: “Although J. M. Neuman would later intimate that the film’s origins lay in an early proposal of his, the script was written by a thirty-year-old Gentile novelist, Wanda Wasilewska, together with a trio of CYSHO teachers. The daughter of a government minister, and herself a militant socialist, Wasilewska had already reported on the life of the Jewish poor in the book *Prawda o Antysemityzmie* (The Truth About Anti-Semitism) [...]”.

em tratamento da doença respiratória. O lugar, que já há muito tempo era considerado uma das instituições exemplares, com experiências inovadoras em pedagogia infantil, acolheu, entre 1936 e 1939, cerca de dez mil crianças, tratadas por períodos de dois a seis meses. "Vocês verão agora artistas que não são internacionalmente famosos. Não são nem mesmo artistas. Em nosso filme, a ação é a própria vida¹⁴³". A fala de Giliński carrega um tom de orgulho, ao afirmar que a realidade apresentada é "sem fabricação", ou seja, retrata a vida das crianças habituadas ao dia a dia em sótãos e porões minúsculos, que chegam ao sanatório "com olhos opacos e sem brilho¹⁴⁴", e saem de lá, completamente transformadas, com um *zest* (gosto) para a vida.

Quase como um dever, o diretor do Medem brada ao recitar um hino sobre a luta dos judeus trabalhadores, que, "juntamente com todos os trabalhadores do mundo, vão construir uma sociedade onde as necessidades básicas das crianças são providas". Após o trabalho e o estudo, um menino afirma: "Alô! Alô! Agora que terminamos o trabalho no jardim, vamos ao entretenimento - cada coisa tem um tempo¹⁴⁵". Eles constroem um boneco com legumes como cenário de uma apresentação cultural: as crianças, juntas, assistem e aplaudem um concerto de Vivaldi que o jovem Arele Hokhberg toca no violino (fig. 22).

A menina Khayele Banied canta uma canção de ninar; Leyzer recita um poema de Rivke Galine, sobre um país onde crianças vivem como marqueses - a China; um menino recita o poeta inglês Walt Whitman (1819-1892); A menina Zoltshie atua como uma *bobele* (vovó) com dor nas costas, e sai por detrás do boneco de legumes, cantando em polonês a canção *Meine kleine meidele* (*Minha pequena menina*). Estas crianças, interagindo em yiddish e em polonês, colocam em evidência o multiculturalismo e as noções de pertencimento à cultura judaica e de convivência com a alteridade.

O yiddish não era somente um idioma falado, mas uma forma de vida cotidiana, e não se limitava unicamente ao espaço privado, mas como uma língua mesclada pelo alemão, hebraico e línguas eslavas, podia ser ouvido nas ruas, em

¹⁴³ Para acessar a cena referida, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJiachEOq9Q.2'37>". Acesso em: 6 nov. 2022.

¹⁴⁴ Disponível em: <https://youtu.be/DrG14Ow5X-4>. Acesso em: 12 out. 2022.

¹⁴⁵ Para acessar a cena referida, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJiachEOq9Q.37'00>". Acesso em: 6 nov. 2022.

bondes e em mercados livres. No censo de 1931 na Polônia, onde viviam mais de três milhões de judeus, 79,9% deles (incluindo os 88,9% que moravam em Varsóvia) declararam o yiddish como língua nativa¹⁴⁶. Ainda assim, os judeus muitas vezes eram vistos como estrangeiros.

Somente em Varsóvia, o maior centro populacional judaico na Europa, havia seis jornais diários impressos em yiddish e apenas dois na língua polonesa. A cena teatral era composta de dois teatros com apresentações contínuas em yiddish e várias trupes de teatro itinerantes, além dos cinemas Fama e Sfinks. A União Literária e Jornalista era composta de 400 integrantes, e a coletividade apresentava cerca de 100 escolas modernas somente em Varsóvia. A ebulição cultural acontecia dentro da conjuntura social vista quase como um Estado Judaico dentro do Estado Polonês.

Figura 22 - Mir Kumen On - apresentação



Frame de Mir Kumen On (Aleksander Ford, 1936).
Apresentações artísticas dos jovens.

Mir Kumen On foi censurado e proibido na Polônia. Hoberman acredita que o filme foi banido provavelmente por ser considerado "um veículo de disseminação de propaganda comunista¹⁴⁷", além da conexão intrínseca da produção com o Bund. No entanto, ocorreram algumas sessões escondidas na Polônia, e Szloma Giliński conseguiu enviar os negativos clandestinamente para a França, onde foi exibido pela primeira vez em março de 1937 na Salle Pleyel, em Paris, na época, com 2400

¹⁴⁶ GOLDMAN, E., 2011, p. 73; e SILBER, M., *Narrowing the Borderland's 'Third Space': Yiddish Cinema in Poland in the Late 1930s*, 2008, 229-251.

¹⁴⁷ HOBERMAN, J., 2010, p. 230. No original: "[...] film's ban as a vehicle for the 'dissemination of Communist propaganda'".

lugares. Nesta primeira exibição, o cineasta espanhol Luis Buñuel¹⁴⁸ (1900-1983) e o fotógrafo e cineasta francês Jean Painlevé (1902-1989) apresentaram o filme. Em 1938, o próprio Giliński viajou com o filme para Nova Iorque, onde *Mir Kumen On* recebeu a tradução *Children Must Laugh (Crianças Devem Rir)*.

Aprender a tomar posição não é um gesto elementar para o produtor de uma obra, tampouco para o espectador. Em *Quando as Imagens tomam posição: o olho da história I* (2017), Didi-Huberman analisa o processo de construção do diário de trabalho e do atlas de imagens da guerra do dramaturgo alemão Bertold Brecht entre 1933 e 1955 – o *Arbeitsjournal* e o *Kriegsfieber*, e aponta para o valor de uma reflexão quando, nós espectadores, observamos uma obra. Brecht (1898-1956) cria, a partir do exílio de Berlim iniciado em 1933 – que dura 15 anos –, um método de montagem e de escritura que o ajuda a tomar posição e a *olhar* para o presente. Nesse sentido, o diálogo com as imagens – e com as legendas do que as imagens dizem – converte-se não só em ver, mas em pensarmos de qual posição olhamos para estas caracterizações.

Figura 23 - Mir Kumen On – três personagens principais



Frame de Mir Kumen On (Estamos Chegando, Aleksander Ford, 1936).
Os três personagens principais cantam o hino final.

Conforme esta percepção, ao avistar estas obras do cinema yiddish, 80 anos após a sua concepção, produção, montagem e veiculação em salas de cinema, é antes necessário aprender a olhar onde pousa o nosso *não saber*, para dialogarmos com o tempo presente e avistarmos um futuro. Ao entrar em contato com a produção e a montagem do documentário produzido em 1935 por Ford, para além dos

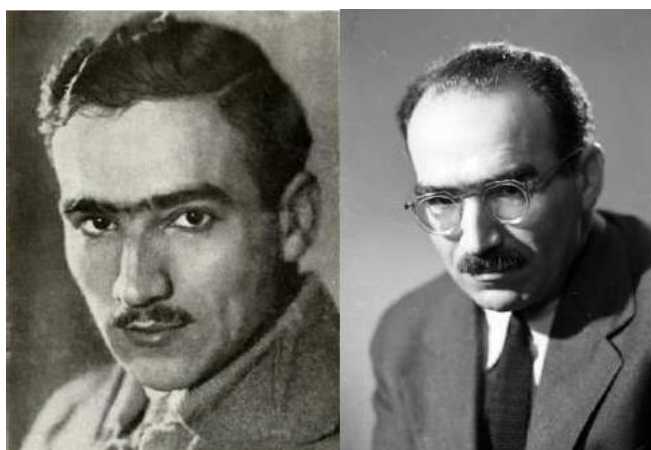
¹⁴⁸ GROSS, N., 2002. p. 110. De acordo com o repositório digital (repozytorium cyfrowe) do FINA, tanto a audiência quanto a imprensa gostaram do filme. Disponível em: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/10909>. Acesso em: 6 nov. 2022.

ensinamentos dados às crianças do Medem sobre a magnitude da ação de se posicionarem elas mesmas diante dos acontecimentos, aparece a prática do cineasta de uma tomada de posição por meio do cinema. Para tanto, e como método estabelecido nesta pesquisa, investigamos no subcapítulo a seguir, o diretor Aleksander Ford, que incorporava o lugar do cinema inclusive como uma ferramenta de ação para *tomar posição*.

2.3. Aleksander Ford: um olhar de vanguarda no cinema

Mir Kumen On foi gravado em 1935, pelo então jovem de 27 anos Aleksander Ford (1908-1980), e finalizado em 1936. O cineasta e sua equipe viveram durante vários meses no Sanatório Medem. Nascido Mosze Lifszyc, Ford (fig. 24) cresceu em Kiev, no Império Russo (hoje Ucrânia), tinha origem judaica, mas não falava yiddish.

Figura 24 - Aleksander Ford



O talentoso diretor de filmes experimentais Aleksander Ford¹⁴⁹.
Fotos: Filмотека Narodowa e Museu Polin – Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Um dos fundadores e integrantes do cineclube de vanguarda START¹⁵⁰, o diretor posicionava-se comprometido com as causas políticas. Os cineclubistas do

¹⁴⁹ Encontramos imagens em movimento de Aleksander Ford no momento da tomada de cenas de *Pierwszy Dzień Wolności* (*O primeiro dia em Liberdade*, 1964). Disponível em: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/11324>. Acesso em: 6 nov. 2022.

¹⁵⁰ A Sociedade para a promoção do Cinema de Arte (Stowarzyszenie Propagandy Filmu Artystycznego) foi criada em Varsóvia em 1930. A maioria dos jovens membros do START era composta por educadores interessados em mudar o cenário da produção de cinema na Polônia (HALTOF, 2019, p. 102). O grupo chegou a ter entre 200 a 300 membros e era o maior dos três grupos de cineastas experimentais na década de 1930 (SKAFF, 2008, p. 229).

START “consideravam o cinema uma arte socialmente útil¹⁵¹” e atacavam a produção comercial polonesa. Ao educar o público para *ver* o cinema verdadeiramente criativo – o cinema de arte –, o grupo esperava limitar a “produção medíocre”, restrita ao entretenimento. Segundo o doutor em estudos de cinema, o polonês Marek Haltof (1957-) em *Polish Cinema: a History* (2019, p. 103), Ford era o único do grupo de fundadores do START com alguma experiência em cinema. Pela montagem de *Mir Kumen On*, o diretor convoca os espectadores a fazerem uma conexão entre a pobreza das imagens iniciais do bairro judaico de Varsóvia, a etnicidade e a doença, apesar da relutância do público, naquele momento, em *ler* a mensagem da narrativa de cunho social.

Ford¹⁵² estudou na Universidade de Varsóvia e, então com 24 anos, ganhou o primeiro prêmio: a medalha de ouro da revista *Kino*, pela direção de *Legion Ulicy* (*A Legião das Ruas*, 1932, fig. 25). O filme transmitia um retrato sombrio dos meninos que perambulavam pelas ruas de Varsóvia vendendo jornais e cigarros. Como se posicionava politicamente como comunista, Ford foi aclamado pela imprensa de esquerda como o mais promissor diretor polonês.

Figura 25 - Aleksander Ford - foto do set de Legion Ulicy



Aleksander Ford (no centro, com um cigarro na boca) no set de *A Legião das Ruas* (*Legion Ulicy*, 1932).
À esquerda, a atriz Mirska Zofia e à direita o assistente Matuszelański Feliks.
Foto: Filмотека Narodowa.

Em 1933, ele rodou o filme em yiddish – ainda perdido – *Sabra* (*Pioneiros*), que expunha as dificuldades das relações entre os imigrantes judeus na Palestina e os habitantes locais árabes e chamou a atenção de uma audiência internacional¹⁵³.

¹⁵¹ HALTOF, M., *Polish Cinema*, 2019, p. 103. No original: "the START activists considered film a socially useful art".

¹⁵² Disponível em: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=113755>. Acesso em: 6 nov. 2022.

¹⁵³ SKAFF, S., 2008, p. 242. No original: "Ford's 1933 film *Sabra* (*Chalucim; The Pioneers*) was shot in Palestine and drew an international audience."

Figura 26 - Sabra (Ford, 1933) - cartaz do documentário perdido.



Cartaz do documentário perdido Sabra (Pioneiros, Aleksander Ford, 1933).

Tradução: Hino do Trabalho Judaico na Palestina. A epopeia do sacrifício dos jovens pioneiros, suas canções, alegrias e tristezas. A terra que recuperou - campos lamacentos e maláricos - transformou-se em laranjais, vinhas e florestas de palmeiras. Todo judeu deveria ver isso! 2ª semana de exibição no cinema Atlantic – Rua Stradom 15, Cracóvia. Foto: Biblioteka Narodowa

Posteriormente, em 1935, quando o START acabou, o cineasta e outros integrantes do grupo continuaram interessados em um cinema socialmente comprometido, e criaram a Cooperativa de Filmes de Autor, a SAF (Spółdzielnia Autorów Filmowych).

Durante a Segunda Guerra Mundial, o diretor participou ativamente na defesa de Varsóvia contra o avanço das tropas alemãs. Em 1939, ele mudou-se para a cidade de Białystok, na parte soviética ocupada da Polônia. Diante da invasão da Alemanha, Ford conseguiu sobreviver graças ao trabalho junto às autoridades soviéticas realizando documentários – filmes de propaganda – e filmes de treinamento para o Exército (1940-1943). Em 1943, com o documentarista polonês Jerzy Bossak (nascido Jerzy Szebulski, 1910-1989), Ford organizou a liderança de cinema da primeira divisão do Exército polaco, posteriormente transformado na produtora do cinema polaco Film Polski (Conselho Nacional de Cinema Polonês).

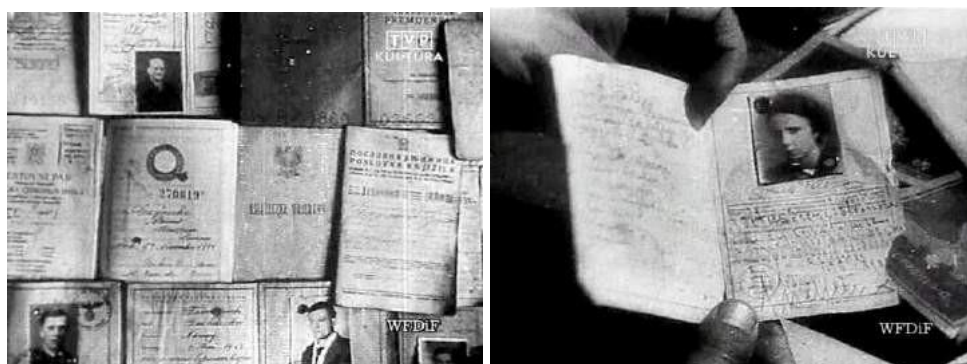
Em 1944, gravou *Majdanek – cmentarzysko Europy* (*Majdanek – cemitério da Europa*, 1945), que consta no Internet Movie Database¹⁵⁴ (IMDb) como o primeiro documento audiovisual sobre o genocídio cometido pelos nazistas. O curta-metragem consiste em um documento histórico detalhado, gravado e editado no momento em que a guerra ainda não havia terminado. A equipe entrevistou, entre 24 e 25 de julho de 1944, prisioneiros do campo de concentração e extermínio e

¹⁵⁴ O IMDb é uma base de dados online, concebida desde a década de 1990, com informações sobre filmes. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0037889/>. Acesso em: 6 nov. 2022.

também perpetradores da SS¹⁵⁵ que não conseguiram escapar quando a cidade de Lublin, no leste da Polônia, foi liberada da ocupação alemã pelos exércitos Vermelho e Polones.

O documentário de 24 minutos desvela com detalhes terríveis o campo de concentração e de extermínio construído pelos alemães para prisioneiros “de diversas nacionalidades”. As imagens mostram a dimensão da engrenagem da devastação: o interior da câmara de gás, os cinco fornos crematórios, os passaportes coletados dos prisioneiros, uma pilha com 800 mil pares de sapatos. “Oitocentos mil mortos. A montanha de 800 mil não é tudo. Até as cinzas foram utilizadas como fertilizantes. Mulheres alemãs usam luvas de mãos decepadas”, narra o ator polonês e diretor de teatro Władysław Krasnowiecki (1900-1983).

Figura 27- Majdanek, Cemitério da Europa (Ford, 1945)



Frames de Majdanek – cmentarzysko Europy (Majdanek, cemitério da Europa, 1945).
Passaportes de prisioneiros encontrados no campo de extermínio.

Majdanek – cmentarzysko Europy é um registro de imagens e depoimentos perturbadores, acompanhados de uma narração do texto de Jerzy Bossak. No mesmo formato de *Nuit et Brouillard*¹⁵⁶ (*Noite e Neblina*, Alain Resnais, 1956), realizado dez anos depois sob encomenda do Comitê da História da Segunda Guerra Mundial, *Majdanek – cmentarzysko Europy* também não cita a enorme maioria de judeus assassinados na Polônia. Esta lacuna, até a década de 1980, deu margem à tendência histórica e cultural de internacionalizar o genocídio da Shoah tanto ao excluir os judeus do foco principal do extermínio quanto ao isentar os poloneses da

¹⁵⁵ *Schutzstaffel* ou SS era o Esquadrão de Proteção nazista. Para saber mais: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/ss-police-state>. Acesso em: 06 nov. 2022.

¹⁵⁶ *Nacht und Nebel* (*Noite e Neblina*, em alemão) foi uma ordem de Hitler emitida em 7 de dezembro de 1941 para tirar ativistas políticos e combatentes da resistência dos países ocupados. Segundo Selma van de Perre, combatente da resistência judaica holandesa, “a ideia implícita em tal diretiva era para que essas pessoas desaparecessem sem deixar vestígios” (PERRE, 2022, p. 135).

responsabilidade. Aleksander Ford foi ativo na construção da identidade nacional polonesa do pós-guerra por meio da cinematografia como o primeiro diretor da companhia Film Polski (1945-1947), uma produtora de cinema controlada pelo governo do país. O Conselho era responsável pela produção, distribuição e exibição dos filmes em toda a Polônia.

Além disso, Ford foi diretor artístico de dois estúdios produtores de cinema: Blok (1948-1949) e Studio (1955-1968). Ele dirigiu *Ulica Graniczna*¹⁵⁷ (*A Rua Graniczna*, 1948), um dos primeiros melodramas poloneses de ficção após a Segunda Guerra Mundial a lidar com a opressão racial. O longa-metragem ocupou o 26º lugar na lista dos 50 maiores sucessos de bilheteria na Polônia entre 1945 e 2000¹⁵⁸, com mais de oito milhões de espectadores. O filme recria as circunstâncias que propiciaram a revolta do gueto de Varsóvia, quando um pequeno grupo de judeus resistiu e lutou contra a deportação para os campos de Auschwitz e de Treblinka. *A Rua Graniczna* aborda o antissemitismo que dividia as culturas polonesa e judaica e “recebeu severas críticas pois o roteiro original de Ford enfatizava mais ainda a atitude hostil dos poloneses em relação aos judeus” (HALTOF, 2019, p. 88).

Figura 28 - Set de Rua Graniczna (*Ulica Graniczna*, Ford, 1948)



Aleksander Ford (o terceiro da esquerda, com echarpe xadrez e de bigode) no set de *Ulica Graniczna* (*A Rua Graniczna*, 1948) com membros da equipe: o operador de câmera Tuzar Jaroslav (1º da esquerda); o ator (menino) Złotnicki Jerzy (2º da esquerda); a atriz (de tranças) Broniewska Maria; e o iluminador Zwierzyński Julian (2º da direita).

Foto: Gaus Jerzy, FilMOTEKA Narodowa.

¹⁵⁷ Em inglês o filme foi intitulado *Border Street*. Disponível em: <https://youtu.be/FK3omCFcUng>. Acesso em: 6 nov. 2022.

¹⁵⁸ HALTOF, M., 2007, p. 220. Diante do desastre humanitário ocorrido na Polônia, acredito que o sucesso de bilheteria tenha ocorrido devido a uma curiosidade a respeito de como a “zona cinzenta” da guerra (LEVI, 2016, p. 32) foi narrada imediatamente após o conflito pelo cinema ficcional de Ford em 1948, quando a engrenagem de extermínio da Shoah ainda consistia em um fenômeno indecifrável.

Aleksander Ford lecionou na Escola Nacional de Cinema em Lodz (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa – PWSF) durante 20 anos (1948-1968), e de 1954 a 1956 foi reitor do Departamento de Direção daquela universidade. Dirigiu e roteirizou *A Juventude de Chopin* (*Młodość Chopina*, 1951), um retrato do jovem pianista e compositor polonês Frédéric Chopin (nascido Fryderyk Franciszek Szopen, 1810-1849) inspirado na cultura e história polonesas, fontes da música do artista. O filme circulou pela Europa, Israel e União Soviética¹⁵⁹.

Já o longa-metragem *Piątka z ulicy Barskiej*¹⁶⁰ (*Cinco da Rua Barska*, 1954) foi influenciado pelo movimento neorrealista italiano, e Ford ganhou o prêmio do júri de melhor diretor no Festival de Cinema de Cannes. O filme aborda a delinquência juvenil e o impacto da guerra na vida de cinco rapazes de uma gangue da rua *Barska*, em Varsóvia. Vale apontar que o premiado cineasta polonês Andrzej Wajda (1926-2016), então aluno de Ford, fez neste filme a sua estreia como assistente de direção. Além de Wajda, Roman Polanski (1933-) também foi aluno de Ford. Sobre Ford, Polanski comenta em sua biografia que o diretor foi um dos fundadores do cinema polonês:

Eles incluíram algumas pessoas extremamente competentes, sobretudo Aleksander Ford, um veterano membro do partido, que era então um stalinista ortodoxo. [...] Quem realmente quebrou esse poder, durante o imediato período do pós-guerra, foi o próprio Ford, que fundou um pequeno império cinematográfico particular (POLANSKI, 1984, p. 87).

¹⁵⁹ Segundo o repositório digital do Arquivo Nacional de Cinema da Polônia (FINA), *A Juventude de Chopin* (1951) passou pelos cinemas da Inglaterra, Bulgária, Tchecoslováquia, Finlândia, França, Israel, Alemanha Oriental, Romênia, Hungria e União Soviética. Disponível em: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/5199>. Acesso em: 06 nov. 2022.

¹⁶⁰ Disponível em: <https://youtu.be/Br01pwtmuCo>. Acesso em: 6 nov. 2022.

Figura 29 - Set de Cinco da Rua Barska (Ford, 1954) - foto



Aleksander Ford (no centro) no set de *Piątka z ulicy Barskiej* (*Cinco da Rua Barska*, 1954) ¹⁶¹.
Andrzej Wajda (terceiro à direita), assistente de direção.
Foto: Urbanowicz Wojciech, FilMOTEKA Narodowa.

Polanski refere-se ao fato de que imediatamente após a Segunda Guerra Mundial – de 13 de novembro de 1945 até 1947 –, a indústria cinematográfica foi nacionalizada. Ford foi nomeado diretor do Film Polski (o Conselho Nacional do Cinema Polonês), estabelecido como o único órgão responsável pela produção, distribuição e exibição de filmes na Polônia e “acumulou poder e dirigia o conselho de maneira quase ditatorial”¹⁶².

Aleksander Ford ficou conhecido na Polônia como o diretor de *Krzyzacy* (*Os Cavaleiros Teutônicos*, 1960). O filme épico tem ambientação no final do século XIV quando os Cavaleiros Teutônicos sequestram a pretendente do jovem cavaleiro polonês Zbyszko, e o conflito culmina na grande batalha de Grunwald. *Krzyzacy* obteve o primeiro lugar de uma lista dos 50 maiores sucessos de bilheteria na Polônia com mais de 33 milhões de espectadores de 1945 a 2000¹⁶³. Foi o primeiro filme polonês filmado no formato panorâmico e exibido em vários países¹⁶⁴.

No entanto, apesar do sucesso, em março de 1969 Ford foi forçado a deixar o país como vítima de uma campanha antissemita iniciada pelo secretário do partido comunista, Władysław Gomułka (1905-1982). Cerca de um ano antes, ele havia se

¹⁶¹ Encontramos no FINA imagens em movimento de Aleksander Ford na filmagem de *Cinco da Rua Barska*, 1954. Disponível em: <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/7770>. Acesso em: 12 out. 2022.

¹⁶² HALTOF, M., 2019, p. 133. No original: “He accumulated power and ran the board in an almost dictatorial manner”.

¹⁶³ Ibid., 2007, p. 219.

¹⁶⁴ Segundo o repositório digital do FINA, o filme passou nos cinemas da Itália, Holanda, Estados Unidos, União Soviética, Bélgica, Tchecoslováquia, França, Romênia, Hungria, Suécia, Bulgária, Finlândia, Canadá, Espanha, Portugal, Inglaterra, todos os países da América do Sul com exceção do Brasil, Alemanha Ocidental, Iugoslávia, China, Birmânia (hoje Myanmar), Japão, México e Líbano. Disponível em: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/9232>. Acesso em: 7 nov. 2022.

recusado a declarar publicamente seus erros ideológicos e a expressar uma autocrítica. Em 30 de abril de 1968, os líderes do partido demitiram do sindicato dos cineastas todos os responsáveis pelas unidades de produção de filmes na Polônia desde outubro 1956. As co-produções polonesas-alemãs também foram fortemente criticadas como politicamente incorretas. Um dos filmes severamente tratados pelos censores políticos do partido comunista foi o *Osmy dzien tygodnia* (*Oitavo dia da semana*, 1958), banido da Polônia e somente exibido em 1983 (HALTOF, 2019, p. 259).

Figura 30 - Set de Os Cavaleiros Teutônicos - foto



Aleksander Ford (no centro) no set de *Krzyżacy* (Os Cavaleiros Teutônicos, 1960).
Fotos: Kubiak Tadeusz, FilMOTEKA Narodowa.

O diretor polonês morou e trabalhou então na Alemanha Ocidental, na Dinamarca e nos Estados Unidos. Em 1980, Aleksander Ford cometeu suicídio em Naples, na Flórida. O último filme do diretor, *Vocês são livres, Doutor Korczak* (*Sie sind frei, Doktor Korczak*, 1974), traça os últimos anos da história do médico pediatra e pedagogo Janusz Korczak¹⁶⁵ (nascido Henryk Goldszmit, 1878-1942, em Treblinka).

2.4. Trajetória do fragmento e remontagem do arquivo

Neste segmento, relatamos como *Mir Kumen On* foi censurado, perdido e restaurado por meio da reunião de cópias do documentário encontradas em três países - Polônia, Alemanha e Estados Unidos. É somente a partir do olhar atento

¹⁶⁵ Para saber mais sobre a história de Korczak e a respeito do método de educação do pedagogo, ler *Janusz Korczak: educating for justice*, de Joop W. A. Berding. Holanda: Springer, 2020.

para a trajetória da concepção, produção, montagem, censura, clandestinidade e perda que compreende-se a verdadeira dimensão da retomada do tesouro que o filme representa. Quando a película ganha profundidade, após a investigação de sua memória como uma ferramenta de *conhecimento* do passado, torna-se possível distinguir o que Benjamin assinalou como *escavar e recordar*. É necessário – apesar de doloroso – remexer, remover várias vezes as mesmas imagens e suas profundas camadas, as quais passam a se constituir em um arquivo universal sobre o extermínio.

O gesto de restaurar *Mir Kumen On* restabelece o diálogo entre um documento raro, um filme *desenterrado* e os modos de construção da memória. Quando acreditamos que não há nada mais para ver, pois os espaços foram aterrados e os tempos esfarelados, o material fílmico e a potência de *Mir Kumen On* mostram uma vida que não conseguimos elaborar e, *apesar de tudo* (DIDI-HUBERMAN, 2020), nos fazem *ver e imaginar*. Assim, tanto a restauração como a devolução de um arquivo cinematográfico estabelecem um passe para o conhecimento das imagens audiovisuais do cinema e da cultura yiddish.

A partir da dificuldade de transmitir um acontecimento como a Shoah, na época *intransmissível*¹⁶⁶, em 2007 a historiadora francesa Sylvie Lindeperg segue os passos de historiadores, cineastas, produtores e deportados para destrinchar as imagens de *Nuit et Brouillard* (*Noite e Neblina*, Alain Resnais, 1956¹⁶⁷). Professora da Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Lindeperg inaugurou um novo caminho nos estudos de cinema ao voltar-se para a questão da legitimidade das imagens audiovisuais no estudo da história, com particular atenção à Segunda Guerra Mundial. A partir do rastro dos trabalhos sobre as intersecções da história, da memória e da arte de Ferro (1992), Guinsburg (2007), Sorlin (1991) e Wormser (1954; 1968; 1985), e de uma parceria com a historiadora francesa Annette Wieviorka (1992; 2003; 2005) e Comolli (2008), a pesquisadora processa o difícil

¹⁶⁶ Nas décadas de 1950 e 1960, a disputa pela memória do extermínio ainda estava em fase inicial no contexto histórico.

¹⁶⁷ *Noite e Neblina* foi gravado em 1955, dez anos após a liberação dos campos de concentração e extermínio nazistas. Além de ter algumas cenas censuradas em dezembro de 1955, como, por exemplo, a de oficiais franceses em um centro de detenção de judeus do governo Vichy, o curta-documentário de Resnais somente foi exibido pela primeira vez nos cinemas comerciais em Paris em maio 1956. Para saber mais sobre a trajetória do filme, ler *Noche y Niebla: Un film en la historia*, de Sylvie Lindeperg, 2016.

trabalho de refletir a história do acontecimento por meio de uma análise cinematográfica da história de um filme.

Quando Lindeperg traz o conceito do filme como uma *memória portátil*, a polêmica que aqui interessa emerge: a pesquisadora questiona se o conhecimento do passado não seria uma forma de luta contra o racismo¹⁶⁸ e se não seria abusivo apresentar *Noite e Neblina* como um filme sobre a Shoah, quando a palavra *judeu* aparece somente uma vez nos comentários, além de ignorar, em sua singularidade, a questão do genocídio dos judeus. Da mesma forma, de acordo com *Majdanek – cmentarzysko Europy* (*Majdanek – cemitério da Europa*, Aleksander Ford, 1945), o genocídio de judeus não é citado. Sabemos hoje que oficialmente na Polônia não havia existido um genocídio de judeus até a década de 1980, mas sim de cidadãos poloneses, franceses, russos, “talvez de origem judaica, mas não simplesmente judeus”¹⁶⁹. Por conter imagens que remetem à perseguição racial e à deportação dos judeus, e não somente à celebração da resistência comunista, *Majdanek – cmentarzysko Europy* encontrou resistência para circular na Polônia.

O então redator da revista *Cahiers du Cinéma*, Jean-Louis Comolli (1941-1922) só assistiu a *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1956) em um ambiente restrito em 1969. Já o crítico do cinema Serge Daney (1944-1992) descobriu o filme quando cursava o ensino médio, em 1959, quando o seu professor de Letras Henri Agel (1911-2008) abriu as portas da cinefilia ao crítico do cinema:

“Foi através do cinema que eu soube que a condição humana e a carnificina industrial não eram incompatíveis e que o pior acabara de acontecer”. Para este precursor que é Henri Agel, a arte cinematográfica tem seu lugar no ensino médio como um modo de aprendizagem do olhar que define outra maneira de habitar o mundo: “Mostrava por que fazia falta. E por que a cultura cinematográfica no ensino médio pela qual ele militava passava inclusive por este tipo de silêncio entre aqueles que não esqueceriam mais *Noite e Neblina* e os outros”¹⁷⁰. (LINDEPERG, 2016, p. 213).

¹⁶⁸ LINDEPERG, S., *Noche y Niebla: Un film en la historia*, 2016, p. 218. A versão em francês foi escrita em 2007.

¹⁶⁹ Ibid., p. 196. No original: “La propaganda oficial citaba los ciudadanos polacos, franceses y rusos, etc., tal vez de origen judío, pero no simplemente Judíos.”

¹⁷⁰ No original: “ ‘Fue por el cine que supe que la condición humana y la carnicería industrial no eran incompatibles y que lo peor acababa de tener lugar’. Para este precursor que es Henri Agel, el arte cinematográfica tiene su lugar en liceo como un modo de aprendizaje de la mirada que define otra manera de habitar en mundo: ‘Mostraba porque hacía falta. Y porque la cultura cinematográfica en el liceo para la cual él militaba pasaba también por este tipo de silencio entre aquellos que no olvidarían más *Noche y niebla* y los otros’.”

Assim como *Noite e Neblina* de Alain Resnais (1922-2014) em 1956, embora em um contexto diferente, *Mir Kumen On* (Ford, 1936) foi censurado antes de ser veiculado nos cinemas da Polônia, e somente exibido na Salle Pleyel¹⁷¹ em Paris em 1937. Com a guerra, em 1939, o filme desapareceu, e a versão completa não foi mais encontrada.

O documentário de Ford foi *enterrado*, e após cerca de 80 anos, o filme *escorregou* por uma *fresta* e pode ser remontado pela junção de três *destroços*: a cópia de nitrato preservada na Deutsche Kinemathek (Berlim); uma outra cópia incompleta com legendas em dinamarquês na coleção da Filмотeka Narodowa (Varsóvia); e uma terceira geração de cópia de negativo com legendas em inglês preservada na coleção do MOMA¹⁷² (Nova Iorque). Portanto, durante o início da reconstrução em 2014, até a completude em 2016, o encontro dado pela reunião das cópias *desenterradas* em três países pela francesa Lobster Films torna o filme, então, uma *memória portátil* (LINDEPERG, 2016), um filme-passaporte. Nesse sentido, podemos olhar para a cinematografia restaurada como um *banco de imagens*, "transformado, expandido e repensado" (RUSSELL, 2018), no qual a memória coletiva pode ser recuperada.

Em 2014, somente uma parte de *Mir Kumen On* era acessível para o público na plataforma virtual YouTube, ainda assim, em polonês. Por isto, ninguém conhecia o filme original em sua completude. A restauração do filme, deste modo, significa também a restauração do som, do diálogo falado em yiddish.

Sendo assim, a época abordada por esta tese, considerada como a Bela Época ou a Era de Ouro do cinema yiddish (GOLDMAN, 2011, p. 73), coincide com o período da luta contra o fascismo e com o estabelecimento e expansão do regime nazista. Paralelamente, a década de 1930 é também um momento marcado pela produção dos filmes falados em yiddish. Nos próximos capítulos, abordamos dois filmes que alcançaram maior sucesso internacionalmente, *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, 1936), e *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937), respectivamente nos capítulos três e quatro.

¹⁷¹ A Salle Pleyel começou a funcionar em 1839 com 300 lugares. Em 1927 chegou a ter três mil lugares, mas um incêndio assolou o seu interior em 1928. Lá se apresentaram, por exemplo, Igor Stravinsky e Maurice Ravel. Disponível em: https://www.sallepleyeyel.com/tag/la-salle-pleyeyel_t5/1. Acesso em: 7 nov. 2022.

¹⁷² Conforme o depoimento do produtor e pesquisador Serge Bromberg (1961-), no DVD n. 1, *Nous Arrivons*, da coleção *Trésors du Cinéma Yiddish*, Lobster Films, 2016.

3. Yidl mitn Fidl – *Yidl e o Violino* (1936) – יידל מיטן פידל

Yidl mitn Fidl (*Yidl e o Violino*, Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, 1936) e o filme abordado no capítulo anterior, *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936) foram finalizados no mesmo ano e na mesma cidade: 1936, em Varsóvia. O que difere estes dois filmes é justamente o lugar do *shtetl* como simbologia do modo de vida das comunidades asquenazim. Segundo Antony Polonsky¹⁷³, sul-africano especialista da história dos judeus poloneses, mesmo após 1918, a pequena cidade judaica permaneceu um foco importante da vida dos judeus, tanto na Polônia quanto na União Soviética.

De acordo com o censo de 1931, 43,3% dos judeus poloneses viviam em cidades com mais de 20 mil habitantes, onde constituíam 26,4% da população contra 29,8% que viviam em cidades com menos de 20 mil habitantes (28,8% da população) e 23,1% que viviam em aldeias e no campo (3,2% da população). Para este período, há uma série de descrições valiosas, tanto de pequenas cidades individuais como de cidades em regiões específicas da Polônia (POLONSKY, 2004, p. 19).

Ao mesmo tempo em que os três milhões e meio de judeus poloneses formavam uma comunidade fragmentada em grupos, dividida pela política, pela cultura e até pela língua, ocorria um movimento migratório em direção aos centros urbanos. Yidl mitn Fidl, mostra o deslocamento de um quarteto de música *klezmer*¹⁷⁴ em direção à cidade moderna, representada, na narrativa, pela cidade de Varsóvia. Mais adiante, no capítulo cinco, Um dia em Varsóvia (1939) e a voz das comunidades, abordamos o modo de vida da cidade urbana em oposição ao do *shtetl*.

¹⁷³ Polonsky (1940-) é professor emérito de estudos do Holocausto na Universidade Brandeis, em Massachusetts, Estados Unidos. POLONSKY, A., *The Shtetl: Myth and Reality*, 2009, p. 19. No original: “According to the census of 1931, 43.3 per cent of Polish Jews lived in towns with more than 20.000 inhabitants, where they made up 26.4 per cent of the population as against 29.8 per cent who lived in towns with fewer than 20.000 inhabitants (28.8 per cent of the population) and 23.1 per cent who lived in villages and in the countryside (3.2 per cent of the population). For this period we have a number of valuable descriptions, both the individual small towns and of towns in specific regions of Poland.”

¹⁷⁴ Em yiddish, קלעזמער, um gênero de música não litúrgica judaica, desenvolvido a partir do século XV pelos judeus do Leste Europeu. Disponível em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/Traditional_and_Instrumental_Music. Acesso em: 7 nov. 2022.

A professora e pesquisadora do cinema Andréa França afirma que “o cinema é o lugar em que, desde o seu início, a possibilidade de colocar em operação a máquina do imaginário, e interpelá-la como sujeito, caminhou junto com a promessa de conhecer terras distantes” (2003, p. 24). Neste capítulo, portanto, o *cinema-passaporte* nos conduz para os *shtetlekh*¹⁷⁵, lugares geográficos (Polônia/Leste Europeu), temporais (antes da Shoah) e memoriais da cultura e da língua yiddish como um modo da vida cotidiana.

Para auxiliar a compreensão da cinematografia e dos contextos abordados, nos aproximamos de trechos de imagens em movimento encontradas em arquivos (YIVO/Nova Iorque; FINA/Varsóvia), notícias de jornais publicadas em yiddish (*Literarishe Bleter*) e fotografias dos diretores, atores e integrantes da equipe técnica de *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, 1936) durante os bastidores da filmagem (NitroFilm/Varsóvia) na Polônia. Como apoio na pesquisa historiográfica da trajetória deste filme, além de Goldberg (1983), Goldman (2011) e Hoberman (2010), contamos com a contribuição dos pesquisadores poloneses Roman Włodek¹⁷⁶ no artigo *Joseph Green, produtor de filmes yiddish/poloneses* (2019) e Daria Mazur¹⁷⁷ em *Atores poloneses e o cinema yiddish no entreguerras* (2016).

Em *O cinema carregado de tensões: a mônada* (3.1), a temática *klezmer* da música tema do filme opera como portadora de esperança. Além disso, investigamos a conjuntura econômica, social e política no contexto dos “anos sombrios” na Polônia, cantados por Molly Picon. Durante a escrita desta parte da pesquisa, há um estarecimento ante a constatação da morte/desaparecimento de alguns integrantes de *Yidl mitn Fidl* ocorrida aproximadamente cinco anos após a produção do longa-metragem.

É evidente que, se o genocídio dizimou cerca de 90% da população judaica da Polônia, havia grande probabilidade de que a maioria destes personagens do cinema fossem lançados na estatística do assassinato. No entanto, *olhar* para as imagens, adentrar pelos arquivos na pesquisa sobre as trajetórias de cada um destes

¹⁷⁵ *Shtetlekh* (שטעטלעך) é o plural de *shtetl* (שטעטל), ou vilarejo, onde a maioria dos habitantes era judia.

¹⁷⁶ Roman Włodek é pesquisador do Instituto de História Tadeusz Manteuffel da Academia Polonesa de Ciências, Departamento do Dicionário Biográfico Polônês, na Cracóvia.

¹⁷⁷ Daria Mazur é doutora, professora do Departamento de Cultura Contemporânea e do Instituto de Filologia e Cultura Polonesa da Universidade Kazimierz Wielki, em Bydgoszcz, Polônia.

indivíduos causa *uma espécie de incêndio* (DIDI-HUBERMAN, 2012). Deste modo, trazemos o conceito benjaminiano (1923) de *mônada*, a partir da “experiência única” de estudar a história deste cinema e de reconhecer a escrita da memória, o que assinala o momento exato em que o passado se atualiza no presente.

Em *Precursos do cinema yiddish: o teatro e a busca por uma nova estética* (3.2), apresentamos um breve panorama de como os cineastas, antes envolvidos com o teatro, acreditavam que o cinema deveria ser concebido como uma forma de arte criativa, e não apenas como um meio de gravação do teatro. Nesse sentido, os realizadores empenharam-se em operar uma separação dos palcos teatrais, não somente pelas temáticas utilizadas, mas também pela estética. Alguns diretores do teatro envolveram-se com a produção cinematográfica como Sidney M. Goldin, Zygmund Turkow, seu irmão Jonas Turkow e Henryk Szaro entre outros. Além disso, personagens importantes da cena cultural de Varsóvia como o produtor Saul Goskind (cap. 5), os fotógrafos Leon Forbert e Henryk Bojm criaram suas próprias companhias de cinema e recrutaram atores veteranos do teatro.

Flávia Cesarino Costa nos ajuda a inserir estes primeiros anos do cinema yiddish na história do cinema mundial antes do advento do som, quando “a concepção do plano cinematográfico era como uma unidade autônoma” (2005, p. 128). Ela Bauer no artigo *The Jews and the silver screen: Poland at the end of the 1920s* (2016) mostra como no final da década de 1920, quando a era do cinema sem som sincronizado estava prestes a terminar, houve uma discussão na imprensa yiddish polonesa sobre o valor artístico do próprio cinema.

Em *O som sincronizado e a estética da aproximação: The Jazz Singer e a crise do cinema na Polônia* (3.3) investigamos a ligação do primeiro longametrage da história do cinema, marcado por falas e cantos sincronizados, *The Jazz Singer* (*O Cantor de Jazz*, Alan Crosland, 1927), com o diretor Joseph Green, de *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, 1936). Além disso, situamos as dificuldades da retomada da produção do cinema nacional polonês a partir da crise de 1929, da política antisemita do “pogrom frio” e da retomada da produção do cinema yiddish a partir de 1936. Nesta parte, relacionamos as ações de Joseph Green diante do desafio da discriminação com o pensamento de Didi-Huberman (2017) sobre a importância de uma “tomada de posição”. Em termos estéticos, a câmera sai do estúdio de cinema e estabelece uma aproximação, um acesso cultural do espectador

com o espaço fílmico imaginário do *shtetl*. Para dialogar com importância da música na narrativa de Joseph Green e na cultura yiddish como “uma corrente viva, uma fonte”, utilizamos um texto escrito em yiddish por Sholem Aleichem, inspirado na pintura de Marc Chagall.

Em *O shtetl: a praça ruidosa do mercado* (3.4), analisamos o cenário de Kazimierz, o vilarejo onde foram rodadas as tomadas ao ar livre de *Yidl mitn Fidl* e recontamos alguns episódios curiosos sobre o processo de gravação da cena do casamento. Apontamos para o *shtetl* como parte integrante do universo dos filmes abordados assim como da memória coletiva judaica e discutimos o *shtetl* como uma forma de assentamento da diáspora judaica (KASSOW, 2003) e a praça do mercado do *shtetl* como “a gema”, a pulsação, o ponto de encontro, o centro da região (ROSKIES, 2019). Para entrar no universo da praça do mercado dos *shtetlekh*, fazemos um cruzamento entre as cenas do filme e as imagens em movimento encontradas nos arquivos do YIVO.

Em *Molly Picon: a mulher e o casamento em Yidl mitn Fidl* (3.5), mostramos que a atriz americana foi abordada em 1935 em Paris pelo diretor Joseph Green e como rompeu com alguns padrões da representação da mulher no cinema yiddish polonês. Também incluímos, para além das bordas do cinema, outros artistas no campo da literatura (Sholem Aleichem) e das artes plásticas (Marc Chagall) que nos ajudam a imaginar hoje a efervescência cultural da língua yiddish. Analiso *Yidl mitn Fidl* como um documento visual da vida autêntica do *shtetl* – os valores familiares, os costumes e o humor diante das dificuldades, além do vínculo com a tradição judaica – antes da destruição.

Em *Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski: diretores poloneses com origens diversas* (3.6), investigamos as trajetórias dos diretores de *Yidl mitn Fidl* para explicitar a existência de intercâmbios entre judeus e não judeus no meio cinematográfico polonês. No encerramento desta parte da pesquisa, apontamos para a investigação sobre a exibição do filme no Brasil.

