

De Tévy, o leiteiro ao Violinista no telhado

From *Tevye the Milkman* to the *Fiddler on the Roof*

ELCIO LOUREIRO CORNELSEN

Graduado em Letras (Alemão e Português) pela Universidade de São Paulo USP), Mestre em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo, Doutor em Germanística pela Freie Universität Berlin, Alemanha. Professor Associado III da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista de produtividade 2 do CNPq.

RESUMO Nossa contribuição visa a uma apresentação da trajetória do famoso personagem Tévy, no livro *Tévy der Milkhiker* (1893-1916; טביה דער מילכיקער), de Scholem Aleikhem, no musical da Broadway *Fiddler on the Roof* (1964), de Joseph Stein, e no filme *Fiddler on the Roof* (1971), de Norman Jewison. A partir de estudos anteriores sobre o universo judaico do Leste Europeu, sobre Marc Chagall, e sobre o *shtetl* enquanto espaço da tradição judaica, pretendemos refletir sobre a adaptação fílmica e teatral da obra de Scholem Aleikhem, baseados para isso nos conceitos de “transcrição”, “recriação”, “tradução intersemiótica” e “interpretação”, de acordo com estudiosos como Haroldo de Campos, Julio Plaza e Robert Stam.

PALAVRAS-CHAVE *Tévy, o leiteiro*, Scholem Aleikhem, *Fiddler on the Roof*, transcrição, tradução intersemiótica.

ABSTRACT This article intends to present the trajectory of the famous character in Scholem Aleikhem's *Tevye the Milkman* (1893-1916; in English: *Tevye's Daughters*), in the Broadway musical theatre masterpiece *Fiddler on the Roof* (1964) by Joseph Stein, and in the film *Fiddler on the Roof* (1971) by Norman Jewison. From previous studies of the Jewish world of Eastern Europe, Marc Chagall, and the *shtetl* as the space of the Jewish tradition, I will reflect on the filmic and theatrical adaptations of Scholem Aleikhem's book, based on the concepts of “transcreation”, “recreation”, “intersemiotic translation” and “interpretation”, according to the theories of Haroldo de Campos, Julio Plaza, and Robert Stam.

KEYWORDS *Tevye the Milkman*, Scholem Aleikhem, *Fiddler on the Roof*, transcreation, intersemiotic translation.

para Meriani,
por todos esses anos.

Os caminhos de Tévy, do texto para os palcos e para as telas

APRESENTAR A TRAJETÓRIA DO FAMOSO PERSONAGEM TÉVY, DO ESCRITOR SCHOLEM ALEIKHEM, é, ao mesmo tempo, uma tarefa desafiadora e fascinante. Um dos marcos da Literatura Iídiche, a obra *Tévy der Milkhiker* (1893-1916; טביה דער מילכיקער; título em português: *Tévy, o leiteiro*; título em inglês: *Tevye's Daughters*), ao longo de décadas, foi adaptada para os palcos com *Fiddler on the Roof* (1964; título em português: *Um violinista no telhado*), uma grandiosa produção musical da Broadway que contou com o libreto de Joseph Stein, e também para o cinema, com o filme *Fiddler on the Roof* (1971), do cineasta Norman Jewison.

No intuito de cumprirmos essa tarefa desafiadora de apresentar os caminhos de Tévy do texto literário para os palcos e para as telas, orientar-nos-emos por estudos anteriores sobre o universo judaico do Leste Europeu, sobre Marc Chagall, e sobre o

shtetl enquanto espaço da tradição judaica.¹ Torna-se fundamental, também, uma reflexão sobre a adaptação fílmica e teatral da obra de Scholem Aleikhem, a partir de conceitos como “transcrição”, “recriação”, “tradução intersemiótica” e “interpretação”, de acordo com estudiosos como Haroldo de Campos, Julio Plaza e Robert Stam.

Nas próximas seções, pensaremos a adaptação em suas abordagens teóricas, fundamentais para o enfoque aqui proposto, situaremos Scholem Aleikhem e a obra *Tévy der Milkhiker* em seu contexto, para isso, interpretando passagens selecionadas dessa obra, bem como apresentaremos, brevemente, o musical da Broadway *Fiddler on the Roof*, respectivamente, sua versão homônima para o cinema.

Pensando a adaptação como “transcrição”, “recriação”, “tradução intersemiótica” e “interpretação”

Quando pensamos a adaptação de uma determinada obra da literatura para outras artes e mídias, inegavelmente, o nome de Haroldo de Campos, teórico, poeta, escritor e tradutor, se destaca. Num de seus famosos ensaios, Haroldo de Campos parte do pressuposto de que, frente à “tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos”, restaria ao tradutor a missão de “recriação desses textos” (CAMPOS, 1992, p. 34). Diante disso, ele é categórico ao afirmar que, “para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”. (CAMPOS, 1992, p. 35) Assim, Haroldo de Campos vislumbra a tradução enquanto “transcrição ou transtextualização desmistificada”. (CAMPOS, 1992, p. 35)

Outro teórico renomado, que nos auxilia a refletir sobre as implicações de uma adaptação de determinada obra literária para outras artes e mídias é Julio Plaza. Baseado em Roman Jakobson, esse teórico emprega as expressões “Tradução Intersemiótica” e “transmutação” para definir tal processo de adaptação “como sendo aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa, poderíamos acrescentar”. (PLAZA, 1987, p. 1)

Sendo assim, o procedimento de “Tradução Intersemiótica”, conforme postulado por Julio Plaza, se estabeleceria “como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como síntese, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade”. (PLAZA, 1987, p. 14)

Portanto, a ideia de “metacriação” formulada por Julio Plaza dialoga com a noção de “recriação” postulada por Haroldo de Campos, pois “[a] criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original”, o que leva o teórico a concluir que a “Tradução Intersemiótica” seria “estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade”. (PLAZA, 1987, p. 30)

A “transcrição”, a “recriação” (Campos), a “transmutação” ou a “metacriação” (Plaza) seriam, pois, processos que resultariam de uma ideia de re-criação avessa ao postulado de “fidelidade”, fadado ao fracasso em sua própria impossibilidade. Ao pensar, por exemplo, o processo de adaptação de uma dada obra da literatura para o cinema, Julio Plaza procura estabelecer certas distinções entre os meios semióticos:

Na linguagem do cinema, espaço e tempo interagem dialeticamente, emigrando uma para o outro constantemente. Se a 'montagem narrativa' privilegia o tempo, a 'montagem expressiva' privilegia o espaço, a simultaneidade. Negando o espaço dramático, ou seja, o espaço do mundo representado, o fragmento do espaço construído na imagem é submetido a leis puramente estéticas. O espaço fílmico é, assim, feito de pedaços, de metonímias e a sua unidade provém da justaposição numa sucessão que cria uma espécie de espaço virtual, a ideia de espaço único que nunca vemos, mas que se organiza na memória. No Potemkin, por exemplo, nunca vemos a totalidade do navio ou da cidade de Odessa. (PLAZA, 1987, p. 142)

Por fim, lançamos mão também da noção de “interpretação”, proposta pelo estudioso norte-americano Robert Stam para se pensar tal processo tradutológico intersemiótico:

