

ESTHER BRUSCATO RODRIGUES

A MÚSICA COMO ELEMENTO DE PRESERVAÇÃO DA JUDEIDADE

SÃO PAULO, 2025

ESTHER BRUSCATO RODRIGUES

A MÚSICA COMO ELEMENTO DE PRESERVAÇÃO DA JUDEIDADE

Pesquisa realizada junto ao acervo do Museu
Judaico de São Paulo (MUJ), no Edital Tranças
da Memória, 2025.

São Paulo, 2025.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. A IMIGRAÇÃO JUDAICA NO BRASIL
 2. A MÚSICA TRADICIONAL JUDAICA
 3. OS EFEITOS BENÉFICOS DA MÚSICA NA COGNIÇÃO, SOCIALIZAÇÃO E SAÚDE MENTAL
 4. O BANDOLIM DE *NACHIN MENDEL FAISSTEIN*
 - 4.1. O Bandolim
 - 4.2. A imigração de *Nachim Mendel Fainstein*
 - 4.3. A música na vida do imigrado e sua família
 5. O ALAÚDE DE *JACOB HABER*
 - 5.1. O Alaúde
 - 5.2. A imigração de *Jacob Haber*
 - 5.3. A música na vida do imigrado e sua família
 6. O TESTEMUNHO DE *AVA NICOLE DRANOFF BORGER*
 - 6.1. A imigração da família *Dranoff*
 - 6.2. A música como herança cultural judaica
 - 6.3. A música na experiência da família *Dranoff*
 7. TRAÇOS DE IDENTIDADE E DISTINÇÃO NA EXPERIÊNCIA DAS TRÊS FAMÍLIAS
 8. A MÚSICA COMO ELEMENTO DE PRESERVAÇÃO DA JUDEIDADE E SEU CARÁTER INTERGERACIONAL: A EXPERIÊNCIA DAS FAMÍLIAS *FAINSTEIN*, *HABER* E *DRANOFF*
- CONCLUSÃO
- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUÇÃO

A música como uma das manifestações culturais mais antigas da espécie humana, é forma de expressão que reflete os valores das sociedades, estimula a criação de laços, e insere-se como prática social em diversos níveis: forma de comunicação, fator educativo, elemento ritualístico, traço de identificação de um povo, noção de pertencimento, entre outros. Os poderes da música no indivíduo se estendem, do ponto de vista cognitivo, desde a melhora na aprendizagem e memória, o desenvolvimento de habilidades linguísticas, o refinamento de habilidades motoras, o estímulo à capacidade de concentração, até a organização do pensamento abstrato. E da perspectiva emocional, a música tem papel regulador, proporcionando alívio de sentimentos negativos e tensão, sendo também forma de expressão de emoções profundas, de auto-afirmação e de conexão afetiva. Todos esses efeitos podem se quantificar na presença da música popular ou folclórica - música tradicional -, em razão de seu amplo alcance.

Nesse contexto, é razoável supor-se que a música tenha constituído um fator importante na preservação da herança judaica para pessoas e famílias imigradas para o Brasil, desempenhando um papel de integridade afetiva com as tradições, história, memória e valores, a ponto de ser um ingrediente relevante no impulso à própria judeidade. Do mesmo modo, não é descabido supor-se que este mesmo fenômeno tenha se repetido nas comunidades judaicas em todos os países de destino de imigrantes judeus e mesmo para todo e qualquer imigrante.

A questão a ser investigada aqui é: a música tradicional teve papel relevante na preservação da judeidade¹ em comunidades judaicas paulistas?

A temática do presente artigo se insere no projeto *Tranças da Memória* do Museu Judaico de São Paulo (MUJ), que abre oportunidade, anualmente, para pesquisadores independentes darem suas contribuições, a partir de seu rico acervo.

¹ O termo judeidade surgiu no francês como *judéité* e parece ter sido usado primeiramente na obra de *Albert Memmi*, denominada Retrato de Um Judeu, de 1962, p. 28, de acordo o *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, em seu Dicionário Histórico-Etimológico Francês, que registra a obra de *Memmi* de 1962 como a primeira ocorrência do termo. FRANCE. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*. **Judéité**. In: *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*. Nancy: ATILF – CNRS & Université de Lorraine, 2002. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/jud%C3%A9it%C3%A9>. Acesso em 05 de setembro de 2025. O termo designa o modo de ser judeu, a condição existencial, cultural e identitária de quem é judeu — não propriamente no sentido religioso, mas também histórico, ético, simbólico e cultural.

Assim, o presente trabalho optou por eleger objetos concretos integrantes do acervo do MUJ como representações imagéticas da situação a ser investigada. Partir de histórias pessoais permite a utilização do método de estudo de caso, admitindo a ampliação moderada da pesquisa e projeção de seus resultados para uma realidade que pode ser comum à coletividade de judeus imigrados. A pesquisa selecionou como tais objetos o bandolim de *Nachim Mendel Fainstein* (n. Inventário 00618) e o alaúde que pertenceu a *Jacob Haber* (n. inventário 00833). Recuperar a história dos antigos donos dos instrumentos musicais doados ao acervo do MUJ, além de honrar suas memórias, permitiu que a pesquisa pudesse bem situar-se para atingir seus objetivos. Para isso, foram utilizadas entrevistas com familiares dos antigos donos dos instrumentos, investigando-se o papel e a dimensão da música no processo de adaptação dos imigrantes na nova terra e na preservação de sua identidade judaica, perquirindo-se semelhanças ou diferenças entre as famílias pesquisadas. Adicionalmente, como forma de ampliar a pesquisa, incluiu-se entrevista com a musicista e produtora cultural *Ava Nicole Dranoff Borger*.

Para chegar à resposta da questão central da pesquisa, foi necessário investigar algumas questões preliminares, como as que dizem respeito à existência de uma tradição musical familiar na cultura judaica; à adoção da música como prática cotidiana de imigrantes judeus no Brasil; às conexões sociais e afetivas que a música pode ter incentivado e preservado na própria comunidade judaica, contribuindo como fator de resistência, sobrevivência e adaptação das famílias; e se a música, no sentido investigado, é um elemento de ligação entre gerações. Apenas com a intenção de contextualizar a questão, a pesquisa trouxe dados panorâmicos sobre os fluxos imigratórios judaicos no Brasil, bem como os elementos característicos da música como expressão popular entre os judeus, além de breve apreciação do poder integrador da música.

Todos os aspectos que cercam a vida da pessoa imigrada merecem ser investigados para que o grande mosaico que eles constituem possa trazer cada vez mais compreensão sobre a imigração judaica no Brasil. Com pesquisas diversas se intercomplementando para formar figura mais precisa e completa - não apenas da perspectiva coletiva de povos imigrados, mas do ponto de vista dos indivíduos, suas histórias, motivações, vivências - pode-se revelar similaridades e diversidades frente ao grupo a que pertencem.

Recomeçar a vida em uma terra que não é a sua, que não fala o seu idioma, não conhece a sua história, cujas paisagens, clima, comida, cultura, religião são muito diversas da sua, afastando-se de todas as suas referências mais básicas de existência, implica coragem, arrojo e esperança por parte de quem se dispõe a tal empreita. Deslocar-se, com ânimo definitivo, para um país diferente é sempre uma história de superação.

A par disso, a preservação de suas raízes é um anseio da pessoa imigrada, não apenas para dignificar suas tradições e antepassados, mas para sua própria auto-preservação, de modo que o imigrado mantenha o vigor e a determinação de sua decisão, suavizando as adversidades, abundantes em circunstâncias como essa, de deixar tudo para trás.

A hipótese inicial ao ser confirmada amplia a consideração do papel da música na esfera social das comunidades judaico-brasileiras. Os resultados da presente pesquisa poderão servir de base a pesquisas futuras para ampliar a investigação, projetando a questão para comunidades judaicas até mesmo de outros países.

Além disso, a divulgação da pesquisa por meio de artigo e participação em evento cultural do MUJ tem o objetivo de despertar membros da própria comunidade para reforçarem o papel integrador da música na preservação da judeidade, podendo dar origem a diversas ações e eventos específicos do âmbito do MUJ - inclusive conexões com a música brasileira tradicional - mas também em outros círculos culturais judaicos em São Paulo e por todo o Brasil - e mesmo nos ambientes familiares.

A pesquisa empreendida foi uma forma de enaltecer o acervo do MUJ.

A par das entrevistas com familiares dos antigos donos dos instrumentos, buscou-se ouvir pessoa ligada à música judaica, o que enriqueceu os resultados. As entrevistas constituem material ilustrativo do estudo de caso, não se constituindo em pesquisa de campo ou estatística. As informações obtidas foram complementadas por itens documentais do acervo MUJ, tais como documentos, livros, folhetos e arquivos de mídia sonora, em especial discos e CDs.

O presente trabalho se propôs a traçar um panorama ultra-conciso dos fluxos migratórios de judeus para o Brasil, contextualizando as principais ondas migratórias. A partir disso, buscou-se caracterizar a música tradicional judaica, destacando seus principais elementos estilísticos, instrumentos característicos, temáticas recorrentes e funções rituais e sociais. Como foco central, a pesquisa pretendeu investigar a relação entre a música e a

identidade judaica no contexto das famílias imigrantes, analisando de que forma a prática musical poderia ter atuado como mediadora no processo de adaptação e como suporte afetivo e identitário em um novo país. Os instrumentos do acervo MUJ foram examinados como símbolos materiais da preservação cultural e como possíveis vetores de continuidade da judeidade no exílio. Por fim, o estudo buscou avaliar o papel da música nas práticas culturais judaicas familiares no Brasil, identificando se e como ela contribuiu para a manutenção da memória, da tradição e dos valores, tanto no plano coletivo quanto no individual.

As fontes de pesquisa estão basicamente contidas no acervo, na biblioteca e na grande coleção de discos do MUJ.

1. A IMIGRAÇÃO JUDAICA NO BRASIL

A imigração judaica para o Brasil constitui um processo longo, diverso e, por óbvio, profundamente ligado aos acontecimentos históricos que marcaram a diáspora judaica no mundo. Desde o período colonial até o século XX, diferentes grupos de judeus – *ashkenazitas*, *sefaraditas* e *mizrahim*² – encontraram no Brasil, especialmente na cidade de São Paulo, refúgio e oportunidade. Identificamos, pelo menos, seis fluxos migratórios de judeus³, desde o período do Brasil Colonial até os anos 1970,

Assim, a presença judaica em solo brasileiro tem início entre os séculos XVI e XVIII, quando judeus *sefaraditas*, expulsos, como se sabe, da Península Ibérica pelas coroas católicas de Espanha (1492) e Portugal (1497), buscaram refúgio em colônias ultramarinas. Muitos se converteram ao cristianismo sob coação, tornando-se “cristãos-novos”, e alguns

² Optou-se pelo uso das grafias aportuguesadas *ashkenazitas* e *sefaraditas*, bem como da forma consagrada *mizrahim*, por serem as mais correntes em trabalhos acadêmicos brasileiros de história e ciências sociais. A padronização tem como objetivo assegurar clareza e consistência terminológica, evitando oscilações entre transliterações estrangeiras (como *Ashkenazi*, *Sephardic* ou *Mizrachi*) e formas em português. Dessa forma, privilegia-se uma escrita simples, compreensível e, ao mesmo tempo, respeitosa com as tradições culturais e linguísticas dos grupos designados.

³ Existe uma reconhecida dificuldade em periodizar os fenômenos humanos, pois “toda periodização é uma segmentação artificial”, como bem observa Nachman Falbel, sujeita a interpretações do próprio investigador e do objeto da investigação. “No Brasil (...), até agora, não se estabeleceu uma periodização da história dos judeus que facilitasse e permitisse sistematizar o seu estudo”, embora existam algumas tentativas. Dessa forma, como a presente pesquisa não tem espaço temporal para se debruçar com minúcia sobre essa questão dos ciclos migratórios dos judeus ao Brasil, trazendo-a com a finalidade apenas de contextualizar o tema principal, fez mais sentido - e essa foi uma opção pessoal - utilizar-se, grosso modo, os acontecimentos nos lugares de origem dos imigrantes, aqueles que motivaram seu deslocamento, amplamente conhecidos, do que marcar os ciclos ou fluxos em razão dos acontecimentos históricos do destino desses imigrante judeus, o Brasil. FALBEL, Nachman. **Judeus no Brasil: estudos e notas.** São Paulo: Edusp, 2008, p. 23.

migraram para o Brasil, onde continuaram praticando o judaísmo em segredo. Estes últimos procuraram se estabelecer, sobretudo, em áreas afastadas da fiscalização inquisitorial e, mesmo que proibidos pela Lei de Pureza de Sangue, ocupavam cargos administrativos, militares e religiosos, apresentando falsos atestados de pureza⁴. É sempre difícil estimar o número de judeus chegados ao Brasil, pois, na maioria das vezes, esse aspecto era oculto, em razão das perseguições e proibições. Além do mais, muitos registros foram perdidos ao longo do tempo, como nos dá conta Nachman Falbel, pelas mais diversas razões⁵. Com a Inquisição encontrou expressão máxima na Península Ibérica, por seu caráter mais sistemático, abrangente e duradouro, foi natural que os tribunais, investigações e condenações inquisitoriais se estendesse à América Latina, tendo em vista a sua colonização massiva por portugueses e espanhóis. Nos arquivos secretos do Santo Ofício da Inquisição encontra-se farta documentação sobre judeus no Brasil e a ação implacável dos inquisidores⁶.