3.1. O cinema carregado de tensões: a mônada

Na década de 1930, o *shtetl* consistia em um importante tópico de debate político. Os “anos sombrios que devem ir embora”, mencionados na quarta estrofe da música tema do filme, remetem à ideia de uma expectativa na mudança do

cenário político, econômico e social. A situação econômica dos judeus poloneses dos *shtetlekh* era “sombria”, mas havia um raio de esperança: os grandes centros urbanos.

Iber felder, vegn, / Pelos campos, estradas, /
Oyf a vogn hey, / Sobre uma carroça de feno, /
Mit zun un vint un regn, / Com sol, vento e chuva, /
Forn klezmer tsvey. / Viajam dois músicos. /
A khidesh, oy a khidesh, / Uma surpresa, ó uma surpresa, /
Zogt ver zaynen zey? / Diga, quem são eles? /

Yidl mitn fidl, / Yidl e o violino, /
Arye mitn bas, / Arye e o baixo, /
Dos lebn iz a lidl, / A vida é uma canção, /
To vo-zshe zayn in kas? / Por que eu deveria ficar zangada? /
Hey, yidl, fidl, shmidl, / Ei, yidl, fidl, shmidl, /
Hey, dos lebn iz a shpas! / Ei, essa vida é uma piada. /

A sig shteyt oyf der lonke / Uma cabra está no pasto /
Un meket troy'rik:me! / E solta um triste mé! /
Hey, du tsig, du shoyte, / Ei, sua cabra, sua boba, /
Troyerik zayn iz fe! / Estar triste é fé! /
Shoklt er dos berdl: / Ela balance a barbicha: /
Take, take, fe! / Isso, isso fé! /

A foygl flit: gut-morgn, / Um pássaro voa: bom dia, /
Gut-morgn, a gut-yor! / Bom dia, bom ano! /
Der troyer un di zorgn / A tristeza e as preocupações /
Tsu alde shvartse yor! / Devem ir embora com os anos sombrios! /
Dem vint a lakh in ponem, / Uma risada para o vento no rosto, /
Un Yidl, Yidl for! / E Yidl, Yidl, siga em frente! /

Figura 31 - Yidl mitn Fidl - Yidl e Arye



Frame de Yidl mitn Fidl (Yidl e o Violino, Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, 1936).
 Yidl e Arye cantam a música tema.

Yidl mitn Fidl (*Yidl e o Violino*, Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, 1936) é um musical em yiddish que alcançou sucesso internacional. O filme estreou

em 30 de setembro de 1936 no cinema Sfinks (ver mapa, fig. 59), na Rua Senatorska 29, em Varsóvia (WŁODEK, 2019). Foi uma das produções polonesas de maior bilheteria de 1936 e com exibição na Europa – Áustria, Grã-Bretanha, Bélgica, França e Holanda –, África do Sul, Austrália, Estados Unidos e Argentina. Foi inclusive dublado em hebraico na Palestina, e em 1938 chegou a romper as barreiras do crescente movimento nazista na Alemanha, quando foi exibido em comunidades judaicas no Terceiro Reich (HOBERMAN, 2010, p. 242). Segundo o diretor Joseph Green, um representante do círculo judaico de Berlim o procurou em Varsóvia após o lançamento do filme:

[Ele] me contou então as condições de vida pelas quais passam os judeus na Alemanha: a eles não era permitido sair do gueto, travar contato com não judeus, nem mesmo frequentar teatros ou cinemas. Mesmo assim, a fama do filme chega aos judeus berlinenses que pedem ao Governo que permita a exibição do filme nos guetos. Goebbels, então Ministro da Cultura, concorda, mas sob uma condição: ele deveria ver o filme primeiro. Uma cópia é enviada e devolvida uma semana depois. No dia seguinte, recebo uma permissão para exibição do filme em Berlim, mas agora há uma nova condição: o negativo deveria ser enviado para a Alemanha para que as cópias pudessem ser feitas lá. Para não perder esta oportunidade, não tive escolha: o negativo foi enviado. Três semanas depois o negativo retorna. Mais tarde fiquei sabendo, que *Yidl mitn Fidl* havia sido a sensação daquele ano entre os judeus de Berlim¹⁷⁸.

Em Londres, o lançamento ocorrido em 21 de julho de 1937 no cinema Academy, em Oxford Street, causou “um impacto sem precedentes no público judeu¹⁷⁹” e recebeu críticas entusiasmadas da imprensa judaica. *Yidl mitn Fidl* retrata o judaísmo como um modo de vida e não somente como uma religião. O filme nos transporta para alguns lugares e conteúdos da cultura yiddish na Polônia: 1. a função da mulher nas comunidades judaicas; 2. o movimento assimilacionista,

¹⁷⁸ HOBERMAN, J., 2010, p. 242. No original: “He told me the conditions the people were living under – no one was allowed outside the ghetto or to mingle with non-Jews; no one could attend films or theater. But they’d heard about *Yidl*, and had applied to the government to allow them to bring in a print. This was okayed, but with one condition: the Minister of Culture – that meant Goebbels – had to first view the film. I sent a print out, and received it back a week later. The next day, I got word that the permission had been granted. But there was now another condition: the negative of *Yidl* had to be sent to Germany and prints would be made there. I took a chance, and sent the negative. Three weeks later it was returned. I later learned that the film was a highlight of the year for the Berlin Jews.”

¹⁷⁹ TOFFELL, Gil, ‘Come see, and hear, the mother tongue!’ *Yiddish cinema in interwar London*, 2009, p. 288. Disponível em: <https://academic.oup.com/screen/issue/50/3?browseBy=volume>. Acesso em: 7 nov. 2022. Segundo Toffell, durante o período entreguerras, cerca de 200 mil judeus estavam registrados como moradores de Londres. No original: “Creating an unprecedented impact on Jewish audiences, which was screened at the Academy cinema in Oxford Street on July 1937.”

que buscava integrar os judeus na sociedade não judaica ao estabelecer que a religião não deveria ser uma barreira para a integração; 3. a dimensão da música e das celebrações de casamento na cultura; 4. a economia devastada que levou muitos a deixarem os *shtetlekh* em busca de oportunidades.

Na narrativa, a jovem violinista órfã de mãe, Itke (interpretada por Molly Picon, 1898-1992), e seu pai, o violoncelista Arye (Simcha Fostel, ?¹⁸⁰-1943), são despejados por falta de dinheiro e decidem peregrinar pelos *shtetlekh* em busca de oportunidades, cantando e tocando músicas *klezmer* até chegarem à grande e moderna Varsóvia. Por temer que a menina sofresse algum tipo de assédio, Arye sugere que a filha se disfarce de rapaz: assim, Itke vira Yidl¹⁸¹. Ao alcançarem um *shtetl*, eles encontram outra dupla de músicos: o violinista Froym (interpretado por Leon Liebgold, 1910-1993) e o clarinetista Isaac (Max Bożyk, 1899-1970) e decidem formar um quarteto.

Figura 32 - Yidl mitn Fidl - quarteto klezmer



Frame de *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, 1936).
 Quarteto klezmer: da esquerda para a direita: Isaac (Max Bożyk),
 Froym (Leon Liebgold), Yidl (Molly Picon) e Arye (Simcha Fostel).
 Foto: arquivo de David Matis¹⁸²

Yidl apaixona-se por Froym, mas não pode revelar o seu segredo. O auge da narrativa ocorre quando o quarteto *klezmer* é contratado para alegrar a cerimônia de um casamento. A jovem noiva Taybele (interpretada por Dora Fakiel, ?¹⁸³-1943,

¹⁸⁰ O ano de nascimento de Fostel não foi encontrado em arquivos poloneses pesquisados – Filmoteka Narodowa, Film Polski –, nem no *Historical Dictionary of Polish Cinema*, de Marek Haltof, 2007. Disponível em: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?szukaj=Simcha+Fostel&rodzaj=1>. Acesso em: 7 nov. 2022.

¹⁸¹ Yidl (יידל) significa pequeno judeu. No filme, é o nome masculino da jovem personagem principal interpretada pela atriz americana Molly Picon (1898-1992).

¹⁸² GOLDMAN, E., 2011, p. 81.

¹⁸³ O ano de nascimento de Dora Fakiel não foi encontrado nos arquivos poloneses pesquisados – Filmoteka Narodowa, Film Polski –, nem no *Historical Dictionary of Polish Cinema*, de Marek

no gueto de Varsóvia¹⁸⁴) é apaixonada por um rapaz, porém prometida a um idoso. O quarteto sequestra e foge com a noiva.

O que não tínhamos conhecimento até olharmos para as imagens destas produções e investigarmos sobre o porvir de vários atores de *Yidl mitn Fidl* é a constatação de que foram assassinados durante a Shoah: Simcha Fostel (o pai de Yidl, Arye); Dora Faikel (Taybele, a noiva do casamento); Shmuel Landau, Basia Liebgold, Abraham Kurc, Henryk Bojm e Jacek Rotmil, entre outros. Logo, nos damos conta de que os filmes, estudados aqui como documentos audiovisuais da língua e da cultura yiddish, de fato, registram os trabalhos de vários atores e integrantes da indústria do cinema yiddish/polonês. No entanto, mais do que isso, eles constituem uma *mônada* (BENJAMIN, 1987, p. 231), um farrapo da história carregado de tensões no curso da própria história, um choque cristalizado.

Em 1923, Walter Benjamin, ao elaborar pela primeira vez uma doutrina das ideias, afirmava que, “pela sua infinitude intensiva, as ideias caracterizam-se como mônadas” (BENJAMIN, 2013, p. 206). A construção de conhecimentos históricos a partir da perspectiva monadológica do filósofo alemão nos indica que acontece uma espécie de centelha quando retomamos esta cinematografia. O gesto de *escavar* a história destas produções estabelece a capacidade de encontrar vestígios do que se passou, para além da reflexão sobre o contexto historiográfico daquele momento, e de descortinar uma imagem mais ampla sobre o que poderia ter se passado, não fosse um genocídio à espreita.

Neste sentido, ocorre um espanto diante do *olhar* no presente sobre o passado, uma apreensão que une o fragmento à história, de modo que já não se pode haver uma separação destas duas esferas. A partir desta perspectiva, a história penetra na imagem e revaloriza a bidimensionalidade da memória – quando o passado e o presente se tocam. Portanto, a ideia da *mônada*, a “experiência única” de estudar a história deste cinema e reconhecer a escrita e a recuperação da memória pelo cinema, assinala o momento exato em que o passado se atualiza no presente.

Haltorf, 2007. Disponível em: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?szukaj=Dora+Fakiel&rodzaj=1>; Acesso em: 7 nov. 2022.

¹⁸⁴ Para ver uma foto de Dora Fakiel tirada no teatro do gueto de Varsóvia durante a guerra, disponível em: <https://picryl.com/topics/ghettos+in+occupied+poland+1939+1944>. Acesso em: 7 nov. 2022.

3.2. Precursores do cinema yiddish: o teatro e a busca pela estética

O cinema yiddish transcende os limites territoriais, políticos e estéticos. O que consideramos ser um gênero do cinema, desenvolveu-se inserido em um radicalismo convergente no Leste Europeu nas décadas de 1920 e de 1930 e, paralelamente, no tradicionalismo de Hollywood. Os roteiros desta cinematografia abordavam questões sociais e religiosas e refletiam a vida judaica em transição: conflitos familiares (*Tevye, der Milkhiker* / *Tevye, o leiteiro*, Maurice Schwartz, 1939), tradições religiosas (*Der Dibuk* / *O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937, cap. 4), imigração devido a questões econômicas (*A Brivele der Mamen* / *Uma Cartinha para Mamãe*, Joseph Green e Leon Trystan, 1938, abordado no subcapítulo 3.6), migração e preconceito de gênero (*Yidl mitn Fidl* / *Yidl e o Violino*, Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, 1936).

Além disso, esta cinematografia envolve a literatura, o teatro, a música e o folclore judaicos. Também é tema presente o antissemitismo, preconceito que assolava a região conhecida como *Pale* (zona de assentamento judeu na Rússia), habitada por milhões de judeus no fim do século XIX e início do século XX, na vasta área que hoje denominamos de Leste Europeu: Polônia, Ucrânia, Bielorrússia, Lituânia, Eslováquia, norte da Romênia e parte da Hungria. Os habitantes da zona de assentamento¹⁸⁵ desfrutavam do teatro yiddish como parte fundamental da vida cultural judaica.

Durante a primeira década do século XX, um número de clubes e grupos de teatro amadores cresceram na Polônia: em 1910 havia 360 grupos nas províncias e também alguns em Varsóvia¹⁸⁶. Um destes grupos, a Trupe de Vilna¹⁸⁷, ocasionalmente tornou-se profissional e adquiriu reputação entre judeus e não judeus na história do teatro yiddish. O grupo interpretava peças dramáticas da literatura yiddish. O diretor polonês Joseph Green (nascido Yoysef Chaim Greenberg, 1900-1996), um dos realizadores de *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*,

¹⁸⁵ A zona de assentamento estendia-se do Oceano Báltico ao Mar Negro e de Varsóvia e Dvinsk (na Letônia) à Odessa (na Ucrânia). Para ver um mapa e saber mais sobre a zona de assentamento: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Pale_of_Settlement. Acesso em: 7 nov. 2022.

¹⁸⁶ SANDROW, N., *Vagabond Stars: a world history of yiddish theater*, 1996, p. 212. No original: “By 1910 in Poland, there were 360 such groups in the provinces, as well as a number in Warsaw”.

¹⁸⁷ Ibid., p. 213. Em 1916 o grupo chamava-se Organização de Artistas Yiddish, em yiddish FADA.

1936), juntou-se à Trupe de Vilna como ator em 1923¹⁸⁸. Outro grupo de destaque foi o Kaminsky, dirigido por Avrom Ytskhok Kaminsky (1867-1918) e liderado por sua mulher Esther Rokhl Kamińska¹⁸⁹ (1870-1925).

Paralelamente a este cenário, os filmes precursores do cinema yiddish silencioso foram produzidos entre 1910 e 1918. Várias destas produções do teatro yiddish eram filmadas no próprio palco teatral em apenas algumas horas. Segundo Goldman (2011, p. 5), o grupo de Kamińska foi abordado em 1911 por Mojzesz Mordka Towbin, produtor do maior e mais antigo estúdio de cinema polonês em Varsóvia, o Siła¹⁹⁰, que desejava a permissão para filmar a produção do escritor Zalmen Libin (1872-1955), *Der Vilder Foter (O Pai Cruel*, 1911) e a do dramaturgo Jacob Gordin (1853-1909), *Di Shtifmuter (A Madrasta*, Avrom Ytskhok Kaminsky, 1914). Towbin vislumbrou as perspectivas financeiras promissoras de levar para o cinema os grandes clássicos do teatro yiddish.

Nos primeiros anos de sua história, o cinema era visto como “uma espécie de fotografia em movimento e visava uma paisagem feita de objetos que se moviam” (COSTA, 2005, p. 128). Atores e atrizes, como é o caso de Ida Kamińska (1899-1980) – casada com Zygmund Turkow (1896-1970) e filha de Esther Kamińska (1870-1925) e de Avrom Ytskhok Kaminsky (1867-1918) –, sequer notavam a presença da câmera no teatro, sempre fixa. Cinematograficamente, o resultado deste novo experimento em geral era desigual, estático e com uma fotografia sem criatividade, gravado em ambientes internos, defrente para o palco. Durante os primeiros anos do cinema yiddish, as tomadas que gravavam o palco teatral eram muito longas (GOLDMAN, 2011, p. 11).

Antes da Primeira Guerra Mundial, este cinema havia se apoiado substancialmente no teatro yiddish, no entanto, após o conflito, os realizadores empenharam-se em realizar uma separação dos palcos teatrais, não somente pelas temáticas utilizadas, mas também pela estética. Para alguns destes diretores – Sidney M. Goldin (nascido Samuel Goldstein, 1878-1937); Zygmund Turkow

¹⁸⁸ Depoimento de Joseph Green em 4 de abril de 1977 em entrevista realizada por Eric Goldman. GOLDMAN, E., 2011, p. 171.

¹⁸⁹ A reputação de Esther Rokhl Kamińska como atriz era tão grande que a atriz foi intitulada pela crítica como “a mãe do teatro yiddish” e a “Duse Judia” (GOLDMAN, 2011, p. 5). A atriz italiana Eleonora Duse (1858-1924) era, na época, um sucesso na Europa. No original: “Her popularity was so great that she was dubbed by critics of the day both ‘mother of Yiddish theater’ and the ‘Jewish Duse’.”

¹⁹⁰ Mordechai (Mordka) Towbin fundou o Kantor Zjednoczonych Kinematografów Siła, conhecido como Siła (em português, Força), por volta de 1908 (SKAFF, 2008, p. 71).

(1896-1970) e seu irmão Jonas Turkow (1898-1987); Henryk Szaro (nascido Szapiro, 1900-1942 no gueto de Varsóvia); e outros – o cinema deveria ser concebido como uma forma de arte criativa, e não apenas como um meio de gravação do teatro.

Em meados da década de 1920, quando o financiamento do governo polonês diminuiu, a produção cinematográfica doméstica com efeito foi prejudicada. Além disso, faltava também dinamismo e criatividade:

Embora os produtores tenham completado aproximadamente 16 filmes em 1922, eles finalizaram 11 em 1923 e apenas oito em 1924. O ponto mais baixo veio em 1925, com o lançamento de apenas cinco filmes de ficção. Novos diretores e operadores de câmera não tinham treinamento, e os movimentos para a modernização da tecnologia eram lentos¹⁹¹.

O cinema tornava-se uma experiência coletiva. Ela Bauer (2016) aponta para o fato de que o produtor de cinema Saul Goskind (cap. 5), cofundador da revista *Film Velt* dedicada ao cinema, observou na época que os jornais deveriam dedicar mais atenção ao cinema, não só porque era um fenômeno cultural importante, mas consistia em uma arte democrática. Isto porque, os encontros entre diferentes camadas sociais ocorriam em salas de cinema. “Não importa se o cinema era um teatro de alta classe ou um salão menor, o público respondia de maneira semelhante¹⁹²”.

Ao mesmo tempo, o fotógrafo profissional Leon Forbert¹⁹³ (1880-1938), judeu assimilado e dono do maior estúdio fotográfico de Varsóvia, o Meteor, uniu-se ao escritor e fotógrafo Henryk Bojm (1898-1944, no gueto de Varsóvia), este também judeu, mas de família hassídica¹⁹⁴.

¹⁹¹ SKAFF, S., 2008, p. 132. No original: “Although producers completed approximately sixteen films in 1922, they made eleven in 1923 and only eight in 1924. The lowest point came in 1925, with the release of a mere five fiction films. New directors and camera operators lacked training, and moves to modernize the technology were slow”.

¹⁹² BAUER, E., *The Jews and the silver screen: Poland at the end of the 1920s*, 2016, p. 14. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14725886.2016.1204762>. Acesso em: 7 nov. 2022. No original: “No matter whether the movie theatre was a high-class theatre or a lesser hall, the audience responded in a similar way”.

¹⁹³ Para acessar uma fotografia de Leon Forbert e de seu primo, o cinegrafista Steinwurcel, ver em: Fototeka Narodowa. Disponível em: http://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/wyszukiwarka.html?key=Forbert+Leon&search_type=in=osoba&view_type=info&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=12020&lastResult%5B%5D=12020&pageNumber=1&howmany=50&view_id=1&hash=1653771040. Acesso em: 8 nov. 2022.

¹⁹⁴ O Hassidismo é um movimento religioso (sécs. XVIII e XIX) fundado pelo polonês/ucraniano Rabi Israel Ben Eliezer ou Baal Shem Tov – o “Besht” (1698-1760). O movimento encorajava o povo judeu a se aprofundar na longa história da espiritualidade judaica, remontando à própria

Os dois fundaram a Leo-Film (que mudou de nome algumas vezes: Leo-Forbert, Forbert Film e Efes Film). Deaproximadamente 24 produtoras de cinema existentes, somente duas – a Sfinks e a Leo-Forbert – duraram até a década de 1930 (SKAFF, 2008, p. 135). É importante salientar que na década de 1920 *pogroms*¹⁹⁵ esporádicos ocorreram em várias partes da Polônia e vizinhanças (Ucrânia) e que o governo polonês criou uma política oficial, conhecida como “pogrom frio”, que visava à eliminação dos judeus da vida econômica (GOLDMAN, 2011, p. 16).

Portanto, o produtor Forbert e o escritor Bojm, indignados com a política antissemita, “tomaram posição” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 112) quando a contrapelo e como modo de resistência, criaram a própria companhia de cinema e recrutaram atores veteranos do teatro – Esther Rokhl Kaminska, Ida Kaminska e Zygmund Turkow –, os melhores talentos dos palcos yiddish. A dupla contratou também o primo de Forbert, o talentoso Seweryn Steinwurcel¹⁹⁶ (1898-1983). Assim, *Tkies Kaf* (*A Promessa*, Zygmund Turkow, 1924) foi um dos cinco filmes produzidos naquele ano.

Neste sentido, diante da enorme dificuldade de produzir e de comercializar os próprios filmes, o desenvolvimento de um estilo próprio e de novos formatos ocorreu somente após a transição para o som sincronizado – som direto. A procura pela utilização de novas técnicas de filmagem e de montagem, assim como a integração de atuação dramática estilizada, surgiu paralelamente ao novo advento do som sincronizado no cinema.

Cabala, e pregava a comunhão máxima com Deus por intermédio da alegria como o divino fruto da vida cotidiana. Para saber mais, ler: GUINSBURG, J.; FALBEL, N. (orgs.). *Aspectos do Hassidismo*. São Paulo: Editora B’nai B’rith, 1971.

¹⁹⁵ O uso comum do termo *pogrom* para descrever qualquer ataque contra judeus ao longo da história disfarça a grande variação na escala, natureza, motivação e intenção de tal violência em diferentes momentos. Um tema unificador é que a posição dos judeus como um “outro” religioso, social e étnico os tornou alvos convenientes para a violência na Europa Oriental durante períodos de agitação política e agitação social. Disponível em: [The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Pogroms](https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Pogroms). Acesso em: 8 nov. 2022.

¹⁹⁶ Steinwurcel era engenheiro mecânico e envolveu-se com o cinema por acaso no início da década de 1920, quando trabalhou como mecânico nos cinemas de Varsóvia. Ele foi o cinegrafista de *Legion Ulicy* (*A Legião das Ruas*, Aleksander Ford, 1932, fig. 33) e de *A Brivele der Mamen* (*Uma Cartinha Mamãe*, Leon Trystan e Joseph Green, 1938). Disponível em [Film Polski: https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1151687](https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1151687). Acesso em: 12 out. 2022.

3.3. O som sincronizado e a estética da aproximação: *The Jazz Singer* e a crise do cinema na Polônia

Entre 1910 e 1941 foram produzidos na língua yiddish cerca de 130 longas-metragens e 30 curtas-metragens na Polônia, Áustria, União Soviética e Estados Unidos. Simultaneamente, Varsóvia tornou-se o centro de produção e de exibição do cinema na Polônia¹⁹⁷. A primeira sala de cinema fora do centro de entretenimento da cidade abriu na vizinhança judaica: o Praski Iluzjon situava-se na Rua Targowa e o Arkadia e o Feniks ficavam nas ruas Dzika e na Nalewki (SKAFF, 2008, p. 87).

Houve uma explosão de interesse, medo e excitação inspirados nas notícias vindas dos Estados Unidos sobre a novidade da tecnologia do som sincronizado no cinema (Ibid., p. 142). O diretor polonês Joseph Green havia participado como ator de um dos momentos mais importantes da história do cinema: o filme musical precursor do cinema com som sincronizado *The Jazz Singer*¹⁹⁸ (*O Cantor de Jazz*, Alan Crosland, 1927).

Após 1929, a produção em yiddish foi abandonada na Polônia por razões econômicas. A novidade técnica da incorporação do som no cinema exigia investimento, além de tempo para qualificar especialistas. Em junho de 1936, os impostos sobre os filmes nacionais foram reduzidos, o que ocasionou um efeito positivo na produção cinematográfica polonesa. Segundo Daria Mazur¹⁹⁹, a Era de Ouro do cinema yiddish foi uma manifestação do fortalecimento dos artistas em torno da ideia de renascimento da cultura judaica face às ameaças de repressão.

As narrativas reforçaram tanto a identidade judaica quanto a sua sobrevivência, ao representarem uma expressão cultural direcionada para audiências falantes do yiddish: uma língua repleta de metáforas originais e provérbios expressivos da tradição folclórica dos judeus da região. Embora as fronteiras tenham mudado várias vezes, os habitantes judeus do Leste Europeu, que

¹⁹⁷ GOLDBERG, J., *Laughter through Tears: the yiddish cinema*, 1983, p. 17. No original: “Between the years 1910 and 1941, approximately 130 feature films and 30 short films were made in the Yiddish language”.

¹⁹⁸ Produzido pela Warner Bros. por meio do sistema sonoro Vitaphone. Al Jolson faz o papel principal como o jovem Jakie Rabinowitz, que desafia as tradições de sua família judia, criando um conflito com o pai, um Chazan (cantor litúrgico) da sinagoga.

¹⁹⁹ MAZUR, D., *Polscy aktorzy a międzywojenne kino jidysz (Polish actors and Yiddish cinema of the interwar period)*, 2016, p. 157-170. Disponível em: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=526903>. Acesso em: 8 nov. 2022.

muitos estudiosos chamam de *yiddishland*, (SHANDLER, 2006; KATZ, 2015; HERZOG, 2020) falavam o yiddish e eram comprometidos com as tradições culturais. A forma mais característica da vida judaica ocorria nos povoados – *shtetlekh* –, mas também havia aqueles que viviam em cidades medievais ou no campo, interagindo com pessoas de origens diversas.

Em termos estéticos, a câmera sai do estúdio e estabelece uma aproximação, um acesso cultural do espectador com o espaço fílmico imaginário do *shtetl*. Assim, ocorre a inserção do cinema na história da estética dos meios de representação. Se pensarmos que a invenção tecnológica de materiais portáteis aconteceu somente no final dos anos 1950, podemos imaginar o tempo empregado na produção, por exemplo, das tomadas externas descritas a seguir.

Pela música e com um tom satírico, em uma das primeiras cenas do filme, ambientadas na praça do mercado, a violinista Itke (interpretada por Molly Picon) ganha 2 zlotys e consegue comprar um arenque e dois pães para dividir com o pai. Em tomada de plano aberto, a jovem corre saltitante pelas ruas de terra do vilarejo com o violino na mão e faz um afago em um cachorro (fig. 36). A câmera é deslocada então, em um movimento para trás e acompanha Itke até ela encontrar com o pai, Arye, desolado pelo despejo sofrido.

A partir daí, a tomada externa já transporta o arco narrativo para a estrada, e o deslocamento estético também é retratado pela mudança de gênero. Itke (mulher) disfarça-se de Yidl (homem), e a câmera sobe na carroça para mostrar bem de perto o ponto de vista do pai e da filha no momento em que desfrutam de liberdade e cantam *Yidl mitn Fidl* no cenário rural que compõe a perspectiva do quadro (fig. 31). A seguir, o corte da montagem aproxima o violino e o enquadra em primeiro plano. Aqui, o movimento é estabelecido pela ideia do simbolismo do instrumento, quando é necessário rir para não entristecer. Em *Stempanyu: um romance judaico*, escrito em yiddish²⁰⁰ em 1886 por Sholem Aleichem (1859-1916), o narrador descreve o som do violino como “uma corrente viva, uma fonte”:

E sempre acontece de combinarmos o *páthos* da música com as notas patéticas que entram nas nossas vidas todas as horas do dia. Cada única nota ecoa e ressoa em nossas almas. O violino especialmente ressoa em nós de novo e mais uma vez. O próprio coração é como um violino; o coração judaico, quero dizer, naturalmente.

²⁰⁰ *Stempanyu* foi o primeiro livro de Sholem Aleichem traduzido para a língua inglesa.

[...] ...um som divino que parecia preencher a casa do teto ao chão (ALEICHEM, 2014, p. 20).

Assim, a perspectiva estética aproxima o olhar do espectador pelo ponto de vista da violinista mulher, uma artista que precisa vestir-se de homem para derramar a própria alma na arte até conseguir um protagonismo no universo musical do centro urbano.

3.4. O *Shtetl*: a praça ruidosa do mercado

O que faz com que o *shtetl* seja único na história judaica é que, para além do yiddish como o idioma majoritariamente falado, nestas comunidades os judeus constituíam a maioria dos habitantes e desempenhavam toda a gama de papéis ocupacionais: havia os judeus mais ricos e havia os artesãos, os alfaiates, os sapateiros, os carregadores de água, os carroceiros. Não havia nada como o *shtetl* na diáspora judaica, nem na Babilônia, nem na Espanha e tampouco na Alemanha, ou seja, não houve nenhuma forma de assentamento judaico em toda a história da diáspora judaica que correspondesse a este *shtetl* polonês em desenvolvimento.

Com a aniquilação dos *shtetlekh* durante a Shoah, tanto a comunidade (*kehilá*²⁰¹) como o cenário habitado pelos judeus passaram a fazer parte da memória coletiva judaica como uma fonte de onde a modernidade emergiu. Identificamos o cenário dos *shtetlekh* em alguns filmes abordados na presente pesquisa: uma igreja e um mercado ao ar livre, situados em um grande espaço no centro do povoado. O termo *shtetlekh* (שטעטלעך) se refere a pequenos vilarejos localizados no Leste Europeu até a Segunda Guerra Mundial e habitados, em grande parte, por uma população judaica autônoma que interagiu na língua yiddish.

O professor canadense no campo da cultura yiddish, David Roskies, descreve a praça do mercado do *shtetl* como “a gema”, a pulsação, o ponto de encontro, o centro da região²⁰². Ao redor deste cenário, havia algumas ruas onde uma comunidade predominantemente judaica vivia, movida por instituições judaicas.

²⁰¹ A *kehilá* era o grupo judaico responsável pelo próprio governo e não somente responsável pelas sinagogas, banhos rituais, escolas e o cemitério, mas também pelas necessidades básicas: limpeza sanitária, proteção de incêndios e ajuda médica para os enfermos. KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B., 2018, p. 50.

²⁰² ROSKIES, D. K.; ROSKIES, D. G., 2019. Para saber mais sobre os *shtetlekh* ver em: POLONSKY, A., *The Shtetl: Myth and Reality*, 2009.

Segundo Samuel Kassow²⁰³, a experiência de ser uma cultura majoritária no grupo define o *shtetl* como uma forma de assentamento da diáspora judaica. A praça do mercado era o centro econômico do vilarejo e funcionava como um eixo da vida social: a partir da praça, chegava-se à taverna, aos lares judaicos, à sinagoga, ao cemitério e à igreja.

Os escritores Sholem Aleichem (1859-1916) e Itzhak Leibush Peretz (1852-1915) descrevem o *shtetl* como uma fortaleza de valores espirituais autenticamente judaicos. O poeta Hayim Nakhman Bialik (1873-1934) o define como um lugar de isolamento intelectual. E o jornalista e escritor Sholem Asch (1880-1957) escreveu sobre as relações com a população não judia. Cada *shtetl* fazia parte de um sistema econômico local e regional que abrangia outros *shtetlekh*. No entanto, Samuel Kassow, pesquisador da história judaica no Leste Europeu e descendente de pais nascidos em *shtetlekh*, aponta o porquê da migração para as cidades:

[...] essa sociedade tradicional começou a desmoronar no século XIX sob a pressão do crescimento populacional. Quando se passa de um milhão de judeus para seis milhões de judeus em 100 anos, há simplesmente muitas pessoas no *shtetl* para serem atendidas, então se começa a ter uma migração para as grandes cidades. [...] Mas na comunidade polonesa, o *shtetl* ainda era uma unidade básica da vida judaica²⁰⁴.

As cenas de *Yidl mitn Fidl* foram rodadas em um estúdio da Rua Chopina, em Varsóvia, utilizando a tecnologia de som alemã. A produção foi transportada para uma locação externa durante dez dias, na cidade de Kazimierz²⁰⁵, hoje histórico bairro judaico da cidade de Cracóvia, na Polônia. Green queria que o filme retratasse a vida no *shtetl* como um símbolo da força das comunidades e o local já havia sido o cenário onde Jonas Turkow filmara *Der Lamedovnik (Um dos Trinta e Seis Justos)* em 1925.

Apesar da pobreza, o local era um paraíso cinematográfico – uma cidade da Idade Média que servira ao reinado de Casimiro III, o “Grande”, e a sua amante judia, Esther. Para o recrutamento dos figurantes, um anúncio foi divulgado:

²⁰³ No curso *Discovering Ashkenaz: Jewish Life in Eastern Europe*, no *YIVO Institute for Jewish Research*, concluído em 2020. Disponível em: <https://yivo.org/Discovering-Ashkenaz>. Acesso em: 8 nov. 2022.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Kazimierz havia sido o lar da maior comunidade judaica na zona de assentamento.

qualquer um que comparecesse na praça do mercado ganharia 2 zlotys²⁰⁶ e, além disso, ganharia 2 zlotys a mais por cada animal que trouxesse. Segundo Goldman, o produtor Abraham Weinstein relatou:

Quando anunciamos que precisaríamos de 100 figurantes por dois zlotys por dia, todos os habitantes de vilarejos vizinhos correram e parecia que éramos uma superprodução. O comércio ficou paralisado, pois a quantia de dois zlotys por dia era maior do que eles costumavam ganhar por dia (GOLDMAN, 2011, p. 82).

Há alguns trechos de imagens de arquivos sem som, encontrados no YIVO, gravados na década de 1930²⁰⁷ em alguns *shtetlekh* na Polônia. São 27 filmes curtos que, além de registrar a cultura como modo de vida daquelas comunidades, nos convocam a imaginar os gestos, as vestimentas e como os integrantes se reuniam nas ruas. Este encontro com a efemeridade do acontecimento histórico – e cinematográfico – apesar de não *escrito* na imagem no momento da tomada, reverbera quando olhamos para o passado. Dessa forma, nossos olhos fixam atônitos a história, assim como Benjamin descreve o anjo desenhado por Paul Klee (1879-1940), *Angelus Novus*²⁰⁸ (1920):

Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu (BENJAMIN, 1987, p. 226).

O *cinema-passaporte*, também se volta hoje para o passado. Mais do que desenterrar os fragmentos das ruínas destes filmes, ele torna-se um ninho, um repositório visual, que nos revela, pela mediação da imagem, uma visão e um conhecimento sobre as comunidades judaicas que habitavam o Leste Europeu. Nesse sentido, é possível identificar a semelhança das locações onde foram gravadas as cenas iniciais de *Yidl mitn Fidl*: com a praça do mercado vazia em

²⁰⁶ O *zloty* é, desde 1924, a moeda oficialmente adotada na Polônia.

²⁰⁷ Disponível em:

<https://yivoencyclopedia.org/media.aspx?query=shtetl¶ms=types%3Daud%2Cvid%7Csubtypes%3Doth%2Cchist%2Cyivo%2Csrec&perpage=20>. Acesso em: 8 nov. 2022.

²⁰⁸ O quadro pintado a nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel esteve durante muito tempo na casa do historiador judeu-alemão Gershom Sholem (1897-1982) em Munique e foi enviado a Benjamin no dia que completou 29 anos, em 15 de julho de 1921. Hoje o desenho faz parte da coleção do Museu de Israel, em Jerusalém.

Disponível em: <https://www.imj.org.il/en/collections/199799> . Acesso em: 8 nov. 2022.

Sędziszów, um *shtetl* situado a uma hora de Kazimierz; e com a praça cheia em dia de mercado em Kolbuszowa, ambos localizados na Polônia.

Figura 33 - Praça do mercado de Kolbuszowa em 1930 (YIVO)

Figura 34 - Yidl mitn Fidl - praça do mercado



Frame do filme de arquivo (YIVO) da praça do mercado cheia em Kolbuszowa, em 1930²⁰⁹
Frame de Yidl mitn Fidl (Yidl e o Violino, 1936),
cena inicial da praça do mercado cheia, em Kazimierz.

Figura 35 - Praça do mercado



Frame do filme de arquivo (YIVO) da praça do mercado vazia em Sędziszów, em 1935²¹⁰.
Frame de Yidl mitn Fidl (Yidl e o Violino, 1936),
cena inicial da praça do mercado vazia, em Kazimierz.

O diretor e também ator do teatro yiddish, Joseph Green, estava determinado a dedicar ao cinema yiddish uma legitimidade e uma respeitabilidade. Segundo Hoberman, Green afirmou que assim que *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, 1936) foi lançado, ele planejava produzir filmes nos quais o conteúdo fosse autenticamente judaico, mas, ainda assim, com um atrativo universal. Para ele, o cinema yiddish precisava integrar o folclore e a etnicidade, mas também era necessário abordar a

²⁰⁹ Vídeo silencioso, 1930. YIVO F013: Dia de mercado em Kolbuszowa (Kolbishev), uma cidade no sudeste da Polônia. Judeus e camponeses compram e vendem produtos, gêneros alimentícios, têxteis e outros produtos. Disponível em: <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Shtetl#id0exbcj>. Acesso em: 8 nov. 2022.

²¹⁰ Vídeo silencioso, 1935. YIVO F085: Praça do mercado vazia em Sędziszów, cidade na Polônia. Comércio judaico e o prédio da prefeitura. Imagem de Sydney Herbst. Disponível em: <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Shtetl#id0exbcj>. Acesso em: 8 nov. 2022.

injustiça social. "Estes filmes devem incluir valores culturais e a pureza da língua, mas, acima de tudo, devem ser divertidos²¹¹".

3.5. Molly Picon: a mulher e o casamento em *Yidl mitn Fidl*

A sequência de abertura de *Yidl mitn Fidl* ocorre na praça do mercado do *shtetl*, onde uma moça toca violino para ganhar alguns trocados. Um homem comenta com outro sobre as belas pernas da jovem. Ela está visivelmente desconfortável, mas aceita dançar com o sujeito para ganhar 2 zlotys. O homem ofende-se quando a jovem o chama de urso em tom de zombaria. Ele diz que não vai pagar e Itke (Molly Picon) cobra seu dinheiro, o que atrai a solidariedade dos passantes.

A atriz americana Molly Picon (nascida Margaret Pyekoon, 1898-1992), então com 37 anos e já consagrada mundialmente no teatro, foi abordada em 1935 em Paris pelo diretor Joseph Green com a irrecusável oferta de cerca de US\$10 mil, incluindo a participação nos lucros de exibição – o maior salário até então pago a um artista do cinema yiddish. Green deixou Varsóvia para trazer Picon às telas polonesas, pois sabia que precisaria de uma grande estrela para o seu primeiro filme yiddish.

O marido de Picon, Jacob Kalich (1891-1975), foi contratado como supervisor de direção de arte. O compositor e pianista americano Abraham (Abe) Ellstein²¹² (1907-1963), com seu talento na composição de canções folclóricas em yiddish, foi convidado para escrever a música. O poeta e dramaturgo Itzik Manger²¹³ (1901-1969) foi o escolhido para criar as melodias. Com Picon em mente, Green encomendou o roteiro a Konrad Tom (Konrad Runowiecki, 1887-

²¹¹ HOBBERMAN, J., 2010, p. 239. No original: "Such a film must also embody cultural values and purity of language. Above all, it must be entertaining".

²¹² Abe Ellstein ainda criança foi integrante do Coral Infantil da Metropolitan Opera de Nova Iorque entre 1916 e 1920 e cantou na produção teatral shakespeariana *Ricardo III* (John Barrymore, 1920).

²¹³ Itzik Manger, nascido Isidor Helfer em Czernowitz, então cidade do Império austro-húngaro, hoje Ucrânia, foi um renomado poeta yiddish e escritor, com vários artigos publicados no *Literarische Bleter*. Em janeiro de 1930, Manger era um dos quatro mais jovens do clube yiddish PEN de Varsóvia. Os outros três eram Isaac Bashevis Singer, Josef Papiernikov e Yisrael Rabon. Disponível em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Manger_Itzik. Acesso em: 8 nov. 2022. Para ouvir uma música escrita por Manger, ver em: KRAMER, S.; SILVEIRA, A.; RIAN, B., *Viver com Yiddish: Likhtik (iluminado)*, 2018, p. 2. Para ter acesso à poesia, música e prosa de Manger: WOLF, L., *The World according to Itzik: Selected Poetry and Prose*, 2002.

1957), um ator, roteirista, compositor e diretor polonês com, inclusive, uma vasta experiência em cabarés.

A ideia de um roteiro sobre um jovem *klezmor*, que na verdade é uma menina disfarçada de menino, surgiu da experiência de Picon ao interpretar por milhares de vezes um garoto nos palcos teatrais europeus. Na peça *Yentle*²¹⁴, de 1919, o casal Picon e Kalich apresentou tramas judaicas inclusive para um público não judeu na Europa Central. Em performances no teatro e no cinema, a atriz foi capaz de tematizar diferentes camadas de discriminação estrutural as quais as mulheres eram expostas, ao transitar entre o masculino e o feminino. Como uma mulher, a personagem Itke precisa se fingir de homem – Yidl – para alcançar a liberdade profissional e pessoal. Segundo Susanne Korbel, doutora e pesquisadora do Centro de Estudos Judaicos da Universidade de Graz, em Viena/Áustria, Picon e Kalich fizeram a primeira apresentação em Viena em 5 de março de 1921, e os críticos exaltaram o talento artístico do casal, a interação harmônica e, em particular, a voz e o talento de Picon²¹⁵.

Figura 36 - Yidl mitn Fidl – Yidl (Molly Picon)

Figura 37- Yidl mitn Fidl - Itke (Molly Picon)



Frame de Yidl mitn Fidl (Yidl e o Violino, 1936), Yidl
Frame de Yidl mitn Fidl (Yidl e o Violino, 1936), Itke (Molly Picon)

Molly Picon é uma das mulheres do cinema yiddish. Filha de uma costureira judia que trabalhava para o teatro yiddish, a atriz participou pela primeira vez em um filme yiddish não sonoro, *Das Judenmädel* (*A menina judia*, Otto Kreisler, 1921), na Áustria. Ao longo das décadas de 1920 e 1930, Picon permaneceu comprometida em filmar na Europa, apesar da crescente onda de antissemitismo. Ela era libertária, moderna, expansiva, e, sem imaginar, rompeu os

²¹⁴ A peça foi reencenada por Barbra Streisand no filme *Yentl* (Barbra Streisand, 1983).

²¹⁵ KORBEL, S., *Popular entertainment in Central Europe as a space for Jewish and queer migration experiences*, 2021, p. 122.

padrões da representação de gênero sobre o lugar da mulher, inclusive no próprio cinema.

Especialmente em *Yidl mitn Fidl*, ela contesta as vozes apagadas das mulheres, formalmente excluídas da maioria das sociedades tradicionais, nas quais apenas os homens definiam as normas do grupo e lhes negavam a inserção. Por exemplo, em rituais hassídicos de oração e em aspectos da esfera pública, como atividades políticas ou conflitos comunitários. O grupo mais baixo na escala social do *shtetl* era composto por mulheres pobres, que trabalhavam como empregadas domésticas em casas de famílias mais ricas. “Eu não quero ser homem! Eu sou uma mulher!”, brada Itke/Yidl, quando finalmente revela seu segredo ao clarinetista Isaac (interpretado por Max Bożyk, 1899-1970). E questiona os espectadores, mais adiante, na cena em que está no palco do teatro lotado em Varsóvia: “Vocês já precisaram ganhar o sustento no campo, cantando e vagando? Vocês não sabem como é, mas eu sei! Eu fingi ser um menino!”.

Também no âmbito do casamento, com raras exceções, as mulheres não escolhiam os seus pretendentes. A cerimônia era um dos grandes acontecimentos religiosos das comunidades judaicas, nas quais a música, a dança, a culinária e a vida social eram características marcantes. Para a produção da cena do casamento em *Yidl mitn Fidl*, tudo foi organizado como se fosse um casamento real, com muita comida *kosher*²¹⁶. O curioso é que os figurantes não sabiam que estavam em um set de filmagem. A gravação, iniciada às 8 horas da manhã de um sábado, só terminou na manhã do dia seguinte. Em entrevista, Picon narra a situação do set nas cenas do casamento:

A comida tinha que ser verdadeiramente *kosher* porque contratamos homens, mulheres e crianças judeus ortodoxos de Kazimierz para serem os convidados. Enquanto filmávamos, eles comiam, e para as tomadas sucessivas da mesa, a comida tinha que ser repostada, repetidas vezes. [...] Eles pensaram que tinham sido convidados para um casamento de verdade...²¹⁷

²¹⁶ A palavra *kosher*, de origem yiddish, significa literalmente *apropriado*, e representa um conjunto de deveres estabelecidos pela lei judaica, a *halachá*.

²¹⁷ Jewish Women's Archive. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20070818215928/http://www.jwa.org/exhibits/wov/picon/mp11.html> . Acesso em: 8 nov. 2022. No original: “The food had to be truly kosher, because we hired Orthodox Jewish men, women and children of Kazimierz to be guests. As we filmed, they ate, and for the successive shots of the table, the food had to be replenished, over and over again... [...] They thought they had been invited to a real wedding...”.

No filme, Taybele está prometida ao rico e idoso Gold, apesar de ser apaixonada pelo jovem eletricista Yosele Friedman. Uma coadjuvante questiona: “Que escolha ela possui?”. O velho Gold aparece, vestido com trajes de festa, fumando um charuto e se gabando sobre seus dois outros casamentos enquanto Taybele chora diante da mãe: “Prefiro viver na pobreza. Prefiro a morte.”