[...] Independentemente da *qualidade* das adaptações, tentei mostrar que as voltas e reviravoltas realizadas nas adaptações fílmicas dos romances são fascinantes em si mesmas, porque elas revelam os vieses discursivos em constante mutação – culturais, genéricos, ideológicos, industriais – através dos quais romances-fonte foram processados e reinterpretados. As adaptações fílmicas incorporam e 'interpretam' esses vieses, tornando-os palpáveis, substanciais, visíveis e 'audíveis'. As adaptações de romances, muitas das vezes, encenam não somente esses vieses, mas também as ortodoxias críticas evolutivas a respeito de um livro ou um personagem. [...]. (STAM, 2008, p. 467)

Portanto, ao lidarmos com a trajetória de Tévy do texto literário para os palcos e para as telas, temos de ter em mente que, em primeiro lugar, de-

vemos abdicar de uma postura, inadequada por sinal, de nos orientarmos pela noção de fidelidade, como se, de antemão, as adaptações teatrais e fílmicas fossem “devedoras” em relação ao “original” literário. Ao contrário, baseados nos postulados propostos por Haroldo de Campos, Julio Plaza e Robert Stam, assumimos outra postura, cuja noção central é de “criação” ou “adaptação criativa”, frente aos desafios encontrados em se traduzir, para meios semióticos distintos, determinada obra. Sendo assim, em nosso horizonte interpretativo figuram as noções de “transcrição” e “recriação” (Campos), “transmutação”, “metacriação” e “tradução intersemiótica” (Plaza), e “interpretação” (Stam), e é justamente com elas que pretendemos pautar este breve estudo da obra de Scholem Aleikhem, de um lado, e de suas adaptações, de Joseph Stein e, respectivamente, de Norman Jewison, de outro.

Scholem Aleikhem e *Tévy, o leiteiro*

O escritor Scholem Aleikhem (1859-1916), pseudônimo de Scholem Rabinóvitch que significa em Hebraico “A paz esteja convosco” (*Shalom Aleikhem*; ש לום עליכם), é considerado uma das colunas da tríade fundadora da Literatura Iídiche, ao lado de Mendele Mokher Sforim (1836-1917) e de Itzhok Leibusch Peretz (1852-1915). (GUINZBURG, 2012, p. 23) Nascido em Pereieslav (Rússia), na província de Poltava, passou a infância e a adolescência em Voronka, em território pertencente na atualidade à Ucrânia. Com uma vasta obra que conta com mais de 70 volumes, notabilizou-se como autor de vários romances que se tornaram clássicos da Literatura Iídiche, entre eles o romance epistolar dialógico *Menakhem Mendel* (1892-1913), os romances *Stempenyu* (1907) e *Motl Peisse dem Chasans* (1907-1908), e o romance dialógico monológico *Tévy der Milkhiker* (1893-1916).

O romance *Tévy der Milkhiker* pode ser considerado um *work in progress*, publicado entre 1894 e 1914, até ser encerrado em 1916, ano da morte de Scholem Aleikhem em New York, para onde emigrara em 1905. Sua versão completa leva o título em ídiche de *Gantz Tévy der Milkhiker* e se compõe das seguintes partes: *Kotonti* (eu não mereço) (1895); A sorte grande (1895); Deus em nada (1899); Filhos de hoje (1899); Hodel (1904); Have (1906); Schprintze (1907); Tévy viaja para a terra de Israel (1909); Lekh-Lekho (Vai-te) (1914); e Vakho-loklokos (E escorregadio) (1914-1916).

Conforme mencionado acima, o romance *Tévy der Milkhiker* possui uma estrutura dialógica monologal, pois o protagonista dialoga com o autor Scholem Aleikhem, com Deus, com seu cavalo e com o leitor (que se torna sua escuta), como bem aponta Berta Waldman (2012, p. 13). Além disso, há nesse romance um caráter folhetinesco, uma vez que foi publicado anteriormente de modo seriado em jornais, e ele é marcado por traços da narrativa oral (WALDMAN, 2012, pp. 14-15), um dos grandes aspectos da obra, como ressalta Jacó Guinsburg: “a oralidade coloquial e popularesca que tece a escritura narrativa da primeira à última linha dos casos que o narrador-protagonista relata ao seu ouvinte, o escritor”. (GUINZBURG, 2012, p. 24) Basicamente, *Tévy der Milkhiker* apresenta o mundo do *shtetl* em transformação. Para Berta Waldman, o romance, em tom de comédia, é pautado por um “monólogo trágico” (WALDMAN, 2012, p. 15) e Jacó Guinsburg identifica na proposta temática de Scholem Aleikhem o “*shtetl* no limiar da modernidade”. (GUINZBURG, 2012, p. 251)

Por sua vez, no intuito de representar esse universo do *shtetl* em transformação, Scholem Aleikhem constroi uma estrutura familiar para as personagens, em que Tévy, por um lado, representa a tradição, enquanto suas sete filhas (seis nomeadas no

relato: Tzeitel, Hodel, Have, Sprintze, Taibel e Beilke) representam a mudança. A filha Have, por exemplo, representa a modernidade frente ao patriarcado secular, além de ser leitora de Maxim Gorki. Além disso, a toponímia desse romance apresenta diversos lugares fictícios que remetem a lugares concretos: Iehupetz (Kiev), Odessa, Boiberik, Anatevke, Kasrilevke, Zladilevke, Zloderevke, Mazepevke, Robelevke, e Kostolomevke. Em termos de espacialização, *Tévy der Milkhiker* apresenta a vida judaica numa aldeia sob o jugo da Rússia Czarista.

Certas peculiaridades narrativas marcam esse romance de Scholem Aleikhem, entre elas, a permanente citação ou menção, por parte do protagonista, dos textos sagrados da tradição judaica: a Torah, o *Talmud*, os Comentários de Raschi, a Guemara, o Cântico dos Cânticos, a Meguilah etc. Ao longo do romance, Tévy também faz uso de vários ditos populares, e sua fala é perpassada por um traço recorrente da oralidade: “... digo eu...”, “... diz ele...”. Além disso, o humor é parte constituinte na construção dessa personagem: “Sabe de uma coisa, pani Scholem Aleikhem? Falemos de algo mais alegre: o que me diz da epidemia de cólera em Odessa?”. (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 141) Mas este está longe de atenuar o impacto dos *pogroms*, atos de violência cometidos contra judeus na região da *Pale (Rayon)*, a Zona de Residência Russa, que culminarão com a fuga e a emigração de parte significativa de sua população para outros centros na Europa Central e Ocidental e, sobretudo, para os Estados Unidos da América, caminho este, aliás, trilhado também pelo escritor Scholem Aleikhem, que chegou a New York em 1905, lá falecendo em 1916.