Mais adiante, ao final do século XIX, o Brasil começou a receber os primeiros fluxos organizados de judeus *ashkenazitas*, provenientes da Europa Oriental – especialmente da Polônia, Rússia e Ucrânia. Fugindo dos pogroms, das leis antisemitas e da miséria rural, esses imigrantes, em sua maioria jovens solteiros e pequenos comerciantes, chegaram ao Brasil em busca de paz e oportunidade econômica. Estabeleceram-se inicialmente no interior paulista (Campinas, Sorocaba, Piracicaba), e posteriormente migraram para a capital, fixando-se no bairro do Bom Retiro, que se tornaria o epicentro da vida judaica *ashkenazita* em São Paulo. Simultaneamente, judeus *sefaraditas* oriundos do Império Otomano (Síria, Líbano, Turquia e Egito) chegaram ao Brasil motivados pela instabilidade política e econômica na região de origem. Diferentemente dos asquenazim, vinham com famílias e formavam comunidades mais coesas. Em São Paulo, estabeleceram-se nos bairros da Mooca e do Brás, onde criaram sinagogas e escolas comunitárias. As estimativas são de que cerca de dez mil judeus *ashkenazitas* (1880-1914) e entre quinze e vinte mil sefarditas (1890-1930) tenham imigrado para o Brasil, neste ciclo.

⁴ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Primórdios da Imigração Judaica em São Paulo.** São Paulo: Maayanot, 2013, p. 29. Série Brasil Judaico.

⁵ FALBEL, Nachman. **Judeus no Brasil: estudos e notas.** São Paulo: Edusp, 2008, p. 31-32.

⁶ Anita Novinsky liderou extensa pesquisa sobre a Inquisição no Brasil Colonial, com a perseguição de cristãos-novos. NOVINSKY, Anita *et al.* **Os judeus que construíram o Brasil.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2015.

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, nova onda de judeus *ashkenazitas* buscou refúgio no Brasil. A crescente instabilidade em países como a Polônia recém-independente e a escalada do antisemitismo – além da ascensão do nazismo na Alemanha – reforçaram essa migração. Diferente do primeiro fluxo de migração asquenaze, desta vez os imigrantes eram famílias mais estruturadas, com algum capital e formação cultural. Muitos se destacavam no setor têxtil e comercial, contribuindo para a expansão econômica de São Paulo. Nessa fase, a comunidade judaica se organizou institucionalmente, fundando escolas, sinagogas e sociedades benfeitoras, reforçando a coesão social e religiosa do grupo. Entre os anos de 1918 e 1939, a estimativa é de que mais de vinte mil judeus tenham vindo para o Brasil.

Com o nazismo na Alemanha e a implementação das Leis de *Nuremberg*, nova onda migratória se implementaria, formada por judeus da Alemanha, Áustria e Checoslováquia, frequentemente de classe média ou alta, buscando escapar dos terrores da perseguição antisemita institucionalizada, e encontraram no Brasil uma das poucas alternativas viáveis. Entre eles havia médicos, engenheiros, intelectuais e profissionais liberais, que se integraram à vida urbana de São Paulo, estabelecendo-se não apenas no Bom Retiro, mas também em bairros como Higienópolis. Seu impacto foi significativo, especialmente nas áreas científica, cultural e educacional. Nos anos entre 1933 e 1945, mais de quinze mil refugiados judeus chegaram à terra brasileira.

Ao final da guerra, cerca de oito mil sobreviventes dos campos de concentração e dos campos de deslocados na Europa foram recebidos no Brasil. Esses judeus, muitas vezes órfãos ou viúvos, chegaram sem recursos e com enorme carga de traumas, necessitando de apoio para recomeçar a vida e encontraram na indústria e no comércio o caminho para sua integração. A comunidade judaica local se mobilizou para acolhê-los, provendo habitação, alimentação e educação.

Por fim, a grande onda migratória mais recente de judeus para o Brasil aconteceu nas décadas de 1950 a 1970, após a criação do Estado de Israel, quando judeus *mizrahim* (do Oriente Médio e Norte da África) enfrentaram crescente hostilidade em seus países de origem, como Iraque, Egito, Iêmen e Irã. Muitos foram vítimas de pogroms, expropriações e expulsões forçadas. Cerca de dez mil judeus vieram para o país, nessa ocasião. Estes imigrantes chegaram ao Brasil trazendo uma herança milenar de tradições culturais, ritos religiosos e idiomas como o árabe e o judeu-persa. Em São Paulo, integraram-se

principalmente aos bairros do Brás, Mooca, Bom Retiro e Higienópolis. Fundaram sinagogas, escolas e centros culturais, contribuindo para a pluralidade da vida judaica na cidade.

2. A MÚSICA TRADICIONAL JUDAICA

O ser humano, em todos os tempos, buscou expressar sua realidade, seus sentimentos, seus ideais por meio de manifestações artísticas. Prova disso é a arte rupestre. Mesmo empiricamente é possível sustentar que a arte é uma necessidade humana, que busca nos elementos estéticos forma de dar vazão a tudo o que seja importante para o homem.

Nesse contexto, uma das expressões artísticas mais caras às pessoas tem sido a música, cujo alcance no intelecto, na cultura, na sociedade, no sentimento e, até, no organismo humano serão rapidamente abordados no próximo capítulo.

No caso dos judeus, um povo dotado de altos dotes intelectuais, cujas referências religiosas estão nas raízes de sua própria formação, no entanto, sendo-lhes vedado o louvor por meio de esculturas e outras representações pictóricas, foi na poesia, unida à música, que encontraram sua mais alta expressão, sendo a música para o provo hebreu “irmã de religião, sabedoria, beleza, bondade e consolo.”⁷ No Gênesis, há a primeira menção sobre instrumentos musicais, sendo Jubal o pai dos que manejavam o *kinnor*; e David já usava a música para acalmar os acessos de melancolia de Saul com os acordes de sua harpa. David, um dos personagens mais importantes do Velho Testamento, foi considerado um gênio na poesia e na música, dando relevante papel à esta última nas solenidades de culto. Consta que organizou um numeroso colégio de cantores. Quando faleceu, já implantara a ideia da música como elemento de louvor em seu filho Salomão. No templo de Salomão, descrito como o mais sábio e mais esclarecido governante da história, havia quatro mil cantores, o que revela o grande esplendor da música na religião judaica.⁸

O primeiro instrumento musical usado pelos hebreus foi o *schofar*, um instrumento de sopro feito de chifre de carneiro, sendo seguido por outros instrumentos de sopro, de cordas e de percussão: *hatzotzerá*, *halil*, *ugav*, saltério, *nebel*, *kinnor*, trígono, alaúde, tímpanos, pratos, címbalos, cada um experimentando sua própria evolução.

⁷ PANNAIN, Elce. **A importância da música para o povo hebreu.** São Paulo: [s.e.], 1989, p. 1.

⁸ Idem, p. 2-6.

Segundo relata Elce Pannain, os hebreus não tinham notação musical e, portanto, nem regras teóricas, o que determinou que sua música ficasse sujeita a várias alterações. No início da era cristã, a música hebraica exerceu grande influência nos cultos religiosos, sendo que o estilo antífona, que ainda se conserva nas sinagogas, foi adotado pela igreja de Cristo.⁹

No entanto, a música para os judeus desbordava do louvor religioso e se incorporava em todas as situações da vida. O trecho abaixo, dotado de grande apelo poético, nos demonstra esse fato:

“Sob uma palmeira solitária, onde termina o vasto deserto do sul, um pastor emite a música sonhadora de sua flauta de junco. Ele já se prepara para deixar as areias secas do Neguev rumo ao norte, mais amigável, assim, que o oásis ceder seus escassos tesouros ao seu rebanho paciente e gentil. Os sons ocos, mas penetrantes, de seu sereno ministério pastoral ressoam pelas planícies infinitas, e de algum lugar um eco tênue responde. Será outro pastor, nas profundezas do deserto? Ou um cameleiro cantando sua canção triste? Ou será sua própria melodia retornando do oásis amigável após uma excursão em vão pelas areias? Impossível saber, e nosso pastor não se importa. Ele está imerso em seu próprio mundo, que é o bem-estar de seu rebanho e a eterna questão de para onde ir em seguida em busca de pasto e alimento. Suas meditações, sua alegria, e sua tristeza fluem através de sua melodia...”¹⁰

É perceptível, portanto, que a música tem muitas mais implicações na vida judaica, desde a Antiguidade.

Alfred Sendrey afirma que o papel da música na diáspora é muito maior do que se costuma considerar. Ele observa que ela foi tratada pelos historiadores, sociólogos e musicólogos, cada um abordando o tema de seu ponto de vista. Porém, para o citado autor:

“Eles falharam em visualizar a vida musical dos judeus medievais como um valioso patrimônio cultural da *força espiritual judaica*, porque consideravam essa vida musical como algo secundário à civilização judaica em geral, uma espécie de subcorrente das condições religiosas, sociais e emocionais em que os judeus viviam na dispersão. No entanto, é a síntese dos muitos elementos isolados da vida musical judaica medieval que produz um quadro composto de *força convincente*, mostrando uma cadeia ininterrupta. Isso refuta a

⁹ Idem, p. 9.

¹⁰ GRADENWITZ, Peter. **La música de Israel.** Buenos Aires: Editorial Israel, 1949, p. 13. Série *Biblioteca Israel, Ediciones Judías em Castellano*. V. XXXVI.

crença quase unânime de que a música judaica, a vida musical judaica, estavam adormecidas ou mesmo extintas durante os muitos séculos de opressão na Idade Média. Nunca poderemos compreender completamente a sobrevivência da cultura musical judaica naqueles séculos fatídicos se imaginarmos que os judeus medievais estavam *abatidos em espírito e fracos de alma*. Todas as evidências apontam para o contrário. Parece que as perseguições, a negação de direitos humanos elementares a todo um povo, liberaram forças que possibilitaram as pessoas não apenas sobreviverem fisicamente, mas para *manter vivos seus poderes intelectuais e espirituais*. Sem essa força interior, a sobrevivência da cultura musical judaica seria inimaginável. Ocasionalmente, ela ficava escondida sob a superfície, mas irrompia vigorosamente assim que as condições externas se mostravam favoráveis.”¹¹

É justamente este o aspecto que se pretende destacar na presente pesquisa, ou seja, de que a música é um elemento muito mais relevante na vida dos judeus imigrados do que, normalmente, se supõe, representando um ponto de apoio afetivo-emocional e um manancial de preservação de referências. Como a música judaica nasceu religiosa, não foi incomum, ao longo do tempo, que surgissem variações mais simples, que passaram a ser aplicadas fora do contexto da sinagogas, sendo a base da canção popular e folclórica, nas quais apareciam temas do cotidiano como casamento, nascimento, morte, festas. Também os temas do sofrimento, do exílio e a esperança são recorrentes.

Conforme citado, a música hebraica não era revestida de uma teoria. Um de seus elementos mais característicos, foi, na verdade, durante a maior parte de sua existência, a transmissão oral, feita de geração em geração, o que impunha a memorização, mas também abria espaço para uma certa improvisação, permitindo certa flexibilidade melódica e variações de canções de lugar para lugar. Os ritmos eram flexíveis, algumas vezes, assimétricos, com compassos irregulares. O uso de ornamentos foi ser tornando característico, como o *krekht* - uma espécie de gemido musical; o *glissando* - que é o deslizar de uma nota para outra, quer com a voz ou com o instrumento musical, e mesmo o portamento, similar ao *glissando*, mas de transição mais suave; o *trilo* - que é uma oscilação rápida entre pequenos intervalos e acentos microtonais, que é o uso de intervalos menores que um semitom.