É neste momento do longa-metragem que Itke/Yidl (Molly Picon) chega ao vilarejo em uma carroça, acompanhada dos músicos e seguida de crianças que correm no chão de terra, entusiasmadas com a movimentação. Yidl encontra a noiva aos prantos e, ao ver a figura do velho Gold, afirma: “Impossível! Não pode ser!”. Durante os cerca de cinco minutos das cenas do casamento – com banquete, danças e músicas –, Yidl solidariza-se com Taybele e sequestra a jovem. Taybele torna-se então mais uma voz do, agora, quinteto *klezmer*. A partir deste momento, eles sonham com a chegada à cidade moderna, Varsóvia.

Yidl mitn Fidl fornece uma documentação visual da vida autêntica do *shtetl* – os valores familiares, os costumes e o humor diante das dificuldades, além do vínculo com a tradição judaica – antes da destruição. Além disso, traz a questão do papel das mulheres na vida comunal. Segundo Kassow, em fevereiro de 1934, um artigo publicado no *Gluboker Vokh* afirmava que as mulheres carregavam grande parte do fardo diário na administração das organizações de caridade dos *shtetlekh*, mas que tinham pouca representação nas principais instituições dos vilarejos. Segundo o professor, o artigo gerou controvérsia na forma de uma troca de cartas publicadas no jornal.

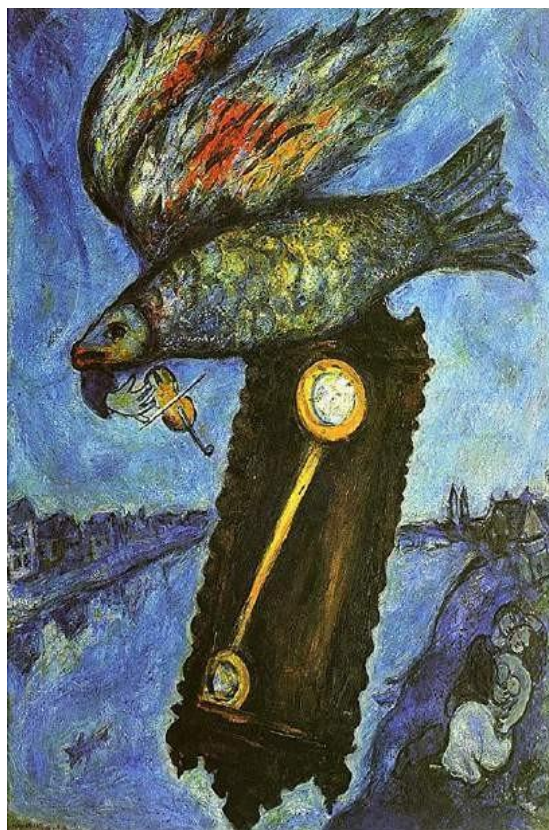
Conforme explicado tanto na introdução quanto no decorrer desta pesquisa, estes filmes em yiddish não foram produzidos como documentos de uma cultura devastada. No entanto, ao serem concebidos para entreter e terem resistido ao esquecimento pelo tempo – 85 anos –, estas produções do cinema tornam-se, hoje, arquivos, verdadeiros vestígios determinantes nos contornos da memória coletiva judaica e que, portanto, nos auxiliam igualmente a recolocar estas imagens dentro da história do cinema mundial.

Vale lembrar que não só o cinema e o teatro transmitiam questões da identidade. No campo das artes visuais, entre 1930 e 1939, Marc Chagall²¹⁸ pintava

²¹⁸ De origem judaica, Chagall ou Movsha Zakhárovitch Shagalov (1887-1985) era o primogênito de oito filhos de um peixeiro de Vitebsk no Império Russo – hoje Bielorrússia. O artista foi um dos pintores vanguardistas do século XX e assimilou as culturas nacionais russa, francesa e judaica.

a imagem surrealista *O Tempo é um Rio sem Margens*²¹⁹, (fig. 38) um peixe voador que, assim como Yidl, toca violino enquanto flutua sobre a cidade, carregando um relógio pendular e sem ponteiros. O violino, recorrente na obra do pintor nascido em um *shtetl*, simboliza um músico *klezmer* que vagueia de cidade em cidade, entretendo e animando as pessoas.

Figura 38 - Chagall - Time is a river without banks (1930-1939)



Time is a River without Banks (Chagall, 1930-1939).

Influenciado pela língua e literatura yiddish, ao denominar o tempo como um rio sem bordas, Chagall nos ajuda a *olhar* para as imagens do cinema da década de 1930 para repensá-las como fonte de uma experiência histórica. O peixe, representando a resistência e a coragem, flutua acima de um rio de uma cidade “sombria”, assolada pelo antissemitismo. No entanto, a imagem é enfaticamente colorida, e o peixe toca um instrumento musical e evoca leveza ao flutuar. É, de fato, a esperança e a graciosidade de Itke/Yidl que, na época, encantou os espectadores de *Yidl mitn Fidl* mundo afora.

²¹⁹ Trad. nossa. Título em inglês: *Time is a River without Banks*.

3.6. Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski: diretores poloneses com origens diversas

Polônês da cidade de Łódź, Joseph Green²²⁰ estudou drama em Berlim e rodou a Europa em turnê com a Trupe de Vilna. Em 1924, emigrou para os Estados Unidos e passou uma temporada de um ano e meio em Hollywood, onde entrou em contato com o cotidiano do set de cinema. O diretor contou²²¹ que acreditava que a Polônia era o melhor lugar para produzir filmes em yiddish. Ele mesmo, que também havia atuado em *José na Terra do Egito* (*Joseph in the Land of Egypt*, George Roland, 1932), afirmava que "não fazia sentido fazer um cinema judaico sem a participação dos judeus poloneses" (GOLDMAN, 2011, p. 168). Além de artista, Green tornou-se um proeminente empresário da indústria cinematográfica e dirigiu alguns dos maiores atores do teatro e do cinema yiddish nos quatro filmes por ele produzidos (*Yidl mitn Fidl*, 1936; *Der Purimshpiler*, 1937; *A Brivele der Mamen*, 1938; *Mamele*, 1938)²²², todos rodados na Polônia entre 1935 e 1938.

Figura 39 - Joseph Green



Joseph Green, em meados da década de 1920²²³.
Joseph Green, em abril de 1984. Foto: arquivo Eric Goldman²²⁴.

Não é mera coincidência que os filmes de Green apresentem em suas narrativas o grande costume judaico do *seder* (jantar de *Pessach*²²⁵) em *A Brivele*

²²⁰ Em 3 de outubro de 1929, Joseph Green recebeu a cidadania americana e mudou o seu nome.

²²¹ Em entrevista realizada em 4 de abril de 1977 por Eric Goldman. GOLDMAN, E., 2011, p. 168.

²²² *Yidl e o Violino, O artista de Purim, Uma Cartinha para Mamãe, Mamãezinha*.

²²³ HOBBERMAN, J., 2010, p. 236.

²²⁴ GOLDMAN, E., 2011, p. 168.

²²⁵ *Pessach*, do hebraico פסח, celebra a libertação dos hebreus da escravidão do Egito. De acordo com a tradição, a primeira celebração de Pessach ocorreu há 3.500 anos. "O milagre da redenção

der Mamen (Uma Cartinha para Mamãe, 1938) e o casamento judaico em *Yidl mitn Fidl*. Para Goldman (2011, p. 91), a conexão com o judaísmo e os laços com as tradições são as mensagens inscritas nas longas-metragens. O produtor havia atuado em duas cenas do primeiro longa-metragem que efetivamente marcou o fim da era do cinema mudo, *The Jazz Singer* (O Cantor de Jazz, Alan Crosland, 1927), produzido nos Estados Unidos, com trilha sonora, fala e canto sincronizados. Durante as filmagens, Green começou a sonhar com a criação do cinema falado em yiddish naquele momento (Ibid., p. 79).

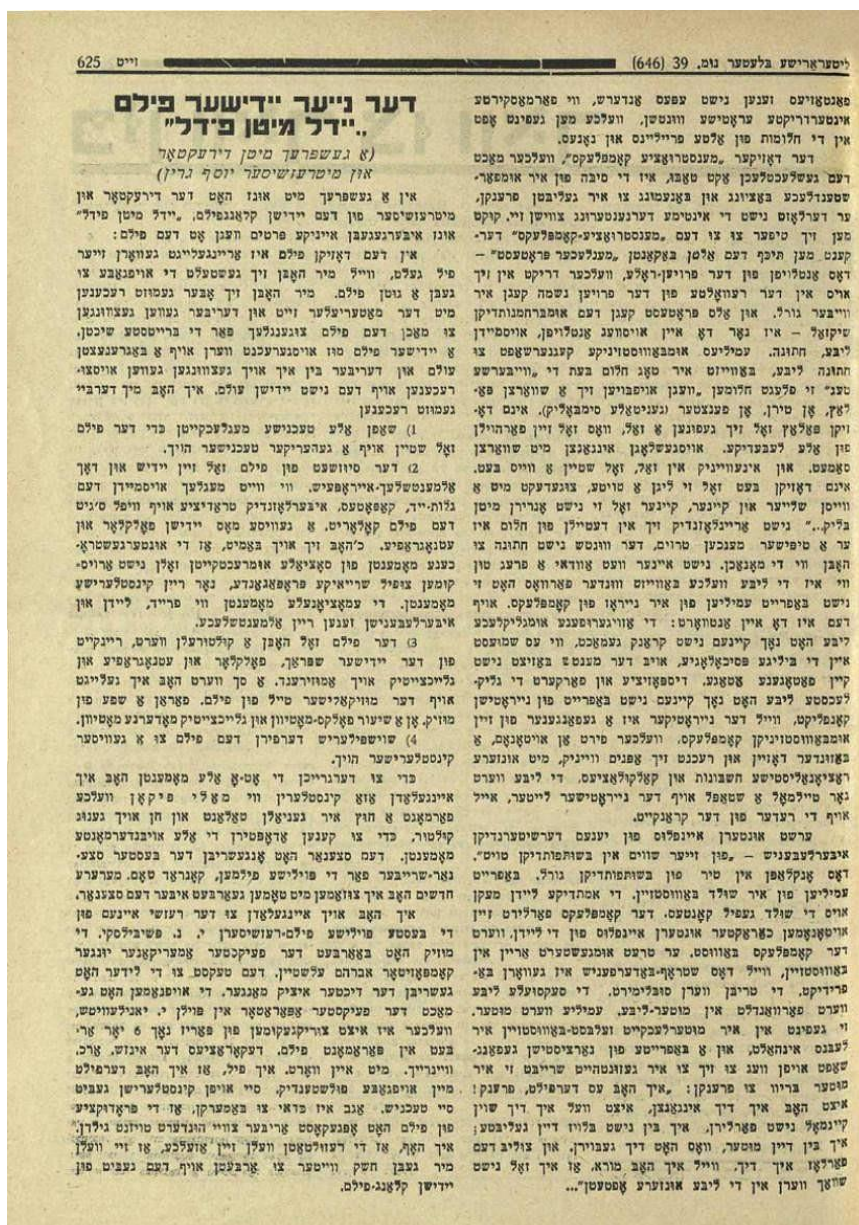
Green observou que os produtores do filme, os irmãos Sam e Jack Warner, se comunicavam com a maioria dos integrantes da equipe em yiddish durante a produção. Assim, o cinema tornou-se parte de Joseph Green e, ao deixar de atuar no início da década de 1930 e migrar para o empreendimento da distribuição de filmes, o produtor comprou os direitos de alguns filmes yiddish feitos nos Estados Unidos e os levou para a Polônia. Os filmes foram bem recebidos, mas o diretor observou que tinham pouca qualidade técnica e as performances eram estáticas (GOLDMAN, 2011, p. 79). Cinco dias antes da estreia de *Yidl mitn Fidl*, Green definiu seus quatro objetivos artísticos em uma entrevista publicada na edição de 25 de setembro de 1936 do jornal cultural semanal *Literarische Bleter*²²⁶:

Investimos muito dinheiro porque nos propusemos a fazer um bom filme. No entanto, tivemos que levar em conta o lado comercial e, portanto, fomos obrigados a produzir um filme acessível às camadas mais amplas. Com um filme judeu é preciso levar em conta que o número de espectadores é bastante limitado, então eu também considerei o público não judeu. Meus objetivos são: 1. Criar todas as possibilidades técnicas para fazer do cinema yiddish uma produção de qualidade técnica; 2. O tema do filme seria judaico, mas ainda assim universal, evitando, portanto, estereótipos do passado. Mesmo assim, ele queria uma certa dose de folclore e etnografia nas narrativas. Também gostaria que a injustiça social não fosse retratada por meio de propaganda espalhafatosa, mas sim por meio de movimentos puramente artísticos, pois alegria, sofrimento e experiência são universais; 3. O filme deve transmitir valores culturais inclusive a língua yiddish e, ao mesmo tempo, trazer humor. Um grande empenho também seria direcionado à música; 4. Qualidade de atuação para trazer uma qualidade artística.

não é um evento do passado, mas um fato constante em nossas vidas". Disponível em: https://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/1078828/jewish/O-Significado-de-Pssach.htm. Acesso em: 8 nov. 2022.

²²⁶ Disponível em: <https://www.nli.org.il/en/newspapers/?a=d&d=ltb19360925-01.1.13&e=-----en-20--1--img-txIN%7ctxTI-----1>. Edição n. 39, p. 625. Acesso em: 8 nov. 2022.

Figura 40 - Literarische Bletter - artigo de 25/09/1936



Entrevista com Joseph Green, no Literarische Bletter sobre Yidl mitn Fidl.
Publicada em 25 de setembro de 1936, p. 13.

Green pretendia invocar o mundo judaico não apenas por razões sentimentais, mas também para contribuir com a construção e no fortalecimento de uma identidade judaica pelo cinema, tarefa que antes vinculava-se à religião, à literatura e ao teatro (WLODEK, 2019). O diretor contratou uma orquestra com 60 músicos e o orçamento total do filme na Polônia custou de 80 mil a 140 mil zlotys, cerca de US\$50 mil, quantia que, na época, equivalia a metade do custo em relação à mesma produção na América. Como Green procurava autenticidade e qualidade

de produção, juntou-se ao talentoso diretor polonês Jan Nowina-Przybylski (1902-1938)²²⁷.

É trabalhoso encontrar informações sobre Nowina-Przybylski. O repositório digital de conservação e digitalização de filmes produzidos antes da Segunda Guerra Mundial, o NitroFilm²²⁸, contém hoje 159 filmes poloneses e recentes descobertas de películas consideradas desaparecidas desde o genocídio. De acordo com as informações apuradas, Nowina-Przybylski nasceu no Império Russo nos primeiros anos do século XX (1902 ou 1904) e após a revolução interrompeu os estudos, mudou-se para Varsóvia, ingressou no Exército e participou da guerra polaco-bolchevique. No entanto, sonhava em trabalhar em “qualquer tarefa que envolvesse a cinematografia”. A partir de 1923, aprendeu os elementos técnicos da produção de cinema, quando trabalhou no laboratório Film-Service e em 1929 tornou-se sócio do proprietário do Estúdio Kaden, na Rua Wolska. Foi ali que Nowina-Przybylski especializou-se em montagem.

Os primeiros filmes de Nowina-Przybylski foram realizados durante o início da produção do cinema com som sincronizado na Polônia. Em 1930, o primeiro filme que dirigiu foi um fracasso: *Sangue Leste (Bloody East)* trata de uma história sobre batalhas com os bolcheviques. Já em 1931, o romance *Cham*, avaliado positivamente, mostrou as habilidades do jovem diretor: foi elogiado pelas belas imagens realizadas sobre o folclore polonês e foi, inclusive, exibido por vários anos e bem recebido em outros países. Na França, chegou às telas com o título *L'Ange du Mal (O Anjo do Mal)*. O longa-metragem é baseado na obra da bielorrussa Eliza Orzeszkowa (1841-1910), uma das principais escritoras do movimento positivista durante as partições da Polônia e indicada em 1905 ao Prêmio Nobel de Literatura. O filme narra a relação de Franka, uma prostituta que sofre violência e decide se casar com o pescador Paweł.

Alguns anos depois, Nowina-Przybylski dirigiu várias comédias musicais como a sátira sobre agências matrimoniais, *Romeu e Julieta (Romeo i Julcia)*, 1933), com roteiro e letras de músicas de Konrad Tom – o mesmo roteirista de *Yidl mitn Fidl*; e *Manobras de Amor (Manewry Miłosne)*, 1935), este também com a participação de Konrad Tom na direção, sobre a trama de um casamento arranjado entre o tenente Niko Quanti e a baronesa Kolmar, rica e divorciada.

²²⁷ Algumas fontes mencionam que o diretor nasceu em 1904. Disponível em: http://www.nitrofilm.pl/strona/lang:en/filmy/osoby_info/373/jan.nowina-przybylski.html. Acesso em: 8 nov. 2022.

²²⁸ O NitroFilm é um projeto do Arquivo Nacional de Cinema de Varsóvia. Disponível em: <http://www.nitrofilm.pl/strona/lang:en/index.html>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Em 1936, paralelamente ao trabalho com Joseph Green em *Yidl mitn Fidl*, Nowina-Przybylski dirigiu *Canção do Grande Escultor*, um filme épico baseado nas experiências do Marechal Józef Piłsudski (1867-1935) como líder da nação polonesa. O longa-metragem, no entanto, foi interrompido pela censura e nunca chegou às telas do cinema. A parceria de Nowina-Przybylski com Joseph Green comprova o intercâmbio profissional entre judeus e não judeus no meio cinematográfico polonês.

De fato, vários integrantes das equipes do cinema yiddish não eram judeus, porém, seria difícil para atores não judeus a atuação na língua yiddish. Além de *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, 1936), Green também convidou Nowina-Przybylski para co-dirigir *Der Purimshpiler* (*O artista de Purim*, 1937). Neste filme, assim como em *Yidl mitn Fidl*, a maior parte das cenas foram filmadas no cenário do *shtetl*. Os filmes de Joseph Green tornaram-se populares tanto na Polônia quanto em diversos países, e hoje pertencem a uma cinematografia valiosa de filmes yiddish/poloneses do entreguerras da Polônia. Em 23 de maio de 1938, então com apenas 36 anos, Jan Nowina-Przybylski morreu precocemente em Varsóvia, vítima de um ataque cardíaco. No total, ele realizou 12 filmes, destes, duas produções em yiddish.

Figura 41 - Jan Nowina-Przybylski ²²⁹



²²⁹ Foto disponível em: http://www.nitrofilm.pl/strona/lang:en/filmy/osoby_info/373/jan.nowina-przybylski.html. Acesso em: 8 nov. 2022.

Sem Jan Nowina-Przybylski, Joseph Green fez parceria com Leon Trystan em *A Brivele der Mamen* (*Uma Cartinha para Mamãe*, 1938), que aborda a noite do *seder de Pessach* e a temática da imigração. Além disso, a narrativa mostra a matriarca de uma família polonesa (interpretada por Lucy German) que testemunha a fuga do marido e do filho mais novo da Polônia para os Estados Unidos em busca de uma situação econômica e social digna. A mulher é representada como provedora de sustento, estabilidade emocional e afeto. Com uma narrativa sobre a iminência da Primeira Guerra Mundial, *A Brivele der Mamen* (*Uma Cartinha para Mamãe*, 1938), segundo o diretor Joseph Green, enuncia o "último capítulo do judaísmo polonês"²³⁰ (GOLDMAN, 2011, p. 188). A estreia em Varsóvia, no cinema Sfinks, ocorreu em 4 de abril de 1939, cinco meses antes da invasão das tropas nazistas na Polônia. O longa-metragem foi exibido em seis sessões por dia e permaneceu em cartaz até 15 de maio. Foi a última obra de Joseph Green e também a última a ser produzida e exibida em yiddish na Polônia antes da Segunda Guerra Mundial.

Em três anos – de 1936 a 1938 –, Joseph Green alcançou uma posição forte, pois era o criador, produtor, codiretor, enfim, a força-motriz por trás de todas as suas produções, nas quais ele sempre inseriu a temática judaica. A Shoah foi pessoalmente devastadora também para Joseph Green: suas três irmãs e provavelmente sua mãe foram assassinadas na Polônia.

²³⁰ No original: “*A Brivele der Mamen*, mine God, gives you really the, gives you the last chapter of Polish Jewry...”. Em entrevista realizada em 4 de abril de 1977 por Eric Goldman. GOLDMAN, E., 2011, p. 188.

Figura 42 - Yidl mitn Fidl - elenco

Elenco e equipe de *Yidl mitn Fidl*.

A fotografia foi tirada após 28 horas consecutivas de filmagem da cena do casamento. Joseph Green (sentado, no centro, com as mãos unidas e de olhos fechados), Molly Picon (à esquerda dele) e Jan Nowina-Przybylski (à esquerda de Picon). A esposa de Green, Annette (à direita de Green, com o braço entrelaçado no dele).

Jacob Kalich (à esquerda de Nowina-Przybylski), e o diretor de fotografia Jacob Janilowicz (à esquerda de Kalich). Atrás de Green, Max Bożyk (em pé), e atrás de Picon e Nowina-Przybylski, Simcha Fostel. Atrás de Fostel, o ator Leon Liebgold.

Foto: FilMOTEKA Narodowa - FotOTEKA / Gaus Jerzy²³¹.

Em outubro de 1977, os filmes de Green foram exibidos no *First New York Yiddish Film Festival*, em Nova Iorque. Na Polônia, os trabalhos do diretor foram apresentados pela primeira vez após a guerra somente em maio de 1988 no Festival de Cultura Judaica, na Cracóvia. Após a morte de sua esposa Anette, em dezembro de 1982, Green mudou-se para uma casa de repouso em Long Island, Nova Iorque, e depois de um longo período de doença morreu em 20 de junho de 1996. Segundo Włodek²³², apenas três pessoas compareceram aos serviços fúnebres, uma delas foi Sharon Pucker Rivo, fundadora do National Center for Jewish Film da Universidade de Brandeis.

Para esta pesquisa, conversamos com vários estudiosos para saber onde *Yidl mitn Fidl* foi exibido no Brasil. Em 2015, dentro do programa *Ot Azoy dos iz Yiddish*²³³, Jayme Vaisman organizou uma mostra de três dias no Midrash Centro Cultural, no Rio de Janeiro, e incluiu o musical de Green na programação. O

²³¹ Disponível em: http://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/wyszukiwarka.html?key=Nowina-Przybylski&search_type=in=osoba&view_type=info&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=12970&lastResult%5B%5D=12970&pageNumber=1&howmany=50&view_id=1&hash=1657448712. Acesso em: 8 nov. 2022.

²³² WŁODEK, R., Joseph Green: *producent polskich filmów jidyszowych (produtor de filmes polacos em yiddish)*, 2019, p. 77-101. Disponível em: <https://www.ceeol.com/search/journal-detail?id=1429>. Acesso em: 8 nov. 2022.

²³³ O programa existe desde 2013 e a coordenação é da professora doutora Sonia Kramer e de Sara Vaisman.

historiador e escritor Roney Cytrynowicz²³⁴, que foi durante anos diretor do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, hoje Centro de Memória do Museu Judaico de São Paulo, acredita na relevância desta pesquisa e afirmou não dispor de informações sobre o cinema yiddish.

Nas memórias de Simão Buchalski²³⁵ (1911-?), o ator e empresário teatral polonês que chegou ao Brasil em 1927, narra que em 1948 fez uma turnê pelo Nordeste, lugar que “abrigava numerosa e próspera coletividade judaica”, e programou sessões de filmes yiddish na Bahia e em Recife, mas não cita quais (1995, p. 83). Já em 1989, uma parceria da Casa de Cultura de Israel com o Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) apresentou “uma excelente série de filmes ídiches” (BUCHALSKI, 1995, p. 101).

Em 2013, o professor Nachman Falbel²³⁶ organizou uma mostra no MIS-SP sobre o teatro yiddish no Brasil e selecionou “alguns poucos [filmes] para projetá-los”, dentre eles, *Yidl mitn Fidl* e *Tkies Khaf* (*A Promessa*, Henryk Szaro, 1937). No acervo do Museu Judaico do Rio de Janeiro, com o apoio do diretor Max Nahmias, o arquivista e historiador Fábio Bocco²³⁷ nos ajudou a encontrar três dos quatro filmes produzidos e dirigidos por Joseph Green: *Der Purimshpiler* (1937), *A Brivele der Mamen* (1938) e *Yidl mitn Fidl* (1936), os dois últimos com legendas em alemão. O MJRJ disponibilizou o acervo, infelizmente ainda não digitalizado, da revista *Aonde Vamos?*²³⁸, contudo não foi encontrada nenhuma menção sobre a produção yiddish na Polônia.

O diretor do Museu do Holocausto de Curitiba, Carlos Reiss, lamenta que a instituição não conta com um acervo de filmes yiddish, mas prontamente indicou alguns contatos para o avanço da pesquisa. No clube A Hebraica, em São Paulo, ocorreu o Festival de Filmes Yiddish²³⁹ e o próprio Buchalski apresentou o filme *Der Dibuk* (Michał Waszyński, 1937, cap. 4) no consulado de Israel.

²³⁴ A conversa com Roney Cytrynowicz ocorreu por e-mail em março de 2021, durante a pandemia de Covid-19 (2020-2022).

²³⁵ BUCHALSKI, S., *Memórias da minha juventude e do teatro ídiche no Brasil*, 1995, p. 83.

²³⁶ Em conversa via e-mail, em 22 de fevereiro de 2021, durante a pandemia de Covid-19 (2020-2022).

²³⁷ O contato com o historiador ocorreu em março de 2021 via e-mail, durante a pandemia de Covid-19 (2020-2022) e também durante a visita ao Museu Judaico em agosto de 2022.

²³⁸ O semanário de grande projeção na comunidade judaica nacional foi publicado no Rio de Janeiro entre 1943 e 1977. Para saber mais sobre a revista, ler: CHERMONT, L., *Revista Aonde Vamos? Um projeto judaico brasileiro*, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-8051.cllh.2019.178368>. Acesso em: 8 nov. 2022.

²³⁹ Até a presente data, não consegui informação sobre o ano que ocorreu este festival.

4. ***Der Dibuk* : tzvishn tzvei veltn - O Dibuk: entre dois mundos (1937)**

Quando um homem morre *antes do tempo*, a sua alma retorna à terra para que ela finalize as ações inacabadas e que experiencie as alegrias e o luto/dor que não viveu²⁴⁰.

Dibuk é a denominação da alma errante de um morto. Em uma determinada conjunção, um *dibuk* invade o corpo de um vivo e se apropria tanto deste corpo escolhido quanto de sua voz. O perigo precisa, então, ser expulso o mais rápido possível do corpo “hospedeiro” por meio de práticas de exorcização. A lenda hassídica²⁴¹ do *dibuk* circulou durante séculos em camadas dos *shtetlekh* do Leste Europeu e tornou-se uma das mais importantes obras do teatro judaico, escrita pelo etnógrafo e jornalista An-ski (Shloyme Zanol Rapoport, 1863-1920) no momento anterior ao início da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Na cena inicial de *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937), a alma errante do protagonista apaixonado Khonen vagueia à noite, transluzente, por entre os túmulos de um cemitério. O som do vento sibila intensamente enquanto, em yiddish, surge o título: *Dibuk, Entre Dois Mundos* (*Tvishn tzvei Veltn* / דיבוק, צוויי וועלטן). Os dois mundos da obra escrita por An-ski, o terreno e o sobrenatural, descortinam outros mundos que se defrontam tanto no contexto da narrativa quanto no âmbito das próprias trajetórias do escritor, do diretor e da equipe da produção do filme: 1. o do bem e o do mal; 2. o do *shtetl* e o da cidade; 3. o da Polônia/Leste Europeu e o do exílio; 4. o da ortodoxia religiosa e o do assimilacionismo com novas culturas modernas; 5. o dos vivos e o dos mortos; 6. o da língua yiddish e o das outras línguas; o do espaço da sala de cinema e o da vida cotidiana.

Neste capítulo, para além do choque da tradição talmúdica religiosa – o sagrado – e o movimento hassídico – o profano –, o filme *Der Dibuk* abre um acesso para adentrarmos no mundo místico e espiritual como pano de fundo de uma história de amor entre Khonen (interpretado por Leon Liebgold, 1910-1993) e Leah (interpretada por Lili Liliana, 1913-1989). O casal é prometido um ao outro ainda no ventre por um pacto travado entres seus pais, respectivamente Nissn (interpretado por Gerszon Lamberger²⁴²) e Sender (interpretado por Moishe Lipman

²⁴⁰ Cartela inicial do filme *Der Dibuk* (Michał Waszyński, 1937, grifo nosso), escrito no filme em yiddish.

²⁴¹ Para entender o que é o hassidismo, cf. nota 195.

²⁴² O ano de nascimento e de morte de Gerszon Lamberger não foi encontrado nos arquivos poloneses pesquisados (Film Polski, Filмотека Narodowa), nem no *Historical Dictionary of Polish Cinema*, de Marek Haltof, 2007.

1893-?²⁴³), seguidores dos preceitos do Talmud²⁴⁴ de uma *yeshivá*²⁴⁵, durante o ritual de *Yom Kipur*²⁴⁶. As esposas de ambos estão à espera de dar à luz na mesma época e eles prometem casar os filhos se os bebês nascerem com gêneros opostos.

A promessa é selada no contexto sagrado e diante de um mensageiro que aparece do além para revelar os ensinamentos místicos da Torá²⁴⁷. A figura do mensageiro – supostamente Elias, o profeta de outro mundo – aparece e desaparece pelas trucagens da montagem na própria película – esta, ainda com base de nitrato – para tecer a explicação mística da trama de An-ski. “Estas coisas não são decididas assim, sem deliberação. Vocês não podem prometer algo que ainda não nasceu”, anuncia o profeta para Nissn e Sender dentro da sinagoga. Os amigos partem para viver em vilarejos distintos; nascem então Leah e Khonen. Sem saber que foram prometidos um ao outro, os jovens se conhecem e, de imediato, se apaixonam. Ao tomar conhecimento que a amada será prometida a um rico judeu, o jovem aprendiz da Cabala²⁴⁸ é movido pelo desespero e pela revolta, e apela para as escrituras sagradas ao convocar forças do além – inclusive as malignas – para ajudá-lo: “Senão por Deus, então como? Por Satã! [...] Leve meu corpo, minha alma, minha sabedoria, meu conhecimento. Tudo o que peço é a menina Leah”. Khonen não resiste e morre – cai no abismo – no dia do casamento da amada.

²⁴³ O ano da morte de Moishe Lipman não foi encontrado nos arquivos poloneses pesquisados (Film Polski, Filmoteka Narodowa), nem no *Historical Dictionary of Polish Cinema*, de Marek Haltof, 2007. No *Museum of Family History* aparece que o ator faleceu em 1969, no entanto as informações sobre ele cessam em 1930. Disponível em: <https://www.museumoffamilyhistory.com/yt/lex/L/lipman-moshe.htm>. Acesso em: 8 nov. 2022.

²⁴⁴ O Talmud (תלמוד), é um texto central para o judaísmo religioso – inicialmente escrito em aramaico. Foi o foco principal da educação dos homens desde o início da colonização judaica na Europa. A coletânea de livros sagrados dos judeus inclui um registro das discussões rabínicas na ordem das leis, da ética, dos costumes e da história do judaísmo. Os textos do Talmud estão divididos em Mishná, a lei oral judaica compilada no início do século III, e a Guemará, uma discussão dos preceitos contidos na Mishná. Para saber mais sobre o estudo do Talmud, acessar o YIVO: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Talmud_Study. Acesso em: 8 nov. 2022.

²⁴⁵ *Yeshivá* (ישיבה) é uma escola judaica secundária de estudos avançados do Talmud, uma academia rabínica. É a instituição mais antiga de aprendizado judaico. O termo originalmente significava um conselho, ou uma reunião de estudiosos.

²⁴⁶ *Yom Kipur* (יום כיפור), Dia do Perdão, é o dia mais sagrado do calendário judaico, no qual o indivíduo encontra-se mais perto de Deus e no mais elevado grau da alma. Durante quase 26 horas de purificação é preciso jejuar e abster-se dos prazeres durante um exame de consciência e penitência pelos erros cometidos ao longo do ano.

²⁴⁷ A Torá (תורה), que significa “ensinar, instruir”, constitui a base do judaísmo. É utilizada amplamente para conotar toda a literatura sagrada; mais especificamente, refere-se apenas ao Pentateuco, os cinco primeiros livros da Bíblia: Bereshit/Gênesis, Shemot/Êxodo, Vaicrá/Levítico, Bamidbar/Números e Devarim/Deuteronômio. Disponível em: <http://www.morasha.com.br/leis-costumes-e-tradicoes/a-tora-e-os-profetas.html>; e em: <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/14446-torah>. Acesso em: 8 nov. 2022.

²⁴⁸ Para saber mais sobre os preceitos da Cabala, cf. nota 57.

Acompanhamos as histórias e as trajetórias do filme e do diretor polonês Michał Waszyński (1904-1965), como também abrimos um espaço de visibilidade para o escritor do livro *Der Dibuk*, o bielorusso An-ski (1863-1920), pela urgência e empenho em registrar e coletar (*zamlen*/זאמלען) a riqueza da cultura yiddish. Além disso, passamos brevemente pelas histórias de alguns integrantes da equipe de cinema como, por exemplo, um dos roteiristas, o polonês Alter Kacyzne (1885-1941, no massacre de Tarnopol), pela dimensão do esforço de produzir centenas de imagens – cerca de 700 fotografias sobreviventes – da vida do *shtetl*.

Em *Entre dois mundos: a dança da morte e a máscara da vida* (4.1), descrevemos o processo de filmagem e o arco narrativo do longa-metragem. Como fonte primária da pesquisa, trazemos o artigo escrito em yiddish *O filme 'Dibuk'*, publicado em setembro de 1937, quatro semanas após a estreia, no *Film Naves* (*Notícias de Cinema* - פילם נייעס), periódico mensal yiddish de Varsóvia acerca da indústria do cinema. O texto redigido pelo compositor polonês Henryk Kon (Hench Kon, 1890-1972), autor da música original de *Der Dibuk*, descreve como se aproximou da trilha sonora “como um trabalho sagrado” (KON, *Film Naves*²⁴⁹, 1937, p. 8). Além da trajetória do filme, também abordamos as trajetórias de alguns integrantes da equipe: os roteiristas Alter Kacyzne e Mark Arnstein; o compositor Henryk Kon; a coreógrafa Judyta Berg, o consultor histórico Meyer Balaban; os atores protagonistas Lili Liliana e Leon Liebgold.

Na esteira dos dois mundos do subtítulo da obra, em *Um mundo de ruptura: o abismo à espreita e a sala do cinema* (4.2), relacionamos o mundo dentro dos sets e das salas de cinema com o universo da vida cotidiana fora dos estúdios, em um contexto histórico e social de um – cada vez mais – crescente antissemitismo na Polônia e nos países do Leste Europeu. O artigo em yiddish *A História da Origem do filme 'Dibuk'*, publicado uma semana após a estreia em 1937, mostra a discriminação já impregnada na década de 1920. Morettin (2013) nos ajuda a olhar para as narrativas exibidas na grande tela como um meio de comunicação de massa consolidado e, no mesmo sentido que Hoberman (2010), menciona o *abismo por*

²⁴⁹ Disponível em: <https://www.nli.org.il/en/newspapers/filmns/1937/09/01/01/article/8.1/?e=-----en-20--1--img-txIN%7ctxTI-----1>. Acesso em: 8 nov. 2022.

vir para abordar o cenário – fora das salas de cinema – que ocorria na Polônia e na Europa a partir de uma legibilidade institucional das teorias raciais antissemitas.

Por carta, Walter Benjamin questionava a Gershom Scholem “o contexto do clima reinante aos estrangeiros” (BENJAMIN, 1989, p. 205) na França. A atriz Dina Halpern, que atuou em *Der Dibuk*, narra a violência sofrida nas esquinas ao redor do estúdio Feniks, em Varsóvia, durante as filmagens (HOBERMAN, 2010, p. 282-283). Em 1942, cinco anos após a estreia, mostramos o que Joseph Goebbels, então ministro da Propaganda e Cultura de Hitler, escreveu quando assistiu a *Der Dibuk*.

Talmud, Hassidismo e Cabala: o dibuk e a pluralidade da Torá (4.3) adentra na origem do movimento hassídico do século XVIII e na importância da comunhão com Deus pelo contato direto do homem comum com o divino em que a música e a dança aparecem como elementos essenciais. Martin Buber (1971) e Gershom Scholem (1974) contribuem com o conhecimento sobre a multiplicidade do misticismo judaico, inclusive inserido na pesquisa acadêmica por Scholem. Neste segmento, procuramos esclarecer sobre o Talmud, a Torá, o Zohar e a Cabala. Lado a lado, os escritores Elie Wiesel (2001) e Isaac Bashevis Singer (2008) narram suas experiências com a religião e sobre a curiosidade, na infância, pelo misticismo judaico e os “espíritos malignos, demônios e duendes”. Khonen evoca o “outro lado” de Deus, e morre “antes do tempo”. Nos próximos subcapítulos, contextualizamos as trajetórias dos integrantes de *Der Dibuk* e procuramos relacionar anção de *antes do tempo* da lenda com o porvir do genocídio.

Em *A errância de An-ski: retorno à origem e ação pela preservação* (4.4), mostramos que o escritor, jornalista e etnógrafo era ligado a valores humanistas e acreditava que o folclore judaico consistia em um produto de uma ação permanente de interação entre judeus e cristãos. Gabriella Safran²⁵⁰, em *Wandering Soul: the Dybbuk's creator, S. An-sky* (2010), nos aproxima da errância do próprio documento *O Dibuk*, escrito em 1913, perdido durante a Primeira Guerra Mundial, e depois re-escrito com a ajuda de várias línguas: russo, yiddish, hebraico. Cerca de uma década após a Conferência de Czernowitz, em 1901, quando a língua yiddish estabeleceu-se como “uma língua nacional do povo judeu” (GUINSBURG, 1996, p. 28), o escritor voltou-se para as novas ideologias do socialismo judaico. As ideias

²⁵⁰ Gabriella Safran é professora titular de Estudos Judaicos do departamento de Literaturas, Culturas e Línguas da Universidade de Stanford, na Califórnia, Estados Unidos.

de An-ski, que deixa as origens judaicas do *shtetl* pelo ativismo político, se assemelhavam às do amigo e escritor polonês radicado em Varsóvia, Itzhak Leibush Peretz (1852-1915), um dos fundadores da literatura yiddish moderna. Ao convocar uma expedição etnográfica por cerca de 70 vilarejos judaicos do *Pale* entre 1912 e 1914, An-ski pretendia recuperar a identidade judaica pela preservação oral e visual – audiovisual – da cultura popular, o folclore.

Os produtores de *Der Dibuk* procuravam um diretor versado em tecnologia cinematográfica e, ao mesmo tempo, familiarizado com o tema judaico. “Correu um boato que o diretor de Hollywood Ernst Lubitsch poderia dirigir²⁵¹”. Em *Michał Waszyński: o príncipe polaco* (4.5), mostramos como o diretor Michał Waszyński (Mosze Waks, 1904-1965) conquistou uma reputação de eficiência, rapidez e de direção meticulosa em mais de 40 filmes produzidos na década de 1930. Apresentamos uma breve trajetória do diretor, que afirmava não falar o yiddish, apesar da educação tradicional judaica recebida até a adolescência cercada pela língua. A partir do documentário polaco-alemão *Książę I Dibuk (O príncipe e o Dibuk*, Elwira Niewiera e Piotr Rosołowski, 2017) observamos que Waszyński dirigiu estrelas do cinema após a Segunda Guerra Mundial como Ava Gardner e Sophia Loren. Na contramão do estrelato, no diário escrito por ele na Itália, apontamos que a relação do diretor com o passado na Polônia o “despedaçava” e o assombrava como um *dibuk*.

Em *Dialética do passaporte: errância e abrigo* (4.6), encerramos o capítulo com algumas reflexões sobre o papel do cinema yiddish pela pesquisa sobre a obra *Der Dibuk*. Comparamos a errância do texto escrito por An-ski, perdido e reconstituído por um trajeto entre línguas às cópias do filme, remontado em 2016, a partir de fragmentos coletados diversas línguas. Também a ausência de uma nação e de um território para os falantes do yiddish ocasionou uma errância do próprio cinema a partir do advento do som sincronizado. Diante de um contexto político tóxico, incluindo ataques públicos da vida judaica, entrevemos o *olho da história* (DIDI-HUBERMAN, 2010), a “calma absoluta” dentro da sala do cinema como um abrigo, um passe para um espaço de tempo seguro além de uma imersão nas histórias veiculadas na grande tela. *Der Dibuk* também acolheu integrantes da

²⁵¹ GOLDMAN, E., 2011, p. 86. No original: “It was rumored that Hollywood director Ernst Lubitsch might direct [...]”.

equipe técnica do cinema alemão, fugidos diante da conjunção política da ascensão do nazismo ao poder, como o diretor de arte Jacek Rotmil.

4.1. Entre dois mundos: a dança da morte e a máscara da vida

A lenda de An-Ski teceu-se na fronteira entre dois mundos e o rolo de filme a gravou e imortalizou cuidadosamente (*Film Naves*²⁵², 1º de julho de 1937, p. 8).

O arco dramático de *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937), assim como em *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, 1936, cap. 3) é ambientado em um *shtetl*. No entanto, enquanto o cenário de *Yidl mitn Fidl* é a praça do mercado, em *Der Dibuk* o cemitério é o lugar onde a lenda se materializa, repleta de mistérios e tomado do elemento sobrenatural: os vivos e os mortos se encontram para enfatizar a tangibilidade do passado. O próprio vilarejo assemelha-se a um cemitério, com a imagem de uma tumba – uma sepultura sagrada – onde, segundo a lenda coletada por An-ski, dois noivos assassinados sob a *khupá*²⁵³ foram enterrados juntos no centro da praça.

Der Dibuk foi filmado no final da primavera, em junho de 1937, durante cinco semanas no estúdio Feniks de Varsóvia. O longa-metragem apresenta a influência de movimentos cinematográficos e artísticos que afloraram no período anterior à década de 1930: as sombras marcantes e os ângulos profundos do expressionismo alemão (Fritz Lang, 1890-1976; Robert Wiene, 1873-1938), as tomadas mais rápidas, a câmera móvel e a fragmentação da montagem soviética (Dziga Vertov, 1896-1954; Sergei Eisenstein, 1898-1948; Vsevolod Pudovkin, 1893-1953; Lev Kuleshov, 1899-1970), a indiscernibilidade entre o real e o sonho do surrealismo francês (Luis Buñuel, 1900-1983) e a sobreposição de imagens e máscaras do impressionismo francês (Jean Epstein, 1897-1953; Abel Gance, 1889-1981).

Da mesma forma que em *Yidl mitn Fidl* (1936, cap. 3), a produção filmou as cenas externas durante duas semanas na pitoresca cidade de Kazimierz, às

²⁵² Disponível em: <https://www.nli.org.il/en/newspapers/filmns/1937/07/01/01/article/8.1/?e=-----en-20--1--img-txIN%7ctxTI-----1>. Trad. nossa do yiddish. Acesso em: 8 nov. 2022.

²⁵³ *Khupá* (חופה) é a tenda sob a qual as cerimônias de casamentos judaicos se realizam; simboliza o “lar aberto” dos noivos, para acolher pessoas de todas as direções.

margens do rio Vistula (*Kuzmir oyf der Vaysl*). No mesmo vilarejo, no verão de 1920, a Trupe de Vilna havia então encenado a produção teatral ao ar livre sob a direção de Dovid Herman (1876-1937, fig. 51). A estreia do longa-metragem de Waszyński ocorreu em 25 de setembro de 1937 no grande cinema Sfinks, na Rua Senatorska, em Varsóvia (ver mapa, fig. 59). *Der Dibuk* ficou em cartaz durante quase três meses e, “como nenhum outro filme falado em yiddish”, a narrativa “atraiu judeus e não judeus²⁵⁴” (HOBERMAN, 2010, pp. 283-284).

A força financeira que impulsionou a produção do filme foi o tio do produtor-executivo Ludwig Prywes²⁵⁵, que havia patrocinado a peça original encenada pela Trupe de Vilna em 1920. O produtor Zygmunt Mayflauer (Zigfryd Mayblum, 1890-1939) também havia trabalhado em 1933 no filme *Sabra*, de Aleksander Ford. Prywes contratou Mark Arnstein (Andrzej Marek, 1880-1943, gueto de Varsóvia) e o executor literário de An-ski, Alter Kacyzne (Alter-Sholem Kacyzne, 1885-1941, no massacre de Tarnopol), para escreverem o roteiro (Ibid., pp. 280-281).