O romance *Tévy der Milkhiker* se inicia com uma carta introdutória do protagonista, endereçada a Scholem Aleikhem em agradecimento ao escritor, que teria exposto seu nome em um livro:

[...] Pode crer, quando me lembro daqueles dias em que o senhor ficava sentado na floresta ouvindo minhas tolas histórias, isso é para mim como se eu ganhasse quem sabe quanto! Não sei com que obtive suas boas graças a ponto de o senhor se ocupar de uma criaturinha tão pequena como eu, e me escrever até cartinhas e, mais ainda, expor meu nome em um livro, oferecer-me um banquete da terceira refeição do *Shabes*, como se eu fosse aqui quem sabe quem – diante disso posso certamente dizer: *Kotonti!* [...] (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 44)

Depreende-se, desse trecho, a construção ficcional de uma personagem que contava com uma escuta privilegiada, o próprio autor, pronto a ouvir suas “tolas histórias” e a “se ocupar de uma criaturinha tão pequena como eu”. Em tom de completa reverência e veneração pelo famoso escritor, Tévy encerra essa passagem com a expressão “*Kotonti*”, que significa “eu não mereço”, indicado também na seguinte passagem do romance:

[...] E ao senhor, pelo trabalho a que se deu por mim, e pela honra que me faz por meio de seu livrinho, digo-lhes mais uma vez: *Kotonti!* (Eu não mereço!) Por que mereço um gorro rabínico, um *schtraimel* tal que um mundo de pessoas de repente fique sabendo que do outro lado de Boiberik, não longe de Anatevke, vive um judeu que se chama Tévy, o *Leiteiro*? Mas o senhor decerto sabe o que faz, não preciso ensinar-lhe como usar a inteligência, e como escrever o senhor sabe sozinho e, depois, quanto ao restante eu confio no seu fino caráter, que o senhor fará lá, em Iehupetz, tudo por mim, para que do livrinho saia algum favor para o meu sustento. Preciso realmente disso, agora, sem falta, por minha vida: pretendo, se for a vontade do Santo Nome, em breve a

pensar em casar uma filha; e se Deus me presentear, como diz o senhor, com vida, talvez sejam de fato duas de uma só vez... Por enquanto, passe bem e seja sempre feliz, como lhe deseja de todo coração o seu melhor amigo. (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, pp. 44-45)

Logo de início, prefiguram-se algumas preocupações de Tévy: a principal delas é casar uma ou duas de suas sete filhas, de preferência, com maridos que observem a tradição e a religião judaica, e que sejam bem situados financeiramente, e para isso ele teria de assegurar um dote para cada uma delas. Por isso, Tévy espera que possa receber algum auxílio financeiro com a venda do “livrinho”, reivindicando, assim, em meio aos elogios a Scholem Aleikhem, empenho do escritor para que ele, “o seu melhor amigo”, possa obter o seu “direito de imagem” com as vendas do livro em localidades maiores como a fictícia Iehupetz, que representa Kiev no universo do *shtetl* construído por Scholem Aleikhem.

Por sua vez, essa missiva introdutória do protagonista endereçada ao escritor permite antever a estrutura dialógica monológica que perpassa todo o romance. Isso se estabelece, em termos narrativos, a partir da simulação discursiva do diálogo sem troca de turno: “[...] – o senhor está me olhando, *pani* Scholem Aleikhem, e, entre uma coisa e outra, deve estar decerto pensando com os seus botões: ‘Eh, este Tévy é realmente um judeu daqueles!’” (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 51) Isso ocorre de modo recorrente, como nas seguintes passagens: “– em relação ao que o senhor mesmo diz: Filhos de hoje. [...]”; (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 95) “O senhor se lembra por certo o que me aconteceu [...]”. (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 96) Mas, já em certa altura do romance, frente aos acontecimentos em sua vida, Tévy parece recusar

a notoriedade que adquiriria ao ser personagem de uma obra de Scholem Aleikhem:

[...] Passe bem, tenha saúde e força, e escreva-me suas cartinhas dando notícias. Mas, pelo amor de Deus, não esqueça o que lhe pedi: nem um pio, quero dizer, que o senhor não faça disso um livrinho. E se o senhor tiver ocasião de escrever, escreva então a respeito de um outro, não de mim, esqueça-se de mim, como reza o versículo: “Deves esquecer-lo” – acabou-se Tévy, o leiteiro... (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 161)

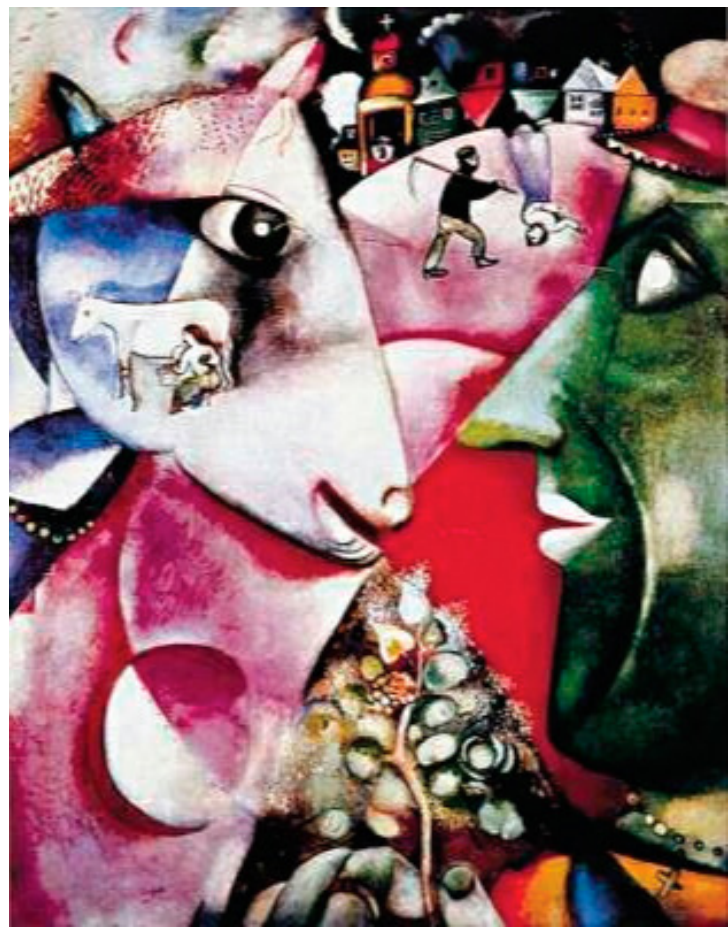
Outra característica muito peculiar do protagonista do romance de Scholem Aleikhem é a sua relação com os animais, em especial, com seu cavalo: “Vou me sentar por um momento aqui, perto do senhor, aqui nesta grama, que o cavalo mastigue alguma coisa, como se diz: Tudo o que é vivo tem alma – ele também é uma criatura de Deus”. (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 50) Ocorre, portanto, aos olhos de Tévy, uma espécie de sacralização dos animais no universo do *shtetl*. E os animais povoam esse aparente “paraíso” idílico, que irá se desfazendo ao longo da narrativa:

[...] Entardece, o sol se põe; é verão. As rãs coaxam ao longe; o cavalo, preso pelas duas patas, mordia o capim; as vaquinhas, que acabam de vir do curral, estão diante das tinas e esperam ser ordenhadas; em redor, por todos os lados, a relva espalha seu aroma: um completo paraíso! [...] (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 109)

E assim como Tévy “conversa” com Scholem Aleikhem, ele não se faz de rogado em dirigir a palavra a seu “cavalo”, companheiro de suas andanças e de sua atividade como leiteiro que percorre as aldeias da região para levar leite aos fre-

gueses e para garantir o sustento de sua família: “Falo assim com o cavalo, mas logo considero que é uma pobre criatura viva, inocente, o que tenho eu contra ela? E despejo-lhe um pouco de palha picada e prometo-lhe, se Deus quiser, mostrar-lhe no *Shabes* um ‘h no livro de reza’, dar-lhe uma boa porção de feno, [...]”. (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 152)

Esse tipo de comportamento de Tévy frente aos animais leva-nos a recordar das pinturas de Marc Chagall sobre Vitebsk, a aldeia judaica de sua infância e juventude, como aquela intitulada “Eu e a aldeia”, de 1911, quando pintor se encontrava em Paris:

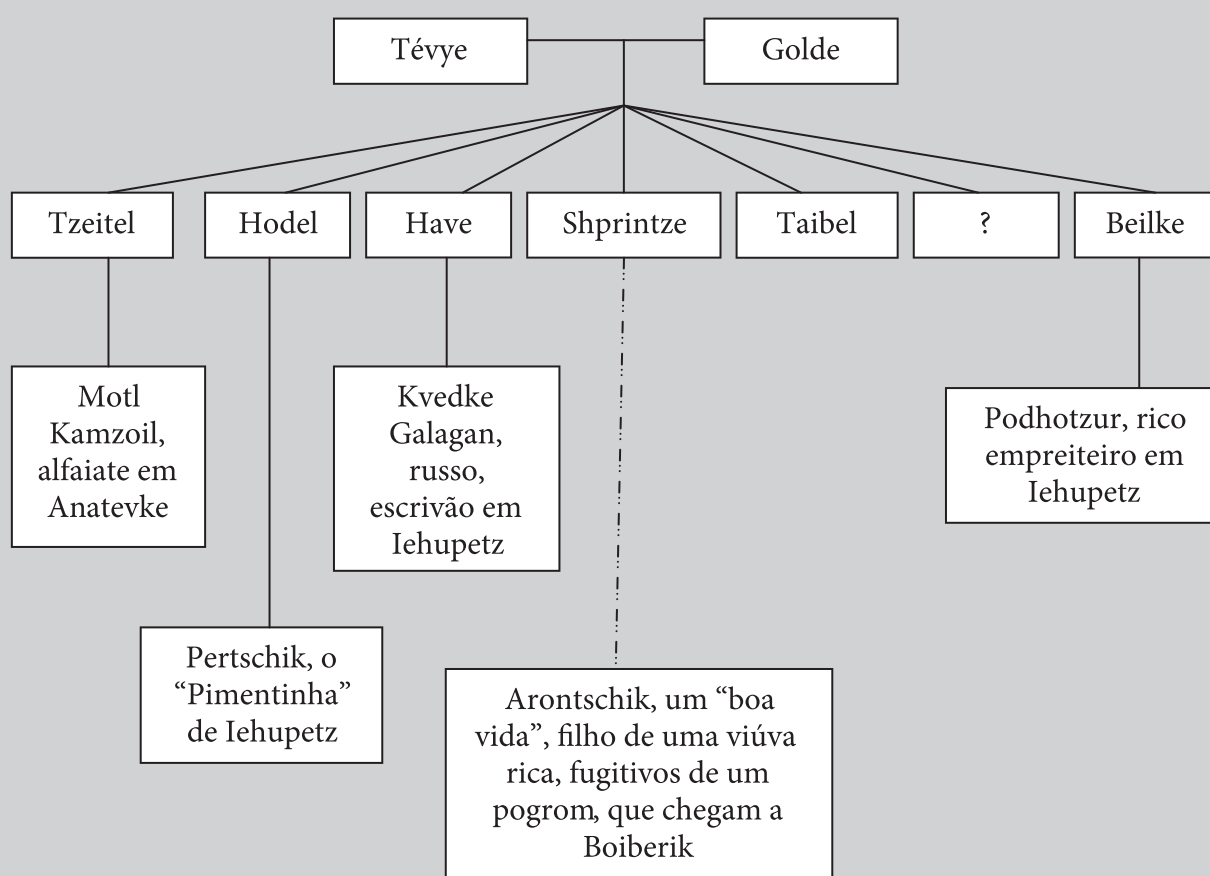


Marc Chagall, *Ich und das Dorf*, 1911. Óleo sobre tela, 192,1 x 151,4 cm. The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund, 1945²

De certo modo, há aquilo o que, citando Goethe, poderíamos chamar de “afinidades eletivas” entre a caracterização de Tévy no romance de Scholem Aleikhem e no modo como Chagall representa a aldeia: realidade e fantasia parecem entrecidas, bem ao gosto do universo chassídico do *shtetl*, em que a harmonia entre homem e animal está no centro das atenções, ou, se pensarmos na pintura, em primeiro plano. E essa unidade entre o divino e o terreno se expressa com toda a sua força, conforme aponta Ekaterina L. Selezneva

(2009, p. 28) “o talento de Chagall reuniu os céus e a vida terrena”. E conforme apontamos em outro estudo, “[s]uas numerosas obras representam cenas do cotidiano nos vilarejos judaicos da Rússia czarista” e, ao mesmo tempo, se atrelam “à tradição oral de narrativas do Leste Europeu, sobretudo do *shtetl* com suas histórias povoadas de figuras fantásticas”. (CORNELSEN, 2006, p. 101)

Posto isso, passemos a avaliar a constelação familiar em *Tévy der Milkhiker* a partir do seguinte quadro:



Tal quadro nos permite tecer algumas considerações gerais sobre Tévy e sua família. Primeiramente, as filhas de Tévy e Golde estão em idade de se casar, e é nessa relação que surge, aos poucos, o elemento que sinaliza com a mudança no mundo do *shtetl*. Em parte, isso se dá pela própria violência de Estado praticada pela Rússia Czarista em forma de *pogroms* contra judeus. Em parte, isso se dá também pela relação estabelecida entre as filhas e seus pretendentes. No caso de Tzeitel, a filha mais velha, que se apaixona por Motl Kamzoil, modesto alfaiate em Anatevke, por um lado, Tévy vê frustrada a intenção de casar sua filha com um “bom partido”, alguém bem situado economicamente. Por outro, Tévy não é contra o casamento e auxilia os jovens apaixonados na difícil tarefa de demover Golde da intenção de casar Tzeitel com o açougueiro da aldeia, homem mais velho e viúvo, porém, bem situado.

Mas a questão financeira, uma aparente força motriz para a esperança de ascensão social num universo que oscila entre o idílio sonhado e a miséria concreta, não é a única. No caso de Hodel, que se apaixona por Pertschik, o “Pimentinha” de Iehupetz, surge outro ingrediente nessa história: o embate ideológico dos grandes centros na Rússia Czarista chega ao *shtetl*, em que discursos progressistas começam a opor-se aos desmandos do regime. E Pertschik é um representante dessa nova tendência, judeu secular politicamente engajado e crítico em relação à religião como uma espécie de “entrave” no mundo das aldeias judaicas do Leste Europeu. Assim, ao ficar ao lado de Pertschik quando este vai preso, por assim dizer, Hodel é parte desses novos tempos e, ao mesmo tempo, se distancia daquilo o que seu pai, Tévy, tem em mente como sendo a “tradição” a ser preservada.