¹¹ SENDREY. Alfred. *The music of jews in diaspora*. Nova Iorque: Thomas Yoseloff, 1971, p. 23-24. Sem grifos no original.

Não havia uma preocupação harmônica. Em tradições mais antigas, era comum o uso de monofonia, ou seja, a execução apenas da melodia, sem acompanhamento harmônico; a heterofonia, que executa a mesma melodia com pequenas variações simultâneas entre as vozes ou instrumentos, ou os drones, que são notas sustentadas usadas como base harmônica simples, veio mais tarde. Apenas após o século XIX, devido ao contato com a música europeia, é que surgem elementos mais consistentes de harmonização, como a harmonização tonal, acordes, progressões.

As escalas usadas costumavam ser as dos judeus-orientais e as similares às dos gregos, chamadas *maqam* (*sefaraditas*) e *nusach* (*ashkenazitas*). As melodias são baseadas, em geral, em tons menores ou modos com intervalos aumentados, o que lhes confere um caráter mais melancólico. As escalas usadas atualmente são fruto de uma longa evolução oral, não havendo muita precisão histórica quanto ao momento de sua consolidação (séculos IV a X). As mais comuns são a frígio com terça maior (*freygish*), semelhante à escala do quinto grau menor melódico (1 – ♭2 – 3 – 4 – 5 – ♭6 – ♭7; exemplo: Dó – Ré ♭ – Mi – Fá – Sol – Lá ♭ – Si), que tem um timbre oriental, dramático e melancólico; a escala judaica do amor divino (*ahava rabbah*), mais usada em contos litúrgicos *ashkenazitas* e muito parecida com a anterior, de forte presença no *klezmer*, gênero de música popular; a mixolídica (*adonai malach*), ou escala maior com sétima menor, o que confere um tom mais alegre e majestoso às músicas, geralmente usada em hinos de celebração; a do modo menor com sexta maior (*mi sheberach*), de sensação lamentosa e introspectiva (exemplo Ré – Mi – Fá – Sol – Lá – Si ♭ – Dó) e, finalmente, as escalas *pagam* (*sefaraditas* e *mizrahim*), de marcada influência árabe, com intervalos microtonais, muito comuns em tradições litúrgicas dos judeus do Oriente Médio e norte da África.

Essas variações das características dos elementos da música judaica tem suas raízes na diversidade regional, em virtude da fixação dos judeus em diversas partes, sendo influenciada pelos elementos musicais locais. Dessa forma, a música *klezmer*, dos judeus *ashkenazitas*, é mais animada, dançante, ligada a casamentos e outras celebrações, cujos instrumentos característicos são o clarinete, o violino e o *tsimbl*, oriunda da Europa Oriental, assim como os cantares ladinos (idioma judeu-espanhol) dos *sefaraditas*, acompanhados de alaúde, flauta e *darbuka*, presente na Espanha, Norte da África e Império Otomano, e as *maga*, com forte influência árabe e persa, caracterizada por sua percussão elaborada, vinda o Oriente Médio e

também do norte da África.

Como bem assentado na obra de *Alfred Sendrey*, com a diáspora, a música judaica foi influenciada pela música espanhola, francesa, ibérica, árabe, da Europa Central, alemã, italiana e holandesa¹². Estas influências também são retratadas, sob outro ângulo por Samuel Bynem Belk, quando revela a importância dos *shtetl* para a história e a memória da canção popular judaica¹³. No entanto, é plausível supor que a música hebraica também tenha influenciado a música dos locais onde os judeus se assentaram, em alguma medida, ainda que menor, dado que a música europeia, por exemplo, já estava mais desenvolvida em seus postulados.

Desse modo, a música judaica constitui um vasto campo de estudo no qual convergem história, cultura e identidade. Embora a tradição litúrgica seja amplamente documentada, as expressões não religiosas ocupam espaço muito significativo, acompanhando a vida social, familiar e comunitária dos judeus. Entre os principais troncos musicais, como mencionado, destacam-se as tradições *ashkenazita*, *sefaradita* e *mizrahi*, que se desenvolveram em contextos geográficos e históricos distintos, refletindo a diáspora e os intercâmbios culturais com sociedades vizinhas¹⁴. O fato é que, independentemente do grupo ou região de origem, a música tem sido presença constante na vida do povo judeu.

A tradição *mizrahi*, registrada desde a Antiguidade tardia e Idade Média, consolidando-se nos séculos XVII a XIX, se desenvolveu entre judeus do Oriente Médio e Norte da África (Iraque, Síria, Egito, Marrocos, Iêmen), em diálogo estreito com as culturas árabe, persa e turca e populações muçulmanas. Caracteriza-se pelo uso de *oud*, *qanun*, *darbuka*, *riq* e violino, com forte ornamentação vocal e improvisação. Embora muitos repertórios se baseiem em poemas litúrgicos - *piyyutim* -, que foram sendo adaptados para uso popular, cantados em festas e eventos comunitários. Assim, a música *mizrahi* constitui expressão festiva, marcada pela sonoridade árabe local.

¹² *Idem, passim.*

¹³ BELK, Samuel Bynem. **A memória e a história do 'Shtetl' na canção popular judaica**. São Paulo, 2003, 212 p. Dissertação (Mestrado Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

¹⁴ SEROUSSI, Edwin. **Jewish Music from Middle Eastern Countries – Sephardi-Mizrahi Music. Oxford Bibliographies in Jewish Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2012, *passim*, e STROM, Yale. **The Book of Klezmer: The History, the Music, the Folklore from the 14th Century to the 21st**. Atlanta: Cappella Books, 2002, *passim*.

A música *sefaradita* teve origem medieval na Península Ibérica, em diálogo com as tradições líricas da Espanha medieval (cantigas, romances, poesia trovadoresca) e com a música árabe-andaluza. A partir da expulsão de 1492, seus portadores se dispersaram para o Mediterrâneo - Grécia, Turquia, entre outros -, Norte da África e Oriente, preservando e adaptando canções em *ladino*. Os principais gêneros são os romances *sefaraditas*, de caráter narrativo, as coplas satíricas e as cantigas de boda. Instrumentos como *oud*, *qanun*, violino e percussões mediterrâneas marcam essa tradição. Tematicamente, as canções abordam o amor, a tragédia, a memória histórica e as festividades.

A tradição *ashkenazita* floresceu na Europa Central e Oriental (Polônia, Ucrânia, Hungria, Rússia, Lituânia etc.), entre os séculos XVI a XVIII, consolidando-se no século XIX, com sua principal expressão, o gênero *klezmer*, gênero instrumental influenciado pelas músicas eslava, cigana, balcânica e centro-europeia, executado por músicos profissionais itinerantes (*klezmorim*) em casamentos e festividades comunitárias. A instrumentação típica inclui violino, clarinete, *tsimbl* e, mais recentemente, acordeão. Paralelamente, difundiram-se as canções em ídiche, que tratavam de amor, cotidiano e identidade, bem como as produções do teatro ídiche.

Uma rápida comparação entre as músicas dos três grupos, revela algumas diferenças: a tradição *ashkenazita* se destaca pela instrumentação expressiva e dançante do *klezmer*; a *sefaradita* preserva narrativas orais transmitidas por séculos e a *mizrahi* valoriza improvisação e integração com ritmos e modos árabes.

No entanto, também existem pontos comuns, pois em todos os grupos, a música sempre teve uma função comunitária e festiva, estando presente em momentos de celebração, como casamentos; independentemente do idioma, a música cumpriu também o papel de expressar a identidade do grupo e de transmitir valores e memórias e traduzir emoções e, embora isso, absorveu sempre elementos das culturas circundantes.

Embora a música tradicional judaica não seja, como visto, um corpo único, uniforme, assemelhando-se mais a um mosaico, ela cumpre em todos os grupos as funções de fortalecer os laços comunitários, expressar sentimentos e preservar a identidade.

A tabela abaixo ilustra as principais características da música dos três grupos judeus.

Música Judaica	Tradição Ashkenazita	Tradição Sefaradita	Tradição Mizrahi
Região de origem	Europa Central e Oriental (Polônia, Ucrânia, Rússia, Hungria etc.)	Península Ibérica; Mediterrâneo e expansão após a diáspora: Norte da África, Império Otomano,	Oriente Médio e Norte da África: Síria, Iraque, Marrocos, Egito, Iêmen, entre outros
Idiomas principais	Ídiche; hebraico em contextos culturais; também uso de línguas locais (polonês, russo etc.)	<i>Ladino</i> (judeu-espanhol), hebraico, ocasionalmente árabe, turco ou idiomas locais dos lugares de assentamento	Árabe, hebraico, persa ou línguas locais; formas de aramaico em casos específicos; no vocabulário musical, uso também de
Instrumentos típicos	Clarinete, violino, tsimbl (dulcimer), acordeão, contrabaixo, percussão leve; sopros	Oud (alaúde), qanun, flauta, violão, violino, percussão (darbuka, pandeiro etc.)	Oud, qanun, percussão árabe (riq, darbuka etc.), violino, instrumentos de sopro regionais, às vezes
Gêneros / Estilos Principais	<i>Klezmer</i> festivo (danças, casamentos), <i>Lider</i> (canções populares), teatro ídiche	Romances sefaraditas, coplas, cantigas de boda, canções em ladino com narrativa, influências medievais e populares	Canções populares judaico-árabes, improvisação vocal, adaptação de <i>piyyutim</i> populares, danças e músicas festivas locais;
Temas frequentes	Festividades matrimoniais, celebração comunitária, amor, lamentos e alegria, vida nos <i>shtetls</i> , pobreza, migração	Amor, tragédia, narrativa histórica ou lendária, memória da expulsão, identidade, humor, costumes domésticos, festa	Amor, alegria e festividade, práticas comunitárias, interações culturais, cotidiano, celebração, identidade

3. OS EFEITOS BENÉFICOS DA MÚSICA NA COGNIÇÃO, SOCIALIZAÇÃO E SAÚDE MENTAL

Como citado no capítulo anterior, as manifestações artísticas acompanham a humanidade desde o início dos tempos. A música se revelou já na Pré-História, quando sons naturais, como batidas de pedras, troncos, ossos, rudimentares pedaços de metal e sons de pássaros eram imitados por humanos em rituais e práticas de comunicação¹⁵. Com a formação de civilizações, a música passou a ter função religiosa, social e política, adotando a criação de instrumentos e introduzindo a notação musical.¹⁶ Na Idade Média, a música religiosa foi consolidada, enquanto a música profana era ensinada oralmente como forma de tradição¹⁷, até

¹⁵ SACHS, Curt. **História da música**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 13-21.

¹⁶ ROUX, Jean-Paul. **A música na Antiguidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 25-47.

¹⁷ SADER, Heliana. **A música na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Moderna, 2004. p. 17-33.

chegar na Renascença, quando a profissionalização dos músicos se tornou possível devido ao avanço teórico e prático da época¹⁸. A partir deste período, a música ganhou uma forma mais familiar para os tempos atuais, tendo em vista que muitos dos elementos musicais formados naquela época ainda são usados.

A música é um sistema simbólico que comunica significados complexos, como identidade, pertencimento, crenças e afetos, mesmo sem o uso de palavras¹⁹. É forma de tradução dos sentimentos mais profundos do ser humano, sendo responsável por parte de nossa conexão com a vida, sendo expressão sincera da humanidade, além de carregar um grande poder na socialização e integração de indivíduos e coletividades e, justamente por isso, preservar tradições, culturas, vínculos de pertencimento.

Os efeitos causados pela música são profundamente estudados e muito tem se comprovado em relação a ela. Além de otimizar a memória, coordenação motora, atenção, disciplina e linha de raciocínio, a música possui efeitos profundos sobre os processos mentais, emocionais, comportamentais e, sabe-se hoje, até fisiológicos²⁰. Ela influencia desde o humor até a cognição, sendo uma ferramenta poderosa tanto na vida cotidiana quanto em contextos terapêuticos²¹, sendo, atualmente, usada como tratamento para depressão, autismo, TDAH, estresse, ansiedade, traumas e luto.²²

4. O BANDOLIM DE NACHIM MENDEL FAINSTEIN

O primeiro objeto que serve de tema ao presente trabalho é o bandolim que pertenceu a *Nachim Mendel Fainstein*, imigrante judeu russo, doado por sua neta, *Myriam Chansky*, ao Museu Judaico de São Paulo, catalogado sob o número 000618, em (30/08/2018).