O historiador Meyer Balaban (Majer Samuel Balaban, 1877-1942, no gueto de Varsóvia), do Instituto de Ciências Judaicas da Universidade de Varsóvia foi o consultor histórico. Balaban era um dos mais destacados historiadores sobre os judeus poloneses e fundador da historiografia judaica polonesa. O inglês George Roland (1881-1961) realizou a montagem de *Der Dibuk*. Entre outros, Roland havia dirigido *O Judeu Errante* (*The Eternal Jew*, 1933), uma narrativa ficcional com imagens de arquivo – de livros sendo queimados na praça, por exemplo. No filme, tanto a imprensa como a Academia de Arte de Berlim manipulam a opinião pública a favor de “uma estirpe pura de raças alemãs²⁵⁶”.

O compositor polonês Henryk Kon (Henchon Kon, 1890-1972) compôs a partitura original. Nascido em uma família hassídica, Kon foi enviado a uma escola de música em Berlim, quando a família percebeu que nunca seria um rabino. No artigo *O filme “Dibuk”* escrito pelo músico e publicado no periódico *Film Naves*²⁵⁷

²⁵⁴ No original: “unlike previous Yiddish talkies, *Der Dibek* attracted Gentile as well as Jewish audiences”.

²⁵⁵ Não encontramos informações sobre Prywes nos arquivos poloneses pesquisados (Film Polski, Filмотека Narodowa), nem no *Historical Dictionary of Polish Cinema*, de Marek Haltof, 2007.

²⁵⁶ *O Judeu Errante* (*The Eternal Jew*, George Roland, 1933), fala do filme.

²⁵⁷ Segundo consta na assinatura do artigo, ele também foi publicado no jornal *Literarishe Bleter*, semanário de literatura e cultura de Varsóvia das décadas de 1920 e 1930. Para saber mais sobre o *Literarishe Bleter*, ver em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Literarishe_Bleter. Acesso em: 12 out. 2022.

em 1º de setembro de 1937, Kon revela que já havia trabalhado em três filmes yiddish e teve a oportunidade de trabalhar em alguns longas-metragens poloneses, mas em nenhum deles havia presenciado algo tão “grande e sério” como em *Der Dibuk*:

Arranjaram os melhores atores que tínhamos e cada um deles combinava com o seu papel. [...] No que concerne à música do *Dibuk*, é realmente difícil dizer alguma coisa que não soe como autopromoção. [...] Eu me aproximei da trilha sonora como de um trabalho sagrado. Cada nota, cada ritmo está lá por um motivo. Eu tomei muito cuidado com a pureza de estilo, para que eu não caísse em nenhuma nota estranha. Em toda minha vida eu nunca havia procedido com tamanha dedicação como agora. Eu sei que o filme correrá pelo mundo todo e que tenho a ambição de mostrar: o que o músico judeu pode criar quando lhe é dada a possibilidade para tal (KON, *Film Naves*²⁵⁸, 1937, p. 8).

Figura 43 - Film Naves - artigo de 1/09/1937



Artigo de Henryk Kon, publicado no periódico mensal de Varsóvia *Film Naves*²⁵⁹, em 1º de setembro de 1937, p. 8. Título: O filme ‘Dibuk’.

²⁵⁸ Disponível em: <https://www.nli.org.il/en/newspapers/filmns/1937/09/01/01/article/8.1/?e=-----en-20--1--img-txIN%7ctxTI-----1>. Acesso em: 12 out. 2022.

²⁵⁹ Trad. nossa do yiddish para o português. O artigo de Kon também foi publicado no semanário de literatura e cultura de Varsóvia, o *Literarishe Bleter*. Disponível em: <https://www.nli.org.il/en/newspapers/filmns/1937/09/01/01/article/8.1/?e=-----en-20--1--img-txIN%7ctxTI-----1>. Acesso em: 8 nov. 2022.

No dia do casamento, Leah (interpretada por Lili Liliana, 1913-1989), vai ao cemitério vestida de noiva acompanhada pela tia Fraide (interpretada por Dina Halpern, 1909-1989), enquanto o seu pai Sender (interpretado por Moishe Lipman, 1893-?²⁶⁰), como costume, convoca os pobres e deficientes do *shtetl* para a cerimônia de casamento e distribui moedas – *groshen*. A esta altura, o ambicioso Sender já havia se dado conta que quebrara a promessa feita com o pai de Khonen (interpretado por Leon Liebgold, 1910-1993). A cena do cemitério ocorre de dia, em uma tomada externa, e no fundo do quadro avistamos o vilarejo de Kazimierz, o mesmo onde foram gravadas as cenas externas de *Yidl mitn Fidl* (cap. 3). No caminho do cemitério, surge, em fusão, o mensageiro (interpretado por Ajzyk Samberg, 1889-1943). Ele acompanha os passos da jovem Leah que parece anestesiada, como que em um outro mundo.

Figura 44 - Der Dibuk - caminho do cemitério, Leah, Fraide e o mensageiro



Frames de *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937). Leah (Lili Liliana) e Fraide (Dina Halpern) caminham para o cemitério na cidade de Kazimierz e a fusão da imagem para o mensageiro (Ajzyk Samberg, 1889-1943, no campo de concentração de Poniatowa) que as observa.

A montagem corta para a tomada de Sender que distribui dinheiro na praça enquanto os pobres disputam os *groshen*. De volta ao cemitério, o cenário *anoitece*, com luz e sombras de forte contraste, onde o pano de fundo está repleto de túmulos angulosos com inscrições em yiddish. Após visitar a sepultura da mãe, Leah suplica diante da lápide do amado: “Khonen, meu noivo, venha dançar comigo em meu casamento!”. E ao mensageiro, a jovem proclama: “Não existem demônios, mas almas de pessoas das quais a luz foi levada embora *muito cedo* e para sempre”. Lentamente, Leah se ajoelha em direção à tumba do amado enquanto, por uma

²⁶⁰ O ano da morte de Moishe Lipman não foi encontrado nos arquivos poloneses pesquisados (Film Polski, Filмотека Narodowa), nem no *Historical Dictionary of Polish Cinema*, de Marek Haltof, 2007. No *Museum of Family History* aparece que o ator faleceu em 1969, no entanto as informações sobre ele cessam em 1930. Disponível em: <https://www.museumoffamilyhistory.com/yt/lex/L/lipman-moshe.htm>. Acesso em: 8 nov. 2022.

tomada tremida, a câmera se aproxima do corpo da moça: “Carregarei nossas almas e as dos nossos filhos não nascidos”. Chorosa, ela canta uma canção de ninar – um *nigun*/ניגון – sobre o *tempo perdido* para sempre.

Figura 45 - Der Dibuk – cemitério, túmulos

Figura 46 - Der Dibuk – Leah no cemitério



Frames do cemitério em *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937).
Cenário expressionista; Leah (Lili Liliana) canta um *nigun*.

A esposa de Kon, Judyta Berg²⁶¹ (1905-1992), organizadora da primeira escola de dança judaica da Polônia, coreografou as sequências de danças do filme. Berg apresenta um discurso visual sobre as tradições folclóricas e o ritmo do tempo: a *dança dos homens* em círculo, nas quais os *hassidim* celebram antecipadamente o noivado do casal; a *dança das palmas*, realizada pelas mulheres ricas no casamento; a *dança dos pobres*, que envolve homens e mulheres; a *dança dos mendigos, dos esfarrapados e disformes* – alguns supostamente recrutados nas ruas de Varsóvia; e a famosa²⁶² *dança da morte*, liderada pela própria Berg, baseada em descrições que ela havia ouvido de sua avó.

A estética expressionista utilizada pelo diretor polonês Michał Waszyński (1904-1965) é estilizada em um ambiente sombrio, com movimentos de câmera que aproximam, vagarosamente, as expressões de Leah e dos figurantes envolvidos. Em um plano sequência e ao som da banda de músicos *klezmer*, Leah é rodeada pelos pobres, que gritam de excitação e a rodopiam de forma vigorosa na praça do *shtetl* – a dança dos pobres. De repente, os corpos param de rodopiar e a música muda, encadeando um tom de suspense, dando forma ao movimento da dança que se anuncia: a câmera lentamente se afasta para um plano aberto enquanto os figurantes

²⁶¹ Para saber mais sobre Judyta Berg, ver artigo sobre dança teatral no *YIVO*. Disponível em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Dance/Theatrical_Dance. Acesso em: 8 nov. 2022.

²⁶² A imagem da protagonista dançando com a morte (interpretada por Judyta Berg) é recorrente na capa do livro de Hoberman, na capa do DVD da *Lobster Films*. Em alguns artigos sobre o filme a cena é citada de forma recorrente.

– os pobres e os deficientes – começam a executar uma pantomima de gestos e expressões estilizadas. Sobre esta produção, Kon descreve:

O dia mais difícil foi no estúdio de Dan, quando a cena da dança dos mendigos foi gravada. No terraço *Dolina Schweizarska* uma verdadeira multidão de mendigos esperava com olhares curiosos – o que farão com eles? Passaram pessoas estranhas diante de nossos olhos. Um mendigo se posicionou e cantou algumas estrofes do teatro yiddish. Pelo visto, ele era um mendigo que perambulava pelos pátios. Os outros mendigos o cercaram e fizeram troça dele. O assistente abre a porta e dá uma ordem: “De acordo com o plano!”, e o bando de mendigos entra no estúdio... Paralíticos e cegos, deficientes, judias de touca com vozes estridentes. Eu tive uma impressão estranha. Não foi um trabalho fácil para o diretor agrupar um material humano tão mal disciplinado. Eis que aparece Judyta Berg, que coordenou as coreografias, se acendem os refletores e a música toca. E começa a dança dos mendigos, que traz uma impressão sufocante (KON, Film Naves²⁶³, 1937, p. 8)

Na sequência da dança dos pobres e deficientes Waszyński emenda a dança da morte: no meio da roda surge uma figura simbolista mascarada, que move o corpo em uma dança repetitiva. A figura seduz Leah e a aproxima de si. Em close, a máscara é sobreposta por uma fusão com a imagem do rosto de Khonen/a alma errante. Fragilizada, Leah o reconhece e se entrega, radiante à música e dança com a alegoria do amado. O *dibuk* de Khonen penetra na alma de Leah e a possui.

Figura 47 - Der Dibuk - dança da morte



Frames da dança da morte em *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937).
A figura da morte (Judyta Berg) e Leah (Lili Liliana).

O elenco de *Der Dibuk* envolveu várias gerações do efervescente teatro yiddish. Para Dina Halpern (1909-1989), intérprete de Fraide, tia de Leah, como muitos integrantes da equipe eram veteranos de diferentes produções teatrais, “cada

²⁶³ Cf. artigo escrito em yiddish, fig. 55. Disponível em: <https://www.nli.org.il/en/newspapers/filmns/1937/09/01/01/article/8.1/?e=-----en-20--1--img-txIN%7ctxTI-----1>. Acesso em: 8 nov. 2022.

peessoa se conectou com a produção do filme e sentiu-se privilegiada, mesmo os extras... Foi muito mais do que uma escolha contratual²⁶⁴”.

Leon Libgold (no papel de Khonen, 1910-1993) e Lili Liliana (no papel de Leah, 1913-1989), eram da *klainkunst*²⁶⁵ *Yidishe Band* em Riga e haviam acabado de representar a peça *Der Dibuk*, ela no mesmo papel de Leah e ele no personagem do mensageiro. Liliana e Libgold já eram casados há dois anos quando contracenaram no filme de Waszyński. Liliana ganhou o papel principal entre 35 outras atrizes indicadas (GOLDMAN, 2011, p. 86). Depois de atuar no longa-metragem, o casal deixou a Polônia para uma turnê mundial com sua trupe. Em 1939, quando eclodiu a Segunda Guerra Mundial, eles estavam nos Estados Unidos envolvidos com as filmagens de *Tevye, der Milkhiker* (*Tevye, o Leiteiro*, Maurice Schwartz, 1939). Pelo atraso do cronograma de produção, o casal perdeu o último navio para a Polônia antes da invasão alemã e escapou da Shoah (KONIGSBERG, 1997, p. 24). Os dois foram salvos pelo cinema, *por acaso*, e não tocaram o fundo do abismo (LEVI, 1990, p. 66).

Max Bożyk (1899-1970), que havia sido o clarinetista Isaac em *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, 1936, cap. 3), atuou como Nute, cocheiro e assistente do avarento pai de Leah, Sender. Além disso, Gershon Sirota (1874-1943, no gueto de Varsóvia), um dos cantores mais célebres da Polônia, se não da Europa, pode ser ouvido longamente nas canções litúrgicas apresentadas no filme. Avrom Morewski (1886-1964) recriou o papel do *tzadik*²⁶⁶ que exorciza o *dibuk*, o rabino Azriel de Miropol, interpretado por ele 17 anos antes na produção teatral da Trupe de Vilna em 1920. O ator polonês Isaac Samberg (Ajzyk Samberg, 1889-1943, no campo de concentração de Poniatowa, a 36 quilômetros de Lublin) fez o papel do mensageiro que aparece e desaparece em efeitos realizados durante a montagem da película.

²⁶⁴ HOBBERMAN, J., 2010, p. 282. No Original: “[...] every person connected with the film production felt privileged, even the extras... It was much more than a choice assignment”.

²⁶⁵ *Klainkunst* (pequena arte) era um gênero de teatro desenvolvido no início do século XX que integrava a música e a dança para satirizar tanto a própria sociedade judaica quanto a ordem política e social do mundo não judaico, especialmente seu impacto sobre os judeus. Para saber mais sobre *klainkunst* ver em: <https://vivoencyclopedia.org/article.aspx/Kleynkunst>. Acesso em: 8 nov. 2022.

²⁶⁶ *Tzadik* (צדיק), no plural *tzadikim*, significa justo, virtuoso. Costuma designar indivíduos com poderes espirituais ou místicos. O Talmud afirma que a existência continuada do mundo se deve ao mérito de 36 indivíduos, cada um dos quais seria um *gamur tzadik* (justo em todos os sentidos). No hassidismo do século XVIII, os *tzadikim* eram vistos como mediadores entre Deus e o homem. Um *tzadik* não é necessariamente um *rebe* (rabino), mas o *rebe* de uma comunidade hassídica é considerado um *tsadik* (SINGER, 2008, p. 355).

Um dos dois roteiristas de *Der Dibuk*, Alter Kacyzne (1885-1941, no massacre de Tarnopol) era um etnógrafo que, assim como o escritor da história original, An-Ski, deteve um papel importante na materialização da obra tanto nos palcos quanto nas telas do cinema. Nascido em 1885 em Vilna, Kacyzne foi poeta, dramaturgo, jornalista e editor yiddish, além de fotógrafo. Durante as décadas de 1920 e de 1930, ele participou da efervescente cena cultural yiddish de Varsóvia e seu estúdio fotográfico era um marco local.

Em *Dialética do passaporte: errância e abrigo* (4.6), explanamos o fim devastador de Kacyzne no momento em que caiu no abismo. A trajetória do extravagante diretor Michał Waszyński (Mosze Waks, 1904-1965), então com 33 anos quando dirigiu *Der Dibuk*, é apresentada em *Michał Waszyński: o príncipe* (subcapítulo 4.5). Para Hoberman, *Der Dibuk* foi o mais célebre e ambicioso dos filmes yiddish-poloneses e “envolveu muito da Varsóvia literária e teatral” (2010, p. 280). Segundo Goldman, B. Tsivyon, um dos críticos do *Jewish Daily Forward*, hoje *The Forward*, o considerou “um verdadeiro tesouro” (2011, p.87). Goldberg afirma que “este foi provavelmente o maior sucesso feito em yiddish - o tipo de material clássico que ninguém pode ignorar, com todos os adereços da arte do palco. Ele foi até mencionado na *Time* e na *Newsweek*” (GOLDBERG, 1983, p. 113-114).

4.2. Um mundo de ruptura: o abismo à espreita e a sala de cinema

No mesmo ano da produção e exibição nas salas de cinema de *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937) ocorria uma promoção e um reconhecimento artístico da produção cinematográfica em termos mundiais. As narrativas exibidas nas grandes telas se transformavam em arte dotada de uma linguagem e, pelo alcance, o cinema convertia-se na “primeira arte popular pela amplidão de sua audiência” (AUMONT, 2012, p. 166). No artigo *Uma construção luminosa: o cinema e a Exposição Internacional de 1937*, Eduardo Morettin²⁶⁷ mostra como que a Exposição Internacional de Artes e Técnicas na Vida Moderna, ocorrida entre

²⁶⁷ Eduardo Morettin é pesquisador no campo da história e do cinema, professor de História do Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da USP. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/FbKhgJyMbp8S4c7cP5d8bFm/?lang=pt>. Acesso em: 12 out. 2022.

maio e novembro de 1937 em Paris, apresenta o cinema consolidado como meio de comunicação de massa e capacidade de mobilização.

No mesmo sentido de Hoberman (2010), Morettin (2013) também traz a ideia do *abismo à espreita* da guerra e do horror que estava por vir, quando assinala que o cinema tem a potência de um “catalisador do sentido mais profundo de um mundo prestes a cair em um abismo” (MORETTIN, 2013, p. 75). Em 1937, Hitler já estava no poder na Alemanha há quatro anos e as Leis de Nuremberg²⁶⁸, que incorporavam teorias raciais antissemitas, eram cumpridas sistematicamente desde 1935. O antissemitismo racial, instalado como doutrina oficial, representava, então, uma ruptura decisiva dos espaços de dignidade dos judeus. A nação nazista, pelo conceito deturpado da legitimidade e de uma propaganda intensiva, estabelecia o caráter viral contra um grupo minoritário.

Curiosamente nesta época, Walter Benjamin (1892-1940) e o amigo e estudioso da Cabala e do pensamento judaico Gershom Scholem (1897-1982), que havia emigrado para a Palestina em 1923, trocavam correspondências há quatro anos²⁶⁹. Em 6 de setembro de 1937, Benjamin escreve a Scholem sobre a impossibilidade de obter um passaporte e de sair da França, e convoca o erudito a imaginar sobre o contexto político vigente em relação aos estrangeiros:

No próximo inverno – como já lhe escrevi – não terei nem passaporte alemão. [...] Enquanto isso, me é negada a oportunidade de solicitar ajuda lá [em Nova Iorque] da forma como eu esperava há apenas cinco dias, quando voltei. Não me deixaram voltar ao meu apartamento, que havia alugado em meu regresso. O que significa isso no contexto do clima reinante em relação aos estrangeiros, talvez você possa imaginar melhor do que eu. Fiquei estarecido. [...] No momento, uma verdadeira lufada de gelo está soprando através da neblina azul do outono, da qual a Terra Prometida não me protegerá desta vez²⁷⁰ (BENJAMIN, 1989, p. 205).

²⁶⁸ As Leis de Nuremberg, introduzidas na Alemanha em 15 de setembro 1935, foram uma série de medidas que institucionalizaram a teoria racial nazista. Por exemplo, a Lei do Sangue e da Honra, que proibia judeus de se casarem com pessoas de sangue alemão ou afim. As autoridades, integrantes do Partido Nazista e também civis organizaram e participaram de boicotes antissemitas, de queima de livros e outros atos de abuso e terror. Para saber mais sobre as Leis de Nuremberg, ver em: HILBERG, Raul. *Concentração*. In: *A destruição dos judeus europeus*, 2016, cap. 6, p. 168.

²⁶⁹ A troca de cartas começou alguns meses antes da ascensão de Hitler ao poder em 1933 e terminou com a queda da França e com a morte de Benjamin, por suicídio, na fronteira espanhola em 26 de setembro de 1940. As cartas registram uma extraordinária relação intelectual e, ao mesmo tempo, uma extensa discussão sobre o destino da tradição intelectual judaica e alemã às vésperas da devastação (SCHOLEM, 1989, p. ix).

²⁷⁰ No original: “By next winter – as I wrote you already – I won’t even possess a German passport. [...] I am meanwhile denied the opportunity to solicit help there in the way that awaited me only five days ago upon my return. I wasn’t let back into my apartment, which I had rented out during the trip. What that means in the context of the reigning climate toward foreigners, you can perhaps

A Europa encontrava-se, portanto, a dois anos da *beira do abismo*²⁷¹, termo utilizado por Hoberman (2010) para enfatizar o panorama político das produções do cinema yiddish polonês sob a aproximação do plano nazista de extermínio. Na Polônia, “o Exército e a Igreja eram celebrados como os pilares da nação polonesa; os judeus tornaram-se uma obsessão nacional²⁷²” (HOBERMAN, 2010, p. 275). Segundo a atriz Dina Halpern (1909-1989), que interpretou Fraide, tia da protagonista Leah em *Der Dibuk*, o estúdio de gravação funcionava em um dos bairros mais aristocráticos e antisemitas de Varsóvia:

Os velhos judeus e os jovens judeus que vieram para aparecer no filme como figurantes tinham que fugir das fitas de couro de criminosos, que os esperavam nas esquinas ao redor do estúdio de cinema. Eles estavam com porretes e facas e praticamente todos os dias durante as filmagens a produção foi atrasada enquanto cuidávamos das feridas²⁷³ (HOBERMAN, 2010, p. 282-283).

Uma semana após a estreia do filme, em 1º de outubro de 1937, o *Film Naves* publicou um artigo intitulado *A História da origem do filme “Dibuk”* (fig. 48). O texto relata o caso de Gurevitch, um produtor de cinema que por volta de 1923 ofereceu produzir o filme *Der Dibuk* sob a condição de que os atores fossem “europeizados” e que os “personagens hassídicos e tipicamente judaicos fossem retirados”. O artigo ainda acrescenta: “Pois onde está escrito que Khonen precisa ser um cabalista ou um hassídico? Gurevich queria transformá-lo em um inglês, um americano, um francês – tudo, menos um judeu que pratica a Cabala...”²⁷⁴.

imagine better that I. I was flabbergasted. [...] At the moment, a real breath of ice is blowing through the blue autumn haze, which the Promised Land will not protect me from this time around”.

²⁷¹ HOBERMAN, J., 2010, p. 275. No original: “on the edge of the abyss”.

²⁷² No original: “The army and the Church were celebrated as the pillars of the Polish nation; the Jews became a national obsession”.

²⁷³ No original: “The old Jews and the young Jewish boys who came to appear in the film as extras had to run the gauntlet of those hoodlums who waited for them on the street corners around the film studio. They were with canes and knives and practically every day during the peak of the filming, the production was held up as we bound their wounds.

²⁷⁴ *Film Naves* (פילם-נאָװעס), 1º de outubro de 1937, p. 4. Traduzido do yiddish para o português. Disponível em: <https://www.nli.org.il/en/newspapers/filmns/1937/10/01/01/article/4.1/?e=en-20--1--img-txIN%7ctxTI-----1>. Acesso em: 8 nov. 2022.

No entanto, no momento da escrita do ministro, o cinema yiddish já não era mais produzido e tampouco veiculado na Polônia, e grande parte da cinematografia até então produzida já permanecia enterrada no abismo.

4.3. Talmud, Hassidismo e Cabala: o *dibuk* e a pluralidade da Torá

Um dia pedi a meu pai para encontrar um mestre que pudesse me orientar no estudo da Cabala. – Você é muito jovem para isso. Maimônides disse que é somente aos 30 anos que podemos nos aventurar no mundo cheio de perigos do misticismo. Antes, você deve estudar as matérias de base que tem condições de compreender. (WIESEL, 2001, p. 15).

Em *Noite*, o escritor Elie Wiesel (1928-2016) narra sobre os perigos do misticismo de acordo com os estudiosos do Talmud. Na infância, Wiesel morava na cidade de Sighet²⁷⁸, então Transilvânia (hoje fronteira da Romênia com a Ucrânia). O ganhador do prêmio Nobel da Paz e sobrevivente da Shoah tinha apenas 12 anos em 1941 e era “profundamente religioso”: de dia estudava o Talmud e à noite frequentava a sinagoga “para prantear” a destruição do Templo.

No conto *Árvore Genealógica*, Isaac Bashevis Singer traça sua origem a partir do fio religioso do hassidismo até chegar a seu avô paterno, *rebe* Samuel, que “por anos relutara em tornar-se rabino, preferindo dedicar-se ao estudo da Cabala” (SINGER, 2008, p. 58). Já o pai do escritor, “desconhecia tudo que não tivesse a ver com o culto religioso”, e “fora da Torá e das orações, o mundo para ele era repleto de espíritos malignos, demônios e duendes” (Ibid., p. 62). Em um outro conto intitulado *Por que grasnavam os gansos*, Singer conta que na infância “eram frequentes as conversas sobre pessoas que tinham o corpo possuído por espíritos de gente morta, almas que reencarnavam como animais, casas habitadas por duendes, sótãos assombrados por demônios” (Ibid. p. 22). Segundo ele, o pai achava necessário “lembrar que ainda há forças misteriosas em ação no mundo” (Ibid.).

can only be surprised to note how little the Jews know about themselves and how little they realize what is repulsive to a non-Jewish person and what is not. Looking at this film I realized once again that the Jewish race is the most dangerous one that inhabits the globe, and that we must show them no mercy and no indulgence. This riffraff must be eliminated and destroyed. Otherwise, it won't be possible to bring peace to the world”.

²⁷⁸ Em 1944 foi estabelecido o gueto de Sighet com cerca de 14 mil judeus, após a ocupação alemã da Hungria. Toda a população do vilarejo foi deportada para Auschwitz entre 17 e 21 de maio de 1944 e a maioria foi assassinada nas câmaras de gás logo na chegada ao campo de concentração e extermínio. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/sighet>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Em *Der Dibuk*, Khonen é um estudante do misticismo judaico e em sua peregrinação em busca de respostas ele encontra o mensageiro na estrada, que o conduz a uma carona na carroça de Sender. “Agora tudo vai acontecer no *devido tempo*”, preconiza o mensageiro. A tomada é externa, e a câmera entra na carroça e treme com o balançar de Khonen e Sender no percurso do caminho de terra. A estética tremida da imagem pelo posicionamento do cinegrafista Albert Wyworka (1894-1945) em cima da carroça em movimento é similar à do cinegrafista russo Mikhail Kaufman, que aparece em Kiev, na Ucrânia, filmando em cima de um automóvel em movimento em *Um homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929), em que a imagem acompanha o balançar do veículo.

Como costume, Sender convida o jovem peregrino religioso para comer em sua casa sem saber que Khonen é o filho do falecido amigo. Desse modo, ocorre o encontro, prometido ainda no ventre, entre Leah e Khonen. Na cena, a câmera acompanha o percurso do assistente de Sender, Nute (Max Bożyk, 1899-1970), que sai da cozinha com um prato de carpa – *kosher* – e caminha em direção à mesa, na qual estão sentados Sender, Leah, a tia Fraide e Khonen. A tomada passa por trás de uma coluna e, lentamente, aproxima o espectador da mesa de jantar. Sender questiona Khonen sobre a opção pelo estudo da Cabala:

- Você desistiu do Talmud e voltou-se para a Cabala... Por quê?
- O Talmud é frio e seco, também os comentários. Mas a Cabala... Liberta a alma da terra. Eleva o homem até as mais altas esferas.
- Existe um grande perigo em alcançar tais esferas, pois pode-se facilmente cair no abismo.
- Eu não cairei. Eu tenho meu próprio percurso que me levará a meu... [olha para Leah] objetivo.

O movimento hassídico, que surgiu no século XVIII fundado pelo Rabi Israel Baal Shem Tov (o Bescht, 1734-1760), aprofundava a longa história da espiritualidade judaica, remontando à própria mística judaica – a Cabala – para pregar a comunhão máxima com Deus por intermédio da alegria, o divino fruto da vida cotidiana. “Tudo o que o homem possui contém centelhas que pertencem à raiz de sua alma e que querem ser elevadas por ele até a sua origem”, dizia o Baal Shem Tov (Ibid. p. 88). Segundo o hassidismo, o aspecto da transformação pelo estudo da Torá é o que traz uma visão diferenciada. A dança e a música desempenham um papel elementar no encontro espiritual, sem intermediários, do indivíduo com Deus.

Para Buber (Martin Mordechai Buber, 1878-1965), um dos maiores pensadores religiosos do século XX, indicado ao Prêmio Nobel em ambas categorias, Literatura e Paz, a construção de uma lenda “repousa no balbucio de testemunhas entusiasmadas, que relatam o que lhes adveio, bem como o que entenderam daquilo que permaneceu para elas incompreensível” (BUBER, 1971, p. 83). O filósofo austríaco, intérprete do hassidismo e nascido em uma família judaica ortodoxa, esclarece que o elemento mais importante da vertente mística é a “tendência energética, que se manifesta tanto na existência pessoal quanto na da comunidade, de vencer cada vez mais a separação fundamental entre o sagrado e o profano” (Ibid., p. 84).

Influenciado por Buber, Gershom Scholem (1897-1982) estabeleceu o estudo da pluralidade do misticismo judaico na pesquisa acadêmica. Em *Cabala* (1974), Scholem mostra como o termo é apenas um dos muitos utilizados durante um período de mais de 1.500 anos para designar o movimento místico e seu ensino. O Talmud como uma coletânea de livros sagrados com discussões rabínicas na ordem das leis, da ética, dos costumes e da história do judaísmo, abarca os segredos da Torá. E o significado da Torá, ou os cinco primeiros livros da Bíblia, era a base principal da atitude cabalística, pautada na crença fundamental de uma correspondência entre criação e revelação (p. 169). Já o *Zohar*²⁷⁹ é também um livro com comentários sobre a Torá, porém na vertente do conhecimento esotérico, ou seja, diretamente relacionado à Cabala. Para Scholem, a Cabala está muito distante da abordagem racional e intelectual da religião:

“Cabala” é o termo tradicional mais comumente usado para os ensinamentos esotéricos do judaísmo e para o misticismo judaico, especialmente as formas que assumiu da Idade Média a partir do século XII. Em seu sentido mais amplo, significa todos os sucessivos movimentos esotéricos no judaísmo que evoluíram a partir do final do período do Segundo Templo e se tornaram fatores ativos na história judaica. [...] A Cabala pode ser considerada misticismo na medida em que busca uma apreensão de Deus e da criação cujos elementos intrínsecos estão além do alcance do intelecto, embora isso raramente seja explicitamente menosprezado

²⁷⁹ O livro *Zohar* (זוהר), escrito em hebraico e aramaico, é a coluna vertebral da Cabala, ou seja, é a base da dimensão mística do judaísmo compilado pelo grande sábio Rabi Shimon Bar Yochai (século II), aluno de Rabi Akiva (50-135 d.C.). Yochai reuniu todo o conhecimento esotérico existente no judaísmo, desde a revelação no Monte Sinai, na Cabala, na mística e em tudo o que foi transmitido durante os séculos, para que não fosse esquecido ou perdido. Segundo o *Zohar*, as dez *sefirot* (atributos da alma e da experiência interior) são o segredo da existência e de nós mesmos. Disponível em: <http://www.morasha.com.br/misticismo/sefirot-as-dez-emanacoes-divinas.html>. Para ver a capa de um *Zohar* publicada antes de 1800, acessar: <https://yivoencyclopedia.org/search.aspx?query=Zohar>. Acesso em: 8 nov. 2022.

ou rejeitado pelos cabalistas. Essencialmente, esses elementos foram percebidos através da contemplação e iluminação, que são frequentemente apresentadas na Cabala como a transmissão de uma revelação primordial sobre a natureza da Torá e outros assuntos religiosos²⁸⁰ (SCHOLEM, 1974, p. 3).

O estudo acadêmico de Scholem *desenterrou* as fontes do misticismo judaico e ofereceu uma nova definição sobre o judaísmo. Na Cabala, segundo ele, elementos místicos e esotéricos coexistem de uma forma altamente confusa, muitas vezes por parábolas. “Por sua própria natureza, o misticismo é um conhecimento que não pode ser comunicado diretamente, mas pode ser expresso apenas por símbolos e metáforas” (Ibid., p. 4).

Khonen consulta o livro das escrituras sagradas na sinagoga em busca de respostas e afirma que quer “alcançar um claro e brilhante diamante, dissolvê-lo em lágrimas e absorvê-lo em minha alma”. Entre o sonho – o simbólico – e a realidade – o desejo de casar com Leah – o jovem cabalista afirma que em todo mal – pecado – existe o sagrado: “tudo o que é criação de Deus tem em si uma centelha do sagrado”, e que “o outro lado” de Deus deve ser sagrado também.

A questão da origem e da natureza do mal foi uma das principais forças motivadoras por trás da especulação cabalística (SCHOLEM, 1974, p. 122). O

Figura 49 - Der Dibuk - livro sagrado

Figura 50 - Der Dibuk - Khonen



Frames de *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937).
Página do livro sagrado com símbolos cabalísticos e Khonen (Leon Libgold),
ao evocar “o outro lado” de Deus e morrer.

²⁸⁰ No original: “‘Kabbalah’ is the traditional and most commonly used term for the esoteric teachings of Judaism and for Jewish mysticism, especially the forms which it assumed in Middle Ages from the 12th century onward. In its wider sense, it signifies all the successive esoteric movements in Judaism that evolved from the end of the period of the Second Temple and became active factors in Jewish history. [...] Kabbalah may be considered mysticism insofar as it seeks an apprehension of God and creation whose intrinsic elements are beyond the grasp of the intellect, although this is seldom explicitly belittled or rejected by the kabbalists. Essentially these elements were perceived through contemplation and illumination, which is often presented in the Kabbalah as the transmission of a primeval revelation concerning the nature of the Torah and other religious matters.

escritor de *Der Dibuk*, An-ski, vivia em uma época em que ocorria um choque entre o mundo do assimilacionismo e o das tradições religiosas do Talmud. Mas seria a história do *dibuk* uma forma de An-ski retornar às próprias origens pelo judaísmo “iluminado” da Haskalá²⁸¹? Scholem e An-ski não eram contemporâneos (An-ski morreu quando Scholem tinha apenas 23 anos) e tampouco tinham a mesma origem (Scholem era alemão e An-ski era bielorusso), mas ambos se interessavam em tentar entender o “outro lado” – o “espírito maligno” ou o *dibuk* –, encontrado no homem. Quando Khonen convoca o “outro lado” de Deus, o mensageiro aparece para relembrar: “No grande desejo da centelha da chama, o vaso pode se romper. Deixe cada homem seguir a sua própria estrada”. No próximo subcapítulo (4.4), abordamos a estrada de errância de An-ski e o sentido para ele do retorno às origens do judaísmo.

4.4. A errância de An-Ski: retorno à origem e ação pela preservação

Segundo Jacó Guinsburg, que traduziu para o português a peça teatral de An-ski e acrescentou as notas de rodapé do livro *O Dibuk*²⁸², o folclore, ou seja, a criação popular, é uma “fonte perene de valores humanos”, pois revela “as experiências de um grupo, ornamentadas pela imaginação e pela poesia das gerações²⁸³” (1965).

A versão em yiddish do drama expressionista, originalmente escrito para o teatro no período de 1911-1913, foi perdida devido à condição errante do dramaturgo, o intelectual e escritor S. An-ski, ou Shloyme-Zanvl Rapoport (1863-1920), em decorrência de seu ativismo político. Influenciado pelo iluminismo judaico, a Haskalá, e pelo desejo de expansão do conhecimento com ênfase no método científico, An-ski deixou sua casa, ainda na adolescência, para estudar os camponeses eslavos e a teoria revolucionária russa. Da mesma forma, o personagem criado por ele em *Der Dibuk*, Khonen, deixa o seu *shtetl* para estudar a Cabala, o misticismo judaico, com um mestre distante.

²⁸¹ Para saber sobre a Haskalá, cf. nota 29.

²⁸² AN-SKI, S., *O Dibuk*, 1965, Volume 10.

²⁸³ GUINSBURG, J., *O Dibuk*. Vol. 10, 1965, p. xxx.

An-ski nasceu e foi educado no *shtetl* Chashniki²⁸⁴ (hoje na Bielorrússia), na região de Vitebsk, no mesmo distrito do pintor Marc Chagall (1887-1985). Durante a adolescência, mudou-se para a cidade de Kiev e iniciou a carreira como jornalista e ativista do socialismo revolucionário²⁸⁵, quando adotou o pseudônimo de Seymon Akimovich An-ski, aos 28 anos. O rascunho da peça mais célebre da história do teatro yiddish²⁸⁶ começou a ser escrito quando, então com 50 anos, o escritor viajava em uma expedição etnográfica organizada por ele próprio pelos *shtetlekh* da zona de assentamento – confinamento – judaico no Império Russo, o *Pale of Settlement*²⁸⁷ (território que hoje abrange, em grande parte, a Ucrânia).

A peça foi originalmente escrita em russo, e depois o próprio An-ski a traduziu para o yiddish. No entanto, o escritor perdeu o manuscrito em yiddish quando fugiu da Rússia bolchevique para Vilna, na Lituânia, na época ocupada pelos alemães. Depois que seu amigo, o também escritor e ativista político A. Vayter (Aysik Meyer Devenishski, 1878-1919) foi assassinado em um *pogrom*²⁸⁸ em abril de 1919, An-ski novamente deslocou-se, desta vez para Varsóvia. Ele reconstruiu *Der Dibuk: Tsvishn tsvey veltn* (*O Dibuk: entre dois mundos*) com base na tradução hebraica do poeta ucraniano Hayim Nakhman Bialik (1873-1934), publicada em 1918 em Moscou, no periódico *A-Tekufah*²⁸⁹ (*A Estação*).

Em 1901, An-ski havia lido as obras de I. L. Peretz (1852-1915) e ficou impressionado que a escrita yiddish pudesse ser tão moderna. An-ski voltava-se para “o futuro dos judeus” (SAFRAN, 2010, p. 186). Peretz havia participado em 1908 da primeira conferência internacional sobre a língua yiddish, a Conferência

²⁸⁴ A distância entre estes dois *shtetls* é de cerca de 90 quilômetros. Disponível em: <https://goo.gl/maps/xiFC3E1i1qLHodLv9>. Acesso em: 8 nov. 2022.

²⁸⁵ O socialismo revolucionário foi um grande movimento e também partido político russo no início do século XX, ligado aos camponeses e à ideologia de que as mudanças estruturais devem ocorrer pela revolução social. Dentre estas, a coletivização da terra de acordo com as necessidades de cada um e uma determinação às demandas de minorias do império.

²⁸⁶ De acordo com Michael C. Steinlauf, escritor no campo dos estudos da história, do teatro e da cultura dos judeus do Leste Europeu, professor associado de História do Gratz College, na Pensilvânia (EUA) e consultor histórico do Museu Polin. Para acessar a palestra de Steinlauf no Polin, disponível em: <https://www.polin.pl/pl/wydarzenie/czego-chce-od-nas-ten-dybuk-wiek-pamienci-i-niepamienci>. Acesso em: 12 out. 2022.

²⁸⁷ Segundo Guinsburg, *Pale* significa literalmente “o cercado” (1996, p. 57), a denominação do conjunto de províncias ocidentais do Império Russo, onde historicamente os judeus viveram e para as quais foram, em sua maioria, legalmente confinados. Para saber mais sobre a zona de assentamento judeu, ver na *Enciclopédia dos judeus do Leste Europeu* do YIVO. Disponível em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/pale_of_settlement. Acesso em: 8 nov. 2022.

²⁸⁸ Para saber mais sobre *pogrom*, cf. nota 196.

²⁸⁹ Para saber sobre o periódico ver em: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/ha-tekufah>. Para acessar diversas publicações, ver em: <https://yivoencyclopedia.org/search.aspx?query=Tekufah>. Acesso em: 8 nov. 2022.

de Czernowitz²⁹⁰ (cidade localizada hoje na Ucrânia), quando o status da língua yiddish e seu papel na vida judaica foi estabelecido como uma “língua nacional do povo judeu” (GUINSBURG, 1996, p. 28). A agenda de Czernowitz era ampla e incluía: 1. a necessidade de escolas e de professores de yiddish; 2. o apoio à imprensa, teatro e literatura yiddish; 3. a reversão da tendência crescente dos jovens pelo estudo do hebraico e de línguas não judaicas ao yiddish; 4. o apoio da tradução de obras canônicas do hebraico e do aramaico para o yiddish; e 5. a regularização da ortografia yiddish. Segundo Joshua Fishman²⁹¹, o valor simbólico da Conferência de Czernowitz a partir da Shoah passou a ser repensado como um memorial do ativismo yiddish nas primeiras décadas do século XX.

No mesmo ano de Czernowitz, An-ski recebeu um apoio financeiro para coletar a tradição judaica²⁹² na área da própria origem, Vitebsk. O escritor descreveu o folclore como o produto dinâmico das interações entre pessoas e nações (SAFRAN, 2010, p. 6).

Algo como o folclore deve ser reunido no local onde foi criado. Uma vez retirado de seu lugar, perde seu buquê, seu sabor e seu significado. Não, você tem que coletar histórias judaicas, canções e assim por diante apenas lá nos pequenos *shtetlekh*, de pessoas idosas que carregam em si o passado imperturbável (Ibid., p. 187).

Ao coletar as histórias, ele ansiava por salvar a cultura e as pessoas que estudava. Como as cotas de matrículas universitárias no Império Russo eram escassas, ele fazia parte de uma geração de judeus da Europa Oriental que ia estudar na Alemanha, Suíça ou França, ou mesmo seguia para a Palestina. À medida que a religião tornava-se menos atraente, An-ski trocou o lado religioso e espiritual pela lealdade secular²⁹³: a alta cultura e a literatura russas, a qualificação profissional, as

²⁹⁰ A conferência ocorreu entre 30 de agosto a 4 de setembro de 1908. O comitê administrativo da conferência era composto por integrantes do grupo de cultura yiddish (*Yiddish Kultur*) da Universidade de Viena, criado pelo educador, ensaísta, filósofo, político e ativista Nathan Birnbaum (1864-1937). Os escritores Itzhak Leibush Peretz (1852-1915), Sholem Asch (1880-1957) e Avrom Reisen (1876-1953) compuseram a lista dos escritores presentes.

²⁹¹ Pesquisador e professor emérito em Ciências Sociais da Yeshiva University, em Nova Iorque. Fishman, Joshua A. *Czernowitz Conference*. YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 2010. Disponível em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Czernowitz_Conference. Acesso em: 8 nov. 2022.

²⁹² Para acessar algumas cartas e fotografias tiradas durante a expedição, ver no YIVO. Disponível em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/an-ski_ethnographic_expedition_and_museum. Acesso em: 8 nov. 2022.

²⁹³ O conceito de secularismo judaico surgiu no final do século XIX com base em uma separação da identidade judaica com a obrigatoriedade da observância de práticas religiosas tradicionalistas.

novas ideologias do socialismo judaico, do sionismo²⁹⁴ e a crença de que a velha cultura poderia ser transformada em algo que unisse e fortalecesse uma comunidade oprimida (SAFRAN, 2010, p. 7).

Entre 1912 e 1914, S. An-ski voltou às origens e percorreu amplas regiões do Leste Europeu para coletar material folclórico²⁹⁵ dos grupos judeus ali radicados. Com o financiamento de um banqueiro de Kiev, Vladimir Gintsburg, ele organizou as expedições – durante o verão – com uma equipe que incluía o fotógrafo Solomon Iudovin (1892-1954), o musicólogo e compositor Yoel Engel (1868-1927), e Avrom Rekhtman (1890-1972), então aluno do instituto de estudos judaicos de São Petersburgo, entre outros. Diante da evolução de novas tecnologias aplicadas na captação de imagens e do som, o escritor e sua reduzida equipe utilizaram-se de dispositivos que documentavam textos orais de fontes vivas e imagens fotográficas. Assim, os tesouros da oralidade judaica – o áudio – e as imagens fotográficas – o vídeo – auxiliavam a ação pela preservação da memória audiovisual.

Na primeira etapa da expedição, em cerca de 12 cidades por onde passou com a equipe, An-ski ouviu lendas e uma em especial chamou a atenção: havia um local cercado perto da sinagoga onde foram enterrados uma noiva e um noivo, mortos durante o casamento por rebeldes cossacos do século XVIII. No total²⁹⁶, segundo os relatórios de An-ski publicados em 1915-1917, o grupo investigou cerca de 70 cidades do *Pale*. Ao todo, reuniram: 2 mil contos folclóricos, lendas e tradições; 1.500 canções folclóricas; mil melodias instrumentais, tocadas em sinagogas e em cerimônias, provérbios e superstições; algumas centenas de documentos históricos e cartas; cerca de 100 manuscritos. Eles também compraram

²⁹⁴ O fundador do movimento sionista moderno foi o jornalista e escritor austríaco Theodor Herzl (1860-1904), que desejava combater o antissemitismo crônico observado na França durante o Caso Dreyfus (1894-1906). O movimento surgiu de uma série de motivações, inclusive as religiosas, nacionalistas e políticas. O objetivo era estabelecer um Estado Nacional na Palestina como nação para os judeus. Em 14 de maio de 1948, o Estado de Israel foi legitimado por David Ben-Gurion (1886-1973).

²⁹⁵ Após uma exposição limitada da coleção expedicionária em 1914, ela foi exibida no Museu Judaico de São Petersburgo, que abriu brevemente em 1917, e depois novamente em 1923, e que foi fechado em 1929. No ano 2000, a maioria dos artefatos que restaram foi localizada no Museu Russo de Etnografia em São Petersburgo, enquanto que a maior parte dos manuscritos e das gravações de áudio foram encontradas em Kiev, na Biblioteca Nacional Vernadskij, na Ucrânia. Disponível em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/an-ski_ethnographic_expedition_and_museum. Acesso em 12 nov. 2022. Ver também parte da coleção no Museu Etnográfico de São Petersburgo, na Rússia, de imagens feitas na região da Volínia, hoje fronteira com a Polônia e a Bielorrússia. Disponível em: <https://youtu.be/J4i-Crf7rGs>. Acesso em: 12 nov. 2022.