Por sua vez, na relação entre a filha Have e Kvedke Galagan, estabelece-se uma nova questão: Have

se apaixona por um *gói*, um não judeu, pois seu pretendente é russo e trabalha como escrivão em Iehupetz. Surge então, no horizonte, a possibilidade de distanciamento não só das “tradições”, mas também da própria relação social intracomunitária no espaço do *shtetl*. Esse também é um aspecto que aponta para os novos ventos que sopravam para os lados das aldeias judaicas, e Have acaba abandonando a família e indo morar com Kvedke em Iehupetz, para desgosto do pai. (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 161)

Mas a história mais trágica de todas é a de Shprintze, que se apaixona por Arontschik, filho de uma viúva rica, fugitivos do *pogrom* de Iekatinoslav, que fixam residência em Boiberik. (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 171) Todavia, o jovem não passa de um gastão, boa vida, não trabalha, vive interessado por cavalos, mas pensa em se casar com a filha de Tévy. Entretanto, de repente, a viúva e o filho vão embora, sem avisar. Desesperada com o sumiço do noivo, Shprintze comete suicídio ao se lançar às águas do rio. (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, pp. 181-182)

Nessa cadeia de infortúnios, nem mesmo a filha caçula, Beilke, teve melhor sorte no casamento: primeiramente, ela vende-se por dinheiro para garantir a viagem do pai a Israel; (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 188) Podhotzur, um empreiteiro bem sucedido, fica noivo de Beilke, e eles se casam, indo morar em Iehupetz; (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 192) isso desgosta a Tévy que se decepçiona com a vida de riqueza que a filha leva, com serviçais. (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 197) Mas não tarda e Podhotzur vai à falência, e em seguida ele e Beilke emigram para a América. (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, pp. 214-215)

Portanto, a esperança depositada por Tévy e Golde em cada uma das filhas no sentido de man-

ter a “tradição” se esvai ao longo da narrativa, ao mesmo tempo em que a violência e o ódio a judeus, orquestrado pelas hordas a serviço do regime czarista, crescem. O russo Ivan Paperile, chefe da aldeia, revela a Tévy a ordem recebida por seus superiores para promover um *pogrom* no *shtetl* e nas cercanias:

Em resumo, eles viram, segundo parece, que com Tévy não adiantava discutir e o estaros-te, Ivan Paperile quero dizer, dirige-se a mim com a seguinte fala: ‘A história disso, diz ele, é assim. Nós, na verdade, nada temos contra você, Tevel, você é de fato um *jid*, um judeu, mas não é má pessoa. Mas uma coisa nada tem a ver com a outra – bater em você é preciso; o conselho assim decidiu – caso perdido! nós vamos, pelo menos, quebrar tuas vidraças. Isto, diz ele, nós temos de fazer, pois, quando alguém passar por aqui, é preciso que se veja que nós batemos em você, senão, diz ele, ainda seremos punidos’... [...] (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 218)

Diante da situação, o *uratnik*, policial da cidade, pergunta a Tévy quanto tempo ele levaria para vender suas coisas e partir dali: três dias para sair. Não resistindo à intimidação, Tévy vende o terreno e a casa para Ivan Paperile. (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 224)

De modo irreversível, tal processo culmina com a necessidade de abandono do universo do *shtetl*, fazendo com que Tévy sinta uma enorme saudade e expresse sua dor ao escritor:

O senhor está me olhando, *pani* Scholem Aleikhem, porque me vieram lágrimas aos olhos, e o senhor decerto está pensando: “Oh, o Tévy sentiu saudade, ao que parece, de seu ca-

valinho?” Por que só do cavalinho, homessa!? De tudo tenho saudade, e vou sentir saudade de tudo. Sentirei saudade do cavalinho, de meu povoado, do alcaide e do policial, dos veranistas de Boiberik, e até de Efroim, o casamenteiro, que uma peste o pegue, pois, no fim de contas, se a gente quer se aprofundar na questão ele não passa de um judeu pobretão que procura ganhar a vida. [...] (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 208)

Por fim, em sua rota de abandono do *shtetl*, impingido à fuga, deixando para trás uma existência de séculos de tradição naquele lugar, Tévy encontra ainda uma vez mais o escritor Scholem Aleikhem no trem, que segue viagem com destino incerto:

[...] Tévy não questiona, disseram-lhe que andasse, ele anda... E eis que nos encontramos hoje, eu com o senhor, *pani* Scholem Aleikhem, bem aqui no trem. Isso poderá nos levar para lehupetz. Depois de amanhã, isso poderá nos atirar para Odessa, para Varsóvia, para a América – a não ser que o Altíssimo olhe à sua volta e diga: “Sabem de uma coisa, crianças? Eu vou baixar para vocês o Messias!”... Tomara que ele nos faça essa contrariedade, o velho Senhor do Universo! Por enquanto, desejo-lhe saúde, faça boa viagem e transmita lembranças à nossa gente e diga-lhes lá que não se preocupem: nosso velho Deus vive!... (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, pp. 238-240)

Aparentemente, as últimas palavras de Tévy parecem soar com certa esperança de que, mesmo com a saída do *shtetl*, e sem a vinda do Messias, ainda aguardado para promover a tão ansiada redenção, há ainda uma centelha de luz, pois “nosso velho Deus vive!...”.

O violinista no telhado:
o musical da Broadway

O musical *Fiddler on the Roof* (1964; título em português: *O violinista no telhado*), inicialmente, esteve em cartaz na Broadway entre 1964 e 1972. Com libreto de Joseph Stein, coreografia e direção de Jerome Robbins, música de Jerry Bock e letra de Sheldon Harnick, esse musical tornou-se um grande sucesso de público.

Primeiramente, em termos de “adaptação criativa”, podemos afirmar que existem dois elementos decisivos na concepção desse musical: por um lado, o romance *Tévy der Milkhiker*, de Scholem Aleikhem e, de outro, o tema do violinista na obra de Marc Chagall. No trecho do filme documentário *Le Peintre à la tête renversée* (“O Pintor com a cabeça virada”), de Dominik Rimbault (1984), exibido pela TV Cultura dentro da série “Grandes Mestres da Pintura”, há uma fala muito interessante de Marc Chagall sobre as memórias de infância em Vitebsk, na Bielorrússia, em que havia a figura dos músicos nas cerimônias de casamento:

Sempre gostei de violino, muito. Vocês sabem... Quando ouvia os músicos, eu me comovia. Isso é importante! Não tinha o que olhar. Havia pássaros pretos no céu cinzento. Quando havia violinistas para os casamentos... não havia concertos, não havia Rubinstein..., Yehudi Menuhin... Havia músicos para os casamentos. [...] Todos os sábados, o tio Leni punha um *talit*, não importa qual, e lia a Bíblia em voz alta. Ele tocava violino como um sapateiro. Meu avô ouvia e sonhava. (RIMBAULT, 1984)

Segundo o historiador Michel Gherman, “[o] título da obra de teatro *Um Violinista no Telhado* tem como uma de suas referências a pintura de Marc Chagall intitulada *O Violinista* (1912-13). A

tela retrata a iminente queda de um violinista judeu que toca sobre telhados em meio a várias e matizadas alusões culturais e religiosas. [...]”. (GUERMAN, 2012, p. 13)



Marc Chagall. *The Fiddler (Le violoniste)*, 1912-1913.
Óleo sobre tela, 184 x 148,5 cm
Collection Stedelijk Museum Amsterdam³

Trata-se, como um traço geral da pintura de Marc Chagall, de uma pintura densa, com grande força iconográfica, de um violinista em primeiro plano, com o rosto verde, que parece estar suspenso sobre o *shtetl* e, ao mesmo tempo, apoiado em um dos telhados das casas da aldeia. Não faltam as casas e casebres do vilarejo, nem tampouco a Igreja Ortodoxa russa em suas imediações. Pintado numa fase em que Chagall “[r]epresentou o cotidiano judaico, porém, por meio de uma linguagem pictórica mo-

derna”, certamente, *The Fiddler* resulta do lirismo do pintor ao “criar um mundo plástico que flutua entre o real e o imaginário, dotado de intensa magia”, como aponta Fábio Magalhães (2009, p. 36).