¹⁸ TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005. v. 1, p. 387-412.

¹⁹ MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 230.

²⁰ MERRILL, Julia; ACKERMANN, Taren-Ida; CZEPIEL, Anna. *Effects of disliked music on psychophysiology*, *Scientific Reports*. Heidelberg: Springer Nature, v. 13, p. 20641, nov. 2023.

²¹ CHANDA, Mona Lisa; LEVITIN, Daniel J. *The neurochemistry of music*. *Trends in Cognitive Sciences*, Londres: Elsevier Science, v. 17, n. 4, p. 179–193, 2013.

²² BRUSCIA, Kenneth E. *Defining Music Therapy*. 3. ed. *Gilsum*: Barcelona Publishers, 2014, *passim*.

O gesto de doar o instrumento ao museu representou a passagem de um objeto de memória de família, particular, para a esfera da memória pública e coletiva. Durante décadas, o instrumento esteve no espaço doméstico, inicialmente, acompanhando seu dono por seus deslocamentos pelo mundo até se fixar definitivamente no Brasil e, depois, como objeto afetivo para seus descendentes, embora nenhum deles tenha tido interesse em aprender a tocá-lo.

A doação foi uma expressão de orgulho e reconhecimento, como se infere das palavras da entrevistada Myriam: “*eu doeí porque achei que merecia ser uma coisa de museu*”. Para ela, ver o interesse do museu em acolher o objeto, bem como a iniciativa da presente pesquisa significou dignificar a memória de sua família, o que bem se ilustra no seguinte trecho:

“fiquei muito lisonjeada quando vocês se interessaram pelo bandolim (...) foi uma coisa que me deu tanto prazer porque ele é parte da minha vida. É isso, sabe? Fico até assim meio emocionada. (...) Eu fico orgulhosa do interesse que vocês brasileiras têm com o bandolim, onde nós, na verdade, falamos sobre história judaica, sobre imigração, sobre tudo. Sobre a música... Eu achei maravilhoso isso. Que bom. (...) Eu me sinto muito feliz com isso.”²³

Segundo informações da entrevistada, a decisão de doar o bandolim ocasionou a possibilidade do resgate da história familiar, pois, a partir disso, seu irmão organizou fotografias em ordem cronológica, apresentando a formação da família.

4.1. O BANDOLIM

O bandolim é um instrumento de cordas dedilhadas, pertencente à família dos instrumentos de cordas friccionadas e dedilhadas — especificamente classificados como um tipo de cordofone no sistema *Hornbostel-Sachs* (316.222-6).²⁴ Sua tipologia estrutural, de

²³ CHANSKY, Myriam. Depoimento espontâneo, 05 ago. 2025. Entrevistadora: Esther Bruscato. São Paulo. 1 arquivo sonoro digital. Entrevista concedida em razão de pesquisa denominada “O Papel da Música na Preservação da Judeidade”, realizada por meio do Edital 2025 do Projeto “Tranças da Memória” do Museu Judaico de São Paulo-MUJ.

²⁴ *Hornbostel-Sachs* é um sistema de classificação baseado na forma como o som é produzido, ou seja, na forma como o instrumento vibra para produzir o som. Foi elaborado por Erich Von Hornbostel e Curt Sachs, em 1914, e classifica todos os instrumentos em cinco grupos (idiofones, membranofones, cordofones, aerofones e eletrofones - mais recentemente). É adotado universalmente.

corpo oco e cordas duplas, deriva historicamente dos alaúdes e banduras renascentistas, os quais tiveram ampla difusão na Europa durante os séculos XV a XVII.

O instrumento começa a firmar sua identidade na Itália do século XVII, em Nápoles, quando o desenvolvimento do mandolino clássico se consolidou, com corpo em forma de lágrima ou ovóide e cordas metálicas duplas afinadas em quartas ou terças²⁵. Essa afinação resulta em uma sonoridade mais compacta, encurtando os intervalos e diminuindo a capacidade melódica do instrumento. Devido ao avanço técnico e tecnológico, influência de outros instrumentos, e contato com outras culturas, entre outros fatores, o bandolim passou a ser afinado em quintas, assim como o violino: ambos são afinados em Sol (G), Ré (D), Lá (A) e Mi (E). Essa afinação permite uma sonoridade aberta e maior extensão melódica, facilitando os solos.

Estudos etnomusicológicos indicam que o bandolim surgiu como um instrumento voltado tanto para a música popular quanto para a arte musical culta da época — integrando-se a árias e sonatas barrocas²⁶.

A partir do século XVIII, sua propagação pela Europa ocidental é evidenciada por iconografia e documentos musicais, sinalizando seu uso em práticas variadas, do folclore ao salão.

Nos séculos XIX e XX, a difusão do bandolim para contextos coloniais e diáspóricos, especialmente na América Latina, possibilitou a incorporação do instrumento em gêneros populares, destacadamente no choro brasileiro, no qual o bandolim assume papel melódico central, ressaltando habilidades técnicas e improvisacionais²⁷.

No que concerne à associação do bandolim com o povo judeu, observa-se uma intersecção cultural nas regiões da Europa Oriental, sobretudo dentro das comunidades *ashkenazitas*, cuja música *klezmer* incorporou instrumentos de cordas de origem europeia, adaptando-os a estilos e sensibilidades locais²⁸, como já mencionado. Documentos e estudos históricos indicam que o bandolim, devido à sua portabilidade e timbre característico, passou

²⁵ PIO, Stefano. *Mandolin: Its Structure and Development*. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 31-33.

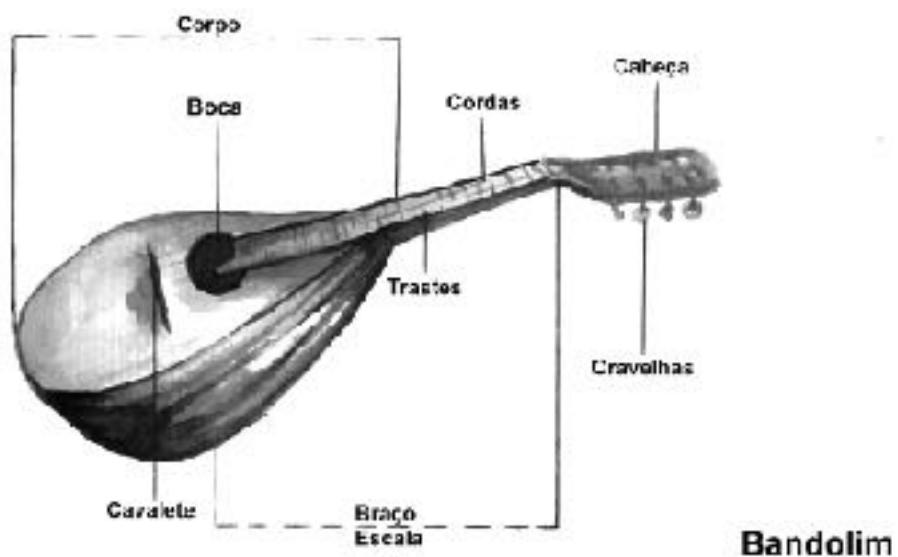
²⁶ *Idem, ibidem.*

²⁷ CABRAL, Sérgio. *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2013, p. 59.

²⁸ SLOBIN, Mark. *Fiddler on the Move: Klezmer Music and the Jewish Diaspora*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 82.

a ser integrado no repertório *klezmer* e em outras manifestações musicais judaicas do período moderno e contemporâneo. Ainda que não seja um instrumento distintamente judaico, sua adoção pelas comunidades judaicas durante os processos migratórios e diásporas permitiu um diálogo musical híbrido, com práticas musicais judaicas tradicionais se entrelaçando, como visto, com influências culturais regionais²⁹.

Portanto, pode-se afirmar que a presença do bandolim na música judaica simboliza as dinâmicas transculturais e a adaptação de instrumentos em contextos identitários móveis, refletindo práticas de preservação cultural, por um lado, e inovação artística, por outro.



Desenho da Autora

4.2. A IMIGRAÇÃO DE NACHIM MENDEL FAINSTEIN

Nachim Mendel Fainstein nasceu na Rússia, onde chegou a integrar grupos militares tocando bandolim, instrumento que lhe conferia certa distinção em tempos difíceis. Casado com Sara, deixou seu país natal em busca de melhores condições de vida. Durante a trajetória de deslocamento, a família fez uma primeira parada na Lituânia, onde nasceu o pai da entrevistada *Myriam Chansky*, doadora do instrumento ao MUJ. Esse nascimento no “caminho”, como recordado pela neta, simboliza a condição de transferência geográfica reiterada vivida por muitas famílias judaicas na época.

²⁹ *Idem, ibidem*

Após essa passagem, fixaram-se na Alemanha, em *Hof*, próximo a Munique, onde fundaram uma fábrica de cigarros, a *Weinstein Cigarettenfabrik*. Nesse período, a família desfrutou de prosperidade. Contudo, a Primeira Guerra Mundial e, sobretudo, a hiperinflação de 1922 abalaram gravemente a estabilidade econômica do país e de toda a Europa. Fato marcante que ilustra como essa crise afetou a família e determinou a decisão de migrarem, novamente, é a memória da neta sobre uma “caixa de sapato cheia de notas sem valor”, que sua avó guardou por toda a vida: o dinheiro era fruto da venda de um prédio inteiro e, do dia para a noite, perdeu completamente o poder de compra, não sendo suficiente para adquirir, sequer, um pão.

O primeiro passo da imigração para o Brasil ocorreu com a vinda do filho, pai da entrevistada, que conseguiu emprego em um banco alemão em São Paulo. Logo depois, por volta de 1923–1924, vieram *Nachim Mendel* e o restante da família. Foi uma época turbulenta em São Paulo, em razão da Revolução de 1924, o Levante Tenentista.

A instalação inicial foi difícil, como para todos os imigrantes que chegavam sem uma situação financeira estável: em um pequeno apartamento no centro paulistano, a família viveu com café e bananas, na primeira semana. Mais tarde, *Nachim* mudou-se para o Rio de Janeiro, por alguns anos, retornando, depois a São Paulo. Com o tempo, conseguiu estabilidade como comerciante, exercendo atividades diversas, até firmar-se com a venda de ouro para dentistas do interior paulista.

A trajetória de *Nachim Mendel Fainstein* exemplifica os desafios da imigração judaica no início do século XX, marcada por deslocamentos sucessivos — Rússia, Lituânia, Alemanha e Brasil — e pela busca constante de reconstrução econômica e cultural em meio às adversidades.

4.3. A MÚSICA NA VIDA DO IMIGRADO E SUA FAMÍLIA

Em sua trajetória migratória, *Nachim* carregou consigo seu bandolim, que seguiu presente em sua vida cotidiana, tornando-se um símbolo de memória e vínculo afetivo para filhos e netos.

O bandolim, trazido da Rússia acompanhou *Nachim Mendel Fainstein* em todas as etapas de sua vida. Ele não era apenas um objeto, mas uma extensão de sua identidade cultural e afetiva, na percepção de sua neta. Na Rússia, o instrumento já havia lhe garantido

algum reconhecimento social, pois tocava em grupos militares, o que lhe conferiu prestígio em tempos adversos.

No Brasil, em meio às dificuldades da imigração, o bandolim transformou-se em refúgio emocional. Segundo o relato de Myriam, ele recorria à música “quando estava triste, quando estava com aquela saudade”, retirando do instrumento alívio para as dores e também expressão para as alegrias da vida. Tocava em sua casa, junto à janela, olhando para o jardim cercado por azaleias, cena que ficou gravada na memória da entrevistada.

Para os netos, o bandolim se tornou também uma oportunidade de encontro afetivo, pois *Nachim* tocava melodias e os convidava a dançar o minueto, transformando a música em brincadeira, o que representou, talvez de forma inconsciente, um modo de transmissão não só de afeto, mas de pertencimento. Após o falecimento de *Nachim*, o bandolim permaneceu como um símbolo de sua personalidade e sua história para a família, chegando às mãos de Myriam, que décadas depois o doou ao Museu Judaico.

Dessa forma, a música parece ter exercido para *Nachim Mendel Fainstein* um papel duplo: conforto pessoal diante da saudade e elo de convivência com filhos e netos.

Quanto à entrevistada, ela ainda hoje participa de eventos musicais realizados no clube Sociedade Hebraica de São Paulo.