²⁹⁶ Segundo Benyamin Lukin, traduzido do russo por I. Michael Aronson. Disponível em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/an-ski_ethnographic_expedition_and_museum. Acesso em: 12 out. 2022.

700 objetos sagrados e gravaram 500 cilindros de cera²⁹⁷ de música folclórica. Fora isso, fotografaram centenas de sinagogas e seus interiores, tumbas, objetos rituais e pessoas.

A missão foi interrompida em julho de 1914, quando foi deflagrada a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O trabalho etnográfico de An-ski contribuiu para colocar o folclore e a etnografia yiddish em bases científicas alinhadas com as melhores práticas do campo na época. O autor de *Der Dibuk* morreu em 1920, vítima de ataque cardíaco, um dia depois de participar de uma reunião organizacional de uma Sociedade Etnográfica de Varsóvia. An-ski partiu *antes do tempo* de ver a sua peça *Der Dibuk* nos palcos teatrais – a partir de 1920 – e nas salas de cinema – a partir de 1937.

Figura 49 - Trupe de Vilna, 1919. An-ski e Kacyzne



An-ski, (em pé, no centro da foto, de barba e cabelos brancos) e Kacyzne (com o rosto apoiado no braço direito de An-ski). Na imagem, integrantes da Trupe de Vilna, na Polônia, em 1919. Dovid Herman (de bigode, terceiro à direita de An-ski), M. Kowalski (segundo à direita de An-ski), Frieda Blumenthal (à esquerda de An-ski), Chaim Szejner (à esquerda de Blumenthal), Sonia Alomis (sentada, à esquerda) e Leyb Kadison (sentado à direita).

Foto: arquivo YIVO.

4.5. Michał Waszyński: o príncipe polaco

O cinema é a minha paixão. Para mim, o cinema é dupla realidade, sujeita a regras completamente diferentes. Em um segundo, um rei pode transformar-se em ovelha, ou um mendigo em um rico homem. Eu chamo isto de “a mágica do cinema”. Michał Waszyński²⁹⁸

²⁹⁷ O fonógrafo, inventado pelo norte-americano Thomas Alva Edison (1847-1931) em 1877, foi o primeiro aparelho capaz de gravar e de reproduzir sons através de um cilindro de estanho. Posteriormente, o britânico Alexander Graham Bell (1847-1922) e o norte-americano Charles Sumner Tainter (1854-1940) patentearam o cilindro fonográfico como *grafofone*, agora com uma base de papelão coberta com cera, portanto mais barato que os cilindros de folha de estanho de Edison.

²⁹⁸ Depoimento em áudio de Waszyński no documentário *Książę I Dibuk (O príncipe polaco)*, Elwira Niewiera e Piotr Rosotowski, 2017), 9’35”.

O diretor de *Der Dibuk* teve uma vida enigmática e controversa. Michał Waszyński (Mosze Waks, 1904-1965) era um talento na esfera do cinema. Na década de 1930, dirigiu cerca de 40 filmes, praticamente todos lucrativos. Ele afirmava ter estudado em Moscou com o diretor, ator e escritor russo Constantin Stanislavski (1863-1938) e de ter colaborado, em Berlim, com F. W. Murnau (Friedrich Wilhelm Murnau, 1888-1931), um dos mais importantes realizadores do cinema expressionista alemão. Segundo o *Historical Dictionary of Polish Cinema* (2019) de Marek Haltof, Waszyński foi creditado como o diretor e produtor do primeiro filme polonês falado com som em disco (filmado em Viena), *Niebezpieczny romans* (*Um Perigoso caso de Amor*, 1930).

Na trajetória do jovem diretor, consta que ele foi assistente de Henryk Szaro (nascido Szapiro, 1900-1942, no gueto de Varsóvia), diretor de *Der Lamedvovnik* (*Um dos Trinta e Seis Homens Justos*, 1925) e de *Tkies Khaf*²⁹⁹ (*A Promessa*, Henryk Szaro, 1937), uma refilmagem do filme de 1924 dirigido por Zygmund Turkow (1896-1970). Em 1935, sob a direção de Waszyński, *Antek policmajster* (*Antek, o Chefe de Polícia*) foi votado como a melhor comédia polonesa antes da Segunda Guerra Mundial. A narrativa gira em torno de um comerciante de coelhos, injustamente acusado de insultar as autoridades czaristas, que foge do tribunal e entra em um trem. Ao se deparar com um policial embriagado e adormecido, Antek decide vestir o uniforme da autoridade.

É curioso imaginar que Waszyński dirigiu *Der Dibuk* afirmando não falar a língua yiddish. Ele nasceu em Kovel³⁰⁰, na Volhynia (hoje Ucrânia), na mesma região pela qual passou An-ski com a sua expedição etnográfica menos de uma década depois. De família judaica de sete filhos e pobre – o pai era ferreiro e a mãe negociava aves³⁰¹ –, ele recebeu uma educação tradicional: foi aluno de um *kheder*³⁰² e depois de uma *yeshivá*. Mais tarde, frequentou o ensino médio e estudou teatro em Kiev, antes de se mudar para Moscou e depois para Berlim. Homossexual,

²⁹⁹ *Tkies Kaf* foi lançado meses antes de *Der Dibuk* e a trama narrativa gira em torno de argumentos similares: quebra da promessa de casamento dos filhos ainda não nascidos; o profeta Elias na figura de um mensageiro; o estudo do Talmud e o ambiente da *yeshivá*. Fora isso, os atores Dina Halpern (1909-1989), Moïshe Lipman (1893-?299), Max Bożyk (1899-1970) e Shmuel Landau (1882-1942, no gueto de Varsóvia) haviam igualmente trabalhado na versão de 1937 de *Tkies Kaf*.

³⁰⁰ A cidade de Kovel, onde nasceu Waszyński, situa-se hoje em território ucraniano.

³⁰¹ Informações encontradas no *Virtual Shtetl* do *Museu Polin*. Disponível em: <https://sztetl.org.pl/en/dziedzictwo/pollywood/michal-waszynski>. Acesso em: 12 out. 2022.

³⁰² *Kheder* (חדר), escola religiosa tradicional judaica.

saiu de Kovel em 1922, com 18 anos, e não voltou mais. “Na religião ortodoxa, quando alguém deixava o judaísmo, era considerado morto. Por isso, a família não manteve qualquer conexão com ele, porque envergonhou a família. Ele se converteu ao catolicismo³⁰³”, afirmou uma prima de Waszyński/Waks em Tel Aviv, que lamentou ser uma pena não saberem mais a respeito do diretor.

Quando a Segunda Guerra Mundial estourou, em setembro de 1939, Waszyński estava em Lviv, no set de seu próximo filme. Ele foi exilado para a Sibéria³⁰⁴, o que lhe salvou a vida, pois se tivesse permanecido na Polônia após a invasão alemã, tanto a origem judaica quanto a orientação sexual o levariam para o *abismo* do extermínio. O documentário polaco-alemão *Księż I Dibuk (O príncipe e o Dibuk)*, Elwira Niewiera e Piotr Rosołowski, 2017) apresenta imagens de arquivo históricas e de Waszyński, costuradas por depoimentos de familiares e de integrantes do cinema que o conheceram. O assistente de montagem de Waszyński em Hollywood, Enrico Bergier afirma no documentário que o diretor era misterioso e que nunca falava do passado na Polônia: “ninguém o conhecia realmente, ele tinha uma família grande, vivia em um castelo perto de Varsóvia e tinha uma irmã e uma prima³⁰⁵”.

Na sinagoga de Kovel, na Ucrânia, cidade natal de Waszyński, um cidadão idoso lembrou que os Waks foram assassinados. Da mesma forma que muitos integrantes da equipe de *Der Dibuk*, também os pais e irmãos do diretor não escaparam da devastação da Shoah e foram assassinados. Em seu diário, Waszyński narra como o próprio passado em Kovel, como um *dibuk*, acabou voltando para assombrá-lo:

Minha cidade some da minha mente, como se o lugar de minha infância nunca tivesse existido. Mas eu nunca conseguirei me livrar dela. Você que nos abandonou. [...] Embora, mesmo agora em meus sonhos, quando acordo, você volta para mim toda noite, como uma facada no coração.³⁰⁶

³⁰³ Depoimento da prima de Waszyński no documentário *Księż I Dibuk (O príncipe polaco)*, Elwira Niewiera e Piotr Rosotowski, 2017), 23’26”.

³⁰⁴ Em dezembro de 1941, ele juntou-se ao Exército de Anders, com outros artistas como Konrad Tom (1887-1957), e filmou toda a rota de combate da Pérsia, pela Palestina, do Egito até chegar à Itália.

³⁰⁵ Depoimento de Enrico Bergier no documentário *Księż I Dibuk (O príncipe polaco)*, Elwira Niewiera e Piotr Rosotowski, 2017), 7’42”.

³⁰⁶ Simulação do texto escrito em diário por Waszyński no documentário *Księż I Dibuk (O príncipe polaco)*, Elwira Niewiera e Piotr Rosotowski, 2017), 24’54”.

Após a Segunda Guerra Mundial, Waszyński foi morar na Itália e casou-se em 1946 com a condessa italiana Maria Dolores Tarantini, viúva, sem filhos, rica e bem mais velha, que logo faleceu. Ele, assim, passou a se apresentar como um príncipe e tornou-se um aristocrata influente da indústria cinematográfica italiana. Neste mesmo ano, dirigiu o primeiro e último filme na Itália, *O desconhecido de San Marino* (*Lo Sconosciuto di San Marino*, 1948), com atuações de Vittorio De Sica (1901-1974) e Anna Magnani (1908-1973). Coincidentemente, a narrativa é sobre um homem que perde a memória, não sabe de onde é e nem lembra do próprio nome.

Nas décadas de 1950 e 1960, com o cineasta Samuel Bronston (1908-1994), foi produtor de, entre outros: *A Condessa Descalça* (*The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954), com Humphrey Bogart (1899-1957) e Ava Gardner (1922-1990); *O Americano Tranquilo* (*The Quiet American*, Joseph L. Mankiewicz, 1958); além do épico *El Cid* (1961), com Charlton Heston (1923-2008) e Sophia Loren (1934-); e *A Queda do Império Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964), com Alec Guinness (1914-2000) e Sophia Loren.

No documentário *Książę I Dibuk* (*O príncipe e o Dibuk*, Elwira Niewiera e Piotr Rosołowski, 2017), vemos uma imagem do diretor filmando com Orson Welles (1915-1985). O motorista de Waszyński, Angelo Manzini, relata que “ele era um pouco estranho” e que era obsessivo com a frase “estamos procurando o *dibuk*”, pois o passado “crescia em sua mente e o perturbava em Roma³⁰⁷”.

Waszyński morreu de ataque cardíaco em 20 de fevereiro de 1965, durante um jantar em Madri. Foi enterrado em Roma, como um aristocrata polonês, um príncipe, como se autodenominava. Diferentemente de Joseph Green e de Aleksander Ford, diretores estudados nos capítulos 2 e 3 desta pesquisa, o funeral de Waszyński foi uma grande cerimônia. Em yiddish, ele escreveu em seu diário: “Estou começando a acreditar em sonhos. Eu vagueio só pelas ruas. Quando olho para as pessoas, eu volto. Por toda a parte, vejo abraços incompletos, olhares melancólicos, inacabados. Sinto-me despedaçado. Deixe-me em paz³⁰⁸”.

³⁰⁷ Depoimento de Angelo Manzini no documentário *Książę I Dibuk* (*O príncipe polaco*, Elwira Niewiera e Piotr Rosotowski, 2017), 56’54”.

³⁰⁸ Simulação do texto escrito em diário por Waszyński no documentário *Książę I Dibuk* (*O príncipe polaco*, Elwira Niewiera e Piotr Rosotowski, 2017), 58’20”.

Figura 50 - Michał Waszyński (Mosze Waks, 1904-1965)



4.6. Dialética do passaporte: errância e abrigo

O texto escrito por An-ski – a peça teatral *Der Dibuk* perdida pelo autor durante a Primeira Guerra Mundial –, o documento *errante*, percorreu de volta para o yiddish o trajeto *entre* línguas diversas. No mesmo sentido, o filme também foi quase perdido e precisou ser reconstruído. A duração original de *Der Dibuk* era de 125 minutos, mas somente uma cópia mais curta, de 90 minutos, foi assistida na França em 18 de maio de 1938. Em 2016, a restauração pela Lobster Films foi finalizada com o apoio da Fundação para a Memória da Shoah. O processo ocorreu a partir da versão de 90 minutos, também com base de nitrato, achada entre as coleções da Cinemateca Francesa, e uma versão positiva na íntegra com legendas em hebraico que foi encontrada na Cinemateca de Tel Aviv e conservada na Cinemateca de Jerusalém, ambas em Israel. Olhar para estes filmes, portanto, resgatados em arquivos de diversos países, é inevitavelmente pensar nas cinzas *empilhadas* pela devastação da guerra.

Assim como a alma de Khonen vagueia em busca de um *abrigo* entre dois mundos – o terreno e o sobrenatural –, o próprio cinema yiddish, a partir do advento do som sincronizado, pode ser abordado como um *cinema errante*: sem nação e sem território. O cinema sonoro yiddish falava para um povo desprovido de nação, ou seja, eram filmes que podiam ser exibidos sem legendas na Polônia, na Rússia, na Alemanha, na Áustria, nos Estados Unidos e em alguns lugares da América do Sul, como a Argentina e o Brasil. Como não havia – e ainda não há – uma única nação que falasse a língua yiddish, também não havia uma única nação que produzisse um cinema em yiddish. Na década de 1930, enquanto eram produzidos os filmes

discutidos nesta pesquisa, também ocorria uma intensa produção em yiddish nos Estados Unidos³⁰⁹.

Como já mencionado anteriormente, na Europa Central e no Leste Europeu a língua e a cultura yiddish eram presença marcante na cultura judaica antes da Segunda Guerra Mundial, enquanto na Europa Ocidental e nos grandes centros urbanos muitos judeus favoreciam a assimilação cultural e a identificação com seus países e suas línguas de residência. Nos Estados Unidos, cerca de dois milhões de judeus imigrantes do Leste Europeu incorporavam o *yiddishkeit*³¹⁰, a essência judaica no modo de vida cotidiana. No Brasil, entre 1930 e 1937, cerca de 70 mil judeus³¹¹ chegaram aqui, vindos de navio. Portanto, assistir e analisar a adaptação para o cinema do grande clássico dos palcos judaicos e adentrar pelas trajetórias da obra e dos integrantes da equipe de *Der Dibuk* significa acrescentar ao *cinema-passaporte* a ideia do elemento *errante* e a noção do *abrigo*. Naquela época, a metáfora do judeu *errante* tornava-se cada vez mais real e já havia sido aludida no cinema³¹².

Em 1937, quando *Der Dibuk* foi produzido e exibido, Walter Benjamin escrevera um artigo sobre Eduard Fuchs (1870-1940), escritor, colecionador e crítico cultural alemão que, assim como o próprio Benjamin, havia fugido da Alemanha para a França após 1933.

³⁰⁹ A produção do cinema yiddish nos Estados Unidos não é contemplada nesta pesquisa.

³¹⁰ O *yiddishkeit* (יידישקייט) incorpora a tradição, cultura e herança judaicas e vai além da religião. Segundo Samuel Kassow no documentário *A Yiddish World Remembered* (Andrew Goldberg, 2004), a convicção fundamental do yiddishkeit é a de que existe uma ordem moral no universo, onde um denominador comum é a justiça.

³¹¹ Meus avós, Chana e Chaim, fazem parte desta estatística. Cf. nota 10. Jeffrey Lesser, historiador, escritor e professor, afirma que no período de 1920 a 1930, “imigrantes da Europa Oriental fizeram a população judia no Brasil inchar de uns 15 mil indivíduos em 1920 para cinco vezes esse número apenas duas décadas depois” (LESSER, 2005, p. 321). Segundo Fábio Koifman, pesquisador, doutor em história e professor associado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, estes números são estimativas e é importante apontar que “muitos indivíduos não se declararam judeus nos consulados ou ao embarcar nos navios. Outros tantos judeus não permaneceram no Brasil”. A tabela n. 4, com dados de imigração de judeus vindos da Polônia para o Brasil entre 1921 e 1937, *Migration and Displacement during World War II and its Aftermath* pode ser acessada em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Population_and_Migration/Migration_since_World_War_II#id0ebwbi. Acesso em: 12 nov. 2022.

³¹² Como exemplo, *O Judeu Errante* (*Le juif errant*, Georges Méliès, 1904); *A cidade sem judeus* (*Die Stadt ohne juden*, Hans Karl Breslauer, 1924), filme que profetizava a ascensão do nazismo e do antissemitismo racial, e que ficou desaparecido por mais de 90 anos. Vale aqui trazer informação que o autor e escritor do livro e do filme, Hugo M. Bettauer, foi assassinado por um nazista em Viena, em 1925; *O Judeu Errante* (*The wandering Jew*, George Roland, 1933), entre outros.

As obras de arte ensinam a seus criadores como a sua função sobrevive e como as intenções do artista são deixadas para trás. Elas demonstram como a recepção de uma obra por seus contemporâneos é parte do efeito que a obra exerce hoje em nós. Mostram ainda que este efeito depende de um encontro não somente com a própria obra, mas com a história que permitiu que a arte chegasse à nossa época. [...] Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer em qualquer presente que não se reconheça como intimado naquela imagem³¹³ (BENJAMIN, 2002, p. 262).

O ensaio, escrito no início de 1937, contém o início da elaboração da teoria do materialismo histórico, que viria a se tornar as *Teses sobre o Conceito da História*, último texto produzido em 1940 por Benjamin antes do suicídio em Portbou, município situado na fronteira da França com a Espanha. O pensador refere-se ao processo de leitura pelo qual um objeto histórico é destacado do *continuum* da história e torna-se parte da própria experiência do leitor. Tal experiência constitui um renascimento, uma *vida após a morte*. Trata-se não somente da errância da obra – e do próprio Benjamin que já escrevia o monumental *Passagens* – mas de uma forma de escavação – em nosso caso, da investigação sobre *Der Dibuk* – à procura do que transborda pelos frames do cinema e decanta nas bordas da arte cinematográfica.

As histórias dos sujeitos do cinema yiddish em questão guardam inúmeras lacunas, localizadas no *olho da história*, expressão utilizada por Didi-Huberman para descrever o contexto político do momento imediatamente anterior a um fenômeno extremo: as atrocidades cometidas durante a Shoah, “onde por vezes há uma calma absoluta, mas que não deixa de ter nuvens que tornam difícil a sua interpretação” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 63). É, de fato, difícil obter informações sobre que aconteceu com vários destes personagens. Percorremos vários arquivos (YIVO; FINA) em busca de informações sobre os atores Gerszon Lamberger (Nissn em *Der Dibuk*) e Moishe Lipman (Sender em *Der Dibuk*), assim como os produtores Ludwig Prywes e Zygmunt Mayflauer (Zigfyd Mayblum, 1890-1939), sem nada ou muito pouco encontrar sobre eles.

³¹³ No original: “Works of art teach him how their function outlives their creator and how the artist’s intentions are left behind. They demonstrate how the reception of a work by its contemporaries is part of the effect that the work of art has on us today. They further show that this effect depends on an encounter not just with the work of art alone but with the history which has allowed the work to come down to our own age. [...] For it is an irretrievable image of the past which threatens to disappear in any present today that does not recognize itself as intimated in that image”.

Por outro lado, não somente os roteiristas Alter Kazyzne (Alter-Sholem Kazyzne, 1885-1941, no massacre de Tarnopol) e Mark Arnstein (Andrzej Marek, 1880-1943, no gueto de Varsóvia), os atores Abraham Kurc (1918-1942, no campo de extermínio de Treblinka) e Isaac Samberg (Ajzyk Samberg, 1889-1943, no campo de concentração de Poniatowa), bem como o diretor de arte Jacek Rotmil (1888-1944, executado na prisão Pawiak, em Varsóvia) e o cinegrafista Albert Wyworka (1894-1945) tornam-se hoje, pela pesquisa, almas errantes, *dibukim*.

Sob um ponto de vista análogo, enquanto a alma errante vagueia no longa-metragem *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937), além dos personagens envolvidos neste cinema, também os espectadores, localizavam-se à *beira do abismo* e vários destes morreram de forma trágica *antes do tempo*. Diante do contexto político daquele momento, e como uma resposta à tensão e ao sofrimento da vida pública judaica na qual o judeu era legitimizado como cidadão de segunda categoria, imaginamos tanto a produção quanto a sala de cinema como um lugar de *abrigo*, um refúgio aos boicotes antijudaicos, além de um espaço de imersão na narrativa da tela do cinema.

Figura 51 - Cinema Sfinks, Varsóvia.



Frames do documentário *O príncipe polaco* (Elwira Niewiera e Piotr Rosotowski, 2017). Cinema Sfinks lotado em Varsóvia com a exibição de *Der Dibuk* (1937).

De acordo com Hoberman, para um importante segmento da imprensa polonesa, a “questão judaica” fazia parte da questão do momento. “Os judeus comuns estavam sendo assediados com restrições ao abate *kosher*³¹⁴ e ao teatro yiddish, em um ambiente de crescentes manifestações violentas. Tais pressões

³¹⁴ *Kosher* ou *Casher* (כשר) significa apropriado. O termo refere-se a alimentos que podem ser consumidos, por se apresentarem em conformidade com as leis dietéticas judaicas, segundo a Torá. Para saber mais: https://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/3973769/jewish/O-que-Casher.htm. Acesso em: 12 out. 2022.

serviam para virar a comunidade judaica para dentro³¹⁵” (HOBERMAN, 2010, p. 275). Inclusive, para dentro do cinema. Vários integrantes da equipe técnica que trabalhavam na Alemanha fugiram para o Leste após a ascensão de Hitler ao poder em 1933 e receberam abrigo na indústria do cinema yiddish/polonês.

Jacek Rotmil (Jacques Rotmil, 1888-1944, executado na prisão Pawiak, em Varsóvia), por exemplo, foi contratado pelo diretor Michał Waszyński como diretor de arte. Nascido em São Petersburgo, Rotmil já havia trabalhado nos primeiros filmes poloneses da década de 1920 e continuou a carreira na Alemanha durante o início da década de 1930. Com a tomada do poder pelos nazistas, Rotmil fugiu para a Polônia. Além de *Der Dibuk*, o também arquiteto fez a direção de arte de *A Brivele der Mamen* (*Uma Cartinha para Mamãe*, Joseph Green e Leo Trystan, 1938), ambos em parceria com Steffan Norris³¹⁶ (1894-1979). Quando a Alemanha invadiu a Polônia em 1939, Rotmil se escondeu e juntou-se à resistência. Em 1944 ele foi capturado, preso e executado.

O jornalista e fotógrafo Alter Kacyzne, um dos dois roteiristas de *Der Dibuk*, foi brutalmente assassinado³¹⁷ em 1941 na cidade hoje ucraniana de Tarnopol; sua esposa, Khana, morreu no campo de extermínio alemão em Belzec. A filha Sulamita³¹⁸, sobreviveu à guerra disfarçada de não judia. *Poyln: Jewish Life in the Old Country* (1999) é o primeiro livro a reunir algumas das fotografias sobreviventes – tiradas por Kacyzne entre 1924 e 1929 e enviadas para os Estados Unidos – em um único volume. Após a Shoah, as fotografias de Alter Kacyzne adquiriram vida própria e tornaram-se também errantes. As imagens foram reproduzidas com frequência em uma variedade de mídias, mas o próprio fotógrafo/roteirista permaneceu nas sombras, em grande parte, hoje desconhecido.

³¹⁵ No original: “[...] ordinary Jews were being harassed with restrictions on kosher slaughtering and Yiddish theater, as well as increasing number of violent demonstrations. Such pressures served to turn the Jewish community inward”.

³¹⁶ O diretor de arte polonês Stefan Norris trabalhou os cenários em mais de uma centena de filmes.

³¹⁷ Segundo o relato do jovem poeta yiddish Nakhman Blitz, um dos poucos que sobreviveram ao extermínio de cerca de cinco mil judeus ocorrido no cemitério de Tarnopol, entre 4 a 11 de julho de 1941. Após longas horas de tortura e espancamentos, Kacyzne foi descoberto na montanha de cadáveres ainda respirando. O ucraniano que o encontrou utilizou um bastão para concretizar o assassinato. Blitz, que foi levado ao cemitério com Kacyzne, estava deitado a uma curta distância do local e fotografou o assassinato na memória. O relato de Blitz foi publicado em uma das primeiras edições de *Dos Naye Lebn* (*A Nova Vida*), um diário yiddish. O relato de Blitz foi um dos primeiros testemunhos da Shoah a ser impresso após a queda de Hitler.

³¹⁸ Em 1946, Sulamita casou-se com o embaixador italiano Eugenio Reale e mudou-se para a Itália, onde viveu até a sua morte em 1999. Sulamita Kacyzne Reale dedicou grande parte da vida para a preservação do legado literário e artístico do pai.

Em 1983, Judith Goldberg afirmava: “estes filmes estão mortos e, até muito recentemente, completamente esquecidos”. Em seguida, a pesquisadora trazia uma questão, ainda hoje pertinente: “então por que se incomodar com o estudo dos filmes yiddish? Será que esta cinematografia teve algum efeito na forma de se fazer cinema e na história geral do cinema? [...] Provavelmente não muito³¹⁹” (GOLDBERG, 1983, p. 24). Surge, portanto, uma indagação que acompanha o desenvolvimento desta pesquisa: o que seria deste cinema se muitos destes filmes – perdidos e incinerados – e vários atores, roteiristas e integrantes da equipe não tivessem despencado no precipício – o gueto, o extermínio – a uma distância de apenas dois ou três anos daqueles sets de filmagem? Nos aproximamos dos destroços de *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937), designando o *cinema-passaporte* como um acesso aos diversos mundos do cotidiano cultural, social e religioso das comunidades judaicas do Leste Europeu.

A ideia de um cinema sem nação – sem território –, mas unido pela língua fica mais clara quando constatamos que o yiddish era um requisito necessário para a contratação dos atores. A partir da presente investigação, torna-se evidente que os autores, diretores e colaboradores constituíam um grupo que se repetia de filme para filme, mas que também transitavam entre as produções do cinema polonês e, em menor escala, do cinema austríaco e alemão. É claro que, em contrapartida, havia a interação de não judeus no cinema yiddish polonês, como por exemplo Jan Nowina-Przybylski (*Yidl mitn Fidl*, cap. 3). Michał Waszyński, por exemplo, dirigiu dezenas de produções polonesas e somente um filme em yiddish, *Der Dibuk*.

Esta investigação da presente pesquisa sobre o cinema yiddish começou em 2018 – cerca de 35 anos após a hipótese e conclusão de Goldberg – inclusive, a partir da nossa inquietação sobre o enunciado da pesquisadora americana. Justamente por esta cinematografia encontrar-se praticamente apagada da história do cinema mundial e, de fato, ter adquirido uma característica errante, é improrrogável o desenterramento e a transmissão deste *tesouro* no Brasil. Dentro de um espectro similar destes filmes, tanto o arquivo subterrâneo do gueto de

³¹⁹ GOLDBERG, J., 1983, p. 24. No original: “The films are dead and, until very recently, completely forgotten. So, why bother with a study of Yiddish films? Did these films really have any effect on filmmaking and film history? [...] probably not very much.”

Varsóvia³²⁰ em 1943 como o testemunho escrito por Zalman Gradowsky³²¹ em 1944, tornam-se cápsulas do tempo, patrimônios do cinema mundial, raridades esquecidas, enterradas por quase um século, que *solicitam* visibilidade, um retorno no presente/futuro, tal qual um *dibuk*.

³²⁰ As latas de leite enterradas pelo grupo do historiador Emmanuel Ringelblum, o *Oyneg Shabes*, em três lugares do gueto de Varsóvia em 1943.

³²¹ Enterrado por ele em um recipiente de alumínio dentre as cinzas de corpos incinerados no crematório de Auschwitz/Birkenau em 1944. Para saber mais sobre as circunstâncias do enterramento acessar: ANTABI, M. *Enterrar para resistir, escrever para compreender, montar para conhecer: o inimaginável na transmissão da Shoah*, 2019, XVI PÓSCOM. Acesso em: 8 nov. 2022. Ver também: GRADOWSKI, Z., *In the midst of hell: notes found in the ashes near the furnaces of Auschwitz*. Compilação, edição e prefácio: P. Polyan. Gamma Press, Moscow, 2015.

5. Um dia em Varsóvia (1939) e a voz das comunidades

Olhem bem de perto! Nós voltaremos!³²²

Neste capítulo, diferentemente dos filmes estudados nos capítulos anteriores (3 e 4), a narrativa sai do *shtetl* e as imagens são produzidas nos espaços urbanos. Entre 1938 e 1939, alguns meses antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial, a dupla de irmãos produtores de cinema Saul e Yitzhak Goskind filmou seis curtas-metragens que retratam as comunidades judaicas nas mais populosas cidades polonesas. Os filmes *A Vida Judaica em Bialystok*, *A Vida Judaica em Cracóvia*, *A vida Judaica em Lvov*, *A Vida Judaica em Vilna*, *Um dia em Varsóvia* e *A Vida Judaica em Lodz*, este último perdido, registram a vitalidade da presença judaica no espaço urbano.

São *documentos* raros, encontrados no The Steven Spielberg Jewish Film Archive³²³, na Universidade Hebraica de Jerusalém, em Israel³²⁴, que representam os últimos registros fílmicos da existência judaica na Polônia antes das invasões alemã – em 1º de setembro de 1939 – e soviética – em 17 de setembro de 1939. Por puro acaso, cinco destes curtas-metragens sobreviveram à guerra. O pacote com a versão final das películas foi enviado à Nova Iorque alguns dias antes do início da Segunda Guerra Mundial, “mas ninguém veio buscá-lo. A pessoa que deveria pegá-lo no correio nunca apareceu³²⁵” (GREIF, 1999, p. 1). Estas produções permaneceram esquecidas nos correios até 1942.

Mais de 80 anos depois, cada uma destas montagens, com cerca de dez minutos de duração, despertam o nosso interesse e o exercício de imaginar. Trata-se aqui de colocar em evidência o gesto de produzir cinema como um mecanismo de escritura da própria história e das várias interpretações que a montagem oferece.

³²² *Um dia em Varsóvia* (Saul e Yitzhak Goskind, 1939), 4’37”.

³²³ O arquivo constitui a maior coleção de documentários judaicos do mundo e é composto por mais de três mil filmes. Para acessar todos os filmes disponíveis dos Goskind ver em: https://huji.primo.exlibrisgroup.com/discovery/search?query=any.contains.goskind&tab=JFA&search_scope=JFA&vid=972HUJI_INST:972HUJI_INST_JFA&offset=0. Acesso em: 8 nov. 2022.

³²⁴ Os cinco filmes sobreviventes foram remasterizados e são distribuídos pelo National Center for Jewish Film, na Universidade de Brandeis, em Massachusetts, nos Estados Unidos.

³²⁵ GREIF, G. *Six cities*, 1999. Disponível em: <https://www.yadvashem.org/download/education/conf/GriefSixCities.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2022. No original: “[...] but no one came to pick it up. The person who was supposed to pick it up at the post office never appeared”.

O curta-metragem *Um dia em Varsóvia* (1939) interessa especificamente por evidenciar a vida na capital da indústria cinematográfica polonesa na década de 1930. Fora isso, a especificidade deste filme é o fato de a narrativa explorar a geografia da cidade, o que nos conduziu a uma investigação da cartografia onde estão os lugares apontados.

Em Varsóvia, quase toda a engrenagem da produção do cinema era organizada e gerenciada por empresários de ascendência judaica, assim como os principais atores do teatro e do cinema (DULIK; ZIELIŃSKI, 2015, p. 331). A escolha de situar *Um dia em Varsóvia* no último capítulo da presente pesquisa é porque este filme exhibe claramente a vida judaica efervescente na capital polonesa, a cultura, os hábitos, os valores e o dia a dia dos judeus antes da guerra. Além disso, damos destaque ao curta-metragem justamente pela produção do filme na iminência da devastação, pois os vestígios sobre a vida cotidiana são derradeiros. Portanto, estes curtas-metragens representam hoje as últimas imagens em movimento sobreviventes da rotina dos judeus poloneses antes do encarceramento nos guetos e da deportação para os campos de concentração e de extermínio.

Olhamos para estas imagens e reconhecemos a barbárie a alguns meses *de distância*: somos tomados por uma espécie de angústia de saber mais do que aquelas pessoas sabem. Estes arquivos nos mostram a vida habitual dos grupos judaicos no momento em que a câmera dos Goskind *filmava sem saber* (COMOLLI, 2006, p. 32) as pessoas e os lugares que se tornariam destroços a partir de 1940. Em vista disso, é importante *desenterrar* estas imagens a partir das relações criadas *com* o conhecimento histórico da proximidade do genocídio. No filme *Um dia em Varsóvia*, o antagonista hostil encontra-se à espreita. O antissemitismo feroz aparece apenas no fora de campo da montagem das tomadas, todas externas. Por exemplo, no parque Krasiński repleto de crianças, mães e idosos, reconhecemos que, em poucos meses, aquelas pessoas estariam confinadas na mesma região, dentro de uma área de cerca de 3,3 quilômetros quadrados³²⁶, o gueto de Varsóvia, e a grande maioria viria morrer de fome, de doenças e pelo extermínio implacável.

³²⁶ A população total da área de confinamento do gueto de Varsóvia era de cerca de 445 mil judeus em março de 1941. Segundo a tabela em HILBERG, R., *A destruição dos judeus europeus*, 2016, Vol. 1, p. 254. Para acessar o mapa da área do gueto, disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/gallery/warsaw-maps>. Acesso em: 12 nov. 2022.

Em *A rua judaica: o zumbido da yiddishe gas* (5.1), nossa atenção é atraída para as imagens raras que testemunham as relações humanas na vida judaica da moderna Varsóvia. Além disso, este filme específico nos leva a olhar para a cartografia que situa alguns lugares da cidade. Analisamos *Um dia em Varsóvia* como uma evidência histórica a partir do contexto político e do que imaginamos serem as vozes que habitam este curto filme. Na verdade, o curta-metragem apresenta uma narração em off – em yiddish – coberta por uma trilha instrumental de fundo, mas não ouvimos as vozes dos indivíduos e sequer o que eles dizem.

Em *Aventuras de uma Língua errante*, Jacó Guinsburg³²⁷ ajuda a devolver estas vozes ao afirmar que no período compreendido entre as duas guerras, “a criação intelectual e artística judaica teve na Polônia um de seus principais focos” (GUINSBURG, 1996, p. 339). Apontamos para onde surgiu a incumbência de documentar e como o cinema cumpriu com a função de reunir as vozes produzidas em meio à circulação de pessoas nas ruas, na pausa para o descanso do *Shabat*, no decurso da educação, da produção da ciência e da cultura.

Apesar da falta de registros textuais sobre o percurso destes filmes dos Goskind, traçamos a história, a trajetória e quais personagens participaram da produção de *Um dia em Varsóvia*, além do longo caminho percorrido por este filme até a exibição em Nova Iorque vários anos depois. Pousamos o olhar nas brincadeiras das crianças, no balbuciar dos bebês, nas conversas das mães e na leitura dos periódicos pelos idosos no parque Krasíński. “A Rua Nalewki tem o zumbido de uma colmeia³²⁸”, afirma o narrador. Para além da fala em off, relacionamos o contexto histórico com as vozes – que de fato não ouvimos na materialidade da trilha sonora – daquela população. Imaginamos o “zumbido” da coletividade, tal qual abelhas-operárias, responsáveis pela produção – do mel / a cultura –, pela transmissão – do néctar, do pólen e da água – e pela defesa – de larvas e da colmeia – diante do que, sem dúvida, ocorria nas relações humanas no espaço público com a proximidade do genocídio. O que dizem estas vozes e sobre o que elas conversam? A respeito de que realidade estas imagens nos informam? O cinema, como um testemunho de um determinado tempo, tem a potência de mostrar,

³²⁷ Jacó Guinsburg (1921-2018), nascido na Bessarábia, emigrou para o Brasil com a família em 1924. Professor emérito de estética e crítica teatral da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) é considerado um dos mais importantes especialistas em língua yiddish no Brasil.

³²⁸ *Um dia em Varsóvia* (Saul e Yitzhak Goskind, 1939), 4’37”.

de devolver estas vozes. Ao dialogar com as experiências tanto pessoais quanto de um grupo ele nos ensina como é difícil a compreensão de um contexto político e social do presente.

A sensação de normalidade que apreendemos nas imagens significa uma zona enganosa de calma, pois o filme sinaliza, ainda que rapidamente, para o contexto da guerra. O *olho* do furacão *da história* é a parte mais perigosa, pois indica uma falsa sensação de segurança quando tudo parece estar calmo e “não deixa de ter nuvens que tornam difícil a sua interpretação” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 64). No entanto, este período de aparente tranquilidade dura pouco tempo, e hoje já sabemos sobre a passagem do furacão da guerra e a consequente destruição daquele cenário.

Em *Os irmãos Goskind: tomar posição pela produção do cinema* (5.2), apontamos para a dificuldade em obtermos informações sobre a dupla de irmãos empreendedores e questionamos o porquê de os repositórios dos arquivos fílmicos (FINA, YIVO, NCJF, *Yad Vashem*) não oferecem a dimensão da participação dos produtores no cenário da produção do cinema polonês. Quem eram os Goskind, como se envolveram com o cinema e qual foi a importância da dupla de irmãos no cinema yiddish polonês? Em Varsóvia, como proprietários do laboratório Sektor e fundadores da cooperativa Kinor, eles posicionaram o cinema como um lugar aberto de colaboração e de conexão entre os próprios integrantes das equipes do cinema. No processo de investigação sobre o cinema yiddish na Polônia, constatamos que os Goskind são figuras-chaves na cultura cinematográfica judaica do país, pois produziram o primeiro filme sonoro falado em yiddish, *Al Khet* (*Em Pecado*, Aleksander Marten, 1936), antes da Segunda Guerra Mundial. Além disso, imbuídos do desejo da retomada de uma produção do cinema no período pós-guerra, trazemos a atuação relevante da dupla na produção do primeiro filme yiddish – 11 anos depois de *Al Khet* – após a liberação da Polônia, *Mir Lebn Gebliebene* (*Nós sobrevivemos*, Goskind, 1947).

Para pesquisar sobre os irmãos produtores, nos debruçamos nos três livros – já mencionados, todos em inglês – existentes sobre o cinema yiddish (GOLDBERG, 1983; GOLDMAN, 2011; HOBBERMAN, 2010) e em publicações de pesquisadores do cinema polonês (SKAFF, 2008; BAUER, 2016; HALTOF, 2019). O livro do diretor e escritor polonês Natan Gross, *Film żydowski w Polsce* (*Cinema judaico na Polônia*, 2002), é também uma das fontes deste estudo. Gross

trabalhou como diretor em parceria com os Goskind em alguns filmes produzidos pela dupla de irmãos no período pós-guerra (*Mir Lebn Gebliebene*, 1947; *Unsere Kinder*, 1948). Por fim, conseguimos encontrar informações adicionais em *As cinco cidades dos irmãos Goskind* (2009), artigo do pesquisador esperantista polonês Tomasz Chmielik³²⁹.

Sem saber, os produtores do cinema polonês Saul e Yitzhak Goskind conceberam um passaporte para a memória das comunidades judaicas quando registraram a potência das vozes da *yiddishe gas*/rua judaica. Eles tomaram uma posição de ação diante do contexto político opressor de censura e de um antissemitismo sem precedentes na Polônia. Os irmãos, com outros personagens do cinema, fundaram em 1935 a Kinor, uma cooperativa produtora de cinema, e persistiram na atividade dos registros fílmicos a partir de 1936. Desse modo, eles construíram um *corpus secreto* de imagens da vida judaica imediatamente antes da Shoah.

Em *Os arquivos Goskind: passaporte extraviado* (5.3), argumentamos que, no mesmo sentido do encontro com qualquer outro arquivo, a relevância deste filme consiste no que encontramos nas imagens para além dos que os Goskind aventaram. Devolvemos a importância deste “imenso formigamento de vestígios” que Foucault descreve em *A Arqueologia do saber*, como “esboços abandonados” que um indivíduo deixa em torno de si ao morrer, “e que falam tantas linguagens diferentes em um entrecruzamento indefinido (FOUCAULT, 2008, p. 26). *Um dia em Varsóvia* é um passaporte quase destruído no qual as imagens – rastros visuais do tempo – insistem em fazer lembrar as cinzas a que foram reduzidos os corpos no contexto de alguns meses de distância da produção das imagens.

O encontro com *Um dia em Varsóvia* significa mais uma página do passaporte para o conhecimento do universo cultural yiddish. O desenterramento das imagens e a busca da trajetória e das localizações geográficas dos lugares observados no filme são análogos à procura por um arquivo em qualquer repositório. A língua e a cultura yiddish inscritas neste curto filme são revigoradas

³²⁹ Tomasz Chmielik (1957-) leciona história da literatura do esperanto em estudos interlinguísticos de pós-graduação da Universidade de Poznań, na Polônia. CHMIELIK, T., *La kvin urboj de la fratoj Goskind*. In: IKU, p. 63-82, 2009. Disponível em: <https://uea.org/pdf/IKU/IKU2009.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2022.

pelo gesto de trazermos este *cinema-passaporte* para o campo da imagem, da história e da memória. O curta-metragem é um registro singular produzido pela lente dos irmãos Goskind da *yiddishe gas no olho da história* (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 64). A grande maioria dos cidadãos que vemos nos espaços públicos – incluindo os bebês, as crianças e os idosos – ficaria desnutrida e oprimida, seria enclausurada, torturada, gaseada, carbonizada e desaparecida. No entanto, em resistência ao apagamento, como uma mensagem jogada ao mar dentro da garrafa, o *filme-passaporte* atravessou o Oceano Atlântico e sobreviveu *enterrado* durante anos no correio de Nova Iorque.

5.1. A rua judaica: o zumbido da *yiddishe gas*

Um dia em Varsóvia (1939) é um arquivo visual da história do dia a dia das comunidades judaicas urbanas na iminência da devastação sem precedentes da Shoah. São imagens filmadas pelo cinegrafista polonês Waław Kaźmierczak³³⁰ da cidade de Varsóvia em 1939, com mais de 350 mil habitantes judeus, cerca de quase um terço da “população da capital de 1,25 milhão de habitantes³³¹”. Estas pessoas eram interlocutoras do yiddish e constituíam a maior comunidade judaica da Europa, depois de Nova Iorque que era a maior do mundo.

É importante apontar que a trilha sonora deste curta-metragem foi elaborada na década de 1980 pelo Museu da Diáspora de Israel, em Tel Aviv. Os textos narrados em yiddish são semelhantes ao original, com poucas alterações adicionadas. A trilha sonora originariamente composta pelo som de um piano (GREIF, 1999, p. 2) hoje se assemelha ao som de um acordeom. Pelas imagens, somos guiados para os espaços públicos de Varsóvia: a Ópera, a Rua Nalewki (fig. 54), a sinagoga Nożyk (figs. 57 e 58), o teatro Nowosci – a sede representativa do teatro yiddish –, o mercado, o cemitério Genza e o parque Krasiński (figs. 55 e 56). O narrador nos informa a respeito da importância do conselho da comunidade, das escolas, dos hospitais e dos jornais.

³³⁰ Waław Kaźmierczak foi montador e diretor de diversos filmes documentais e de ficção no pós-guerra da Polônia. Para saber mais sobre o cineasta, acessar o Repozytorium. Disponível em: http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/search/site&fq%5b0%5d=tm_field_index_person%3A%28Wac%25%82aw%20AND%20Ka%25%20BAmierczak%29&fortext=Wac%25%82aw%20Ka%25%20BAmierczak. Acesso em: 12 nov. 2022.

³³¹ Assistir em: *Um dia em Varsóvia*. 37”.

“Não era preciso ser muito bom profeta para prever que o inferno estava chegando. Só os que andavam totalmente hipnotizados [...] não viam o que baixava sobre nós” (SINGER, 1985, p. 165), afirmava o escritor Isaac Bashevis Singer no início da década de 1930, então com 26 anos, ao pressupor que a única chance de sobreviver era fugir do país. A incumbência de documentar as comunidades judaicas da Polônia veio do líder sionista Zeev Vladimir Jabotinski (1880-1940) (HOBERMAN, 2010, p. 295). Diante do contexto político, econômico e social, o escritor, tradutor e jornalista já previa um conflito e propôs aos Goskind a documentação fílmica das comunidades em diferentes cidades polonesas. Em 1938, ele declarou em um discurso aos políticos não-judeus de Varsóvia que vislumbrava o contexto político e social como “uma catástrofe se aproximando... Eu vejo uma imagem terrível... o vulcão que em breve lançará suas labaredas do extermínio³³²”.