Não obstante tal fonte de inspiração, é importante salientar também que, no próprio romance de Scholem Aleikhem, Tévy faz menção a violinos associados à cultura e à tradição judaica do *shtetl*: “o poder da imaginação trabalha com gosto sobre todas as cordas do violino”; (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 57) “acertando com exatidão a corda do violino” (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 125).

De acordo com Isser Korik, ator, diretor, dramaturgo e produtor teatral, o musical *Fiddler on the Roof* seria um “hino” ao universo perdido do *shtetl*:

[...] E os filhos de Israel, descendentes daqueles que foram expulsos da Ucrânia, Rússia, Polônia ou Hungria e vieram fincar suas âncoras nos portos da América, e que foram inventar em Nova York essa tal de Broadway, não podiam deixar de compor um hino. Foi assim que Sheldon Harnick, Jerry Bock e Joseph Stein criaram em 1964 o musical que é até hoje um dos mais montados e mais assistidos em todo o mundo: *Fiddler on the Roof*. (KORIK, 2012, p. 14)

Todavia, embora a adaptação musical de *Tévy* *der Milkhiker* tenha surgido em meados dos anos 1960, segundo Jacó Guinsburg, em 1915 Scholem Aleikhem já teria elaborado uma dramatização em quatro atos de *Tévy*, o *Leiteiro* (GUINZBURG, 2012, p. 26), que teria sido encenada em Nova York com grande sucesso. (GUINZBURG, 2012, p. 37) Além disso, em 1939, foi lançado o filme *Tévy*, um longa metragem em ídiche, dirigido por Maurice Schwartz, numa adaptação do romance de Scholem Aleykhem, e baseado também em duas obras anteriores do próprio cineasta: o filme mudo *Kha-*

vah (conhecido também pelo título *Broken Barriers*), de 1919, e o texto teatral *Tévy*, do mesmo ano (HOBERMAN, 1991, p. 53).

Nos dois atos que compõem *Fiddler on the Roof*, os números musicais se distribuem da seguinte forma:

Ato I

Abertura/Tradição (*Tradition*): elenco

A casamenteira (*Matchmaker, Matchmaker*):

Hodel, Chava e Tzeitel

Ah, se eu fosse rico (*If I were a Rich Man*): Tévy

Oração do Shabat (*Sabbath Prayer*): Tévy,

Golda e elenco

À vida (*To Life*) Tévy, Lazar, aldeões e russos

Monólogo de Tévy (*Tevye's Monologue*): Tévy

Glória das Glórias (*Miracle Of Miracles*): Motel

O sonho de Tévy (*Tevye's Dream*) Tévy, Golda, Vovó Tzeitel, Rabino, Fruma Sarah e elenco

Anoiteceu, Amanheceu (*Sunrise, Sunset*): Tévy, Golda, Perchik, Hodel e elenco

A dança do casamento (*The Bootle Dance*):
elenco e orquestra

Ato II

Entreato orquestra

Hoje eu tenho você (*Now I Have Everything*):

Perchik e Hodel

A resposta de Tévy (*Tevye's Rebutal*): Tévy

Você me ama? (*Do You Love Me?*): Tévy e Golda

O boato (*The Rumor*): Yente, Sahndel, Mirala, Mendel, Avram e aldeões

Longe do meu lugar (*Far From the Home I Love*):
Hodel

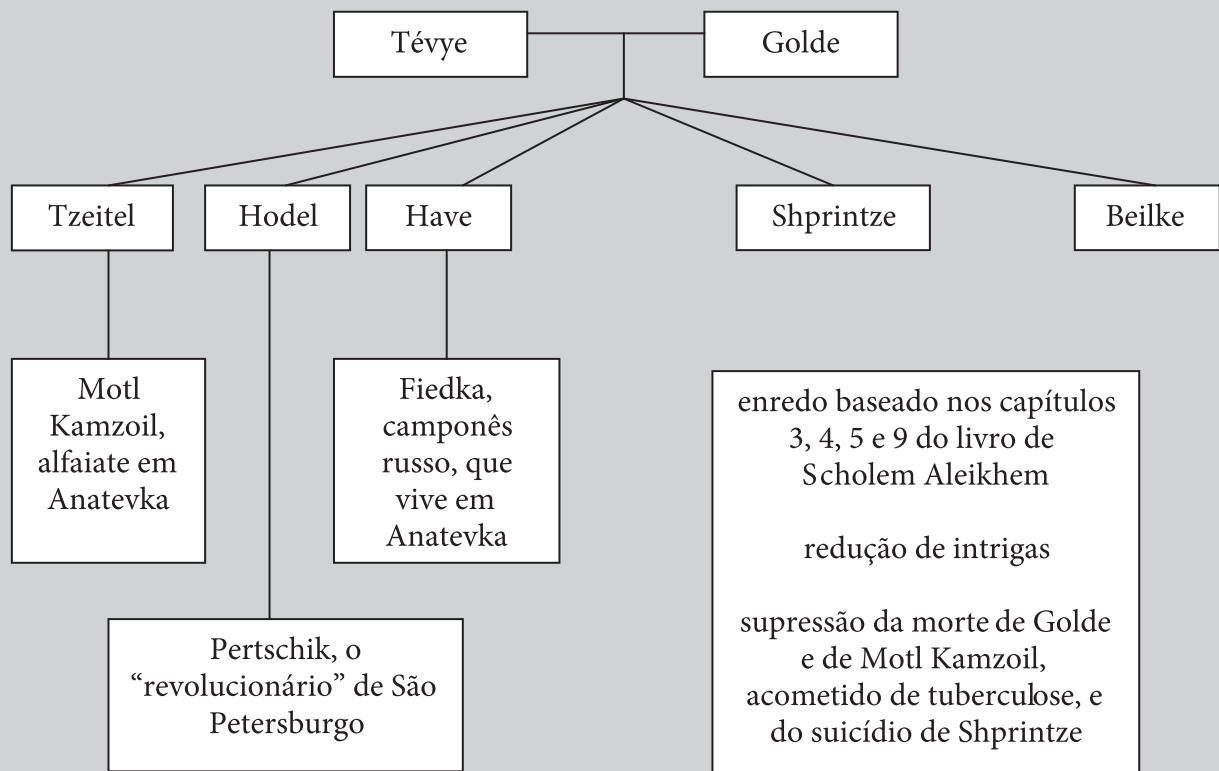
Chavaleh (*Chava Sequence*): Tévy

Anatevka (*Anatevka*): elenco

A partida (*The Leave-Taking*): orquestra⁴

Cabe ressaltar que, dentre as canções que compõem o musical, uma delas não se origina do romance propriamente dito: trata-se de *If I were a Rich Man*, que se baseia em *Ven ich bin a Rotschild*, um monólogo de Scholem Aleikhem, de acordo com Stephen J. Whitfield, “um tributo à intertextualidade” (2003, p. 108).

Do mesmo modo que procedemos em relação ao romance *Tévyte der Milkhiker*, passemos a avaliar a constelação familiar no musical *Fiddler on the Roof* a partir do seguinte quadro:



Uma primeira comparação entre a constelação familiar em *Tévyte der Milkhiker* e *Fiddler on the Roof* nos permite constatar que, segundo os preceitos da “recriação”, há certa redução do enredo enquanto algo intrínseco ao próprio meio semiótico para o qual dado texto de partida está sendo “transmutado” ou “transcriado”: as relações específicas entre narrativa, tempo, espaço e imagem. Cabe ressaltar que o enredo do musical da Broadway baseia-se nos capítulos 3, 4, 5 e 9 do livro de Scholem Aleikhem, o que implica

na redução das intrigas, e mesmo na supressão da morte de Golde (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 186), esposa de Tévyte, do genro Motl Kamzoil, acometido de tuberculose, (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 212) e do suicídio da filha caçula Sprintze (SCHOLEM ALEIKHEM, 2012, p. 182).