A história da família *Mendel Fainstein* mostra que, mais do que uma prática artística, a música constituiu um eixo de preservação emocional e afetiva, bem como reforço de identidade. O bandolim de *Nachim Mendel* representa a materialização da memória de uma trajetória de deslocamento geográfico, que começou na Rússia, atravessou a Lituânia, fez parada na Alemanha e se enraizou no Brasil. Apesar disso, também representa a uniformidade do conforto afetivo e preservação da identidade do imigrado.

Mesmo quando algumas das filhas de *Nachim* se afastaram da vida judaica - segundo o relato da entrevistada -, o bandolim permaneceu como um elo invisível de pertencimento.

Como recorda Myriam, o amor pela música é percebido como algo “muito judaico”, expressão de uma sensibilidade coletiva que transcende práticas religiosas formais.

Essa dimensão da música como guardiã da memória prolongou-se no tempo. O instrumento, preservado pela família por décadas, inspirou gravações e registros visuais por parte do irmão de Myriam e, por fim, com sua integração ao acervo do Museu Judaico de São

Paulo, passou a representar não apenas uma família, mas a experiência coletiva de imigrantes judeus no Brasil.

O caráter intergeracional da música aparece na continuidade da prática musical entre descendentes: bisnetos de *Nachim* já tocam violão e piano, e o aprendizado e a execução musical se repete em reuniões familiares.

5. O ALÚDE DE JACOB HABER

O segundo objeto que serve de referência ao presente trabalho é o alaúde que pertenceu a *Jacob Haber*, imigrante judeu sírio, doado por sua neta, *Luciana Haber Crespin*, ao Museu Judaico de São Paulo, catalogado sob o número 000833, em (10/12/2015).

A princípio, a doação ocorreu sem maiores pretensões, juntamente com outros objetos doados por seu marido José Cláudio Crespin. No entanto, como se constatou durante entrevista, ver o instrumento exposto despertou emoções intensas nos descendentes. Para eles, o alaúde não é apenas uma lembrança familiar, mas um símbolo de diversidade judaica: de origem árabe, foi tocado por um judeu, tornando-se representação da convivência e integração de culturas.

O instrumento também remete à importância ritual e cultural dos objetos na tradição judaica, ao mesmo tempo em que evoca a transitoriedade da vida — foi um dos únicos bens preservados por Jacob na imigração. Um dos descendentes afirmou que, ao visitar o MUJ, deparando-se com o alaúde de seu avô, saiu de lá “mais judeu”, evidenciando o impacto identitário da exposição.

A doadora Luciana recordou ainda que a música estava presente também no outro lado de sua família, de origem *ashkenazita*, com o “violão do vovô” passando de neto em neto, quando iniciavam o aprendizado de música. Ela também destacou que se sentiu honrada pela pesquisa e que, em razão dela, criou-se a oportunidade de reunir familiares que não se viam há décadas em um encontro memorável, repleto de lembranças, resgate de receitas de família e alegria, para a entrevista. E tudo isso em razão do alaúde de Jacob! Estiveram presentes na residência da doadora Luciana Haber Crespin, além de sua própria família nuclear, formada por seu marido José Cláudio Crespin e suas filhas Tamara e Camila Crespin, seus tios - filhos de Jacob - Taufic Haber e Moises Haber, seus primos David Haber, Elias Frederico e Regina Pildusas Gartner, além de Gabriel Moritz, namorado da Camila Crespin.

5.1. O ALAÚDE

O alaúde é um instrumento musical de cordas dedilhadas, pertencente à família dos cordofones, pela escala *Hornbostel-Sachs*, caracterizado por um corpo em formato de meia-lua ou pera com uma caixa de ressonância profunda e um braço curto e possui modelos com diferentes quantidade de cordas: o renascentista, por exemplo, apresenta de seis a sete pares de cordas, evoluindo para modelos com até quatorze pares. Sua afinação renascentista é semelhante à do violão moderno, estruturada sobretudo em intervalos de quartas e uma terça entre as cordas, situada entre as ordens três e quatro. Já em alaúdes barrocos, havia mais ordens e afinações adicionais para notas graves, muitas vezes afinadas em uma escala maior para ampliar o alcance harmônico, sendo que sua extensão poderia equiparar-se ao cravo³⁰. Possui uma série de cravelhas transversais para afinação. O instrumento é um dos mais antigos da história da música ocidental, com raízes que remontam às antigas civilizações do Oriente Médio e Mediterrâneo³¹.

O alaúde possui uma origem direta no árabe "al-'ūd", que significa "madeira" ou "galho", um nome que reflete a sua construção³². Acredita-se que o alaúde tenha se desenvolvido a partir de instrumentos de cordas semelhantes utilizados no Antigo Egito, Mesopotâmia e Pérsia, por volta do primeiro milênio antes de Cristo. O alaúde árabe foi levado para a Península Ibérica durante o domínio muçulmano na Idade Média, onde sofreu adaptações e evoluções, tornando-se uma peça central da música medieval e renascentista europeia.

Durante a Idade Média e o Renascimento, o alaúde consolidou-se como um dos instrumentos de música mais importantes na Europa, sendo amplamente utilizado tanto na música secular quanto na sagrada³³. A sua estrutura evoluiu para a forma comumente reconhecida no século XVI, com várias ordens de cordas duplas, proporcionando uma rica

³⁰ LEITE, Vitor de Souza; SOUTO, Luciano Hercílio Alves. **Do Alaúde para o Violão: Recursos Idiomáticos Potencializadores da Expressividade Musical**. Revista Vortex, Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, v.8, n.3, 2020, p. 8.

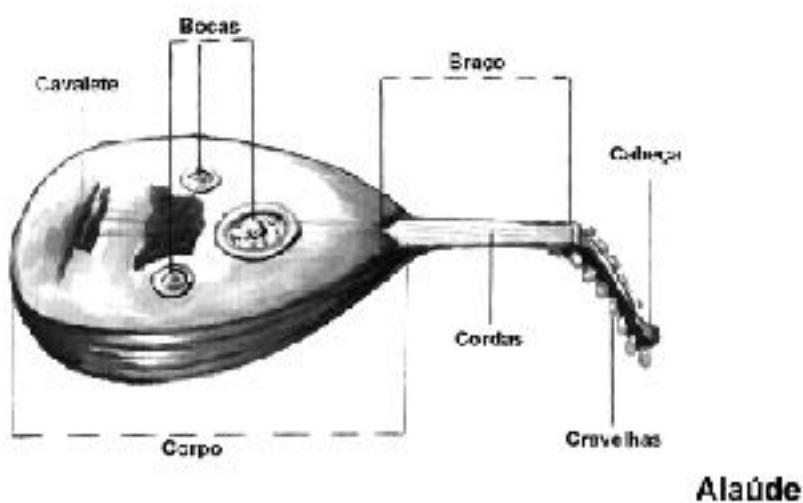
³¹ BARRON, Lawrence. *The development of the lute in the Middle Ages and Renaissance*. Early Music Journal, Oxford, v. 29, n. 2, 2001, p. 150.

³², Michael. FORSYTH *The arab lute and its Influence*. Journal of Near Eastern Studies, Chicago: University of Chicago Press, v. 49, n. 1, 1990, p. 2.

³³ BARRON, Lawrence. *The development of the lute in the Middle Ages and Renaissance*. Early Music Journal, Oxford, v. 29, n. 2, 2001, p. 161.

gama sonora adequada para acompanhamento e música solo, por isso, podendo ser encontrado um repertório extenso para alaúde, com muitas composições renascentistas e também barrocas. O alaúde influenciou diretamente o desenvolvimento de outros instrumentos de corda dedilhada na Europa³⁴.

O instrumento em questão desempenhou um papel significativo na cultura musical judaica, especialmente entre as comunidades *sefaraditas* no Mediterrâneo - em razão da origem do instrumento - e na Península Ibérica na Idade Média - devido à imigração de mouros e judeus. O alaúde era valorizado tanto pela sua sonoridade quanto por sua portabilidade, sendo amplamente utilizado em cerimônias religiosas, festas e tradições populares. Após a expulsão dos judeus da Espanha em 1492, o alaúde, por evidente, acompanhou a diáspora, mantendo-se um elemento de identidade cultural entre os judeus *sefaraditas* em regiões como o Norte da África, o Império Otomano e partes da Europa estando também presente em tradições musicais *ashkenazitas*, embora com menor destaque. O instrumento pode ser considerado um elo entre as tradições medievais, orientais e europeias na música judaica.



Desenho da Autora

³⁴ LEITE, Vitor de Souza; SOUTO, Luciano Hercílio Alves. **Do Alaúde para o Violão: Recursos Idiomáticos Potencializadores da Expressividade Musical.** Revista Vórtex, Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, v.8, n.3, 2020, p. 4-5.

5.2. A IMIGRAÇÃO DE JACOB HABER

Jacob Haber nasceu em *Aleppo*, na Síria, em uma família judaica *sefaradita*. Em meados da década de 1920, imigrou para a América acompanhado da esposa e de dois filhos pequenos: um menino de dois anos e uma menina de apenas três meses, em busca de melhores condições de vida. O destino inicial era o Uruguai, mas, ao chegar ao porto, *Jacob* apresentava uma doença nos olhos - assim como outros imigrantes - e o governo uruguaio não permitiu o desembarque. O capitão do navio sugeriu, então, o Brasil, mais precisamente o Rio de Janeiro, como tentativa de destino. Para pagar as passagens extras, a família entregou o enxoval que havia trazido e as joias da esposa - fato que sempre deixou um pesar profundo na avó da doadora.

Restaram da viagem apenas os instrumentos musicais de *Jacob*: um violino, um alaúde e uma *qanun*, que se tornaram não apenas símbolos de memória, mas um reforço na renda familiar. No Rio de Janeiro, a família passou a primeira noite em um albergue e depois recebeu apoio da sinagoga local, que forneceu a *Jacob* estojinhos de costura para venda. Assim ele iniciou a vida como comerciante no Brasil. Paralelamente, também começou a ser convidado para cantar em festas e casamentos, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, para onde passou a viajar com frequência. *Jacob* atuava como *chazan* na sinagoga desde *Aleppo*.

Tempos depois, *Jacob* decidiu transferir residência da família para São Paulo, no bairro da Mooca. Mais tarde, mudou-se para o litoral, mas a esposa e os filhos — treze, ao todo — permaneceram na capital. *Jacob* viajava periodicamente para visitá-los, sempre levando presentes, o que fazia a alegria das crianças. Ele é lembrado como um homem de constante bom humor, alegre e otimista, capaz de transformar encontros em celebrações.

5.3. A MÚSICA NA VIDA DO IMIGRADO E SUA FAMÍLIA

A música sempre foi parte fundamental da vida de *Jacob*. *Chazan* e cantor litúrgico, ele atuava na sinagoga desde seu país natal. Instalado no Rio de Janeiro, rapidamente passou a cantar em festas, aniversários e casamentos, atividade que complementava a renda da família. Os instrumentos trazidos da Síria foram utilizados em reuniões familiares animadas, nas quais se tocava violino, alaúde e *qanun*, além das canções árabes entoadas em clima de alegria.

Sua esposa, Esther, também cantava e dançava. Os entrevistados se lembram especialmente da avó cantando e fazendo dança com um lencinho, girando-o sobre a cabeça, em reuniões e festas familiares. As filhas do casal herdaram o gosto pela música e chegaram a cantar em programas de rádio em São Paulo. Embora *Jacob* não tivesse ensinado formalmente música aos filhos, alguns aprenderam com ele a tocar violino, alaúde e cantar.

Na família *Haber*, a música tornou-se um verdadeiro legado, nas palavras de Moises, um dos entrevistados, filho mais novo de *Jacob* e Esther. Pelo que se apurou, mais do que lazer, ela é herança cultural transmitida entre gerações. Hoje há músicos na terceira e quarta gerações da família, e mesmo os que não a praticam têm grande apreço por ela. A música é lembrada como elo de integração e união, reforçando a identidade familiar.

Segundo os entrevistados, ver o alaúde exposto no Museu Judaico de São Paulo trouxe à tona esse papel fundamental: a música como meio de preservação da memória e da judeidade. Na visão dos entrevistados, com a doação, o instrumento tornou-se símbolo da experiência migratória judaico-árabe, evocando não só a história particular de *Jacob*, mas também as de tantas famílias que emigraram e mantiveram, na música, um elo entre passado e presente, entre tradição e identidade.

A música também continua sendo vivida pelos descendentes de *Jacob* como experiência intercultural, pois suas bisnetas acompanham e participam de blocos carnavalescos - sendo o carnaval uma das expressões culturais mais marcantes do Brasil - de música *klezmer*.