Em janeiro de 1939, um projeto de lei que privaria os judeus poloneses do direito de votar, de trabalhar no serviço público e de ensinar foi apresentado no Sejm³³³. Além disso, o projeto tentou expurgar os judeus da rádio polonesa, da imprensa e da indústria cinematográfica. Eram atos intolerantes à sombra do mito da pureza do sangue e da pele. “Logo depois, foi relatado que os judeus exibidores de cinema em Varsóvia não teriam as licenças renovadas³³⁴” (HOBERMAN, 2010, p. 296). Ainda em 1938, grupos antijudaicos totalitários na Polônia reivindicaram que os judeus detinham muito poder na indústria cinematográfica. A Associação para o Desenvolvimento do Cinema Polonês, por exemplo, demandava uma indústria cinematográfica ariana e de fato empenhou-se em manter diretores e produtores judeus fora de suas produções (SKAFF, 2008, p. 268).

O projeto dos curtas-metragens ia além dos seis filmes produzidos: se fosse bem-sucedido, eles pretendiam filmar outras cidades polonesas, entretanto não houve tempo para isso. *Um dia em Varsóvia* começa com uma narração – em voz off – a respeito da errância dos judeus³³⁵ de Varsóvia onde, em diversas ocasiões,

³³² ASA-EL, A., No Place for a Jew. In: *The Jerusalem Post*, 2018. No original: “catastrophe is approaching... I see a terrible picture... the volcano that will soon spew out its flames of extermination”. Disponível em: <https://www.jpost.com/Opinion/MIDDLE-ISRAEL-No-place-for-a-Jew-552833>. Acesso em: 12 nov. 2022.

³³³ A Assembleia Nacional (Zgromadzenie Narodowe) é o poder legislativo na Polônia, composto pelo Senado e pelo Sejm.

³³⁴ No original: “Soon after, it was reported that Jewish exhibitors in Warsaw would not have their licenses renewed”.

³³⁵ Para saber mais sobre a errância das comunidades judaicas estabelecidas em Varsóvia acessar o artigo *Warsaw* do sul-africano Antony Polonski, professor emérito de estudos do Holocausto na

foram autorizados a se estabelecer e, em seguida, saíram expulsos. Nas imagens, vemos a praça do mercado, a mais antiga da cidade, que remonta ao século XII, “um tesouro, com suas ruelas estreitas³³⁶”. A narração em yiddish de Asher Lerner³³⁷ convoca a atenção para a Rua Nalewki (fig. 54), localizada ao norte da cidade onde, há cerca de cem anos, a coletividade recebeu permissão para voltar à cidade e permanecer. “Olhem bem de perto, nós voltaremos³³⁸”, diz a narração, quase como uma espécie de pré-visão dos Goskind que sobreviveriam à guerra e tentariam retomar o trabalho com o cinema yiddish na Polônia.

Não há personagens em destaque neste filme, no entanto, o que os movimentos da câmera tornam visível é a preocupação dos produtores no registro da memória geográfica da cidade polonesa com suas ruas, feiras, instituições, praças seus prédios, mercados. Em *Um dia em Varsóvia*, existe muita informação no que diz respeito à cultura física do grupo: os gestos, as vestimentas, como as pessoas se reúnem nas ruas, como interagem com as comunidades não judaicas. No entanto, o mais potente desta película sobrevivente é o que conhecemos que os personagens nela contidos ainda não sabem: a efemeridade e a extrema crueldade do porvir. Naquele momento e para milhares de pessoas que atravessam os espaços públicos da cidade, a impressão que temos é de um estado de absoluta normalidade. As imagens não dão conta do acontecimento: da perda de benefícios, da patologia do contexto político, da contundência moral inserida na realidade de cada um dos passantes, da barbárie como um produto de mentalidades racistas.

Figura 52 - Um dia em Varsóvia - Rua Nalewki



Rua Nalewki, que a partir de 1940 viria a fazer parte do gueto de Varsóvia.
Frames de *Um dia em Varsóvia* (Saul e Yitzhak Goskind, 1939).

Brandeis University. Disponível em: <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/warsaw>. Acesso em: 12 nov. 2022.

³³⁶ Assistir em: *Um dia em Varsóvia*. 1'16".

³³⁷ Não encontramos informações adicionais sobre Asher Lerner no *YIVO*, no *FINA*, no *National Center for Jewish Film* ou no *Yad Vashem*. Acesso em: 12 nov. 2022.

³³⁸ Assistir em: *Um dia em Varsóvia*. 4'38".

A câmera dos Goskind observa e filma a rua judaica como um lugar pitoresco de se viver. Em uma das tomadas, a partir do ponto de vista do que seria talvez o segundo ou terceiro andar de um prédio, vemos um espaço urbano movimentado, com pessoas que caminham aceleradas, bondes, pequenos caminhões, carroças puxadas a cavalo, ou riquixás – estes puxados por um homem. Observarmos a Rua Nalewki (fig. 54) como uma engrenagem viva, pulsante e em constante movimentação, um centro comercial com lojas e fábricas. Esta é a mesma rua onde identificamos as latas de leite em movimento nas imagens produzidas clandestinamente no gueto de Varsóvia (fig.4).

O que ocorre com este curto filme não é somente da ordem da informação nem do enunciado, mas do que há de inapreensível e de inimaginável que extrapola os frames das imagens. Trata-se das histórias dos personagens que transitam neste cenário: os vínculos estabelecidos nas ruas, nas praças, nas salas de teatro e de cinema, pelas discussões das notícias nos jornais da época sobre dificuldades econômicas de sustento diante da crise, de boicotes e de discriminações. Além disso, sem o conhecimento histórico, não é possível *ver* que o medo permanece instalado na vida dos grupos judaicos, pois o filme – a câmera – nos aproxima da cidade como um pólo vivo de cultura e de valores e não das vidas individuais.

A rua está repleta de gente, pessoas atravessam apressadamente. Vemos a Varsóvia moderna baudelairiana com postes de iluminação, um bonde que passa pelos trilhos, uma carroça puxada a cavalo, um caminhão. “A Rua Nalewki tem o zumbido de uma colmeia”, diz o narrador, mostrando que, apesar da confusão aparente, há uma comunidade que trabalha organizada em instituições de ensino, religiosas e políticas, apesar das divergências ideológicas. Em um ano, a Rua Nalewki estaria abarrotada, cercada por soldados e muros. No parque Krasiński, olhamos para as crianças que brincam e indagamos se seriam elas as mesmas que contracenam em *Mir Kumen On (Estamos Chegando)*, Aleksander Ford, 1936, cap. 2), talvez já curadas da tuberculose. “Cada criança é uma estrela destinada a iluminar o mundo³³⁹”, diz o narrador. De fato, a grande maioria destas crianças, por um método fatal, foi transformada em “estrelas iluminadas”.

³³⁹ Assistir em: *Um dia em Varsóvia*, 8’41”.

Figura 53 - Um dia em Varsóvia - parque Krasiński
 Figura 54 - Um dia em Varsóvia - crianças no parque Krasiński



Frames de Um dia em Varsóvia (Goskind, 1939).
 O parque Krasiński e as crianças.

“Vamos voltar para as ruas judaicas congestionadas de gente³⁴⁰”. Na Rua Zamenhofa³⁴¹, (ver mapa, figs. 59 e 60) “com 30 mil judeus”, que cruza a Rua Nalewki, o narrador chama a atenção para a casa onde morava o criador do esperanto³⁴². O médico polonês e estudioso de línguas Dr. Ludwika Lejzer Zamenhofa (1859-1917) elaborou a ideia de uma linguagem universal, em Varsóvia, dentro de uma comunidade polilíngue. Em seguida, somos levados ao cemitério Genza, e percorremos os túmulos nos quais estão enterrados o Dr. Zamenhof, os escritores Itzhak Leibush Peretz (1852-1915), S. An-ski (Shloyme Zanvl Rapoport, 1863-1920), “autor de *Der Dibuk*” e Esther Rokhl Kamińska (1870-1925), a “mãe do teatro yiddish³⁴³”.

As pessoas que observamos nas tomadas externas de Varsóvia constituíam a maior parte dos frequentadores das duas salas de cinema onde os filmes em yiddish estreavam – o Fama e o Sfinks. Localizadas a cerca de 1,3 quilômetros de distância de caminhada³⁴⁴ uma da outra, respectivamente nas ruas Senatorska e Nalewki (SKAFF, 2008, p. 263), esta é a mesma região de circulação da comunidade. Vários destes passantes – imaginamos – eram provavelmente espectadores dos filmes destacados nesta pesquisa.

³⁴⁰ Assistir em: *Um dia em Varsóvia*. 6’30”.

³⁴¹ Assistir em: *Um dia em Varsóvia*. 6’34”.

³⁴² O esperanto (esperança) é uma língua de gramática muito simples e utiliza as raízes das línguas europeias, latinas e gregas. A língua foi criada por volta de 1887 para realizar a comunicação internacional entre toda a população mundial, e não para substituir todas as línguas existentes. Para saber mais sobre o esperanto, ver em: <https://esperanto.org.br/info/index.php>. Acesso em: 12 nov. 2022.

³⁴³ Assistir em: *Um dia em Varsóvia*. 7’00”.

³⁴⁴ Para acessar o mapa que inclui esta região com a localização dos cinemas, disponível em: Fama ao Sfinks. Acesso em: 12 nov. 2022.

A trajetória de *Um dia em Varsóvia* é repleta de lacunas. No artigo *Six Cities*³⁴⁵, o historiador e professor israelense Gideon Greif (1951-) informa que o filme foi postado em 1939 por um dos integrantes do laboratório dos Goskind – o Sektor –, atravessou o oceano e foi parar nos correios de Nova Iorque, onde permaneceu abandonado até 1942. Depois de encontrado, o curta-metragem foi leiloado para uma “organização judaica” (GREIF, 1999, p. 1), mas no artigo não é mencionado o ano, nem o nome da instituição. Tomasz Chmielik, professor da Universidade de Poznań esclarece em *As cinco cidades dos irmãos Goskind*³⁴⁶ que *Um dia em Varsóvia* foi vendido “durante um leilão postal de remessas não recebidas” (CHMIELIK, 2009, p. 63). Segundo o escritor e tradutor de esperanto, foi somente no final da década de 1960 que o material chegou em Israel, época em que Saul Goskind novamente o editou.

Sharon Pucker Rivo, professora de cinema judaico da Brandeis University em Massachusetts, e fundadora/diretora do *National Center for Jewish Film*, esclarece que, nas décadas de 1950 e de 1960, o produtor e cineasta norte-americano Joseph Seiden (1892-1974) havia comprado negativos de vários lugares “por uma mixaria” e montou uma coleção privada de 14 a 16 filmes³⁴⁷, com mais de 100 fragmentos de filmes gravados em formato 16mm.

“Naquela época, ninguém falava no cinema yiddish como um gênero do cinema³⁴⁸”, afirma Rivo. Seiden pediu US\$ 10 mil pela coleção, mas morreu antes de fechar o negócio. Na década de 1970, algumas organizações judaicas, incluindo a *American Jewish Historical Society*, se reuniram no YIVO de Nova Iorque para levantar fundos e restaurar cerca de 11 filmes nos estados da Pensilvânia e de Nova Jersey. A exibição ocorreu no próprio YIVO em 1979, mas Rivo não confirmou se *Um dia em Varsóvia* fez parte desta exibição.

Ao enviarem estes filmes para Nova Iorque, os Goskind não somente *devolveram* as imagens do cotidiano judaico como estabeleceram possibilidades de

³⁴⁵ O artigo *Six Cities*, 1999, está disponível no Yad Vashem como fonte educativa em: <https://www.yadvashem.org/download/education/conf/GriefSixCities.pdf>. Acesso em: 12 out. 2022.

³⁴⁶ O artigo, em esperanto, *As cinco cidades dos irmãos Goskind*, 2009, está disponível em: <https://uea.org/pdf/IKU/IKU2009.pdf>. Trad. nossa, com a ajuda extraordinária do Google tradutor. Acesso em: 12 nov. 2022.

³⁴⁷ O artigo publicado na revista *Hadassah* em dezembro de 2015, escrito pela jornalista Alexandra Schwank, afirma que Seiden acumulou cerca de 30 filmes em yiddish. Disponível em: <https://www.hadassahmagazine.org/2015/12/05/sharon-pucker-rivo/>. Acesso em: 12 nov. 2022.

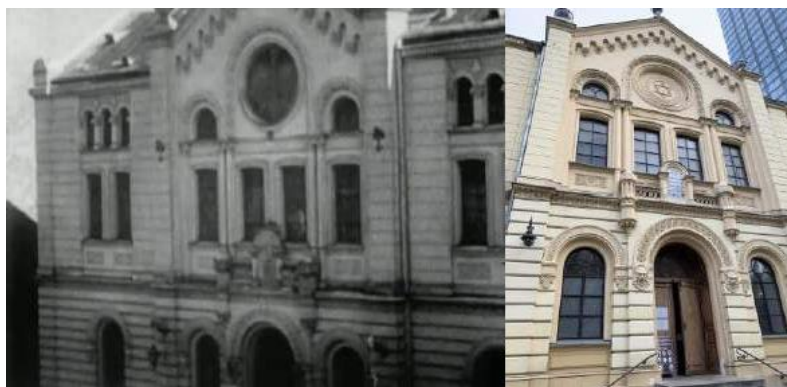
³⁴⁸ A conversa por telefone com Sharon Pucker Rivo ocorreu no dia 6 de março de 2022.

uma relação das imagens e das vozes com o futuro (DERRIDA, 2001, p. 29). As imagens da *yiddishe gas*/rua judaica (GUINSBURG, 1996, p. 32) são, assim, restituídas a uma esfera pública para além do projeto de apagamento da cultura pela “fobia antissemita de proporções sinistras” (Ibid., p. 339). É um filme esquecido, anos depois desenterrado nos Estados Unidos e em Israel, mas que permanece desconhecido no Brasil.

Dos cerca de 350 mil moradores judeus em Varsóvia na década de 1930 restam hoje aproximadamente 600 pessoas. A sinagoga Nożyk, que aparece em *Um dia em Varsóvia*, é hoje a única sinagoga da cidade onde, no período entreguerras, existiam cerca de 300 sinagogas. O templo está localizado na área que constituiu, a partir de 1939, o gueto de Varsóvia. Foi parcialmente bombardeado em setembro de 1939, serviu de depósito para os alemães após 1941, foi destruído durante o Levante do gueto de Varsóvia em 1943, reconstruído entre 1977 e 1983 e oficialmente reaberto em 18 de abril de 1983. Como analogia, assim como a sinagoga Nożyk, *Um dia em Varsóvia* é um documento único desenterrado, remontado e devolvido para a cultura judaica.

Figura 55 - Um dia em Varsóvia - sinagoga Nożyk

Figura 56 - Sinagoga Nożyk – foto: Marcia Antabi, 2020



Sinagoga Nożyk. Frame (à esquerda) de *Um dia em Varsóvia* (Goskind, 1939).

Foto de Marcia Antabi (à direita) em janeiro de 2020.

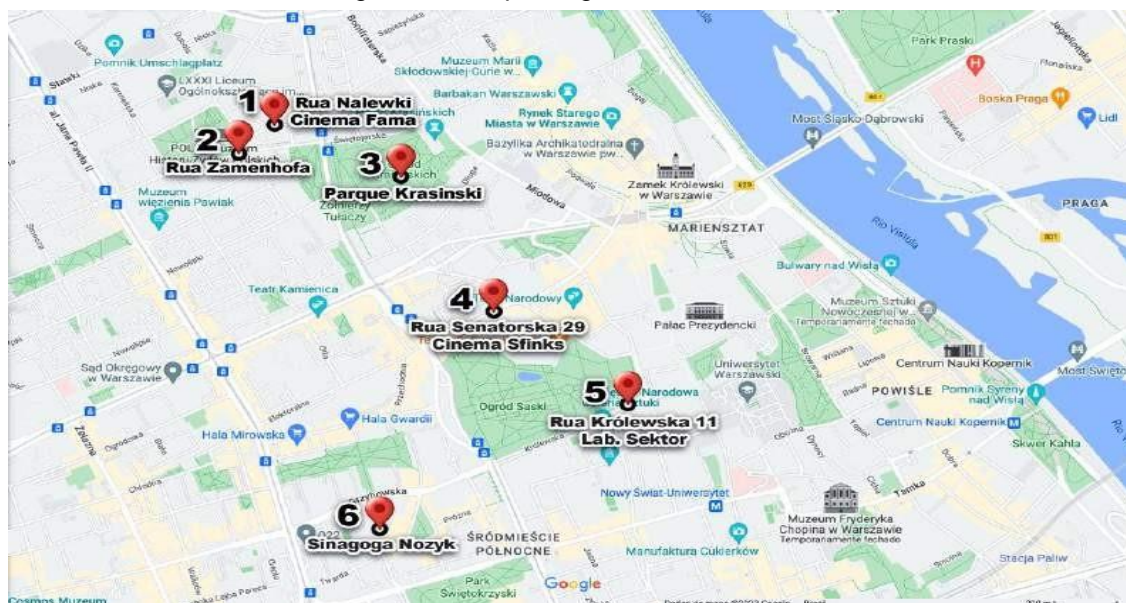
Tentar entender a vida cotidiana dos personagens que passam pelos filmes estudados nesta pesquisa requer também um olhar para a cartografia que situa os lugares apontados em *Um dia em Varsóvia*, inclusive as salas de cinema. São espaços urbanos que os Goskind decidiram evidenciar. Nos mapas a seguir (figs. 59 e 60), indicamos a localização da sinagoga Nożyk (6), do parque Krasiński (3), da Rua Nalewki (1), Rua Zamenhofa (2), dos cinemas que veiculavam filmes yiddish

– o Fama (1) e o Sfinks (4) e do laboratório de cinema dos Goskind, o Sektor (5).

Pela imagem cartográfica, procuramos mostrar as distâncias entre um ponto e outro. Ademais, apontamos que esta região faz parte da configuração do gueto de Varsóvia, já com muros, pouco depois da realização do filme.

Figura 59 - Mapa de Varsóvia com os cinemas Fama e Sfinks

Figura 60 - Mapa do gueto de Varsóvia



Mapas da mesma região de Varsóvia, antes e depois da invasão alemã, com indicação de alguns locais citados nesta pesquisa. No segundo mapa, os muros do gueto estão delimitados.

1. Rua Nalewki / Cinema Fama; 2. Rua Zamenhofa; 3. Parque Krasinski; 4. Cinema Sfinks; 5. Laboratório Sektor; 6. Sinagoga Nozyk. Arte: Rodrigo Gomes, a partir do mapa³⁴⁹ do gueto de Varsóvia em 1940.

³⁴⁹ Mapa do gueto de Varsóvia em 1940. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/map/warsaw-ghetto-1940>. Acesso em 12 nov. 2022.

5.2. Os irmãos Goskind: tomar posição pela produção do cinema

[...] nenhuma imagem está fadada a falar apenas de si. Decerto é preciso desconfiar das grandes conclusões, dos filmes que pretendem dizer tudo, definitivamente, e não suportam a ambiguidade. [...] existe um caminho a ser percorrido. Nele, o documentarista renuncia a dissertar sobre muitas coisas para conhecer melhor umas poucas, confiante de que pode, e deve, falar não só do filme, mas também do mundo³⁵⁰.

O cineasta João Moreira Salles, no prefácio de *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário* escrito pelo diretor e técnico de som Silvio Da-Rin (2008), aponta para duas grandes questões com as quais os documentaristas se deparam no ofício de escolher uma forma de contar a sua história: a ética e a dimensão epistemológica. A primeira diz respeito aos personagens que participam da narrativa, pois é evidente que “pessoas filmadas para um documentário continuarão a viver sua vida depois que o filme ficar pronto” (SALLES, 2008, p. 7). A segunda trata da profundidade do conhecimento, segundo a qual o cinema não-ficcional não se restringe a ser uma evidência irrefutável do mundo.

Ao prestar atenção nas imagens e na montagem de *Um dia em Varsóvia*, constatamos que os Goskind optaram por não desvelar o clima de apreensão sob o qual os personagens viviam. “Um grande número de jornais é publicado em Varsóvia. Existe material suficiente para ler sobre guerra e perturbações. Mas não vamos discutir sobre assuntos tristes no Shabat³⁵¹!”, sugere o narrador. Os habitantes dos bairros judaicos aparecem com naturalidade na vida pública das praças e das ruas: os idosos leem jornais, as crianças brincam no parque Krasiński, as mães empurram carrinhos com bebês, os trabalhadores andam apressados no centro comercial da Rua Nalewki e nas ruas ao redor do grande mercado. Mas por que os Goskind priorizaram o ponto de vista da normalidade em detrimento de mostrar uma massa judaica amedrontada nos anos 1938 e 1939 na Polônia?

A fim de tentar entender esta questão e segundo a lógica de Silvio Da-Rin, de que “nenhuma imagem está fadada a falar apenas de si mesma” (Ibid., p. 11), localizamos informações sobre a história dos irmãos Goskind, produtores do cinema e personagens fundamentais no desenvolvimento da cinematografia yiddish na Polônia. Saul e Yitzhak Goskind são precursores do cinema falado em yiddish e

³⁵⁰ SALLES, J. M., prefácio de *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*, 2006, p. 11.

³⁵¹ Assistir em: *Um dia em Varsóvia*. 8’54”.

tomaram uma posição (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 111) de resistência diante de várias tentativas de impedimento da produção e da exibição de filmes judaicos em Varsóvia na década de 1930. Desse modo, por que eles não aparecem nas buscas nos arquivos nacionais do cinema na Polônia – FINA; Fototeka; Repozytorium Cyfrowe – nem tampouco nos livros sobre a história do cinema mundial – Kuhn e Weswell (2012); Sadoul (1963); Rosenstone (2012); ou Cook (2016) – sobre os diretores produtores do cinema?

Segundo o artigo *Cinema*³⁵² escrito por Hoberman e encontrado no YIVO, Saul Goskind (1907-2003) é um personagem fundamental na cultura do cinema judaico polonês, mas o artigo não menciona a participação do irmão mais velho Yitzhak. Saul, educado em Varsóvia, havia decidido estudar agronomia na Universidade de Praga. O jovem era integrante da organização sionista Hashomer Hatzair (Jovens Pioneiros) e pretendia tornar-se um *kibutznik*³⁵³ em Israel – então Palestina. O acaso de um anúncio no jornal o fez iniciar a prática do cinema. Segundo Chmielnik, o jornal judaico *Nasz Przegląd (Nossa Revista)* publicou um anúncio em polonês de um concurso de fotografia. O prêmio de 1º lugar obtido por Saul consistiu em uma bolsa integral na Escola de Cinema de Varsóvia. A partir daí, vários filmes³⁵⁴ – perdidos – foram produzidos por Saul Goskind (CHMIELNIK, 2009, p. 66).

Em 1928, o jovem, então com 21 anos, já havia fundado o jornal mensal de cinema – em yiddish – *Film Velt (Mundo do Cinema)* com Wincenty Y. Tenenbaum. Na segunda edição do jornal, Tenenbaum “solicitou aos cineastas judeus que dispensassem os preconceitos entre cristãos e judeus para desmistificar o nosso suposto exotismo³⁵⁵” (HOBBERMAN, 2010, p. 149). O parceiro de Saul Goskind no *Film Velt* acreditava que os jornais deveriam dedicar “muito mais atenção ao cinema, não só porque era um fenômeno cultural importante, mas

³⁵² HOBBERMAN, J., *Cinema*. Disponível no YIVO em: <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/cinema#id0acs>. Acesso em: 12 nov. 2022.

³⁵³ Um *kibutznik* é um integrante do *kibutz*. Trata-se de um grupo comunitário, originariamente agrário em Israel, que surgiu de ideais socialistas, trabalhistas e sionistas. Para saber mais sobre a formação dos *kibutzim* ver em: LAQUEUR, W. Hashomer Hatzair. In: *A History of Zionism: from the French Revolution to the establishment of the State of Israel*. New York: Schocken Books, 2003.

³⁵⁴ Segundo Chmielik (2009, p. 64), os documentários perdidos são intitulados *Lag Baomer no Hashomer Hatzair de Varsóvia*, em formato 16 milímetros e *A Fazenda Shomrim em Częstochawa*.

³⁵⁵ No original: “Goskind edited *Film Velt* in conjunction with Wincenty J. Tenenbaum, who, in the journal’s second issue, called upon Jewish filmmakers to throw aside the prejudices between Christians and Jews and debunk the myth of ‘our supposed exoticism’.”

também porque o cinema era considerado uma arte democrática³⁵⁶” (TENENBAUM, *Film Velt*, 1929, apud BAUER, 2016, p. 14).

Em 1930, Saul e Yitzhak Goskind integraram o grupo START³⁵⁷, a Sociedade para a promoção do Cinema de Arte (Stowarzyszenie Propagandy Filmu Artystycznego) criada em Varsóvia no mesmo ano. O coletivo chegou a incluir de 200 a 300 membros e era o maior de três grupos de cineastas experimentais na década de 1930 (SKAFF, 2008, p. 229). Nesta mesma época, Saul esteve em Berlim, onde entrou em contato com a novidade do cinema sonoro e conheceu o cineasta Adolf Forbert (1911-1992, fig. 61). A partir deste encontro, em 1932, os Goskind tornaram-se proprietários do laboratório de cinema Sektor, em Varsóvia, responsáveis pela legendagem polonesa dos filmes americanos da MGM, da Fox e da Warner Brothers³⁵⁸ na Polônia. “O sonho comum deles era a produção na Polônia de um filme narrativo bem produzido e falado em yiddish³⁵⁹” (GOLDMAN, 2011, p. 74). Yitzhak entrou como administrador, e a dupla conseguiu emprestado de um tio cinco mil zlotys para iniciar a empresa (CHMIELIK, 2009, p. 66). O Sektor, localizado na Rua Królewska 11 (ver mapa, figs. 59 e 60), desempenhou um papel fundamental durante os sete anos de existência (1932-1939).

Além dos produtores estrangeiros, o Sektor tinha como cliente a agência de notícias polonesa PAT, Polska Agencja Telegraficzna (HOBBERMAN, 2010, p. 223). Com efeito, a vantagem dos Goskind era o fato de serem donos do único gravador de som portátil na Polônia, o Neo Vox. O diretor e escritor polonês Natan Gross (1919-2005) relata no livro *Film żydowski w Polsce*³⁶⁰ (*Filme judaico na*

³⁵⁶ No original: “It was felt that the newspapers should dedicate much more attention to the movies, not only because it was an important phenomenon, but also because the cinema was considered to be a democratic art.”

³⁵⁷ Para saber mais sobre o START, cf. notas 151 e 152.

³⁵⁸ Por coincidência, os proprietários destas três produtoras e distribuidoras do cinema americano eram judeus nascidos no Leste Europeu. A Metro-Goldwyn-Mayer foi fundada por Louis Burt Mayer (nascido Lazar Meir), polonês do vilarejo de Dymer, localizado a cerca de 220 quilômetros de Varsóvia. A 20th Century Fox foi fundada por William Fox, nascido Wilhem Fuchs, no vilarejo de Tolcsva, na Hungria, situado a cerca de 580 quilômetros de Varsóvia. A Warner Bros Pictures, criada por quatro irmãos Harry, Albert, Sam e Jack Warner (nascidos Hirs, Aaron, Szmul e Itzhak) foram pioneiros na produção de filmes com som sincronizado a partir de *The Jazz Singer* (*O cantor de Jazz*, Alan Crosland, 1927). Os Bros eram poloneses do vilarejo de Krasnosielc, localizado a cerca de 120 quilômetros de Varsóvia. Segundo Chmielik (2009, p. 66), o presidente da Warner Bros. em Varsóvia, Robert Shless, havia estudado com Saul Goskind e incentivou a parceria do Sektor com a Warner na colocação de legendas e títulos e na preparação das cópias para exibição nas salas de cinema polonesas.

³⁵⁹ Ibid. No original: “Their common dream was the production of a well-made Yiddish sound narrative picture in Poland.”

³⁶⁰ Natan Gross foi um diretor de cinema judeu polonês. Ele conseguiu fugir do gueto de Varsóvia com falsos documentos arianos.

Polônia, 2002) que a tecnologia do cinema foi utilizada como uma ferramenta de resistência para os irmãos produtores:

Depois que Hitler chegou ao poder na Alemanha, slogans do tipo 'não compre de judeus' e cartazes declarando 'empresa cristã' começaram a aparecer nas vitrines das lojas em números cada vez maiores na Polônia. É compreensível que a situação também se fizesse sentir no mercado cinematográfico... [...] Um dos itens mais essenciais do estúdio [Sektor] era a sua câmera com som móvel acoplado, Neo Vox, a única deste tipo na Polônia. Com o tempo, essa câmera tornou-se a defesa contra várias empresas antissemitas que solicitavam a produção de filmes somente arianos³⁶¹ (GROSS, 2002, p. 62 apud SKAFF, 2008, p. 269).

Em 1936, a tensão que a indústria cinematográfica polonesa sentiu ao tomar a decisão de produzir e expor o primeiro filme sonoro em yiddish demonstra as condições do crescente medo de discriminação por parte de judeus empresários do cinema (SKAFF, 2008, p. 272). “Eles tinham que ter em mente a possibilidade preocupante de que o governo poderia deixar de oferecer proteção legal para seus negócios a qualquer momento³⁶²” (Ibid. p. 270). Os donos das salas de cinema, ao mesmo tempo que queriam lotar os seus espaços de exibição, temiam boicotes antijudaicos e não apoiaram o esforço, dificultando o financiamento dos filmes (Ibid., p. 269). A coragem e o espírito empreendedor dos Goskind os impulsionaram a “capitalizar o que claramente parecia ser um bom risco financeiro, um filme polonês sonoro falado em yiddish³⁶³” (GOLDMAN, 2011, p. 74). Em vista disso, os Goskind tomaram posição pelo cinema quando decidiram, no contexto político impregnado de antissemitismo na Polônia, produzir *Al Khet* (*Em Pecado*, Aleksander Marten, 1936).

Não surpreendentemente, as relações entre a indústria cinematográfica alemã e polonesa ficaram cada vez mais tumultuadas à medida que a guerra se arrastava mais próxima. [...] Em 1937, representantes do governo da Polônia e da Alemanha assinaram um contrato atualizado para a comercialização de filmes. O contrato afirmava que as empresas de distribuição na Alemanha seriam autorizadas a enviar no máximo 50 filmes para exibição em telas na Polônia, mas não estabeleceu o

³⁶¹ No original: “After Hitler came to power in Germany, slogans of the ‘Don’t-buy-from-Jews’ type and signs stating Christian firm’ began to appear in store windows in ever greater number in Poland. It is understandable that the situation was felt on the film market as well... [...] One of Sektor’s most essential assets was its mobile sound camera, Neo Vox, the only one of its kind in Poland. In time, this camera became a defense against the countless anti-Semitic firms demanding the production of films by Aryans only.”

³⁶² SKAFF, S., p. 270. No original: “They had to keep in mind the sobering possibility that the government could cease to offer legal protection for their businesses at any time.”

³⁶³ GOLDMAN, E., 2011, p. 74. No original: “[...] to capitalize on what clearly seemed to be a good financial risk, a Polish-made Yiddish sound picture”.

número de filmes da Polônia que seriam permitidos em telas na Alemanha. No ano seguinte [1938], 35 filmes alemães foram enviados para cinemas da Polônia, mas nenhum único filme polonês foi enviado para a Alemanha³⁶⁴.

A decisão de lançar *Al Khet*, o primeiro filme de ficção falado em yiddish no país, ocorreu na mesa de um bar. Segundo Gross, o ímpeto surgiu em uma noite no *Picadilly*, um lugar de encontro de escritores e atores falantes do yiddish. O jornalista e roteirista J. M. Neuman (1893-1956), que desde 1933 trabalhava como editor de teatro do jornal yiddish *Haynt* (Hoje), aproximou-se de Saul Goskind com a ideia do yiddish *talkie*³⁶⁵. Goskind, na época com 27 anos, recontou a história meio século depois: Neuman estava sentado com o compositor Henryk Kon (1890-1972, o mesmo de *Der Dibuk*, cap. 4), o pintor Yankl Adler (1895-1949) e um grupo de poloneses recém-chegados da Alemanha nazista, incluindo o ator Kurt Katch (1896-1958) e o diretor Aleksander Marten (nascido Mordka Matys Marek Tanenbaum, 1898-1942, em Varsóvia³⁶⁶) (HOBERMAN, 2010, p. 224).

Sentamos e discutimos o que fazer com eles, como ajudá-los – eles não querem caridade, eles não estão procurando esmolas! Neuman tinha um tratamento [de roteiro] pronto, Marten concordou em dirigir, Adler faria a iluminação, Kon para escrever a música – e eles me pediram para produzir. Após uma hesitação (“um filme yiddish neste momento absurdo”) e vários telefonemas, Goskind concordou, pois havia garantido um adiantamento de estoque bruto prestes a expirar do gerente judeu da Agfa-Film. Voltei para a mesa – não por acaso e os correspondentes da imprensa yiddish também estavam sentados lá – e declarei: “Senhores, vocês podem anunciar a empresa Kinor (eu inventei o nome na hora) e Saul Goskind estão iniciando a produção de um filme falado em yiddish intitulado *Al Khet*³⁶⁷” (GROSS apud HOBERMAN, 2010, p. 224).

³⁶⁴ SKAFF, S., 2008, p. 270. No original: “Not surprisingly, German-Polish film industry relations grew ever more tumultuous as the war crept closer. [...] In 1937, government representatives from Poland and Germany signed an updated contract for film trade. It stated that distribution companies in Germany would be allowed to send no more than fifty films for exhibition on screens in Poland, but it did not establish the number of films from Poland that would be allowed on screens in Germany. In the year that followed, thirty-five German films were sent to cinemas in Poland, but not a single Polish film was sent to Germany”.

³⁶⁵ O termo *talkie* foi amplamente utilizado no final dos anos 1920 e início da década de 1930 para distinguir filmes sonoros de filmes sem som sincronizado. A distinção era necessária pois, embora o primeiro longa-metragem amplamente lançado que incorporava a trilha sonora tenha sido *The Jazz Singer* (*O Cantor de Jazz*, Alan Crosland, 1927), foi somente uma década depois que a produção de filmes mudos cessou.

³⁶⁶ Aleksander Marten era de Lodz e havia estudado atuação e direção com o diretor teatral e de cinema austríaco Max Reinhardt (nascido Maximilian Goldmann, 1873-1943). Marten participou como assistente de direção em algumas produções teatrais alemãs. Aleksander Marten morreu em Varsóvia, sob circunstâncias desconhecidas e em um lugar desconhecido, em 1942.

³⁶⁷ HOBERMAN, J., 2010, p. 224. No original: “We sat and discussed what to do with them, how to help them – they don’t want charity, they are not looking for handouts! Neuman had a treatment all ready, Marten agreed to direct, Adler to do the lighting, Kon to write the music – and they asked me to produce. After some hesitation (“a Yiddish film in these crazy times”) and several phone calls

Szymon Dzigan (1905-1980) e Israel Szumacher (1908-1961)³⁶⁸, a dupla de atores de comédia yiddish conhecida em toda a Polônia pelas sátiras políticas, eram amigos dos Goskind e juntaram-se ao grupo. Neuman ficou então responsável pelo roteiro original. Para garantir a qualidade, Goskind contratou o cinegrafista polonês Stanisław Lipiński (1909-1974) que havia recentemente trabalhado com ele como roteirista e cinegrafista em *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936, cap. 2), censurado no mesmo ano na Polônia.

O interesse dos membros da Kinor não era apenas financeiro; eles viam o cinema yiddish como um meio de fomentar a cultura judaica e neutralizar a assimilação. Como o governo polonês estava deixando cada vez mais claro que o papel dos judeus na economia seria reduzido, isso também parecia uma boa proteção contra o crescente antissemitismo econômico³⁶⁹ (GOLDMAN, 2011, P. 74).

Al Khet (*Em Pecado*, Aleksander Marten, 1936) começa durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) em um *shtetl* e narra a história da filha de um rabino, Ester (Rokhl Holzer³⁷⁰, 1899-1998), que se apaixona e engravida do oficial austríaco Leon (A. Morewski³⁷¹, 1886-1964). O soldado é chamado para a guerra na véspera de Yom Kipur e morre, deixando Ester viúva, grávida, sem ter concretizado o casamento. Muito pobre, ela decide abandonar a filha ainda bebê Rakhela (Ruth Turkow, 1919-2005) e foge para os Estados Unidos. Os amigos de

Goskind agreed, in part because he had secured an advance of raw stock from Agfa-Film's soon-to-be-fired Jewish branch manager. I returned to the table – and it was no accident that correspondents from the Yiddish press were sitting there too – and declared. ‘Gentleman, you can announce that the Kinor Company (I invented the name on the spot) and Shaul Goskind are starting production on a Yiddish talking picture called *Al Khet*’.

³⁶⁸ Quando a Alemanha invadiu a Polônia, a dupla de comediantes fugiu de Varsóvia, mas acabou encarcerada em campos de trabalho stalinistas, o gulag. Para saber mais sobre a engrenagem do gulag, ver: HOSFORD, D.; KACHURIN, P.; LAMONT, T., *Gulag: Soviet Prison Camps and their legacy*. Davis Center for Russian and Eurasian Studies. Cambridge: Harvard University. Ou acessar: <https://gulaghistory.org/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

³⁶⁹ No original: “The interest of Kinor’s members was not just a financial one; they saw Yiddish cinema as a means of fostering Jewish culture and counteracting assimilation. As the Polish government was making it more and more clear that Jews’ role in the economy would be reduced, this also seemed like a good hedge against growing economic anti-Semitism”.

³⁷⁰ Para saber mais sobre a trajetória de Rokhl Holzer, acessar o Jewish Women’s Archive. Disponível em: <https://jwa.org/encyclopedia/article/holzer-rokhl>. Acesso em: 16 nov. 2022.

³⁷¹ Avrom Morewski atuou também em *Der Dibuk* (*O Dibuk*, 1938, cap. 4), no papel do rabino que exorciza o *dibuk*. Durante a Segunda Guerra Mundial ele permaneceu na União Soviética e só voltou para a Polônia em 1956. Disponível em: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11101949>. Acesso em: 16 nov. 2022.

Leon (Szymon Dzigan e Israel Szumacher) levam a bebê para um orfanato em Varsóvia. Dezesesseis anos depois, Ester retorna à Polônia em busca da filha e descobre que Rakhaela havia sido adotada por um homem de nome muito comum, Khonen. O conflito se intensifica quando Ester se apaixona por um violinista e descobre depois que ele é o namorado da própria filha.

Pelo conteúdo judaico, depois que o filme foi concluído nenhuma empresa se interessou em distribuir *Al Khet*, pois não se acreditava que uma obra em yiddish traria retorno financeiro. Saul Goskind arriscou e decidiu distribuir ele mesmo o filme. Alugou o teatro Fama (ver mapa, figs. 59 e 60), localizado na Rua Nalewki, que oferecia 500 lugares. De acordo com Goskind, houve um impasse para alugar o espaço, pois os proprietários tinham medo de ataques antisemitas durante a exibição e de, conseqüentemente, perderem suas audiências. "A tensão era grande. Eu admito que estava com medo de comparecer à estreia – quem saberia o que esperava por mim?"³⁷² (HOBERMAN, 2010, p. 225).

Para a surpresa dos Goskind, o filme ficou por mais de seis meses em cartaz, foi elogiado pela crítica e foi exibido em toda a Polônia e Europa Ocidental, na Palestina e nos Estados Unidos (SKAFF, 2008, p. 259; GOLDMAN, 2011, p. 79). A partir de *Al Khet*, a maioria das produções em yiddish estrearam no cinema Fama, situado na Rua Nalewki (SKAFF, 2008, 264), destacada no filme. Com o sucesso do longa-metragem falado em yiddish, os Goskind produziram em 1937 o filme *Di Freyleche Kabtsonim* (*Pobres e Felizes*, Zygmunt Turkow), uma comédia sobre um bêbado que derrama uma lata de óleo no campo, e dois amigos, o mecânico Naftali (Szumacher) e o alfaiate Kopl (Dzigan), afirmam que ele plantou petróleo na fazenda. Apesar dos esforços para tornar a narrativa comercial, com extensas filmagens ao ar livre no *shtetl* de Brzeziny – localizado a cerca de 113 quilômetros de Varsóvia –, o filme foi mal recebido e não conseguiu recuperar o investimento inicial, o que levou a Kinor a parar de produzir filmes em yiddish (GOLDMAN, 2011, p. 91).

Notavelmente, entre 1938 e 1939, os Goskind viajaram pela Polônia e gravaram a série de seis curtas-metragens como um registro sobre a vida judaica. Poucos dias antes da invasão alemã, o pacote com os filmes foi enviado para Nova Iorque, onde o encarregado de recebê-lo deveria desembolsar um imposto

³⁷² No original: "The tension was high. I must admit, I was actually afraid to go to the premiere—who knew what was waiting for me?".

alfandegário de US\$ 3 mil (CHMIELIK, 2009, p. 77). Como ninguém apanhou o pacote até 1942, ele foi vendido para o Bund durante um leilão público.

Quando estourou a guerra, os Goskind conseguiram fugir das tropas alemãs e passaram o período da guerra na União Soviética. Em 1945, eles retornaram à Polônia³⁷³, imbuídos de um desejo da retomada de uma produção yiddish e de restabelecer Varsóvia como um centro cultural judaico. Com a ajuda de Aleksander Ford (diretor de *Mir Kumen On*, cap. 2), então responsável pela produtora de cinema do Exército polonês, a Film Polski, eles conseguiram financiamento e montaram um departamento de cinema no Comitê Central dos Judeus Poloneses (GOLDMAN, 2011, p. 131).

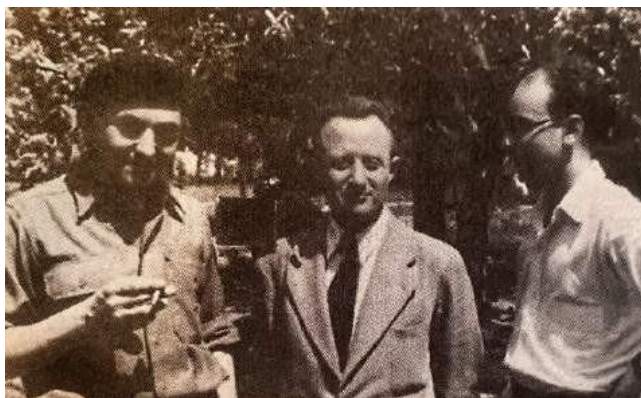
Os Goskind, com os cinegrafistas Adolf (1911-1992) e Wladislaw Forbert (1915-2001) (filhos de Leo Forbert, 1880-1938), formaram novamente a cooperativa cinematográfica Kinor, e documentaram materiais valiosos, como a apresentação dos rolos da Torá encontrados nas ruínas do gueto de Varsóvia. Estas imagens foram inseridas no prólogo do primeiro documentário do pós-guerra, *Mir Lebn Gebliene*, (*Nós sobrevivemos*, Natan Gross, 1947), produzido por eles e com apresentações de Judyta Berg (de *Der Dibuk*, cap. 4) e de Ida Kaminska. Outro filme relevante produzido pela dupla foi *Unzere Kinder* (*Nossos Filhos*, Natan Gross, 1948), com a dupla Szymon Dzigan e Israel Szumacher. O filme, da mesma forma que *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936, cap. 2), é um semidocumentário sobre os órfãos – não atores – da cidade de Lodz. Para a direção, a cooperativa Kinor contratou Natan Gross, que conseguira sobreviver bravamente à guerra, em um esconderijo na casa de uma família não judia. Ambos os filmes foram censurados e, portanto, não foram lançados no país (HOBERMAN, 2010, p. 328).

A proibição ocorreu porque na Polônia, com a consolidação da autoridade comunista em 1949, todas as instituições ficaram sob o controle do governo. Apesar do impedimento, Goskind conseguiu um parceiro francês para distribuir o filme na Europa, enviando a cópia para Paris via mala diplomática turca. Por causa da censura do regime stalinista e da nacionalização de muitas empresas privadas, em 1952 os irmãos Goskind emigraram para Israel e lá continuaram a parceria com Natan Gross na nova empresa, a Kolon.

³⁷³ Não encontramos informações sobre como foi a volta à Polônia após a Segunda Guerra Mundial e onde exatamente os Goskind permaneceram durante o período da Shoah.

Szymon Dzigan e Israel Szumacher também seguiram o movimento de saída da Polônia para Israel. Os Goskind, com a colaboração de tantos outros personagens envolvidos na retomada do cinema yiddish polonês, não conseguiram mais permanecer em um país esfaqueado pelo sofrimento da Shoah e pelo silenciamento do estado sobre as atrocidades cometidas. Talvez por esse motivo, os nomes de Saul e Yitzhak foram esquecidos na Polônia, assim como os cinco – ou seis – curtas-metragens no correio de Nova Iorque em 1939.

Figura 61 - Saul Goskind, Natan Gross e Adolf Forbert



Saul Goskind³⁷⁴ (à direita e de perfil), o diretor Natan Gross (no centro) e o cinegrafista Adolf Forbert (à esquerda, de boina). Durante as filmagens de *Mir Lebn Gebliene* (*Nós Sobrevivemos*, 1947) na Polônia.