Em relação às filhas de Tévyte, três delas recebem destaque no musical: Tzeitel, que pretende se casar com Motl Kamzoil, o alfaiate pobretão de Anatevka; Hodel, que se apaixona pelo “revolucionário” Pertschik de São Petersburgo; e Have, que se apaixona por Fiedka, um camponês russo que

vive igualmente em Anatevka. Além da redução das intrigas – sem a abordagem das relações amorosas de Shprintze e de Beilke, nota-se também uma condensação do espaço, pois, pelas implicações da transposição de *Tévyte der Milkhiker* para o âmbito músico-teatral, um verdadeiro desafio que demandou todo um trabalho de espacialização de palco: o vilarejo, a casa, o bar, a estrada etc. Com isso, Anatevka passa a ser ponto central, o *shtetl* propriamente dito, em que vivem judeus e russos, e que nos faz lembrar mais uma vez do universo chagalliano da aldeia:



Marc Chagall, *Sobre Vitebsk (Aux Environs de la Ville, 1914)*
Óleo, guache, grafite, e tinta sobre papel (31,4 x 40 cm)
The Louis E. Stern Collection, 1963⁵

Seguindo os traços característicos da série sobre o *shtetl*, pintada sobretudo em Paris entre 1911 e 1914, essa pintura exhibe um homem idoso, provavelmente, um mendigo, que paira no ar sobre as casas de Vitebsk, cidade natal de Chagall, cujos telhados estão cobertos de neve. Mas em seu espaço há também uma grande Igreja Ortodoxa russa, com suas torres elevadas dominando parte do plano de fundo.

Retomando a reflexão sobre a espacialização, as possibilidades literárias de distensão do espaço, presentes em *Tévy der Milkhiker* – Iehupetz (Kiev), Odessa, Boiberik, Anatevke, Kasrilevke, Zladilevke, Zloderevke, Mazepevke, Robelevke, e Kostolomevke, reduzem-se a Anatevka e a São Petersburgo na relação aldeia-cidade.

Além disso, no romance de Scholem Aleikhem já havia sido abordada a questão da relação espacial entre judeus e russos, principalmente a partir do caso de amor entre Have e Kvedke Galagan, jovem russo que era escrivão em Iehupetz. O espaço urbano da fictícia Iehupetz, que no universo de Scholem Aleikhem representa Kiev, traria, portanto, na caracterização do jovem, dois traços distintos em relação ao espaço da aldeia judaica: Ele seria um *gói*, não judeu, e também um cidadão, com outro tipo de socialização do que aquele do *shtetl*. E na “adaptação criativa” desse episódio do romance para o palco, foram processadas algumas modificações que, mais uma vez, reforçam o poder de condensação: aparentemente, o menos relevante deles, é a mudança onomástica, em que Kvedke Galagan passa a se chamar Fiedka; ambos são russos, mas enquanto Galagan era um funcionário de repartição pública em Iehupetz, Fiedka é um camponês, que conhece e vivencia a realidade do *shtetl*. E neste ponto se estrutura também a relação, nem sempre amistosa, entre dois universos religiosos dentro do espaço de Anatevka: o do judaísmo e o do cristianismo ortodoxo russo.

Como em todo drama musical, a narrativa de *Fiddler on the Roof* se estrutura a partir de uma sequência de músicas coreografadas, cujos textos abordam um determinado tema dentro do enredo. A título de exemplo, consideremos a letra da canção “Tradition” integrada ao “Prólogo”, com música de Jerry Bock e letra de Sheldon Harnick, um exemplo de “tradução” de aspectos narrativos do romance-fonte para o âmbito músico-teatral:

(Tevye)

A fiddler on the roof. Sounds crazy, no? But in our little village of Anatevka, you might say every one of us is a fiddler on the roof, trying to scratch out a pleasant, simple tune without breaking his neck. It isn't easy. You may ask, why do we stay up there if it's so dangerous? We stay because Anatevka is our home. And how do we keep our balance? That I can tell you in one Word – Tradition!

(Chorus)

Tradition, tradition – Tradition.

Tradition, tradition – Tradition.

(Tevye)

Because of our traditions, we've kept our balance for many, many years. Here in Anatevka we have traditions for everything – how to eat, how to sleep, even, how to wear clothes. For instance, we always keep our heads covered and always wear a little prayer shawl. This shows our constant devotion to God. You may ask, how did this tradition start? I'll tell you – I don't know. But it's a tradition. Because of our traditions, everyone knows who he is and what God expects him to do.

(Tevye and Papas sing “Tradition”)

Who day and night

Must scramble for a living

Feed the wife and children

Say his daily prayers

And who has the right

As master of the house	Tradition
To have the final word at home?	(Papás)
(All)	The papas
The papa, the papas – Tradition.	(Mamas)
The papa, the papas – Tradition.	The mamas
(Golde and Mamas)	(Sons)
Who must know the way to make a proper home	The sons
A quiet home, a kosher home	(Daughters)
Who must raise a family and run the home	The daughters
So papa's free to read the holy book?	(All)
(All)	Tradition
The mama, the mama – Tradition.	(Tevye)
The mama, the mama – Tradition.	And in the circle of our little village, we have al-
(Sons)	ways had our special types. For instance, Yente,
At three I started Hebrew school	the matchmaker...
At ten I learned a trade	(Yente)
I hear they picked a bride for me	Avram, I have a perfect match for your son. A
I hope she's pretty	wonderful girl.
(All)	(Avram)
The sons, the sons – Tradition.	Who is it?
The sons, the sons – Tradition.	(Yente)
(Daughters)	Ruchel, the shoemaker's daughter.
And who does mama teach	(Avram)
To mend and tend and fix	Ruchel? But she can hardly see. She's almost blind.
Preparing me to marry	(Yente)
Whoever papa picks?	Tell the truth, Avram, is your son so much to look
(All)	at? The way she sees and the way he looks, it's a
The daughters, the daughters – Tradition.	perfect match.
The daughters, the daughters – Tradition.	(Tevye)
(They repeat the song as a round)	And Reb Nahum, the beggar...
(Papás)	(Nahum)
The papas	Alms for the poor, alms for the poor.
(Mamas)	(Lazar)
The mamas	Here, Reb Nahum, is one kopek.
(Sons)	(Nahum)
The sons	One kopek? Last week you gave me two kopeks.
(Daughters)	(Lazar)
The daughters	I had a bad week.
(All)	(Nahum)

So, if you had a bad week, why should I suffer?

(Tevye)

And, most important, our beloved Rabbi...

(Mendel)

Rabbi, may I ask you a question?

(Rabbi)

Certainly, my son.

(Mendel)

Is there a proper blessing for the Tsar?

(Rabbi)

A blessing for the tsar? Of course. May God bless and keep the Tsar... far away from us!

(Tevye)

Then, there are the others in our village. They make a much bigger circle.

(The Priest, the Constable, and other Russians cross the stage. The two groups nod to each other.)