6. O TESTEMUNHO DE AVA NICOLE DRANOFF BORGER

No curso da pesquisa, foi possível travar conhecimento com *Ava Nicole Dranoff Borger*, descendente judia e musicista profissional, que, gentilmente, aceitou dar sua contribuição para a temática em questão.

A entrevistada, que adota como nome artístico Nicole Borger, é cantora, compositora e produtora cultural com importante atuação na Sociedade Hebraica de São Paulo e organizadora do *Kleztival*, Festival Internacional de Música Judaica, produzido pelo Instituto da Música Judaica - Brasil, desde 2010, o que faz com que seu depoimento seja de extrema relevância para a pesquisa, motivo pelo qual, ainda que não prevista originalmente, foi realizada a presente entrevista.

6.1. A IMIGRAÇÃO DA FAMÍLIA DRANOFF

A trajetória migratória da família de Ava Nicole articula-se a diferentes fluxos da diáspora judaica no século XX. Pelo lado paterno, tratam-se de judeus *ashkenazitas* oriundos da região de *Ekaterinoslav* (atual *Dnipro*, na Ucrânia), então parte do *Pale of Settlement*, território delimitado pelo Império Russo no século XVIII para abrigar populações judaicas. A saída dessa região ocorreu em razão das perseguições e pogroms que marcaram sua vida no Leste Europeu no final do século XIX e início do XX. Seu pai nasceu na Ucrânia. Como outros milhares de judeus do Leste, seus antepassados se estabeleceram em Nova Iorque, no *Lower East Side*, dedicando-se ao pequeno comércio e à vida comunitária local.

Pelo lado materno, a família da entrevistada era composta por judeus austríacos que migraram para Lisboa. Na verdade, seus avós maternos são ditos austríacos por terem migrado com dois anos de idade para a Áustria e lá se criado e casado. Eram judeus muito típicos, segundo Ava Nicole. Mas seu avô nasceu na Polônia e sua avó, na Alemanha. Seu avô materno formou-se rabino em Viena, mas devido à crise econômica austríaca e, posteriormente, às perseguições nazistas, a família buscou refúgio em Portugal, país que se manteve neutro durante a Segunda Guerra Mundial. A avó materna perdeu quase todos os irmãos e familiares na *Shoá*, sobrevivendo apenas algumas sobrinhas que escaparam por meio de conventos e posteriormente emigraram para Israel e Inglaterra. Essa sobrevivência foi entendida pela própria avó como um “plano divino”, transmitido às gerações seguintes como missão de manter vivo o judaísmo.

A migração para o Brasil ocorreu em 1947, quando o pai de Ava Nicole, então marinheiro da Marinha Americana, atracou no Rio de Janeiro e se encantou com o país. Poucos anos depois, estabeleceu-se em São Paulo, onde conheceu a futura esposa. A formação da família *Dranoff* no Brasil, portanto, resulta da confluência de duas experiências migratórias distintas: a do judaísmo leste-europeu, marcado pela fuga dos pogroms, e a do judaísmo centro-europeu, caracterizado pela perseguição nazista e pela experiência da Segunda Guerra.

6.2. A MÚSICA COMO HERANÇA CULTURAL JUDAICA

Através do relato de Ava Nicole foi possível ter um panorama mais abrangente sobre a música judaica, da qual ela enfatiza o caráter plural e transnacional, constituída pela

diversidade de práticas sonoras oriundas dos múltiplos contextos da diáspora. Ela ressalta que não se trata de um repertório homogêneo, mas de uma síntese de experiências acumuladas em sucessivos deslocamentos.

A tradição *ashkenazita* é descrita a partir da realidade dos *shtetls* — pequenas aldeias judaicas do Leste Europeu, sobretudo na região conhecida como *Pale of Settlement*, território delimitado pela imperatriz Catarina II da Rússia no século XVIII, onde os judeus podiam residir. Nesses núcleos, a vida comunitária era marcada por celebrações familiares e religiosas, como casamentos, aniversários e *bar-mitzvot*, que de costume se realizavam na praça pública. Essas ocasiões eram animadas pelos *klezmorim*, músicos itinerantes que percorriam os *shtetls* levando repertórios variados, adaptados conforme as circunstâncias locais. A atuação desses músicos consolidou a música *klezmer* como gênero identitário do judaísmo *ashkenazita*, associando-a às festividades comunitárias e à sociabilidade dos vilarejos. Mais tarde, já na Alemanha, eles desenvolveram um dialeto, um idioma chamado *yiddish*, que soa e tem palavras do russo, do polonês e do alemão e muitas canções são cantadas nele.

Já a tradição *sefaradita* está vinculada aos descendentes dos judeus ibéricos, que preservaram canções em ladino e repertórios com forte influência da cultura ibérica, reelaborados nas comunidades formadas no Mediterrâneo, no Norte da África e até no Oriente Médio após as expulsões do final do século XV. Antes disso, no entanto, a Espanha era um grande universo cultural, inclusive com grandes filósofos judeus, como Spinoza e Maimonides, onde conviviam harmonicamente as três grandes religiões do mundo: o catolicismo, o judaísmo e o islamismo. Esse fato é atestado quando se visita, ainda nos dias de hoje, cidades como Sevilha e Toledo, por exemplo, e são encontrados prédios preservados nos quais, dentro de uma única estrutura física se encontra uma igreja, uma sinagoga e uma mesquita, em partes dedicadas a cada religião. As pessoas oravam cada uma para a sua devoção, numa convivência pacífica. Porém, a Inquisição quebrou esse espírito harmônico.

A permanência em Portugal também contribuiu para a música de tradição *sefaradita*, que, às vezes, se mostra muito próxima das “canções de amigo”, canções de amor que se encontram na literatura portuguesa. Os *sefarditas* também desenvolveram um dialeto próprio, denominado ladino, como citado acima, que mistura espanhol e hebraico e muitas de suas canções são cantadas nesse dialeto.

A vertente *mizrahi*, relativa aos judeus do Oriente Médio e Norte da África, manteve proximidade com os sistemas musicais árabes, turcos e persas, caracterizando-se por uma sonoridade árabe-oriental.

Tais relatos confirmam achados teóricos da pesquisa, já expostos.

"Porque justamente os judeus viveram em tantos países do mundo, em cada país eles foram trocando influências, dando e recebendo, dando e recebendo. Então, é uma colcha de retalhos a música judaica hoje. (...) Assim, tanto a canção quanto os temas instrumentais têm suas características, seus ritmos, mas o que é interessante é que todas elas (...) usam os mesmos modos. Tem uns modos específicos e isso meio que vai te dar um caminho para você entender se é judaico ou se não é. Mas esses modos também, às vezes, são confusos porque um modo, por exemplo característico judaico pode se confundir com o *hijab* turco ou com uma outra coisa. [Tem] a música russa (...)... Nessa coisa do popular, nas canções especificamente, qual é a maior preocupação do ser humano? É o amor. São os pais dando conselho para os filhos; são os filhos querendo fugir de casa, querendo ou não querendo casar com quem o pai manda; ou as comidas; ou os temas do dia a dia: preciso lavar roupa e tenho uma montanha de filhos (...) Esses temas aparecem recorrentemente tanto no norte da Europa quanto entre os *sefaraditas* na Espanha e em Portugal. Então é muito interessante também avaliar as letras das canções, tanto em *yiddish* quanto em ladino. E ver como elas abordam os mesmos temas. Às vezes, de maneira mais provocativa ou não... (...) Eu acho, por exemplo, que as canções *sefaraditas* têm uma coisa um pouco mais divertida e um pouco mais picante. Enquanto que eu acho que os *ashkenazitas*, que vêm da Rússia, Alemanha, [com] aqueles hábitos de obediência, não sei... Então as canções são mais pudicas." ³⁵

É preciso lembrar que os judeus foram o primeiro povo a trazer a música para as suas orações, com o rei Davi tocando uma lira no templo sagrado, o templo que foi destruído e depois foi reconstruído e que hoje a parede ocidental que restou é o Muro das Lamentações. Sempre existiu muita música nos templos.

³⁵ BORGER, Ava Nicole Dranoff. Depoimento espontâneo, 10 set. 2025. Entrevistadora: Esther Bruscato. São Paulo. 1 arquivo sonoro digital. Entrevista concedida em razão de pesquisa denominada "O Papel da Música na Preservação da Judeidade", realizada por meio do Edital 2025 do Projeto "Tranças da Memória" do Museu Judaico de São Paulo-MUJ.

Há uma história que ilustra bem o que é a música para o judeu. Na segunda metade do século XVIII, no leste europeu, houve um rabino chamado *Israel ben Eliezer* e conhecido como *Baal Shem Tov*, “dono do bom nome”, porque ele era conhecido pela Europa toda como um homem muito sábio. Ele teve muitos alunos e fundou uma corrente religiosa chamada Hassidismo, que vem da palavra *hassid*, que quer dizer sabedoria. Os adeptos dessa corrente são pessoas dedicadas ao estudo da Torá e ao cumprimento de todas as obrigações determinadas pela religião. Conta-se que, um dia, o rabino reuniu seus alunos e ensinou: “quando Deus criou o mundo, Deus fez isso com tamanha força, com uma explosão muito, muito grande de energia, o que fez com que as fagulhas dessa energia se espalhassem pelo mundo inteiro. Nossa função como seres humanos é reunir todas essas fagulhas, trazer tudo de volta num só lugar; e nesse momento o mundo estará salvo e as pessoas serão boas.” Diante disso, os alunos perguntaram como iriam conseguir encontrar essas fagulhas e ele respondeu: “Procurem onde tem felicidade.” Mas os alunos continuaram em dúvida, indagando onde estaria a felicidade. “Onde houver música”, foi a resposta. Por isso, a entrevistada considera que a música judaica é o tesouro dos judeus e ilustra:

“Veja que os judeus foram expulsos de muitos de países. Então não se podia carregar muita coisa. E também há o fato de que não se pode reproduzir o rosto ou imagens do ser humano, o que impede que os judeus se dediquem à pintura, às artes plásticas, para não reproduzir imagens e rostos. (...) Então, de todas as artes, acho que o mais fácil de você carregar com você é a literatura e a música.”³⁶

Destaca-se, ainda, o papel dos instrumentos como marcadores dessa herança. O violino exerceu papel central na tradição *ashkenazita*, até ser substituído em parte ou acompanhado, a partir do século XIX, pelo clarinete e, mais recentemente, pelo acordeão considerados mais práticos. Entre os instrumentos rituais, Ava Nicole dá ênfase ao *shofar*, feito de chifre de carneiro, cuja sonoridade remete à comunicação direta com o Divino e possui força simbólica como veículo de memória e religiosidade, presente nos cultos de *Rosh*

³⁶ BORGER, Ava Nicole Dranoff. Depoimento espontâneo, 10 set. 2025. Entrevistadora: Esther Bruscato. São Paulo. 1 arquivo sonoro digital. Entrevista concedida em razão de pesquisa denominada “O Papel da Música na Preservação da Judeidade”, realizada por meio do Edital 2025 do Projeto “Tranças da Memória” do Museu Judaico de São Paulo-MUJ.

Hashaná e *Yom Kippur*. Não há como um judeu ouvir o som do *shofar* e não se sentir intimamente tocado, onde quer que esteja.

6.3. A MÚSICA NA EXPERIÊNCIA DA FAMÍLIA DRANOFF

A música constituiu elemento central na vivência judaica da família *Dranoff*, tanto na vida privada quanto comunitária. A avó materna era pianista, e o avô, além de rabino, foi barítono, executando repertórios eruditos (*Schumann, Schubert, Liszt*), música litúrgica e folclórica judaica. Embora obrigado a seguir a carreira rabínica, ele sempre cultivou a música como vocação e chegou a ensinar Ava Nicole a reger, em sessões diante da vitrola.

O ambiente doméstico foi marcado pela prática musical nas refeições de *shabat* e nas festas religiosas. Nessas ocasiões, o avô insistia na participação coletiva, transformando o canto em expressão de religiosidade e de socialização. A memória afetiva da entrevistada registra-o como um homem profundamente sionista e, ao mesmo tempo, musicalmente cosmopolita: apreciava desde a música erudita europeia até canções populares brasileiras, como as de Elis Regina e Jair Rodrigues.

Esse convívio familiar estruturou as primeiras experiências musicais de Ava Nicole. Embora tenha iniciado aulas de piano na infância, foi através do violão que começou a desenvolver de forma autodidata sua prática musical. Desde a adolescência, esteve ligada ao ensino de música judaica em escolas e à participação em grupos de dança e canto de repertório israelense.