5.3 Os arquivos Goskind: passaporte extraviado e desenterrado

Não deveríamos refletir, [...] todas as vezes que abrimos um livro, sobre o milagre de como foi possível este texto ter chegado até nós? Há tantos obstáculos. Tantas bibliotecas foram incendiadas. Neste mesmo sentido, não deveríamos, cada vez que olhamos para uma imagem, pensar no que impediu a sua destruição, o seu desaparecimento? Pois é tão simples, tão comum em todas as épocas, destruir imagens.³⁷⁵

Os Goskind construíram um *corpus secreto* da vida judaica imediatamente antes da Shoah, no qual as imagens retratam alguns territórios de interação da comunidade judaica urbana. Para além disso, *Um dia em Varsóvia* põe em questão

³⁷⁴ Foto do livro HOBBERMAN, J., 2010, p. 329.

³⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, G., *Das Archiv brennt*. 2007, p. 7. No original: “Sollten wir nicht jedes Mal, [...] wenn wir ein Buch aufschlagen, darüber nachdenken, wie das Wunder überhaupt möglich wurde, dass dieser Text zu uns gelangte? So viele Hindernisse gibt es. So viele Bibliotheken wurden in Brand gesteckt. Sollten wir nicht ebenso jedes Mal, wenn wir ein Bild betrachten, darüber nachdenken, was dessen Zerstörung, dessen Verschwinden aufhielt? Denn so einfach ist es, so gebräuchlich was es in jeder Epoche, Bilder zu zerstören.”

a chegada do futuro na comunidade judaica polonesa. Chamamos a atenção para o fato do termo “comunidade judaica” utilizado nesta tese ser plural, como afirma Sonia Kramer, doutora em educação e idealizadora dos cursos de yiddish na PUC-Rio:

Os judeus não são uma raça: são uma cultura, uma etnia, uma religião. Os judeus são sempre pluralidade: de origem étnica (sefaradim e ashkenazim); de origem geográfica, de língua, de pluralidade religiosa (há reformistas, conservacionistas, ortodoxos e há judeus ateus); de posicionamento ideológico e político (KRAMER, 2022, p. 155).

De fato, as imagens das comunidades judaicas produzidas pelos Goskind atestam o que em *Mal de Arquivo* (2001), o pensador argeliano Jacques Derrida (1930-2004) frisou como elemento-chave de um estatuto do arquivo: a incompletude dos documentos. Ao enviar estes filmes para Nova Iorque em 1939, os Goskind estabeleceram uma relação destas imagens com o futuro (DERRIDA, 2001, p. 29). O resgate de *Um dia em Varsóvia* e dos outros quatro curtas-metragens recuperados que revelam o movimento das comunidades judaicas das cidades da Polônia é, de fato, um passaporte que nos faz percorrer, pelo fio das imagens, a dobradiça entre um mundo e outro, entre uma temporalidade e outra, entre um espaço e outro, entre uma língua e outra. Deste modo, o conceito de passaporte coabita o passado e o futuro.

O que Derrida denomina de incompletude é a “falta permanente” (FARGE, 2009, p. 58) que reconhecemos quando o que está em discussão são estas imagens por tanto tempo desviadas, interdidas e quase destruídas. Para além das imagens, a própria busca pela história dos Goskind escancara “a falta”, pois nos deparamos com várias lacunas. Estudar a trajetória destes fragmentos é ajudar a preservar parte da materialidade da cultura e da vida dos judeus no Leste Europeu. Quando revolvemos os arquivos, que hoje podem ser encontrados no The Steven Spielberg Jewish Film Archive e os filmes do National Center for Jewish Film, procuramos respostas, nem todas solucionadas.

Quem postou *Um dia em Varsóvia* na repartição polonesa e quem deveria encontrar o filme no correio em Nova Iorque anos depois e não apareceu? Por que ficou tanto tempo esquecido? Como foi descoberto? Sabemos que esta película foi leiloadada, mas quando e onde ocorreu o leilão? Quanto pagou? Graças a “eventos improváveis” (LEVI, 2016, p. 12), é possível hoje assistirmos a atividade da vida

prosaica de pessoas diversas que circulam nas ruas da cidade e tentarmos compreender o que as imagens representam. O correio serviu de abrigo para um passaporte extraviado, em seguida encontrado e que representa hoje um rastro da pulsação da rotina da *yiddishe gas*.

Os Goskind sobreviveram à Shoah, no entanto, as “incompletudes” (DERRIDA, 2001, p. 29) permanecem. Para o historiador israelense Gideon Greif, o “milagre” (GREIF, 1999, p. 4) que acompanha o resgate dos filmes dos Goskind permite “sentir visualmente a tragédia dos judeus poloneses. Assistir ao filme mostra a perda de três milhões de judeus, [...] uma perda terrível, que inclui não apenas vidas humanas, mas também enormes fortunas culturais e espirituais”(Ibid.). Também a historiadora francesa Arlette Farge³⁷⁶ (1941-) acredita ser um “milagre” esta ligação do passado com o presente que ocorre quando um arquivo é descoberto: “é um maná que se oferece, justificando plenamente seu nome: fonte” (FARGE, 2009, p. 15).

Afirmamos que não é fácil interpretar os vestígios de um tesouro desenterrado e não deixa de ser doloroso percorrer a história dos filmes analisados nesta tese. A tradução dos significados, a busca cartográfica das localizações e a investigação nos arquivos constituem-se em um gesto demorado de acessar e de selecionar estas imagens, de entrever frame a frame, tal qual entendia Michel Foucault (1926-1984), em uma *arqueologia do saber*, a qual “interroga o já dito ao nível de sua existência” (FOUCAULT, 2008, p. 149).

A arqueologia [...] não é nada além e nada diferente de uma reescrita: isto é, na forma mantida na exterioridade, uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto (FOUCAULT, 2008, p. 158).

O que Foucault estabelece como arqueologia a qual constitui a prática do saber, efetivamente, é o que produz sentido. Para dar um exemplo, durante o estudo do filme *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937, cap. 4) acompanhamos a trajetória de Alter Kacyzne, fotógrafo e um dos roteiristas de *Der Dibuk*, e encontramos uma fotografia da *yiddishe gas*. A câmera de Kacyzne registra a Rua Nalewki, a mesma rua que os Goskind escolheram apontar a câmera e gravar as imagens de *Um dia em Varsóvia*.

³⁷⁶ Arlette Farge (1941-) é diretora de pesquisa no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), na França.

A rua Nalewki é um dos pontos de referência da própria arqueologia desta pesquisa, pois significa o lugar de origem, onde avistamos as latas de leite *nas* imagens do cinema (figs. 3 e 4).

Figura 62 - Rua Nalewki – foto: Alter Kacyzne



Rua Nalewki.
Foto: Alter Kacyzne³⁷⁷.

As latas de leite, observadas no Jewish Historical Institute de Varsóvia em 2020, são portadoras de múltiplos documentos e testemunhos coletados e enterrados pelo grupo do historiador Emanuel Ringelblum no gueto de Varsóvia. O repositório enferrujado foi a origem de nossa observação pelas imagens (fig. 3). O encontro sobreveio a partir do estudo da língua yiddish com a minha passagem – presencial – pela Polônia. Penetrei em locais da pulsação vida cotidiana da comunidade judaica de Varsóvia – os mesmos de *Um dia em Varsóvia* –, e inevitavelmente, adentrei no gueto, na praça das deportações e nos campos de extermínio – Auschwitz, Majdanek, Treblinka. O choque desencadeou em mim a busca dos filmes em yiddish, das histórias dos filmes e das trajetórias dos integrantes das equipes do cinema. “É um maná que se oferece” (FARGE, 2009, p.15) quando, diante de tanto sofrimento, o cinema funciona como uma fresta de luz que desvenda a possibilidade de resistir pela produção artística.

Para o historiador e professor americano Samuel Kassow em *Quem Escreverá a nossa história?* (2007), “Ringelblum insistia na pertinência e atualidade da história para a compreensão dos problemas contemporâneos” (KASSOW, 2007, p. 95). No ato de coletar o presente, Emanuel Ringelblum ajudou

³⁷⁷ KACYZNE, A., *Polyn: Jewish life in the old country*, 1999, p. 10.

a elaborar um passado. Tanto o historiador como Max Weinreich, um dos fundadores do YIVO em 1925 (Instituto de Pesquisa Judaica, fundado em Vilna, na Polônia e sediado em Nova Iorque desde 1940), acreditavam na cultura yiddish secular, tinham amor pela língua (Ibid., p. 110) e reivindicaram, durante anos, uma universidade ou instituto de pesquisa que proporcionasse ao yiddish um reconhecimento bem como incentivasse pesquisas sobre o passado e o presente do judaísmo do leste europeu. Com doutorado na Universidade de Marburgo, Alemanha, Weinreich defendeu que a vida de cada judeu do leste-europeu era rica de “detalhes nítidos” (Ibid.). Naquela época, o pesquisador pretendia observar a vida cotidiana da comunidade, a mesma que os Goskind registraram pela lente do cinema em 1939. A pesquisa foi precursora para a montagem dos arquivos históricos de Ringelblum, o *Oyneg Shabes*. Anos depois, Weinreich comparou o trabalho do YIVO ao de um cabalista “que conseguiu extrair as centelhas divinas [*nitsotsot*] de cascas [*kliptot*] rompidas” (KASSOW, 2007, p. 111).

Assim como Walter Benjamin, eles compartilhavam a convicção de que existe um elo vital entre o passado e o presente – o yiddish. Para os Goskind, o elo foi o cinema yiddish. Max Weinreich ressaltou que o verbo *lernen* (aprender, estudar), embora similar ao correspondente em alemão, adquiriu um significado diferente em yiddish: ele representa não somente o estudo pelo estudo, mas o aprendizado como uma condição da vida, uma busca pelo conhecimento que não encontra um final definido. Esta pesquisa sobre o cinema yiddish na Polônia tornou-se, portanto, o próprio passaporte para o estudo do cinema, além de uma abertura para o estudo do passado cultural como fonte de uma atividade criativa em andamento e não como um produto acabado.

Ao analisar o cinema yiddish produzido na Polônia, ao mesmo tempo em que observamos as imagens sobreviventes sobre o cotidiano em cidades do Leste Europeu, acreditamos trazer conhecimento, possibilidades e questionamentos para que por meio do gesto de conexão com o passado, possamos compreender o presente, e fundamentalmente continuemos a *lernen* sobre a tolerância na qualidade de ação.

6. Considerações Finais

Esta tese segue o fio de não esquecer e do valor de imaginar pelo cinema.

Em 2017, no início desta pesquisa, o interesse era pela história e memória da Shoah, pelas imagens dos arquivos e das montagens audiovisuais do cinema com sua competência em transmitir, entreter, envolver e fazer pensar. Não é fácil olhar para as imagens de um genocídio. Quem de nós quer enxergar o que elas evocam? Com efeito, a Shoah se oculta tatuada sob a minha pele, já que cresci e fui educada no período de 1965 a 1985, com abismos de silêncio oriundos do sentimento de esquecer a dor e de não olhar para as imagens. Portanto, acreditamos que a continuidade da pesquisa sobre este cinema é relevante, apesar de carregada de estarrecimentos.

Ao descobrir sobre a existência de um curso *em yiddish* na PUC-Rio, o estudo da língua do afeto, a *bobeloshn* (língua da vovó) foi retomado. Lado a lado, o resgate da língua-passaporte (GUINSBURG, 1996) e a busca pelos arquivos de imagens – fotografias que restam, pedaços de películas encontradas, depoimentos de sobreviventes, pinturas, desenhos – fez surgir uma questão sobre a lacuna de uma produção de um cinema yiddish diante da pluralidade de criações culturais em yiddish na literatura, poesia, música, dança, artes plásticas e teatro. Os professores, estudiosos e yiddishistas brasileiros consultados não tinham conhecimento sobre a efervescente produção do cinema falado em yiddish no entreguerras da Polônia.

Por que o cinema yiddish era brevemente ou nada mencionado em livros sobre a história do cinema? O que é o cinema yiddish? Quem foram as pessoas que produziam, roteirizavam, dirigiam e atuavam no contexto dessa cinematografia? Quem eram os espectadores destes filmes nas cidades polonesas como Varsóvia, Cracóvia, Lublin, Vilna, Łódź e Radom? Onde e como acessar esses filmes hoje? A quem e por que interessa retomarmos tais imagens e tais narrativas no atual momento histórico do Brasil e do planeta? De que forma estas produções estão inseridas na cultura yiddish? Em vista das inquietações levantadas neste estudo, qual seria o significado de olharmos hoje para estas obras, tal qual mediadoras de conhecimento entre o passado e o presente e, portanto, que lugar o cinema ocupa como mediador destas reflexões?

O nosso objetivo principal foi investigar as imagens e os filmes, bem como os diretores do que se tornou uma cinematografia yiddish no período que abrange o entreguerras na Polônia. Os filmes aqui abordados surgem, portanto, em um momento em que, os judeus poloneses se voltavam para a assimilação com a cultura majoritária, mas, por outro lado, eles se viam mais desprezados e mais oprimidos do que em qualquer outro momento da história da Polônia.

Buscamos, minuciosamente, nos repositórios de alguns países – Brasil, Polônia, Estados Unidos, França, Israel – e encontramos vários filmes. Paralelamente, em 2020, em viagem pela primeira vez à Polônia, o lampejo do encontro com os filmes reverberou, quando me deparei com a lata de leite desenterrada no Jewish Historical Institute de Varsóvia. A lata enferrujada, portadora de documentos da cultura judaica coletados pelo grupo *Oyneg Shabes*, havia guardado vários relatos escritos, desenhos e fotografias enterrados no porão de uma escola no gueto de Varsóvia, no momento de absoluto desespero, levando consigo uma esperança: ser desenterrada em algum futuro para tornar evidente a engrenagem de desumanização e do extermínio já em andamento.

Outro ponto importante observado com a pesquisa – que decerto não se encerra aqui – é o da busca pela cartografia. Com a ajuda da tecnologia (google earth, google maps), conseguimos nos deslocar e identificar os lugares e as distâncias citadas nos poucos livros e artigos que revelam estas informações (SKAFF, 2008; HALTOF, 2019). *Imaginar, apesar de tudo* (DIDI-HUBERMAN, 2020), tornou-se a própria epígrafe da pesquisa. Isto, diante da constatação de que, ao percorrer na Polônia os lugares da vida judaica das famílias de meus avós maternos e de outras milhões de famílias, caminhei em 2020 em Varsóvia pelos lugares das salas de cinema onde foram exibidos por longas temporadas os filmes aqui estudados. Inscritos na película de nitrato pelos irmãos Goskind em *Um dia em Varsóvia*, a Rua Nalewki, a Rua Senatorska, a Rua Nowolipki e o parque Krasiński tornaram-se referências para a imaginação.

A partir destas centelhas, a pesquisa tomou o rumo de desenterrar os filmes – passaportes errantes – para conhecermos, pela mediação do cinema, a cultura, o cotidiano, os modos de vida, as relações sociais e políticas no coração das comunidades judaicas da Europa Central e Leste antes do crime humanitário. Diante da investigação histórica com tantas camadas, nos aprofundamos nas condições de

produção da cinematografia e na arqueologia das relações sócio culturais e denominamos este corpus estranho à historiografia brasileira de *cinema-passaporte*. Investigamos quatro filmes – *Mir Kumen On* (*Estamos Chegando*, Aleksander Ford, 1936, cap. 2), *Yidl mitn Fidl* (*Yidl e o Violino*, Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, 1936, cap. 3), *Der Dibuk* (*O Dibuk*, Michał Waszyński, 1937, cap. 4) e *Um dia em Varsóvia* (*A Day in Warsaw*, Saul e Yitzhak Goskind, 1939, cap. 5) – todos produzidos no período de 1935 a 1939, a Era de Ouro do cinema yiddish na Polônia. Esta época coincide com o período de luta contra o fascismo e com o estabelecimento da expansão do regime nazista.

Para além dos diretores Aleksander Ford, Joseph Green e Jan Nowina-Przybylski, Michał Waszyński, Saul e Yitzhak Goskind, acabamos descobrindo outros personagens, interessantes pela contribuição no cinema e na cultura yiddish. Para estes, abrimos subcapítulos e consideramos que podem vir a ser um caminho futuro da pesquisa, pela riqueza de suas trajetórias: Molly Picon, com uma biografia e atuação como atriz dos palcos do teatro e do cinema yiddish; Alter Kacyzne, com as fotografias sobreviventes e a sua trajetória como fotógrafo nos *shtetlekh* e nas cidades; e An-ski, com um enorme tesouro etnográfico coletado no início do século passado.

Havia mulheres envolvidas nas produções do cinema yiddish? Por que não as conhecemos? Por exemplo, a roteirista de *Mir Kumen On*, a escritora polonesa Wanda Wasilewska, que então com 33 anos já havia relatado a vida dos judeus da Polônia no livro *Prawda o Antysemityzmie* (*A verdade sobre o Antissemitismo*). Wasilewska pode ser o fio de uma pesquisa sobre as mulheres participantes da produção da cinematografia na Polônia.

O estarrecimento citado anteriormente surgiu a partir do capítulo três, e acompanhou a pesquisa como “uma espécie de incêndio” (DIDI-HUBERMAN, 2012), quando começamos a investigar sobre alguns personagens envolvidos nas produções e como desapareceram sem deixar vestígios ou foram mortos – no gueto de Varsóvia, no massacre de Tarnopol, na prisão de Pawiak, no campo de concentração de Poniatowa, em Treblinka. Também é inquietante sabermos que os pais e irmãos de Waszyński morreram provavelmente assassinados e que tanto as irmãs como a mãe de Green provavelmente tiveram o mesmo destino. Assim como os filmes perdidos, estas vozes foram silenciadas.

Seguindo o método de Didi-Huberman de não somente revelar o que as imagens mostram, mas *como* mostram e, mais do que isso, em que condições foram produzidas, complementamos que olhar para esta cinematografia é também uma forma de prestarmos homenagem. Percorrer o caminho até a fonte de onde estas narrativas foram pensadas, roteirizadas, montadas e veiculadas nos proporciona uma oportunidade de re-montar os fragmentos de modo que não sejam novamente enterrados e esquecidos. A busca associada à história, portanto, é o passaporte que nos concede permissão de olharmos de outra forma para as imagens.

Assim, concluímos que o cinema yiddish recupera um passaporte perdido quando nos oferece uma abertura entre mundos, temporalidades, geografias e entre outras línguas. É importante, a partir deste ponto, dar continuidade à reflexão sobre a errância deste cinema, que serviu de encontro, mas também de abrigo tanto para profissionais fugidos da Alemanha quanto para uma comunidade que entrava na sala de cinema, no *olho da história*, em busca de um respiro pelo humor, folclore e música nas narrativas.

Investigamos como era o universo dos sets e das salas de cinema da Varsóvia cultural, o maior centro populacional judaico na Europa. Concluímos que, apesar da maioria dos atores e integrantes das equipes ser composta de judeus, havia uma grande interação entre as equipes, como de fato é característica do ofício do cinema. O diretor Jan Nowina-Przybylski, por exemplo, trabalhou com Joseph Green em dois filmes (*Yidl Mitn Fidl*, 1936; *Brivele der Mamen*, 1938) e o cinegrafista Stanisław Lipiński trabalhou com Aleksander Ford também em dois filmes (*Mir Kumen On*, 1936; *People Vistula*, 1938).

A língua yiddish, para além de agregar afeto, e de constituir-se em um amálgama de outras línguas – alemão, hebraico, línguas eslavas – e da própria cultura, funciona também como agregadora de integrantes das equipes do cinema e de espectadores nas salas de cinema. A pergunta inicial relativa a onde e como acessar estes filmes foi respondida. Sabemos onde acessá-los, mas infelizmente a maioria está disponível mediante uma boa quantia de dinheiro. É importante mencionar esta informação, pois uma das bifurcações que se abrem a partir deste estudo é pensar em soluções para disponibilizar esta cinematografia no Brasil, a fim de que possa ser estudada e pesquisada.

Hoje, na esteira do revigoramento da língua yiddish dentro e fora da academia observamos com curiosidade o âmbito da produção audiovisual. Ouvimos

o yiddish inserido, por exemplo, no prólogo de *A Serious Man* (*Um Homem Sério*, irmãos Coen, 2009), e no longa-metragem *Félix e Meira* (*Maxime Giroux*, 2014). Outros dois exemplos recentes que chamam a nossa atenção são as duas séries ganhadoras de vários prêmios: a produção israelense *Shtisel* (Alon Zingman, 2013-2021), escritas por Ori Elon e Yehonatan Indursky; e a produção alemã *Nada Ortodoxa* (*Unorthodox*, Maria Schrader, 2020) escrita por Anna Winger e Alexa Karolinski. Se a maior parte dos diálogos não é em yiddish, a língua circula novamente, entre judeus e não judeus, como uma expressão da cultura judaica, o que pode abrir bifurcações para pesquisas sobre o cinema falado em yiddish no século XXI. Nesse sentido, concordamos com o historiador do cinema yiddish Eric Goldman, quando afirmou que “o cinema yiddish está longe de estar morto”³⁷⁸!

Quanto à transmissão, pretendemos buscar parcerias para a inserção de legendas em português para, assim, trazer estes filmes de volta à tona (LEVI, 2016), veiculando-os em escolas e universidades. Estes filmes dizem muito sobre o *briliant* (BUBER, 1948, 2011) da cultura judaica e do próprio cinema, ou seja, o que há de precioso sobre a arte cinematográfica e a sua “capacidade de capturar a imaginação das plateias” (DA-RIN, 2006, p. 56) e que inexistem em outras formas de arte e de comunicação. As películas em yiddish, como “memórias portáteis” (LINDEPERG, 2016, p. 218), e o yiddish, como uma língua de combate e de resistência, convertem-se em dobradiças para o contato com o conhecimento sobre o passado e, também, como uma forma de luta contra o racismo, contra o esquecimento e contra os silenciamentos de vozes de povos.

No decorrer da pesquisa, desde fevereiro de 2022 há uma guerra em curso na Ucrânia, invadida pela Rússia sob o pretexto político de uma “desmilitarização” do país. Trazemos novamente a questão: Em vista das inquietações levantadas neste estudo, qual seria o significado de olharmos hoje para estas obras, tal qual mediadoras de conhecimento entre o passado e o presente e, portanto, que lugar o cinema ocupa como mediador destas reflexões?

Esta pesquisa, por fim, constitui-se em uma colcha que cobre o desejo de, para além de escrever sobre o cinema, fazer cinema. Um cinema sobre o yiddish, a partir da tomada de posição de transmitir a cultura pela montagem das sequências

³⁷⁸ GOLDMAN apud MARGOLIS. Disponível em: https://researchmgt.monash.edu/ws/portalfiles/portal/300837885/300296964_oa.pdf. Acesso em: 12 nov. 2022.

dos filmes com o cruzamento das latas de leite, dos fragmentos encontrados nos arquivos, das pinturas, ilustrações, fotografias, textos literários, poesia.

In memoriam

- Abraham Kurc (1918-1942, no campo de extermínio de Treblinka) – ator, *Der Dibuk* e *Yidl Mitn Fidl*
- Albert Wyworka (1894-1945) – cinegrafista, *Der Dibuk*
- Aleksander Marten (1898-1942, Varsóvia) – diretor, *Al Khet*
- Alter Kacyzne (1885-1941, no massacre de Tarnopol) – roteirista, *Der Dibuk*
- Basia Liebgold (1891-1942 ou 1943, Treblinka) – atriz, *Yidl Mitn Fidl*
- Dora Fakiel (? -1943, no gueto de Varsóvia) – atriz, *Yidl Mitn Fidl*
- Gela Seksztajn (1907-1943, no gueto de Varsóvia) – artista
- Gershon Sirota (1874-1943, no gueto de Varsóvia) – cantor, *Der Dibuk*
- Henryk Bojzm (1898-1944, no gueto de Varsóvia) – ator, *Yidl Mitn Fidl*
- Henryk Szaro (nascido Szapiro, 1900-1942 no gueto de Varsóvia) – diretor, *Tkies Kaf*, *Der Lamedvovnik*
- Isaac Samberg (Ajzyk Samberg, 1889-1943, no campo de concentração de Poniatowa) – ator, *Der Dibuk*
- Jacek Rotmil (1888-1944, executado na prisão Pawiak, em Varsóvia) – diretor de arte, *Der Dibuk*, *A Brivele der Mamen*,
- Margolit Seksztajn (? -1943, no gueto de Varsóvia) – filha da artista Gela Seksztajn
- Mark Arnstein (Andrzej Marek, 1880-1943, gueto de Varsóvia) – roteirista, *Der Dibuk*
- Meyer Balaban (Majer Samuel Balaban, 1877/Lviv, Ucrânia/1942, gueto de Varsóvia) – historiador, *Der Dibuk*
- Shmuel Landau (1882-1942, no gueto de Varsóvia) – ator, *Yidl Mitn Fidl*
- Simcha Fostel (?-1943) – ator, *Yidl Mitn Fidl*, *A Brivele der Mamen*
- Yankl Troupaniański (1909-1944, assassinado pelos nazistas) – compositor, *Mir Kumen On*

7. Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha - Homo Sacer III. Trad.: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. (Estado de Sítio). Título original: Quel che resta di Auschwitz.

ALEICHEM, Sholem. **Stempenyu**: um romance judaico. Trad.: Adriana de Oliveira. São Paulo: Grua, 2014. (A arte da novela)

ALEICHEM, Sholem. **Tevye the Dairyman and the Railroad Stories**. Trad. do yiddish: Hillel Halkin. New York: Schocken Books, 1987. (Library of Yiddish classics)

ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**: inferno. Trad.: Xavier Pinheiro. Ilustração: Gustave Doré. 12 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

AN-SKI, S. **O Dibuk**. Trad.: J. Guinsburg. Prefácio: Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Brasiliense, 1965, Volume 10. (Teatro universal, brasiliense de bolso)

AN-SKI, S. **The Dibbuk**. 3. ed. Trad. do yiddish: S. Morris Engel. Washington, DC: Regnery Gateway, Inc., 1974.

ANTELME, Robert. **A Espécie Humana**. Trad.: Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Record, 2013.

AMÉRY, Jean. **Além do crime e castigo**: tentativas de superação. Trad.: Marijane Lisboa. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. Trad.: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 9. ed. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus Editora, 2012. (Ofício de arte e forma)

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed. Trad.: Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas, SP: Papirus Editora, 2012. (Ofício de arte e forma)

AUMONT, Jacques. **À quoi pensent les films**. Séguier Editions, 1996.

BALLERINI, Frantjesco. **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Summus, 2020.

BARENGHI, Mario. **Por que acreditamos em Primo Levi?** Trad.: Pedro Spinola Pereira Caldas. Revista Digital do NIEJ, Ano 5, nº 9, 2015.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Trad.: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BAZIN, André. **Montagem Proibida**. In: _O Cinema: ensaios. Trad.: Eloísa de Araújo Ribeiro. 1. ed. Editora Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. **O que é Cinema?** Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Eduard Fuchs, Collector and Historian**. In: _Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3, 1935-1938. Trad.: Edmund Jephcott, Howard Eiland, and Others. Ed.: Howard Eiland and Michael Jennings. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre Mito e Linguagem (1915 – 1921)**. 2. ed., Org.: Jeanne Marie Gagnebin. Trad.: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. (Coleção Espírito Crítico)

BENJAMIN, Walter. **Escavar e Recordar**. In: _Imagens de Pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas. Ed. e Trad.: João Barrento. 1. ed.; 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Coleção Filô/Benjamin; 4)

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. Editora Brasiliense, 1987a.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única**. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Editora Brasiliense, 1987b.

BENJAMIN, Walter. **O coelho de Páscoa descoberto, ou Pequeno guia dos esconderijos**. In: _Imagens de Pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas. Ed. e Trad.: João Barrento. 1. ed.; 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Coleção Filô/Benjamin; 4)

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. 2ª ed. Ed. e Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica. 2013. (Coleção Filô/Benjamin)

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Ed. alemã: Rolf Tiedemann. Org. brasileira: Willi Bolle. Trad.: Irene Aron (alemão) e Cleonice Paes Barreto Mourão (francês). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. Título original: *Das Passagen-Werk*.

BENJAMIN, Walter. **Revelações sobre o Coelho da Páscoa ou: A Arte de Esconder**. Trad.: Ruth Meyer. In: _Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. Willi Bolle (seleção e apresentação). Trad.: Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o Conceito de História** (1940). In: _Obras escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. Trad.: Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. Título original: Das Passagen-Werk.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Trad.: Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita - 2: a experiência limite**. 16. ed. Trad.: João Moura Jr., São Paulo: Escuta, 2007.

BLANK, Genni. **Pragas e Provérbios: o humor e a ironia da sabedoria judaica ídiche**. Rio de Janeiro: Editora Resgate e Memória, 2011.

BLANK, Paulo. **Mentch: a arte de criar um homem**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

BUBER, Martin. **O Caminho do Homem: Segundo o Ensino Chassídico**. Trad.: Claudia Abeling. São Paulo: É Realizações, 2011.

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

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. César Guimarães e Ruben Caixeta (sel. e org.). Trad.: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COOK, David A. **A History of Narrative Film**. 5. ed. New York; London: W. W. Norton & Company, The University of North Carolina at Greensboro, 2016.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CYTRYNOWICZ, Roney. **Memória da Barbárie: história do genocídio dos judeus na Segunda Guerra Mundial**. 2. ed. São Paulo: Nova Stella, Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

DANEY, Serge. **Postcards from the Cinema**. Trad.: Paul Douglas Grant. Oxford; New York: Berg, 2007.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário**. 4. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DWIDOWICZ, Lucy S. **The war against Jews: 1933-1945**. New York: Open Road Integrated, 2010.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. 2. ed. Trad.: Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. 16. ed. Trad.: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Conexões 11)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o Gaio saber inquieto**: o olho da história, III. Trad.: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad.: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Éparses**: voyages dans les papiers du guetto de Varsovie. Paris: Les Éditions de Minuit, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Trad.: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. Trad.: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Opening the Camps, Closing the eyes**: Image, History, Readability. In: POLLOCK, Griselda; SILVERMAN, Max. *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog*. New York: Berghahn Books, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Prólogo. In: _FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las Imágenes**. 1. ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as Imagens tocam o Real**. In: Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov., 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as Imagens tomam Posição**: o olho da história, I. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do Tempo Sofrido**: o olho da história, II. Trad.: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges; EBELING, Knut (eds.). **Das Archiv Brennt**. Berlin: Kadmos, 2007.

DOBROSZYCKI, L.; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. **Image before my Eyes**: a photographic history of Jewish Life in Poland before the Holocaust. New York: Schocken Books, 1977.

DULIK, L.; ZIELIŃSKI, K. **The Lost World**: Polish Jews, photographs from 1918 - 1939. Trad. para o Inglês: Wiesław Horabik. Trad. do yiddish e do Hebraico: Prof. Andrej Trzcinski. The Jewish Historical Institute, Varsóvia: Boni Libri, 2015.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorje Zahar Ed., 2002.

ERENS, Patricia. **The Jew in American Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984. (Jewish Literature and Culture)

EVANS, Gary. **The Grierson Testament, 1969-71**. In: *The Major Realist Film Theorists: a critical anthology*. Ed.: Ian Aitken. UK: Edinburgh University Press, 2016.

FALBEL, A.; MILGRAM, A.; KOIFMAN, F. (org.). **Judeus no Brasil: história e historiografia**. Ensaios em homenagem a Nachman Falbel. Rio de Janeiro: Garamond, 2021.

FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo**. Trad.: Fátima Murad. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2009.

FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las Imágenes**. 1. ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FISHMAN, David E. **Os homens que salvavam Livros**: a luta para proteger os tesouros judeus das mãos dos nazistas. Trad.: Luis Reyes Gil. São Paulo: Vestígio, 2018.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Trad.: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 7 ed, 2008.

FRANÇA, Andréa Martins. **Terras e Fronteiras no Cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **O Rastro e a Cicatriz**: metáforas da memória. In: *Pro-Posições*, vol. 13, N. 3 (39), set.- dez., 2002.

GINZBURG, Carlo. **O Fio e os Rastros**: verdadeiro, falso, fictício. Trad.: Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GODARD, Jean-Luc. **História(s) do cinema**. Trad.: Zéfere. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

GOLDBERG, Judith N. **Laughter through Tears**: the Yiddish Cinema. East Brunswick, London and Toronto: Associated University Presses, 1983.

GOLDMAN, Eric A. **Visions, Images and Dreams**: Yiddish films, past and present. Teaneck, New Jersey: Holmes & Meyer Publishers, Inc., 2011.

GOUSSINSKY, Sonia. **Era uma vez uma Voz**: O cantar ídiche, suas memórias e registros no Brasil. São Paulo: Humanitas, 2015.

GRADOWSKI, Zalman. **In the midst of Hell**: Notes Found in the Ashes near the Furnaces of Auschwitz. Compilação, edição e prefácio: Pavel Polyan. Gamma Press, Moscow, 2015.

GRINBERG, Keila (org.). **Os Judeus no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. (Coleção Perspectivas)

GROSS, Natan. **Film żydowski w Polsce (Cinema judaico na Polônia)**. Ed.: Roman Włodek. Trad. Do hebraico: Anna Wiakowska. Cracóvia: Rabid, 2002.

GRYNBERG, Halina. **Mameloshn: Memória em carne viva**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GUENTER, Lewy. **The nazi persecution of the Gypsies**. New York: Oxford University Press, 2000.

GUINSBURG, Jacó. **Aventuras de uma Língua Errante: ensaios de literatura e teatro Ídiche**. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Perspectivas)

GUINSBURG, J; FALBEL, N. (org.). **Aspectos do Hassidismo**. São Paulo, Centro Brasileiro de Estudos Judaicos: Editora B'nai B'rith, 1971.

GUSTAVSSON, Sven. **Baltic and East Slavic languages; Yiddish**. In: MACIEJEWSKI, Witold (ed.). **Baltic Sea Region: Cultures, Politics, Society**. Uppsala: Baltic University Press, 2002, pp. 252-262.

HALTOF, Marek. **Historical Dictionary of Polish Cinema**. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2007. (Historical Dictionaries of Literatures and the Arts, n. 19)

HALTOF, Marek. **Polish Cinema: a history**. 2 ed. New York: Berghahn Books, 2019.

HARSHAV, Benjamin. **O significado do Ídiche**. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994. (Estudos)

HILBERG, Raul. **A destruição dos Judeus Europeus**. Vários trad. Barueri, SP: Amarilys, 2016. Título original: *The destruction of European Jews*.

HITLER, Adolph. **Mein Kampf: the stalag edition: the only complete and officially authorized english translation ever issued**. Trad.: Desconhecido membro da NSDAP (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*/Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães). Ostara, 1925.

HOBERMAN, J. **Bridge of Light: Yiddish Film between two Worlds**. Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press of New England, 2010.

JEANNE, R.; FORD, C. **Histoire Encyclopédique du Cinéma**. Vol IV. Paris: Robert Laffont, 1958.

KACYZNE, Alter. **Polyn: Jewish Life in the Old Country**. Ed.: Marek Web. New York: Metropolitan Books/Henry Holt and Company, 1999.

KASSOW, Samuel. **Quem Escreverá a Nossa História?: Os Arquivos Secretos do Gueto de Varsóvia**. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KASSOW, Samuel. **The Distinctive Life of East European Jewry**. New York: Yivo Institute for Jewish Research, 2003.

KATZ, Dovid. **Yiddish and Power**. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

KATZ, Jacob. **Out of the Ghetto**: the social background of Jewish emancipation, 1770-1870. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973.

KATZ, Steven T. (ed.). **The Shtetl**: new evaluations. New York; London: New York University Press, 2007.

KICHELEWSKI, A. et al. **Les Polonais e la Shoah**: une nouvelle école historique. Paris: CNRS Éditions, 2019.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. **Polin 1000 – year History of Polish Jews**: a guide. Warsaw: Polin Museum of the History of Polish Jews, 2018.

KERTÉSZ, Imre. **A língua Exilada**. Trad. do húngaro: Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KERTÉSZ, Imre. **Eu, um Outro**. Trad.: Sandra Nagy. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

KOBRYNSKY, Oleksandr; BAYER, Gerd. **Holocaust Cinema in the twenty-first Century**: memory, images, and the ethics of representation. London & New York: Wallflower Press, 2015.

KORBEL, Sussanne. **Popular Entertainment in Central Europe as a Space for Jewish and Queer Migration Experiences**. In: *Queer Jewish Lives between Central Europe and Mandatory Palestine: Biographies and Geographies, 1870-1960*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2022.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**: a psychological history of the German film. Ed.: Leonardo Quaresma. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2019.

KRAMER, S.; MILLER, I.; ANTABI, M. (orgs.). **Ensinar e Aprender Yiddish hoje?** Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

KRAMER, S.; SILVEIRA, A.; RIAN, B. (orgs.). **Likhtik**: ליכטיק. Rio de Janeiro: Viver com Yiddish, 2018.

KRAUSZ, Luis Sérgio. **Passagens**: Literatura Judaico-alemã entre Gueto e Metrópole. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

KUCINSKI, Bernardo. **K. Relato de uma Busca**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KUHN, Annette; WESTWELL, Guy. **A Dictionary of Film Studies**. United Kingdom: Oxford University Press, 2012.

KURTZ, Glenn. **Three minutes in Poland**: discovering a lost world in a 1938 family film. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.

KUZNITZ, Cecile Esther. **YIVO and the making of modern Jewish Culture: scholarship for the yiddish nation**. New York: Cambridge University Press, 2014.

LANZMANN, Claude. **Shoah**. Prefácio: Simone de Beauvoir. Éditions Fayard, 1985.

LEMKIN, Raphael. **Genocide**. In: Axis Rule in occupied Europe: Laws of Occupation - Analysis of government - Proposals for Redress. Washington D.C.: Carnegie Endowment for International Peace, 1944, cap. IX, p. 79-95.

LESSER, Jeffrey. **Judeus salvam judeus**: os estereótipos e a questão dos refugiados no Brasil, 1935-1945. Trad.: Maria Beatriz Medina. In: *Os judeus no Brasil: inquisição, imigração e identidade*. Keila Grinberg (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pp. 316-334.

LEVI, Primo. **A Tabela Periódica**. Trad.: Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

LEVI, Primo. **É isto um Homem?** Trad.: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. Primo. **Os Afogados e os Sobreviventes**: Os delitos. Os castigos. As penas. As impunidades. Trad.: Luiz Sérgio Henriques. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.

LEVI, Primo. Primo. **The Black Hole of Auschwitz**. 3. ed. Trad.: Sharon Wood. Cambridge, UK: Polity, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e Cultura**. In: Raça e História. Trad.: Inácia Canelas. Lisboa: Editorial Presença, 1973. Biblioteca de Ciências Humanas)

LINDEPERG, Sylvie. **Noche y Niebla**: Un film en la Historia. Trad.: Natalia Taccetta. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.

LOCHNER, Louis P (ed., trad., introdução). **The Goebbels Diaries 1942-1943**. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc. 1948.

MACHADO, Arlindo. **Sergei M. Eisenstein**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MAZUR, Tadeusz; TOMASZEWSKI, Jerszy (ed.). **1939-1945 We have not forgotten, Nous n'avons pas oublié, Wir haben es nicht Vergessen**. Warszawa: Polonia-Verlag, 1961.

MEGARGEE, Geoffrey P. (ed.). **Encyclopedia of Camps and Ghettos 1933-1945**. The United States Holocaust Memorial Museum, Vol. I e II. Bloomington: Indiana, UP, 2009-2012.

MESSADIÉ, Gerald. **História Geral do Anti-Semitismo**. Trad.: Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

METZGER, Renata. **Radom Między wojnami**: opowieść o życiu miasta 1918-1939. Łódź: Księży Młyn, 2012.

MÜNSTERBERG, Hugo. **The Photoplay**: a Psychological Study. New York/London: D. Appleton and Company, 1916.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. **The History of Cinema**: A very short introduction. United Kingdom: Oxford University Press, 2017.

NYISZLI, Miklos. **Auschwitz**: A doctor's eyewitness account. Trad.: Tibére Kramer e Richard Seaver. New York: F. Fell, 1960.

PERRE, Selma van de. **Meu Nome é Selma**: A extraordinária biografia de uma combatente da resistência judaica holandesa e sobrevivente do campo de concentração de Ravensbrück. Trad.: Jacqueline Damásio Valpassos. São Paulo: Editora Seoman, 2022.

POLANSKI, Roman. **Roman**. Trad.: Thereza Cesario Alvim. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora Reccord, 1984.

POLLOCK, Griselda; SILVERMAN, Max. **Concentrationary Cinema**: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's *Night and Fog*. New York: Berghahn Books, 2011.

POLONSKY, Antony (Ed.). **The Shtetl**: Myth and Reality. Vol 17. Portland, Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2009. (Polin: studies in Polish Jewry)

ROSKIES, Diane K; ROSKIES, David G. **The Shtetl Book** (Augmented Edition): An Introduction to East European Jewish Life and Lore. 2. Ed. Brooklyn, NY: Ktav Publishing House, 2019.

ROSENSTONE, Robert A. **A História nos Filmes, os Filmes na História**. Trad.: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RUSSELL, Catherine. **Archiveology**: Walter Benjamin and archival film practices. Durham: Duke University Press, 2018. (A camera obscura book)

RUSSELL, Catherine. **Experimental Ethnography**: the work of film in the age of video. Duke University Press, 1999.

RUTKOWSKI, A. (ed.). **The report of Jürgen Stroop**: concerning the uprising in the ghetto of Warsaw and the liquidation of the Jewish residential area. Warsaw: Jewish Historical Institute, 1958.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial – Vol I e II**: das origens a nossos dias. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. Título original: Histoire du Cinéma Mondial: des Origines à nos Jours, 1949.

SAFRAN, Gabriella. **Wandering Soul**: the Dybbuk's creator, S. An-Sky. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

SALLES, João Moreira (prefácio). In: DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário**. 4. ed. Rio de Janeiro: AzougueEditorial, 2006.

SANDROW, Nahma. **Vagabond Stars: a World History of Yiddish Theater**. New York: Syracuse University Press ed., 1996. (Judaic traditions in literature, music, and art)

SERRA, MV. **Judeus Cariocas**. Rio de Janeiro: Cidade Viva; Instituto Cultural Cidade Viva, 2010. (Imigrantes no Rio de Janeiro)

SCHOLEM, Gershom. **Kabbalah**. New York e Scarborough, Ontario: Oxford University Press, 1974.

SCHOLEM, Gershom (ed.). **The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem 1932-1940**. Trad.: Gary Smith and Andre Lefevere. Intr.: Anson Rabinbach. New York: Schocken, 1989. Título original: Walter Benjamin / Gershom Scholem Briefwechsel 1933-1940.

SHANDLER, Jeffrey. **Yiddish: Biography of a Language**. New York: New American Library, 2020.

SHANDLER, Jeffrey. **Adventures in Yiddishland: Postvernacular Language & Culture**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

SHEFFER, Edith. **Crianças de Asperger: as origens do autismo na Viena Nazista**. Trad.: Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Record, 2019. Título original: Asperger's children.

SHERWIN, Byron. **Sparks amidst the Ashes: The Spiritual Legacy of Polish Jewry**. New York e Oxford: Oxford University Press, 1997.

SINGER, Isaac Bashevis. **Amor e Exílio: Memórias**. Trad.: Lya Luft. Rio de Janeiro: RS, Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1985. Título original: Love and Exile - A Memoir.

SINGER, Isaac Bashevis. **No tribunal de meu pai**. Trad. e glossário: Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Título original: Shadows of the Hudson.

SINGER, Isaac Bashevis. **Sombras sobre o rio Hudson: Memórias**. Trad.: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Título original: In my father's court.

SKAFF, Sheila. **The Law of the Looking Glass: Cinema in Poland, 1896 – 1939**. Ohio University Press, 2008.

STIVELMAN, Michael. **The Death March**. Trad. para o inglês: Peter Lenny. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000.

SZPILMAN, Wladyslaw. **The Pianist**: the extraordinary true story of one man's survival in Warsaw, 1939 – 1945. Trad.: Anthea Bell. New York: Picador, 2002.

TEC, Nehama. **Dry Tears**: the story of a lost childhood. New York: Oxford University Press, 1984.

TRUNK, Yehiel Yeshaia. **Polyn**: My life within Jewish Life in Poland, Sketches and Images. Trad. do yiddish para o inglês: Anna Clarke. Ed.: Piotr Wróbel e Robert M. Shapiro. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**. Trad.: Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda., 1993.

VISHNIAC, M. K.; FLACKS, M. H. (ed.). **Roman Vishniac**: Children of a vanished world. California: University of California Press, 1999.

ZIEMIAN, Joseph. **Os vendedores de cigarros na Praça das Três Cruzes**. Trad. do yiddish: Jacob Lebensztayn. São Paulo: Três Estrelas, 2019.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4. d. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WEINREICH, Max. **History of the Yiddish Language**. Vol I. Ed.: Paul Glasser. Trad.: Schlomo Noble, com assistência de Joshua Fishman. University of Chicago Press: YIVO Institute for Jewish Research, 2008. Título original: Geshikhte fun der yiddisher spach. (Yale language series)

WIEVIORKA, Annette. **Auschwitz explicado à minha Filha**. Trad.: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Via Lettera Editora, 2000.