A música emerge no testemunho de Ava Nicole não apenas como prática artística ou tradição familiar, mas como fator de preservação da identidade judaica. Herdeira da memória de avós sobreviventes e da educação recebida em casa, ela identifica na música um tesouro capaz de atravessar fronteiras, resistir ao exílio e ser transmitido de geração em geração, como marco de sobrevivência cultural. A avó materna repetia que sobrevivera à guerra “para que o judaísmo não morresse”, convertendo a prática musical em símbolo de continuidade existencial. Essa perspectiva foi reelaborada pela entrevistada, que fundou o Instituto da Música Judaica Brasil, instituição voltada à preservação e difusão desse patrimônio cultural, projetando a tradição musical judaica para além do espaço familiar e inserindo-a na esfera pública usando-a como instrumento de diálogo intercultural e de combate a preconceitos. Sua atuação reforça o entendimento de que a música, por sua portabilidade e plasticidade,

desempenhou um papel privilegiado na manutenção da judeidade em contextos de dispersão e perseguição. O piano dos avós continua firmemente ativo, sob sua guarda.

Assim, o percurso da família *Dranoff*, atravessado por migrações forçadas, perseguições e reconstruções identitárias, ilustra a forma como a música, articulada à memória e à religiosidade, se converte em elemento central para a continuidade do judaísmo e para a produção cultural da diáspora.

7. TRAÇOS DE IDENTIDADE E DISTINÇÃO NA EXPERIÊNCIAS DAS TRÊS FAMÍLIAS

As trajetórias migratórias das famílias *Fainstein*, *Haber* e *Dranoff* revelam tanto especificidades de origem quanto convergências no papel da música na adaptação ao Brasil e na preservação da judeidade.

No que diz respeito à imigração dos antepassados, a família *Haber*, originária de *Aleppo*, na Síria, representa um fluxo de imigração *sefaradita* árabe, motivado sobretudo por razões econômicas e pela busca de melhores condições de vida. O percurso para o Brasil foi fortuito: o destino inicial era o Uruguai, mas a entrada no país foi negada devido a problemas de saúde do patriarca, obrigando a família a desembarcar no Rio de Janeiro. Diferentemente, as famílias *Fainstein* e *Dranoff* inserem-se no quadro da imigração *ashkenazita* do Leste Europeu, marcada por perseguições e pela instabilidade política e econômica. No caso da família *Dranoff*, a experiência da *Shoá* foi determinante: o lado materno sobreviveu em Lisboa, com a perda quase integral da família na Bélgica, enquanto o lado paterno descendia de judeus ucranianos que haviam se estabelecido em Nova Iorque. A família *Fainstein*, por sua vez, compõe a vasta leva de judeus vindos da Alemanha, Polônia, Rússia e arredores, cuja saída foi motivada por crises socioeconômicas. Assim, enquanto a imigração dos *Fainstein* e dos *Haber* foi voluntária e econômica, ainda que permeada de dificuldades, a dos *Dranoff* representa a experiência de deslocamento forçado, em grande medida imposta pela violência antisemita.

Quanto à adaptação ao Brasil, as diferenças também se mostram significativas. A família *Haber* enfrentou um início marcado pela precariedade, sobrevivendo com comércio ambulante de estojos de costura fornecidos pela sinagoga até consolidar-se em pequenos negócios no bairro da Mooca. No caso *Fainstein*, a adaptação em São Paulo seguiu o padrão

ashkenazita do início do século XX: inserção em atividades artesanais e comerciais, mobilidade social gradual e forte enraizamento comunitário. Já a família *Dranoff* experimentou um processo distinto: o pai de Nicole, marinheiro americano, chegou ao Rio em 1947 e fixou-se em São Paulo, o que proporcionou uma adaptação mais imediata e menos marcada pela precariedade material, ainda que permeada pela necessidade de reconstrução cultural e identitária.

O papel da música se apresenta como eixo comum entre as três famílias, ainda que assumindo contornos próprios. Entre os *Haber*, *Jacob* era cantor litúrgico (*chazan*) e instrumentista, trazendo consigo violino, alaúde e *qanun*. A música constituía fonte complementar de renda, animava festas e casamentos e unia a família em torno da celebração e da alegria. Na família *Dranoff*, a música possuía caráter mais erudito e litúrgico: o avô materno, rabino e barítono, executava tanto música clássica europeia quanto repertório folclórico e religioso judaico, enquanto a avó era pianista. Essa herança, marcada pela pluralidade cultural, foi posteriormente reelaborada por Ava Nicole, que transformou a música em missão pessoal e institucional. Já entre os *Fainstein*, a música se inseria no cotidiano familiar, com o avô executando músicas ao bandolim em momentos melancólicos, mas também nos alegres, nos quais incentivava os netos a dançar o minueto, criando memória afetiva e sensação de pertencimento à cultura judaica.

Por fim, no eixo da preservação das tradições judaicas e da transmissão intergeracional, a música mostrou-se um recurso privilegiado. Entre os *Haber*, os instrumentos musicais, únicos bens trazidos da Síria, tornaram-se símbolos de memória e identidade, culminando na doação do alaúde ao Museu Judaico de São Paulo, onde adquiriu valor coletivo como representação da diversidade judaica. Entre os *Dranoff*, a música foi compreendida como um “tesouro imaterial” a ser preservado, associada à própria sobrevivência da família diante do Holocausto; essa herança foi institucionalizada com a criação do Instituto da Música Judaica Brasil, ampliando o alcance da tradição para além do núcleo familiar. Já no caso da família *Fainstein*, a música permaneceu sobretudo no âmbito familiar, como elo de memória e sociabilidade judaica, transmitida entre gerações nas celebrações e encontros domésticos, com a oportunidade do resgate da história da própria família quando da decisão de doar o instrumento ao MUJ.

A comparação entre os três relatos evidencia, portanto, que apesar das diferenças de origem, de motivos migratórios e de trajetórias de adaptação, a música emerge como ponto de convergência fundamental. Para os *sefaraditas* de *Aleppo*, os *ashkenazitas* da Europa Oriental e os sobreviventes da *Shoá*, a música constituiu um patrimônio de continuidade, um fio de identidade que resistiu à precariedade, às perseguições e ao deslocamento. Seja no objeto preservado, na prática familiar ou na institucionalização cultural, ela se apresenta como dispositivo privilegiado de memória, coesão e transmissão intergeracional da judeidade.

8. A MÚSICA COMO ELEMENTO DE PRESERVAÇÃO DA JUDEIDADE E SEU CARÁTER INTERGERACIONAL: A EXPERIÊNCIA DAS FAMÍLIAS *FAINSTEIN, HABER E DRANOFF*

Antes de adentrar na questão central deste tópico, é proveitosa uma palavra acerca da judeidade, tendo em vista que o significado do termo - já exposto em nota na introdução do trabalho - se liga intimamente ao que foi encontrado na pesquisa.

Conforme exposto, judeidade se refere ao modo de ser judeu, à condição existencial, cultural e identitária de quem é judeu, nos sentidos histórico, ético, simbólico e cultural e não necessariamente religioso. É a identidade vivida e herdada, o sentimento de pertencimento a uma origem e destino comum. O ser, o sentir-se e o existir como judeu. Essa noção tem um contraponto no termo judaísmo, que designa o sistema religioso - que também possui sua ética e cultura próprias -, fundado na crença em um Deus único e na revelação da Torá, que orienta a vida individual e coletiva por meio de leis, rituais e tradições transmitidas ao longo da história, relativas às crenças, práticas, rituais e leis (a Torá, o Talmude, a Halachá), como tradição institucionalizada, com estrutura, textos fundantes e comunidades de fé, com seu próprio sistema normativo. É a religião, a doutrina, o culto, a lei.

A importância dessa distinção para o presente trabalho está no fato de que justamente ele se ocupou da música judaica em contextos não religiosos e, portanto, buscou investigar o papel da música nessa dimensão existencialista judaica e não, em específico, nos costumes religiosos.

Dito isso, como se evidenciou acima, as experiências migratórias das famílias *Fainstein, Haber e Dranoff* permitem compreender o papel da música na preservação da judeidade, sobretudo em contextos de deslocamento, perda e reconstrução identitária. Embora provenientes de origens distintas, todas essas trajetórias evidenciam que a música se

configurou como patrimônio imaterial capaz de atravessar fronteiras e resistir à precariedade material da imigração, tendo papel ativo na dinâmica familiar.

A família *Fainstein*, de origem *ashkenazita* da Europa Oriental, imigrou em busca de melhores condições de vida, saindo do contexto da Europa do pós-Primeira Guerra Mundial, com a economia degradada, rumo à promessa de reconstrução de sua integridade material em um país de oportunidades e paz, o que, de fato, se consolidou. Nessa processo, a música esteve presente em seu cotidiano como elemento de reconexão íntima de *Nachim* com sua história, lembranças, valores, referências e, de forma natural, foi transmitida aos netos, que eram chamados a participar desses momentos de resgate, para que dançassem o minueto. É correto afirmar que mesmo nos momentos em que o fazer música era mais introspectivo, os filhos e netos eram tacitamente envolvidos por sua carga afetiva. E nesse conjunto, o sentimento de pertencimento foi se formando nas gerações posteriores que assimilavam não apenas os sons, mas todo o cabedal cultural que ela representava, tanto que, mais tarde, o seu instrumento passou ao *status* de acervo museológico, dada a sua representatividade.

No núcleo *Haber*, vindo da Síria, a imigração também se deu por razões econômicas. Ainda assim, a perda dos bens materiais na travessia — enxoval e joias da avó — conferiu aos instrumentos musicais trazidos por *Jacob* um estatuto singular: foram os únicos objetos preservados, transformando-se em símbolos não só de memória familiar, mas do elo cultural, tradições, modos de vida, crenças e esperanças de uma família que deixa sua pátria em busca de obter melhores condições de vida, o que, também no caso dos *Haber*, efetivamente, aconteceu. No entanto, mesmo a imigração bem-sucedida cobra seu preço: novos hábitos, novo idioma, novas crenças, novas paisagem, novo clima, enfim, a inserção de tudo o que se foi até aquele momento em uma terra estranha com uma história que não é a sua.

Na experiência da família *Haber*, a música teve um papel adicional, pois a prática musical de *Jacob*, como cantor litúrgico e músico de festas, proporcionou renda extra e integração comunitária. Além disso, o gosto pela música, feita de modo absolutamente natural na casa dos *Haber*, foi transmitido às filhas, que chegaram a cantar em rádios paulistas, e aos filhos que aprenderam a tocar os instrumentos e também cantavam. No ambiente doméstico, com treze filhos e depois, com seus respectivos cônjuges e filhos, a música era um elemento muito presente e evocava, na maior parte do tempo, a alegria. Esse traço de otimismo acabou por ser um ingrediente invisível da preservação da história e identidade original da família. A posterior doação do alaúde ao Museu Judaico de São Paulo elevou o objeto do âmbito privado

ao coletivo, simbolizando não apenas a trajetória da família, mas também a convivência e integração entre tradições judaicas e árabes.

Já para a família *Dranoff*, marcada pela *Shoá* e pela diáspora *ashkenazita*, a música se apresenta como um elemento fundamental da missão de continuidade espiritual. O avô, rabino e barítono, transmitiu à família a convicção de que a sobrevivência exigia a preservação da cultura judaica, em especial de sua expressão musical. Reuniões familiares eram permeadas por canto litúrgico, música erudita e folclórica, associando a arte musical à vida religiosa e ao ambiente doméstico. A avó, por sua vez, impactada com o fato de ter sido a única sobrevivente de seu núcleo familiar direto, passou a encarar esse acontecimento como missão divina para dar testemunho e ser veículo de preservação de toda a tradição judaica. Disso resultou que a neta, reelaborando esse encargo divino, institucionalizando-o por meio da criação do Instituto da Música Judaica Brasil, entrelaçando a herança familiar com o sentir público e coletivo, por meio de ação cultural e de memória. A música deixou de ser apenas prática privada e se converteu em instrumento de preservação institucionalizada da judeidade.

Comparando-se as três trajetórias, observa-se que a música atuou em registros diferentes: como objeto material e símbolo de memória, para os *Fainstein*; como elo familiar cotidiano para os *Haber* e como patrimônio espiritual transformado em ação institucional para os *Dranoff*. Apesar das especificidades, todas revelam o mesmo princípio: a música, por sua portabilidade e plasticidade, é capaz de atravessar espaço e tempo e transmitir valores, crenças e identidades judaicas.

O caráter intergeracional é um ponto de convergência significativo. Os relatos demonstram que a música não apenas acompanhou os imigrantes em sua adaptação inicial ao Brasil, mas se perpetuou como herança cultural. Nas casas de imigrantes e descendentes, os instrumentos, as canções e os rituais musicais tornaram-se formas de comunicação entre avós e netos, entre a experiência da transição e a vida no novo país. Essa transmissão produziu tanto continuidade — na manutenção de melodias e práticas herdadas — quanto transformação, ao incorporar novas linguagens musicais e contextos sociais.

Assim, a análise das famílias *Fainstein*, *Haber* e *Dranoff* evidencia que a música foi mais do que um recurso estético ou de lazer: constituiu-se como um elemento estruturante da preservação da judeidade e como herança intergeracional. Mais do que espetáculo ou profissionalização, a música funcionou como espaço de sociabilidade e de transmissão afetiva da tradição, mantendo a identidade viva no seio familiar e comunitário. Seja no alaúde exposto em museu, nas melodias litúrgicas recriadas em instituições culturais, ou no bandolim

que animava encontros de avô e netos, a música sobreviveu como dispositivo de memória e identidade, garantindo que a judeidade não se perdesse no exílio, mas fosse continuamente renovada e transmitida às novas gerações.

CONCLUSÃO

O olhar da pesquisadora externa à comunidade judaica permite abrir a conclusão do presente trabalho com a consideração imediata da questão central investigada: a música tradicional teve papel relevante na preservação da judeidade em comunidades judaicas paulistas?

A resposta é afirmativa.

Como exposto na introdução, recomeçar a vida em uma terra estranha, cujos hábitos, tradições, história e elementos culturais estão muito distantes de todas as referências mais básicas de existência da pessoa do imigrante, envolve coragem, arrojo e esperança e representa sempre superação, frente ao novo e ao desconhecido que exigem abertura e adaptação. Por outro lado, a preservação de suas raízes é não apenas um anseio da pessoa imigrada, para dignificar suas tradições e antepassados, mas também fator de auto-preservação, de modo que o imigrado mantenha a força de sua decisão.

As histórias reveladas pelos entrevistados demonstram que a música trazida na alma e nas mãos dos seus antepassados imigrados foi, positivamente, um elemento de preservação da sua identidade de origem, como um traço de unidade, embora cada família a seu modo.

A relação entre a música e a identidade judaica no contexto das famílias imigrantes entrevistadas se evidenciou no fato de que ela aparece indissociada do cotidiano familiar e das comemorações judaicas mais importantes, ainda hoje.

Analisando-se os depoimentos, evidenciou-se que a prática musical familiar, inserida na rotina de suas dinâmicas e nos momentos de grandes celebrações, que nunca acontecem sem música, teve também a função de mediar o processo de adaptação, constituindo suporte afetivo e identitário para os imigrantes em seu novo país, bem como de passar adiante esse patrimônio por meio de genuína transmissão cultural.

Ressalte-se que, como já observado, o presente trabalho se ocupou da música tradicional, laica, popular, o que eleva a sua importância no papel da preservação da

identidade do povo judeu em contextos de imigração, tendo em vista que esta música não é a música ritualística, indispensável nos cultos nas sinagogas, que é feita, portanto, em ambiente controlado e institucionalizado, a qual se preserva em razão dos próprios ditames religiosos, a serem obrigatoriamente seguidos e, por isso, naturalmente protegida. A música tradicional, por sua vez, com suas temáticas voltadas ao cotidiano e experiências comuns das pessoas, sem o rigor doutrinário, nasce e se sustenta em expressões voluntárias e gratuitas, muitas vezes, o que pode determinar, ao longo do tempo, o seu desaparecimento. Portanto, a presença dessa música na vida de famílias imigradas pode ser considerado um elemento de grande vulto.

A decisão das famílias de doar reconheceu aos instrumentos temas da presente pesquisa uma dimensão de testemunho histórico e cultural. Ao integrar o acervo do Museu Judaico, o bandolim e o alaúde não apenas preservam as lembranças de *Nachim Mendel Fainstein* e *Jacob Haber* e de suas trajetórias migratórias, mas também se tornam símbolos da presença judaica no Brasil. Assim, a doação dos instrumentos exemplifica um processo mais amplo: a forma como objetos musicais de uso cotidiano podem ser ressignificados como patrimônio da memória, convertendo experiências particulares de imigrantes em testemunhos de valor histórico, social e identitário. Tanto que a oferta dos bens ao Museu não foi vivida como perda, mas como continuidade — a certeza de que as histórias familiares ganham alcance coletivo, integrando o patrimônio cultural judaico brasileiro.

A experiência das famílias *Mendel Fainstein*, *Haber* e *Dranoff* demonstra que, ainda que a música judaica não seja uniforme em repertório ou estilo, ela constitui um fio de continuidade — atravessando gerações, reafirmando a tradição e assegurando a identidade judaica em contextos sempre novos.

O fato de terem decidido doar os instrumentos, no caso das famílias *Fainstein* e *Haber*, é eloquente no sentido de reconhecer a importância simbólica dos objetos musicais na preservação de suas origens, a ponto de serem partilhados com a comunidade. É como se dissessem: “vejam, este objeto apoiou nosso ancestral em seu processo de reconstrução da vida numa terra estranha, porque, através da música, ele pode manter a integridade de sua origem.”

Fato digno de nota foi a forma como os entrevistados não apenas deram grande abertura para sua participação no presente trabalho, mas a expressão de orgulho manifestada

em ter o objeto de seu antepassado como tema de interesse tão grande a ponto de mobilizar recursos de pesquisa. A forma com que os entrevistados se prepararam para receber a pesquisadora evidencia esse orgulho. No caso da família *Haber* a entrevista se transformou em um acontecimento, uma reunião familiar, que resgatou contatos e costumes familiares de muitas décadas. Em ambos os casos das famílias de doadores ficou evidente que o evento da pesquisa foi um reforço da percepção inconsciente da importância da música para suas famílias e seus valores.

Também é preciso registrar-se que no caso dos *Dranoff* a vivência da música no contexto familiar desbordou, na geração seguinte, em iniciativa grandiosa no sentido de sua celebração e preservação, pois deu origem a uma ação institucionalizada, a criação e manutenção do Instituto da Música Judaica Brasil, que realiza anualmente o vibrante Festival Internacional de Música Judaica, o *Kleztival*, fatos esses eloquentes por si mesmos.

Embora a pesquisa tenha se ocupado de apenas três famílias, não seria descabido supor que os resultados encontrados - que confirmaram a hipótese inicial, em três contextos distintos - poderiam ser extrapolados para muitas outras histórias similares, caso pudesse ter sido mais ampla. No entanto, seus resultados poderão servir de base para pesquisas futuras que venham a expandir a investigação, projetando a questão para comunidades judaicas até mesmo de outros países.

Há uma derradeira constatação que merece registro: a riqueza do acervo de discos do MUJ. A qualidade e diversidade das obras encontradas, aliadas à quantidade de discos - mais de dois mil - justificam novos esforços e, mesmo, iniciativas inovadoras de sua utilização, como a realização periódica - semanal, quinzenal ou mensal - de sessões de uma hora ou uma hora e meia de escuta da música judaica, num evento que poderia ser denominado “Música no Museu”, com curadoria específica, para seleção e execução dialogada dos discos da farta coleção, suficiente, até, para edições temáticas.

Ao encerrar esta conclusão, após o contato com o acervo e bibliografia do MUJ, bem como com os entrevistados, considera-se que a promoção da presente pesquisa através do projeto “Tranças da Memória” reflete com fidelidade sua intenção que, em várias camadas, evoca o entrelaçamento vivo de lembranças, afetos e histórias que compõem a identidade

individual e coletiva, como fios que se unem num gesto de continuidade, formando trama de pertencimento e resistência, no cuidado e na transmissão, revelando o lembrar como gesto de afeto, herança e reconstrução de si e do coletivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRON, Lawrence. *The development of the lute in the Middle Ages and Renaissance. Early Music Journal, Oxford*, v. 29, n. 2, 2001, p. 150-170.

BELK, Samuel Bynem. **A memória e a história do ‘Shtetl’ na canção popular judaica.** São Paulo, 2003, 212 p. Dissertação (Mestrado Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

BORGER, Ava Nicole Dranoff. Depoimento espontâneo, 10 set. 2025. Entrevistadora: Esther Bruscato. São Paulo. 1 arquivo sonoro digital. Entrevista concedida em razão de pesquisa denominada “O Papel da Música na Preservação da Judeidade”, realizada por meio do Edital 2025 do Projeto “Tranças da Memória”do Museu Judaico de São Paulo-MUJ.

BRUSCIA, Kenneth E. **Defining Music Therapy.** 3. ed. Gilsum: Barcelona Publishers, 2014.

CABRAL, Sérgio. **Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music.** Bloomington: Indiana University Press, 2013.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Primórdios da Imigração Judaica em São Paulo.** São Paulo: Maayanot, 2013. Série Brasil Judaico.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Judeité. In: *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi).* Nancy: ATILF – CNRS & Université de Lorraine, 2002. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/jud%C3%A9it%C3%A9>. Acesso em 05 de setembro de 2025.

CHANDA, Mona Lisa; LEVITIN, Daniel J. **The neurochemistry of music.** Trends in Cognitive Sciences, Londres: Elsevier Science, v. 17, n. 4, 2013.

CHANSKY, Myriam. Depoimento espontâneo, 05 ago. 2025. Entrevistadora: Esther Bruscato. São Paulo. 1 arquivo sonoro digital. Entrevista concedida em razão de pesquisa denominada “O Papel da Música na Preservação da Judeidade”, realizada por meio do Edital 2025 do Projeto “Tranças da Memória”do Museu Judaico de São Paulo-MUJ.

FALBEL, Nachman. **Judeus no Brasil: estudos e notas.** São Paulo: Edusp, 2008.

FALBEL, Nachman. **Léxico dos ativistas sociais e culturais da comunidade israelita no Brasil.** São Paulo: Maayanot, 2020. Série Brasil Judaico.

FORSYTH, Michael. ***The arab lute and its Influence.*** *Journal of Near Eastern Studies*, Chicago: University of Chicago Press, v. 49, n. 1, 1990, p. 1-15.

GRADENWITZ, Peter. **La Música de Israel.** Buenos Aires: Editorial Israel, 1949. Série Biblioteca Israel: Ediciones judías en castellano. V. XXXVI.

HABER, Luciana *et alli*. Depoimento espontâneo, 16 ago. 2025. Entrevistadora: Esther Bruscato. São Paulo. 1 arquivo sonoro digital. Entrevista concedida em razão de pesquisa denominada “O Papel da Música na Preservação da Judeidade”, realizada por meio do Edital 2025 do Projeto “Tranças da Memória”do Museu Judaico de São Paulo-MUJ.

JEWISH VIRTUAL LIBRARY. “*An Overview of Jewish Music.*” Disponível em: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/an-overview-of-jewish-music>. Acesso em: 15.09.2025.

LEITE, Vitor de Souza; SOUTO, Luciano Hercílio Alves. **Do Alaúde para o Violão: Recursos Idiomáticos Potencializadores da Expressividade Musical.** Revista Vortex, Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, v.8, n.3, 2020.

MERRIAM, Alan P. ***The Anthropology of Music.*** Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MERRILL, Julia; ACKERMANN, Taren-Ida; CZEPIEL, Anna. ***Effects of disliked music on psychophysiology.*** *Scientific Reports*, Heidelberg: Springer Nature, v. 13, p. 20641, nov. 2023.

NOVINSKY, Anita *et al.* **Os judeus que construíram o Brasil.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2015.

PANNAIN, Elce. **A importância da música para o povo hebreu.** São Paulo: [s.e.], 1989.

PIO, Stefano. ***Mandolin: Its Structure and Development.*** New Haven: Yale University Press, 2011.

ROUX, Jean-Paul. **A música na Antiguidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SADER, Heliana. **A música na Idade Média e no Renascimento.** São Paulo: Moderna, 2004.

SACHS, Curt. **História da música.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SENDREY, Alfred. ***The music of the jews in the diaspora.*** Nova Iorque: Thomas Yoseloff, 1971.

SEROUSSI, Edwin. ***Jewish Music from Middle Eastern Countries – Sephardi-Mizrahi Music.*** Oxford Bibliographies in Jewish Studies, Oxford: Oxford University Press, 2012.

SLOBIN, Mark. *Fiddler on the Move: Klezmer Music and the Jewish Diaspora*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005. v. 1, p. 387-412.