WROBEL, Ronaldo. **Traduzindo Hannah**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

WOLF, Leonard (ed. e trad.). **The world according to Itzik Manger**: selected poetry and prose. New Haven & London: Yale University Press, 2002.

ZUCKER, Sheva. **Idiche**: uma introdução ao idioma, literatura e cultura, Vol I. Trad.: Genni Blank. Rio de Janeiro: Editora Resgate e Memória, 2008.

Artigos e textos virtuais

BAUER, Ela. The Jews and silver screen: Poland at the end of the 1920s. **Journal of Modern Jewish Studies**, setembro 2016, 16:1, pp. 80-99. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14725886.2016.1204762>. Acesso em: 12 out. 2022.

BISKOWITZ, Sarah; MILLS, Hannah. Roundup of universities teaching yiddish across the world. **In geveb**, junho 2021. Disponível em: <https://ingeveb.org/pedagogy/roundup-of-universities-teaching-yiddish-across-the-world>. Acesso em: 12 out. 2022.

BITTER, Daniel. Narrativas de Memória e Performances Musicais dos Judeus Cariocas da “Pequena África”. **Antropolítica**. 2. sem. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41734>. Acesso em 12 nov. 2022.

BLOOM, Harold. The Glories of Yiddish. **The New York Review of Books**. 8 nov. 2008. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/2008/11/06/the-glories-of-yiddish/>. Acesso em 12 out. 2022.

CHERMONT, Lucia, Revista Aonde Vamos? Um projeto judaico brasileiro. In: **Cadernos De Língua E Literatura Hebraica**, (17), 2019, pp. 27-39. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-8051.cllh.2019.178368> . Acesso em: 8 nov. 2022.

CHMIELIK, Tomasz. *La kvin urboj de la fratoj Goskind*. In: **IKU**, Bialistok, p. 63-82, jul-ago, 2009. Disponível em: <https://uea.org/pdf/IKU/IKU2009.pdf> . Acesso em: 16 out. 2022.

COMOLLI, Jean-Louis. A última Dança: como ser espectador de *Memory of the Camps*. Transcrição e Trad.: João Paulo Dumans. In: **Devires**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 8-45, jan-dez., 2006. Disponível em: [Revista Devires by Revista Devires - issuu](#). Acesso em: 12 out. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad.: Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, nov., 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 12 out. 2022.

FEINER, Shmuel. Toward a historical definition of the Haskalah. In: Shmuel Feiner and David Sorkin, eds. **New Perspectives on the Haskalah**, London: Littman Library, 2001, 184-219. Disponível em: [Shmuel Feiner, “Toward a Historical Definition of the Haskalah,” in Shmuel Feiner and David Sorkin, eds., New Perspectives on the Haskalah \(London: Littman Library, 2001\), 184-219](#) . Acesso em: 12 out. 2022.

FELDBERG, Michael. Who was Molly Picon? **My Jewish Learning**. Disponível em: <https://www.myjewishlearning.com/article/molly-picon/>. Acesso em: 12 out. 2022.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. **Ars**, São Paulo, 2016, v. 14, n. 28, p. 135-153. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/124999/121903>. Acesso em: 12 out. 2022.

GREIF, Gideon. *Six Cities*. **Yad Vashem**. 1999. Disponível em: <https://www.yadvashem.org/download/education/conf/GriefSixCities.pdf>. Acesso em: 12 out. 2022.

GUINSBURG, Jacó. Uma língua passaporte: o fídiche. In: Walter Benjamin. **Revista USP**, 30 Nov. 1992, n. 15, p. 145-149. Disponível em: [Uma língua-passaporte: o Ídiche](#). Acesso em: 12 out. 2022.

GUNNING, Tom. Qual a intenção de um índice? Ou, falsificando fotografias. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 3-22, 2012. Mundo Imagem: fotografia e experiência. Disponível em: http://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1189. Acesso em: 12 out. 2022.

HEYNEMANN, Liliane R. À distância do mundo: ver, conhecer, comunicar. **Rastros**, Joinville, n. 10, p. 85-92, 2008. Disponível em: http://ielusc.br/aplicativos/ojs_necom/index.php/SECORD/article/view/97. Acesso em: 12 out. 2022.

KLEPFISZ, Irena; SOYER, Daniel (ed.). **The stars bear witness: the Jewish Labor Bund 1897-2017**. New York: YIVO Institute for Jewish Research, 2017. Disponível em: https://yivo.org/cimages/bund_120_post-pub_final.pdf. Acesso em: 12 out. 2022.

KRAMER, S. SILVEIRA, A. Infância, experiência e rememoração: encontros com a música Yiddish. **Arquivo Maaravi**, v. 14, n. 26, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/21705>. Acesso em: 12 out. 2022.

KRAMER, S. SILVEIRA, A. Infâncias sonhadas, Vividas, Rememoradas: Um encontro com a Música Yiddish. **Anais VIII Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica (CIPA)**, v. 8, p. 4-23, 2018. Acesso em: 30 abr. 2022.

KONIGSBERG, Ira. The only 'I' in the world: religion, psychoanalysis, and The Dybbuk. **Cinema Journal**, vol. 36, N. 4 (Summer, 1997), pp. 22-42. University of Texas Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1225611>. Acesso em: 12 out. 2022.

MAGOWSKA, Anita. Tuberculosis in Poland before, during, and after World War II. **Tuberculosis and War: Lessons Learned from World War II**. Capítulo 7, 2017. Disponível em: [Tuberculosis in Poland before, during, and after World War II](#). Acesso em: 12 out. 2022.

MARGOLIS, Rebecca. New Yiddish film and the transvernacular. **In geveb: a journal of Yiddish Studies**. Dez. 2016. Disponível em: https://researchmgt.monash.edu/ws/portalfiles/portal/300837885/300296964_oa.pdf. Acesso em: 12 nov. 2022.

MAZUR, Daria. *Polscy aktorzy a międzywojenne kino jidysz (Polish actors and Yiddish cinema of the inter-war period)*. In: **Images**. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication. vol. XIX, no. 28. Poznań: Adam Mickiewicz University Press. 2016, p. 157-170. Disponível em: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=526903>. Acesso em: 12 out. 2022.

MISIAK, Anna. Aleksander Ford and Film Censorship in Poland. **Kinema**, Outono de 2003. Disponível em:

<https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/1010/1109>. Acesso em: 12 out. 2022.

MORETTIN, Eduardo. Uma construção luminosa: o cinema e a Exposição Internacional de 1937. **Estudos Históricos (Rio de Janeiro)**, 26(51), Junho de 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/FbKhgJyMbp8S4c7cP5d8bFm/?lang=pt>. Acesso em: 12 out. 2022.

PERSON, Katarzyna (ed.). **The Ringelblum Archive: Underground Archive of the Warsaw Ghetto**. Trad. do yiddish: Helen Beer (coord.). Varsóvia: Jewish Historical Institute, 2017. Disponível em: [The Ringelblum Archive Underground Archive of the Warsaw Ghetto](#). *Warsaw Ghetto. Everyday life - Centralna Biblioteka Judaistyczna*. Acesso em: 12 out. 2022.

SILBER, Marcos. Narrowing the bordeland's "third space": Yiddish cinema in Poland in the late 1930's. **Simon Dubnow Institute Yearbook** 7. 2008, p. 229-251. Disponível em: ["Narrowing the Borderland's 'Third Space': Yiddish cinema in Poland in the Late 1930s", Simon Dubnow Institute Yearbook, VII \(2008\), 229-251](#). Acesso em: 12 out. 2022.

TOFFELL, Gil. 'Come see, and hear, the mother tongue!' Yiddish cinema in interwar London. **Screen**. V. 50, 3a ed., Outono de 2009, pp. 277-298. Disponível em: <https://academic.oup.com/screen/issue/50/3?browseBy=volume>. Acesso em: 12 out. 2022.

WALDEN, Joshua. Leaving Kazimierz: Comedy and realism in the Yiddish film musical Yidl mitn Fidl. **Music, Sound, and the Moving Image (MSMI)**. V. 3, 2. Ed., 2009. Disponível em: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/journals/issue/3889>. Acesso em: 12 out. 2022.

WIESEL, Elie. Trivializing the Holocaust: semi-fact and semi-fiction. **New York Times**, 16 Abril 1978, Sec. 2, p. 1, col. 2. Disponível em: [TV VIEW](#). Acesso em: 12 out. 2022.

WŁODEK, Roman. Joseph Green: producent polkich filmów jidyszowych (produtor de films polacos em yiddish). In: **Images**. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication. vol. XXVI, no. 35. Poznań: Adam Mickiewicz University Press. 2019, p. 77-101. Special Issue: A Wander through the Themes. Disponível em: <https://www.ceeol.com/search/journal-detail?id=1429>. Acesso em: 12 out. 2022.

WODZIŃSKI, Marcin. Women and Hasidism: a "non-sectarian" perspective. **Jew History** 27, p. 399-434, 2013. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10835-013-9190-x>. Acesso em: 12 out. 2022.

WOODWORTH, Cherie. Where did East European Jews come from?: an explosive debate erupts from old footnotes. **Kritika: Explorations in Russian and Eurasian**

History, v. 11, n. 1, p. 107-125, Winter 2010 (New Series). Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/370341>. Acesso em: 12 out. 2022.

WOODWORTH, Cherie. Where did Yiddish come from. **Tablet Magazine**, 16 Junho 2014, Arts & Letters. Disponível em: <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/yiddish-ashkenazi-woodworth>. Acesso em: 12 out. 2022.

Teses, dissertações e monografias

BELK, S. **A memória e a história do ‘Shteitl’ na canção popular judaica**. Dissertação de Mestrado. Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica. USP, 2011. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8152/tde-23122004-143731/publico/dissertacao_Belk.pdf. Acesso em: 18 out. 2022.

HERZOG, Thiago. **Um encenador em busca de um palco**: Zygmunt Turkow e o teatro de arte no Brasil. 2020. 181 f. Tese – Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Acesso em: 23 abr. 2022.

ROZENFELD, Iêda. **Ídiche nos Trópicos**: o cinema resistência, das origens à Cinelândia. 2002. 101 f. Monografia (Habilitação em Cinema) – Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <https://document.onl/documents/idiche-nos-tropicos-o-cinema-judaico-na-cinelandia.html?page=1>. Acesso em: 12 out. 2022.

SILVEIRA, Aline Faria. **Viver em Yiddish**: embalo, infância, memória e narrativa. 2021. 256 f. Tese – Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=56581@1&msg=28#>.PDF. Acesso em: 12 out. 2022.

Dicionários utilizados

WEINREICH, Uriel. **Modern English-Yiddish Yiddish-English Dictionary**. YIVO/New York: Schocken Books, 1977.

Referências Filmográficas

A Brivele der Mamen (Uma cartinha para a mamãe – אַ בריװעלע דער מאַמען).

Polônia. Preto e branco. Ficção. 100 min. 1938. Green Film. Yiddish.

Título polonês: List Do Matki

Direção: Joseph Green, Leon Trystan

Roteiro: Mendel Osherowitz

Fotografia: Seweryn Steinwurcel

Design: Jacek Rotmil (1888-1944, executado na prisão Pawiak em Varsóvia), Steffan Morris

Produção: Joseph Green

Trilha Sonora: Abe Ellstein

Elenco: Lucy Gehrman (Dobrish), Misha Gehrman (Sr. Shine), Edmund Zayenda (Irving Bird), Max Bożyk (Shimen), Gertrude Bullman (Miriam), Aleksander Stein (David), Itskhok Grudberg (Meyer), Simcha Fostel (cantor), Shmuel Landau (mercador)

A Juventude de Chopin (Młodość Chopina). Polônia. Preto e branco. Documentário. 1951.

Produção: Feature Film Studio (Łódź)

Direção: Aleksander Ford

Roteiro: Aleksander Ford

Fotografia: Jaroslav Tuzar

Trilha Sonora: Kazimierz Serocki, Wolfgang Amadeus Mozart, Józef Lanner, Johann Sebastian Bach, Niccolò Paganini, Fryderyk Chopin

Arranjo Musical: Kazimierz Serocki

Cenografia: Roman Mann

Montagem: Krystyna Tunis

Elenco: Czesław Wołłako (Chopin)

Al Khet (Em Pecado). Polônia. Preto e branco. Ficção. 93 min. 1936. Kinor. Yiddish.

Direção: Aleksander Marten

Produção: Saul Goskind e W. J. Tenenbaum

Música: Henryk Kon (1890-1972)

Roteiro: J. M. Neuman

Fotografia: Stanisław Lipiński

Elenco: Rokhl Holzer (Ester), Ruth Turkow (Ruchale), L. Sychova (mãe), Szymon Dzigan, Israel Szumacher, Kurt Katch (Prof. Levin), Khevel Buzgan, Dina Halpern, Fania Rubina, Klara Segalowicz, Avrom Morewski (rabino), Chewel Buzgan (Leon), Maks Brin

A Legião das Ruas (Legion Ulicy). Polônia. Preto e branco. Ficção. 1932. Leo-Film.

Direção: Aleksander Ford

Roteiro: Maksymilian Emmer, Tadeusz Konczyc, Andrej Wolica

Fotografia: Jerzy Maliniak, Seweryn Steinwurzel

Trilha Sonora: Tadeusz Górzynski, Szymon Kataszek

Elenco: Zofia Mirska, Stefan Rogulski, Tadeusz Fijewski

A Rua Graniczna (Border Street ou Graniczna Ulicy). Polônia. Preto e branco. Ficção. 1948. Leo-Film.

Direção: Aleksander Ford

Roteiro: Aleksander Ford, Ludwik Starski, Jan Fethke (Jan Forge)

Consultoria: Rachela Auerbach

Fotografia: Jaroslav Tuzar

Montagem: Jirina Lukesová

Trilha Sonora: Roman Palester

Elenco: Mieczysława Cwiklinska, Jerzy Leszczynski, Władysław Godik, Władysław Walter, Jerzy Pichelski, Tadeusz Fijewski, Józef Muclinger, Robert Vrchota e outros

A vida judaica em Białystok (Jewish Life in Bialystok). Polônia. Preto e branco. Documentário. 16 mm. 10 min. 1939. Restaurado em 1990 pelo NCJF.

Direção: Saul Goskind

Produção: Ytzhak Goskind

Texto e Narração: Asher Lerner

Fotografia: Waław Kaźmierczak

Laboratório: Sektor

Som: Neo-Vox

A vida judaica em Cracóvia (Jewish Life in Krakow). Polônia. Preto e branco. Documentário. 16 mm. 10 min. 1939. Restaurado em 1990 pelo NCJF.

Direção: Saul Goskind

Produção: Ytzhak Goskind

Texto e Narração: Asher Lerner

Fotografia: Waław Kaźmierczak

Laboratório: Sektor

Som: Neo-Vox

A vida judaica em Lvov (Jewish Life in Lvov). Polônia. Preto e branco. Documentário. 16 mm. 10 min. 1939. Restaurado em 1990 pelo NCJF.

Direção: Saul Goskind

Produção: Ytzhak Goskind

Texto e Narração: Asher Lerner

Fotografia: Waław Kaźmierczak

Laboratório: Sektor

Som: Neo-Vox

A vida Judaica em Lodz (Jewish Life in Łódź). Polônia. Preto e branco. Documentário. 16 mm. 10 min. 1939. Perdido.

Direção: Saul Goskind

Produção: Ytzhak Goskind

Texto e Narração: Asher Lerner

Fotografia: Waław Kaźmierczak

Laboratório: Sektor

Som: Neo-Vox

A vida judaica em Vilna (Jewish Life in Vilna). Polônia. Preto e branco. Documentário. 10 min. 1939. Restaurado em 1990 pelo NCJF.

Direção: Saul Goskind e Yitzhak Goskind
 Narração: Asher Lerner
 Fotografia: Waclaw Kaźmierczak
 Laboratório: Sektor
 Som: Neo-Vox

A Yiddish World Remembered (O Mundo Yiddish Relembrado). Estados Unidos. Cor. Documentário. 2004.

Direção: Andrew Goldberg
 Roteiro: Andrew Goldberg
 Narração: Elliott Gould
 Edição: Jacob Craycroft, Doug Morrione
 Designer de Som: Ted Gannon
 Elenco: Samuel Kassow, Michael Steinlauf, Michael Baran, Mila Baran, Chaskel Besser, Dvoire Gershengorina, Elliott Gould, Aron Grunfeld, Felicja Berland Hyatt, Fran Laufer Lask, Paul H. Orenstein, Anna Brunn Ornstein, Dovid Rogow, Piri Sapoznik, Itzik Schachter, Asher Scharf, Mordechai Statfield, Miriam Adler Dtock, Pnina Segall White, Motl Zelmanowics, Steven Zipperstein

Black Honey, the life and poetry of Avraham Sutzkever (Mel Preto: A vida e a obra de Abraão Sutzkever). Israel. Preto e branco. Documentário. 76 min. 2018. Yiddish, Hebraico, Inglês.

Direção: Uri Barbash
 Roteiro: Hadas Kalderon
 Produção: Itay Barkan, Hadas Kalderon e Yair Qedar
 Fotografia: Tulik Galon
 Montagem: Ori Derdikman
 Elenco: Avraham Sutzkever

Cinco da Rua Barska (Piątka z ulicy Barskiej ou Five Boys from Barska Street). Polônia. Cor. ficção. 108min. 1951

Direção: Aleksander Ford
 Assistente de Direção: Andrzej Wajda
 Roteiro: Aleksander Ford e Kazimierz Kozniowski
 Produção: Kazimierz Gaszewski, Ignacy Taub
 Trilha: Witold Rowicki
 Fotografia: Karol Chodura, Jaroslav Tuzar, Jerzy Lipman (assistente)
 Montagem: Halina Kubik e Wiesława Otocka
 Elenco: Tadeusz Janczar e Tadeusz Łomnicki, Aleksandra Slaska, Andrzej Kozak, Marian Rulka, Włodzimierz Skoczylas e outros

Der Dibuk: tvishn tzvei veltn (O Dibuk: entre dois mundos, דיבוק, צווישן צוויי וועלטן). Polônia. Preto e branco. Ficção, 125 min. (original). 110 min (cópia existente). 1937. Feniks Film. Yiddish.

Título original: Dybuk
 Direção: Michał Waszyński
 Roteiro: adaptação da obra de S. An-ski - Alter Kacyzne (1885-1941, assassinado em Tarnopol), Mark Arnstein (Andrzej Marek, 1880-1943, gueto de Varsóvia), assessorados por Anatol Stern (1899-1968)
 Edição: George Roland

Fotografia: Albert Wyworka (1894-1945)

Design: Jacek Rotmil (1888-1944, executado na prisão Pawiak em Varsóvia), Steffan Morris

Assistente de Produção: Zygfryd Mayflauer (Mayblum, 1890-1939)

Produção: Ludwig Prywes

Trilha Sonora: Henryk Kon (1890-1972)

Dança: Judyta Berg

Músicas Rituais: Gershon Sirota

Consultor Histórico: Meyer Balaban, professor da Universidade Józef-Piłsudski

Elenco: Avrom Morewski (1886-1964, Rabino de Miropol), Lili Liliana (1913-1989, Leah), Leon Liebgold (1910-1993, Khonen), Moishe Lipman (Sender), Dina Halpern (1909-1989, Fraide), Max Bożyk (1899-1970, Nute), Shmuel Landau (1882-1942 no gueto de Varsóvia, Zalmen), L. Lederman (Meyer, de Birinitz), S. Bronecki (Nakhman, pai do noivo de Kilmowka), Abraham Kurc (1918-1942 em Treblinka, Mikhoel, assistente do rabino de Miropol), M. Messinger (Menashe, noivo de Kilmowka), Gerszon Lamberger (Nissn), Ajzyk Samberg (Mensageiro), Z. Kac (Mendel)

Der Lamedvovnik (Um dos Trinta e Seis Homens Justos). Polônia. Preto e branco. 2300 m., 10 atos. Leo Forbert. Yiddish. Estreia em 3 de dezembro de 1925 no Cinema Nowy, em Varsóvia.

Título Polonês: Jeden z 36

Direção: Henryk Szaro

Roteiro: Henryk Bojm

Produção: Leo Forbert

Fotografia: Seweryn Steinwurcel

Elenco: Jonas Turkow (Bendet, o lenhador), Moishe Lipman (rebe Nachum), Helena Gotlib (esposa rebe Nachum), Irma Green (Ester), Klara Segalowicz (filha do rebe Nachum), Aleksander Maniecki, Michal Halicz, Chaim Sandler, David Lederman

Der Vilder Foter (O Pai Cruel). Polônia. Preto e branco. 4100 ft. (1249 m.). Sem som. 1911. Sila. Yiddish.

Título Polonês: Okrutny Ojciec

Direção: Andrzej Marek (Mark Arnstein (Andrzej Marek, 1880-1943, gueto de Varsóvia)

Roteiro: baseado no drama de Jacob Gordin

Fotografia: Stanislaw Sebel

Produção: Mojzesz Mordka Towbin

Elenco: Zina Goldstein, Herman Sieracki

Di Shtifmutter (A Madrasta). Polônia. Preto e branco. 1600 m., 5 atos. Sem som. Kosmofilm. Yiddish. Estreia em 19 de abril de 1914.

Título Polonês: Macocha

Direção: Avrom Yitskhok Kaminsky

Roteiro: baseado na peça de Jacob Gordin

Fotografia: Stanisław Sebel

Produção: Henryk Finkelstein

Elenco: Lea Kompaniejec, Shmuel Landau, M. Shlosberg, Moti Ajzenberg, Mojzesz Fiszelewicz, Helena Rotsztajn, Szaja Rotsztejn, H. Szlosberg

Obs: a versão que estreou no final de 1911 foi produzida pelo Siła. A fotografia é também de Stanisław Sebel, mas a direção foi de Mark Arnstein (Andrzej Marek, 1880-1943, gueto de Varsóvia)

Hanah Sob a Pele. Brasil. Cor. Documentário experimental. 8 min. 1997. Yiddish, Inglês, Português.

Direção, Roteiro e Montagem: Marcia Antabi

Elenco: Chana Zylberberg, Flavia Maroja Antabi, Marcia Antabi

Disponível em: <https://vimeo.com/manage/videos/157719700>. Acesso em: 19 jul. 2021.

Histoire(s) du Cinema: Toutes les histoires. França. Cor e Preto e Branco. Minissérie de TV/Documentário. 51 min. 1989.

Direção, Roteiro e Montagem: Jean-Luc Godard

Trilha Sonora: Pierre-Alain Besse

Lag baomer szel Haszomer Hacair be-Warsza (Hashomer Hatzair celebra o festival Lag baomer em Varsóvia). Polônia Preto e branco. Documentário. 16 mm. 10 min. 1929.

Direção: Saul Goskind

Produção: Saul Goskind e Hashomer Hatzair

Laboratório: Serwice Film

Fotografia: Eugeniusz Modzelewski

Lekhayim (À Vida). URSS. Preto e branco. Ficção. 1230 ft. (374 m.). 1911. Pathé Frères. Yiddish.

Direção: Maurice Maitre, Kai Hansen

Roteiro: Alexander Arkatov, da história de Georges Meyer (Mundviller)

Fotografia: Georges Meyer (Mundviller)

Elenco: N. Reizen (Rukhale), Nikolai Vasiliev (Moyshe), L. Sychova (mãe),

Mikhail Doronin (Shelma Matets)

Majdanek – cemitério da Europa (Majdanek – cmentarzysko Europy). Polônia. Preto e branco. Documentário. 24 min. 1945.

Direção: Aleksander Ford

Roteiro: Jerzy Bossak

Produção: Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego

Música: Sergei Potosky

Cinematografia: Evgenij Efimov, Adolf Forbert e Wladyslaw Forbert

Assistentes de direção: Olga Minsaya, Ludmila Niekrasowa e Ludwik Perski

Memória dos Campos (Memory of the Camps). Inglaterra. Documentário. 58 min. 1945.

Direção: Sidney Bernstein e Alfred Hitchcock.

Montagem: Stewart McAllister, Peter Tanner

Mir Kumen On (Estamos Chegando - מיר קומען אָן). Polônia. Preto e branco. Documentário. 70 min. 1936. Yiddish.

Título original: Droga Młodych

Direção: Aleksander Ford

Assistente de direção: Wika Rajchman

Roteiro: Wanda Wasilewska, Jakub Pat, Sz. Mendelson, H. S. Kazdan, Stanisław Lipiński

Fotografia: Stanisław Lipiński

Trilha Sonora: Henryk (Hanoch) Kon, Jankiel Trupiański

Elenco: crianças e equipe do Sanatório Medem, Varsóvia

Mizrekh un Mayrev (Leste e Oeste). Áustria. Ficção. Sem Som. 85 min. 1923. Yiddish.

Direção: Ivan Abramsen e Sidney M. Goldin

Roteiro: Sidney M. Goldin

Elenco: Molly Picon (Mollie), Jacob Kalich (o talmudista Jacó e Ben Ali), Sidney M. Goldin (Morris Brownstein), Laura Glucksman (avó Brownstein), Eugen Neufeld (Alfred Freed), Johannes Roth, Ida Astori, Sigi Hofer, Saul Nathan, Eugen Preiss, Nelly Spodek

Produção: Bicon Film, Listo Film

Noite e Neblina (Nuit et Brouillard). França. Documentário. 32 min. 1956.

Direção e Montagem: Alain Resnais

Texto: Jean Cayrol

Roteiro e Continuidade: Chris Marker

Elenco: Michel Bouquet, Reinhard Heydrich, Henrich Himmler, Adolf Hitler, Julius Streicher

Produção: Anatole Dauman, Samy Halfon, Philippe Lifchitz

Trilha Sonora: Hanns Eisler

Consultor histórico: Olga Wormser, Henri Michel

O Cantor de Jazz (The Jazz Singer). EUA. Preto e branco. Ficção. 88 min. 1927.

Direção: Alan Crosland

Roteiro: Samson Raphaelson, Alfred A. Cohn

Fotografia: Hal Mohr

Montagem: Harold McCord

Trilha Sonora: Louis Silvers

Elenco: Al Jolson, May McAvoy, Warner Oland, Eugenie Besserer, Otto Lederer, Robert Gordon, Richard Tucker, Yossele Rosenblatt, Joseph Green entre outros.

O Judeu Errante (Le juif errant). França. Preto e branco. Sem som. Ficção. 3 min. 1904. Direção: Georges Méliès

Produção: Georges Méliès

Elenco: Georges Méliès

O Judeu Errante (Avrom Ovino, ou O Eterno Judeu). Estados Unidos. Preto e branco. Ficção. 68 min e 100 min. (versão restaurada). 1933. Yiddish.

Direção: Georges Roland

Assistente de Direção: Miriam Saul Krant

Escritor/Roteirista: Jacob Mestel

Produção: George Roland, Herman Ross

Fotografia: J. Burgi Contner, Frank Zucker

Música: I. J. Hochman

Elenco: Jacob Bem-Ami (professor Arthur Levi), Natalie Browning (Gertrude), M. B. Samuylow (espírito do pai de Levi), Ben Adler (Paul von Eisenon), Jacob Mestel (assistente de Levi), Abraham Teitelbaum (Jornalista), William Epstein (mensageiro), Louis 'Leibele' Waldman, Rubin Wendroff

O plano publicitário de Cohen (Cohen's Advertising Scheme). EUA. Preto e branco. Silencioso e sem intertítulos. Ficção. 1 min. 1904. 16 mm.
Direção: Edwin S. Porter

O Príncipe e o Dibuk (Ksiazę i dybuk). Polônia. Preto e branco/Cor. Documentário. 82 min. 2017.

Direção e Roteiro: Elwira Niewiera e Piotr Rosolowski

Montagem: Andzej Dabrowski

Produção: Dirk G. Engelhardt, Ann Carolin Renniger, Malgorzata Zacharko

Música: Maciej Cieslak

Fotografia: Piotr Rosolowski

Montagem: Andrzej Dabrowski

Efeitos Visuais: Hanna Drewiek

Elenco: Michał Waszyński (ele mesmo), Vanna Pozzonelli-Dickmann, Giampaolo Dickmann, Nino Cristiani, Michele Cristiani, Maurizio Dickmann, Michaela Dickmann, Angelo Manzini (motorista), Enrico Bergier e outros

Os Cavaleiros Teutônicos (Krzyżacy). Polônia. Cor. Ficção épica. 166 min. 1960
Direção: Aleksander Ford

Assistente de Direção: Karol Chodura, Zbigniew Kuzminski, Ryszard Rydzewski

Roteiro: Jerzy Stefan Stawiński

Música: Kazimierz Serocki

Som: Leszek Wronko, Leonard Książek

Fotografia: Franciszek Kadziolka

Montagem: Alina Faflik, Mirosława Garlicka

Elenco: Andrzej Szalawski, Grażyna Staniszevska, Mieczysław Kalenik, Aleksander Fogiel, Urszula Modzyńska, Emil Karewicz, Teresa Lassota e outros

Sabra (Pioneiros). Polônia. Preto e branco. Documentário. 62 min. 1933. Polonês, Árabe, Inglês e Hebraico. Estreia em 21 de novembro de 1934, No Cinema Splendid Kopie, em Varsóvia.

Produção: Sabra Film

Gerente de Produção: Władysław Markiewicz

Direção: Aleksander Ford

Montagem: Zygmunt Mayflauer

Pós-produção: Sektor

Roteiro: Aleksander Ford, Olga Ford

Adaptação literária e diálogos: Mary Suchowolska

Fotografia: Franz Weihmayr

Trilha Sonora: Szymon Laks, Gerszon Sirota, S. Kupfer

Designer de produção: Jacek Weinreich

Elenco de atores do teatro Habima: Pesach Bar-Adon (xeique) Aharon Meskin, Raphael Klaczkin (tipógrafo), Rita Goldberg (Luba, esposa do tipógrafo), Al (filha do xeique), Hanna Rovina (Miriam, Yehoshua Bertonow (Mohamed), L. Horowic (Fatma, filha de Mohamed), Aharon Meskin (agrônomo), M. Forfeld (esposa do

agrônomo), Szymon Finkiel (mudo), L. Flin (lutador), Mula Cajtlin (músico), Estera Bat-Eva, Vera Disler, A. Nachtomi, S. Rafaeli Tal

Quando o Tango encontra o Klezmer – A vida e a obra de Ernesto e Rosa Honigsberg. Brasil. Documentário. Cor. 40 min., 2021.

Direção: Ernesto Mifano Honigsberg

Roteiro: Ernesto Mifano Honigsberg e Bruno Szlak

Quem Escreverá a Nossa História? (Who Will Write our History?). Estados Unidos. Documentário. Cor. 95 min., 2018.

Direção: Roberta Grossman

Roteiro: Roberta Grossman, Samuel Kassow

Trilha Sonora: Todd Boekelheide

Fotografia: Dyanna Taylor

Montagem: Chris Callister, Ondine Rarey

Elenco: Jowita Budnik, Piotr Glowacki, Piotr Jankowski, Wojciech Zielinski, Karolina Gruszka, Bartłomiej Kotschedoff, Gera Sandler, Andrew Bering, Marta Ormaniec, Julia Lewnfisz-Górka, Bruno Rajski, Michal Morawski, Dorota Liliental, Hanna Kossowska

Shoah. França. documentário. cor. 566 min. (4 DVDs) 1985. IMS.

Título original: Shoah.

Direção e roteiro: Claude Lanzmann

Montagem: Ziva Postec, Anna Ruiz (em sequência de Treblinka);

Assistentes de montagem: Geneviève de Gouvion Saint-Cyr, Bénédicte Mallet, Yaël Perlov, Christine Simonot

Assistentes de pesquisa: Corinna Coulmas, Irène Steinfeldt-Levi, Shalmi Bar Mor

Edição da tradução em português: Denise Pegorim

Fotografia: Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, Phil Gries, William Lubtchansky

Assistentes de Imagem: Caroline Champetier de Ribes, Jean-Yves Escoffier, Slavek

Olczyk, Andrès Silvert

Produção: Les Films Aleph

Intérpretes: Barbara Janica (Polonês), Francine Kaufman (Hebraico), Madame Apfelbaum (Yiddish).

Elenco: Abraham Bomba, Claude Lanzmann, Henrik Gawkowski, Rudolf Vrba, Filip Müller, Raul Hilberg, Simon Srebnik, Jan Karski, Michael Podchelbnik, Motke Zaïdl, Hanna Zaïdl, Jan Piwonski, Yitzhak Dugin, Richard Galzar, Paula Biren, Helena Pietyra, Franz Suchomel (SS), Inge Deutschkron, Alfred Spiess, Franz Schalling, Martha Michelsohn, Armando Aaron, Moshe Mordo

Tevye, der Milkhiker (Tevye, o Leiteiro - טביה דער מילכיגער). Estados Unidos. Ficção. Preto e branco. 93 min., 1939. Yiddish.

Direção: Maurice Schwartz

Roteiro: Marcy Klauber e Maurice Schwartz, adaptado da obra de Sholem Aleichem.

Fotografia: Larry Williams

Montagem: Sam Citron

Produção: Maurice Schwartz e Henry Ziskin

Trilha Sonora: Sholom Secunda

Elenco: Maurice Schwartz (Tevye), Miriam Riselle (Khava), Rebecca Weintraub (Golde), Paula Lubelski (Tseytl), Leon Liebgold (Fedye), Vicki Marcus (Shloimele), Betty Marcus (Perele), Julius Adler (Padre), e outros

Tkies Kaf (A Promessa – תְּקִיעַס קָף). Polônia. Ficção. Preto e branco. 81 min., 1924. Yiddish.

Produção: Leo Forbert (Meteor)

Direção: Zygmund Turkow

Roteiro: Henryk Bojm

Fotografia: Seweryn Steinwurcel

Consultor Histórico: Meyer Balaban

Elenco: Esther Rokhl Kaminska (Sra. Kronenberg), Moishe Lipman (Borekh Mendel), Ida Kaminska (Rokhl Kronenberg), Zygmund Turkow (Profeta Elijah e outros 7 papeis), Henryk Tarlow, Shmuel Landau, Wladyslaw Godik, David Lederman, Diana Blumenfeld, Jonas Turkow, Simche Balanoff, Adam Domb, Lev Mogilov

Obs: Segundo Goldman (2011, p. 224), foi relançado em 1932 com som como *A Lenda de Vilna*, e depois como *Dem Rebens Koyekh (A Força do Rabino)*

Tkies Kaf (A Promessa – תְּקִיעַס קָף). Polônia. Ficção. Preto e branco. 97 min., 1937. Yiddish. Estreia em 20 de agosto de 1937, no Cinema Sfinks, em Varsóvia.

Título polonês: Ślubowanie

Produção: Leo Film

Direção: Henryk Szaro, Zygmund Turkow

Roteiro: Henryk Bojm

Diálogos: Henryk Bojm e Jecheskiel Mosze Neuman

Fotografia: Stanisław Lipiński

Música: Iso Szajewicz e Letra: Mosze Szymel

Cenário: Jacek Rotmil e Stefan Nomis

Elenco: Zygmund Turkow (Profeta Elijah), Kurt Katch (Mendel), Dina Halpern (Rokhl), Moishe Lipman (Khaim), Shmuel Landau (Esmul Weber), E. Perlman (Mirele), Itskhak Gudberg (Jacob), Berta Litwina (Ester, mãe de Rachaela), Menashe Openheim (David), Max Bożyk (casamenteiro), Simcha Fostel (administrador), Max Brin

Um dia em Varsóvia (A day in Warsaw). Polônia. Preto e branco. Documentário. 16 mm. 10 min. 1939. Restaurado em 1990 pelo NCJF.

Produção: Ytzhak Goskind

Direção: Saul Goskind e Yitzhak Goskind

Narração: Asher Lerner

Fotografia: Waclaw Kaźmierczak e Adolf Forbert

Laboratório: Sektor

Som: Neo-Vox

Um filme inacabado (A Film Unfinished). Israel/Alemanha/Polônia. Cor/Preto e branco. Documentário. 88 min. 2010.

Título original em hebraico: Shtikat Haarchion

Direção e Roteiro: Yael Hersonski

Fotografia: Itai Neeman

Montagem: Joelle

Alexis

Trilha Sonora: Ishai Adar

Elenco: Alexander Beyer, Rüdiger Vogler (Willy Wist), Hanna Avrutzki, Luba Gewisser, Jurek Plonski, Aliza Vitis-Shomron, Shula Zeder, Eliezer Niborski (voz de Ringelblum), Janusz Hamerszmit (voz de Adam Czerniakow), Chava Alberstein (voz de Rachel Auerbach), Gera Sandler (voz de Jonas Turkow), Rona Kenan (narração), Yael Hersonski (pesquisadora) e outros

Um Homem Sério (A Serious Man) Estados Unidos/França/Reino Unido. Cor. Ficção. 106 min. 2009.

Direção, Roteiro e Montagem: Etan e Joel Coen

Fotografia: Roger Deakins

Trilha Sonora: Carter Burwell

Elenco: Michael Stuhlbarg, Richard Kind, Sari Lennick, Fred Melamed, Aaron Wolff, Peter Breitmayer, Jessica McManus, Brent Braunschweig e outros

Um Passaporte Húngaro (Un passeport Hongrois). Bélgica/Brasil. Cor.

Documentário. 74 min. 2001.

Direção e Roteiro: Sandra Kogut

Fotografia: Florian Bouchet e Florent Jullien

Montagem: Mônica Almeida e Sandra Kogut

Produção: Michel David, Marcello Ludwig Maia, Pierre Schaeffer e Pál Schiffer

Trilha Sonora: Dániel Kardos

Pesquisa: Roberta Sauerbronn

Elenco: László Bodroghközy, Mária Bodroghközy, György Fárbi, Éva Garami, Gyula Kiss, Mathilde Lajta, Vera Lajta

Uma Cidade sem Judeus (A Stadt ohne Juden). Áustria. Preto e Branco. Sem som. Ficção. 100 min. 1924.

Direção: Hans Karl Breslauer

Roteiro: Hugo Maximillian Bettauer, Ida Jenbach, Hans Karl Breslauer

Fotografia: Hugo Eywo, Eduard von Brodsky

Produção de Arte: Julius von Brodsky

Música tema: Walter Arlen

Música: Michael-Alexander Brandstetter, Gerhard Gruber, Sauders Kurz

Elenco: Eugen Neufeld, Hans Moser, Anny Miletty, Johannes Riemann, Ferdinand Mayerhofer, Mizi Griebel, Karl Tema, Hans Effenberger, Gisela Werbisek, Armin Berg, Armin Seydelmann, Theodor Weiser, Albrecht Attems, Laura Glucksman, Abisch Meisels, Jona Reissmann, Salcia Weinberg, Leopold Strassmeyer, Fritz Flemmich, Josef Steinbach, Artur Ranzenhofer, Sigi Hofer

Varsóvia: uma Cidade Dividida (Warsaw: a City Divided). Polônia/Canadá.

Cor/Preto e branco. Documentário. 71 min. 2019.

Direção e Roteiro: Eric Bednarski

Produção: Eric Bednarski e Dorota Przyłubska

Fotografia: Jacek Petrycki

Fotografia adicional: Jerzy Rudziński e Magda Kowalczyk

Montagem: Miłosz Hermanowicz e Stefan Ronowicz

Produção: Dorota Przyłubska

Trilha Sonora: Daniel Bloom

Elenco: Adam Bauman, Justyna Gardzinska, Jaroslaw Lukomski

Ver Vet Blaybn (Quem Restará?, ווער וועט בלייבן?). Estados Unidos. Documentário. 60 min. 2021. Yiddish, Inglês, Hebraico.

Direção: Emily Felder e Christa Whitney

Produção: Yiddish Book Center, Jesse M. Abraham, Hadas Kalderon e Christa Whitney

Fotografia: Dror Levendiger, Nitzan Moshe, Addie Reiss

Montagem: Emily Felder

Elenco: Hadas Kalderon, Avrom Sutzkever, Mira Sutzkever, Ruth Wisse

Vocês são Livres, Doutor Korczak (Sie sind frei, Doktor Korczak). Alemanha Ocidental/Israel. Cor. Ficção. 99 min. 1974.

Direção: Aleksander Ford

Roteiro: Bem Barzman, Alexander Ramati

Fotografia: Jerzy Lipman

Montagem: Carl Otto Bartning

Produção: Artur Brauner

Trilha Sonora: Moshe Wilensky

Elenco: Leo Genn, Orna Poat, Efrat Lavie, Chad Kaplan, Benjamin Völz, Charles Werner e outros

Yiddish (יידיש). França/Israel. Cor. Documentário. 60 min. 2020.

Direção e Roteiro: Nurith Aviv

Fotografia: Cécic Dupire, David Rudoy, Eyal Yzhar, Edouard Rosenblatt

Montagem: Nurith Aviv e Rym Bouhedda

Produção: Serge Lalou e Itai Tamir

Yidl mitn Fidl (Yidl e o Violino - יידל מיטן פידל). Polônia/Estados Unidos. Preto e branco. Ficção. 92 min. Green Film (Varsóvia). Yiddish. Estreia em 30 de setembro de 1936 no Cinema Sfinks, em Varsóvia.

Título original polonês: Judel gra na skrzypcach.

Produção: Joseph Green e Jacob Kalich

Direção de produção: Edward Hantower e Jozef Frankfurt, Joseph Green

Direção: Joseph Green, Jan Nowina-Przybylski

Roteiro: Konrad Tom (história original) e Joseph Green

Fotografia: Jacob Janiłowicz

Montagem: J. Kemp

Trilha Sonora: Abraham (Abe) Ellstein (música), Itzik Manger (letra)

Design: Jacek Weinreich

Direção de Arte: Jacob Kalich e Czeslaw Piaskowski

Elenco: Molly Picon (Yidl), Simcha Fostel (Aryeh), Maks Bożyk (Isaac Kalamutker), Leon Liebgold (Froym, filho de Kalamutker), Shmuel Landau (Zalman Gold, noivo de Taybele), Dora Fakiel (Taybele), Chaya Levin (Mme. Flaumbaum), Basia Liebgold (mãe de Taybele), Symche Nathan (director de teatro), Abraham Kurc (parceiro do director de teatro), Maks Brin, Laura Gluksman

Referências de Arquivos e Instituições

American Jewish Historical Society/AJHS. Nova Iorque, Estados Unidos. Disponível em: <https://ajhs.org/>. Acesso em: 12 out. 2022.

Filmoteka Narodowa/FINA. National Film Archive/Audiovisual Institute (Arquivo Nacional de Cinema/Instituto Audiovisual). Varsóvia, Polônia. Disponível em: <http://www.fn.org.pl/en.html>. Acesso em: 12 out. 2022.

International Center of Photography (Centro Internacional de Fotografia/ICP). Nova York, Estados Unidos. VISHNIAC, Roman. **Jewish Life in Eastern Europe**, ca. 1935-38. Disponível em: <https://vishniac.icp.org/exhibition/jewish-life-in-eastern-europe-ca.-1935-38>. Acesso em: 12 out. 2022.

Jewish Historical Institute (Instituto Histórico Judaico/JHI). Varsóvia, Polônia. Disponível em: <https://www.jhi.pl/en>. Acesso em: 12 out. 2022.

Lobster Films. Disponível em: <https://www.lobsterfilms.com/en/histoire>. Acesso em: 12 out. 2022.

Museum of Jewish Heritage. Nova Iorque, Estados Unidos. Disponível em: <https://mjhnyc.org/>. Acesso em: 12 nov. 2022.

National Center for Jewish Film (Centro Nacional de Filmes Judaicos). Massachusetts, Estados Unidos. Disponível em: <https://jewishfilm.org/Catalogue/yiddish.htm>. Acesso em: 12 out. 2022.

POLIN/Museum of the History of Polish Jews (Museu da História dos judeus poloneses). Varsóvia, Polônia. Disponível em: <https://polin.pl/en/exhibitions/core-exhibition>. Acesso em: 12 out. 2022.

The Steven Spielberg Jewish Film Archive (Arquivo Steven Spielberg de Filmes Judaicos). Universidade Hebraica de Jerusalém, Israel. Disponível em: https://huji.primo.exlibrisgroup.com/discovery/search?query=any,contains,yiddish%20cinema&tab=JFA&search_scope=JFA&vid=972HUJI_INST:972HUJI_INST_JFA&offset=0. Acesso em: 12 out. 2022.

USHMM/United States Holocaust Memorial Museum (Museu Americano da Memória do Holocausto). Washington, Estados Unidos. Disponível em: https://collections.ushmm.org/search/?utf8=%E2%9C%93&q=yiddish+cinema&search_field=all_fields. Acesso em: 12 out. 2022.

Yad Vashem (The World Holocaust Remembrance Center) The Visual Center - Online Film Catalog (Centro Visual - Catálogo de Filmes Online). Jerusalém, Israel. Disponível em: <https://library.yadvashem.org/index.html?language=en&strSearch=yiddish&searchIn=library&mov=1>. Acesso em: 12 out. 2022.

Yiddish Book Center. Disponível em: <https://www.yiddishbookcenter.org>. Acesso em: 12 out. 2022.

YIVO Institute for Jewish Research (Instituto de Pesquisa Judaica). Nova Iorque, Estados Unidos. Disponível em:
<https://yivoencyclopedia.org/media.aspx?query=¶ms=types%3Daud%2Cvid%7Csubtypes%3Doth2%2Chist%2Cyivo%2Csrec&perpage=20>. Acesso em: 12 out. 2022.