His honor the Constable, his honor the Priest, and his honor – many others. We don't bother them, and, so far, they don't bother us. And among ourselves, we get along perfectly well. Of course, there was the time *(pointing the two men)* when he sold him a horse, but delivered a mule, but that's all settled now. Now we live in simple peace and harmony and –

(First Man)

It was a horse.

(Second Man)

It was a mule.

(First Man)

It was a horse!

(Second Man)

It was a mule, I tell you!

(Villagers)

Horse!

Mule!

Horse!

Mule!

Horse!

Mule!

Tradition, tradition – Tradition.

Tradition, tradition – Tradition.

(Tevye)

(Quieting them)

Tradition. Without our traditions, our lives would be as shaky as – as a fiddler on the roof!⁶

Primeiramente, devemos entender a própria função de canções em um musical: em geral, elas se intercalam dentro do enredo de uma determinada peça, como uma espécie de apoio ao desenvolvimento tanto do enredo, quanto das personagens. Assim, se considerarmos que o “Prólogo” é o momento de apresentação do enredo e das personagens principais, podemos afirmar que, em *Fiddler on the Roof*, a canção “Tradition”, intercalada com o enredo (as falas de Tévy), atribui sentido ao próprio *shtetl* – Anatevka, definida pelo protagonista como “our home” e “our little village” – e ao modo como o protagonista percebe o seu meio e as pessoas que lá vivem dentro da cultura e da tradição judaica num vilarejo do Leste Europeu.

Em segundo lugar, constata-se que o próprio título da canção expressa de modo preciso o tema inicial: “Tradition” é o que garante o equilíbrio necessário para que cada um dos “violinistas não caiam do telhado”. Embora aparentemente difusa, Tévy procura expressar o sentido de “tradição”, reforçada também pela performance das demais personagens ao longo da canção. “Here in Anatevka we have traditions for everything – how to eat, how to sleep, even, how to wear clothes. For instance, we always keep our heads covered and always wear a little prayer shawl. This shows our constant devotion to God. [...]”. (STEIN, 1990, p. 2) Portanto, a tradição se fundamenta, basicamente, na observância de determinadas regras e procedimentos cotidianos, que se associam também

ao próprio universo religioso judaico do Leste Europeu, sobretudo aquele de base chassídica.

Em terceiro lugar, a canção expressa toda uma divisão de “tarefas” e “funções” a partir da estrutura familiar: os pais são “master of the house”; as mães cuidam para que o lar se torne “a proper home/ A quiet home, a kosher home”; os filhos iniciam aos três anos de idade o aprendizado de Hebraico no *cheder*, a escola primária para garotos, além de serem preparados, futuramente, para receber uma noiva; as filhas aprendem com a mãe os afazeres de casa e se preparam para o futuro casamento. Esse núcleo familiar – pais, mães, filhos e filhas – seria a garantia primeira da tradição.

Após a apresentação do núcleo familiar na canção “Tradition”, surgem, então, os tipos humanos que, por suas atividades, também se tornam primordiais numa “comunidade imaginada” (*imagined community*), para utilizarmos uma expressão de Benedict Anderson: “Yente, the matchmaker”; “Reb Nahum, the beggar”; “And, most important, our beloved Rabbi...” (STEIN, 1990, pp. 5-6) Seja a casamenteira, seja o mendigo que “possibilita” a boa ação dos demais recebendo seus óbolos, seja o rabino, todos eles ampliam a tradição para além do núcleo familiar.

Entretanto, Anatevka não se limita apenas a essa “comunidade imaginada” que vive segundo a “tradição” judaica do Leste Europeu: “Then, there are the others in our village”. (STEIN, 1990, p. 7) Assim, surgem diante de “nós” (“we”) na fala de Tévy os “outros” (“others”), que não só estão para além da “tradição” e da “comunidade imaginada” pelo protagonista, como também representam uma ameaça constante, formam outra “comunidade imaginada” com suas próprias “tradições”: “His honor the Constable, his honor the Priest, and his honor – many others” (STEIN, 1990, p. 7) – os russos. Assim, os “outros” aparecem em oposição ao “nós”: o xerife da aldeia, que representa o

regime czarista; o sacerdote, que representa a Igreja Ortodoxa russa; os “outros”, apresentados ao longo do musical como camponeses russos.

Em seguida, Tévy encerra o prólogo com a seguinte frase: “Without our traditions, our lives would be as shaky as – as a fiddler on the roof”. (STEIN, 1990, p. 8) Na visão do protagonista, a falta de manutenção e de observância de “nossas tradições” faria com que “nossa vida” fosse “tão instável como – como um violinista no telhado”. A imagem chagaliana do violinista pairando no ar sob os telhados dos casebres de Vitebsk surge aqui como metáfora para uma vida instável e de risco. E é justamente esse o ponto principal da canção “Tradition” no “Prólogo” de *Fiddler on the Roof*: em justaposição às falas de Tévy, ela ilustra e comenta o estado inicial da história. Anatevka é mais do que um espaço, é a própria “comunidade imaginada” com seus núcleos familiares e seus tipos humanos. Todavia, há algo em Anatevka que parece ameaçar esse equilíbrio do violinista no telhado: os “outros”. E ao longo do musical, assim como havia ocorrido com o romance de Scholem Aleikhem, esse quadro vai ruindo frente às transformações por que passam o *shtetl* e seus habitantes.

Não obstante o sucesso do musical *Fiddler on the Roof*, alguns aspectos foram criticados: a perda de um “elemento capital” na transposição: a oralidade como marca do protagonista; o russo Fiedka é apresentado como um ser liberal, enquanto Tévy é mostrado como alguém movido por preconceitos. (GUINZBURG, 2012, p. 26) Embora tais aspectos possam ser constatados de fato no musical, a personagem Tévy ainda ocupa um lugar de destaque na narrativa. Ao invés de ter como seu endereçado – sua escuta – o escritor Scholem Aleikhem (enquanto instância discursiva), Tévy se dirige ao público, fazendo digressões, desabafando, e contando seus “causos”.

Por fim, cabe ressaltar que *Fiddler on the Roof* co-

nheceu algumas montagens no Brasil. A primeira delas foi *O violinista no telhado* (1992), dirigida por Yakov Hilel e Carlos Slivskin. Recentemente, uma nova montagem fez sucesso, com o título *Um violinista no telhado*, desta vez, sob direção de Charles Möller e Claudio Botelho, e tendo como fonte o musical montado na Broadway. Tal montagem estreou em 8 de março de 2012, no Teatro Alfa, em São Paulo.⁷

O violinista no telhado:
o filme de Norman Jewison

O filme *Fiddler on the Roof* (título brasileiro: *O violinista no telhado*), lançado em 1971, figura na categoria “drama musical”. Produzido nos Estados Unidos da América, esse longa metragem supera em 60 min. o tempo médio para a categoria, uma vez que sua duração total é de 180 min. Dirigido por Norman Jewison, com roteiro de Joseph Stein, e música de John Williams, encarregado da adaptação, da orquestração e da regência, o filme permanece até hoje como um marco na história do cinema devido ao enredo, à linguagem fílmica, e também à performance de um elenco de primeira, entre outros, com destaque maior para o ator Chaim Topol (Tévy) no papel principal, Norma Crane (Golde), Leonard Frey (Motel Kamzoil), Molly Picon (Yente) e Paul Mann (Lazar Wolf). Sem dúvida, dentro do universo cinematográfico norte-americano, a qualidade elevada de *Fiddler on the Roof* é atestada pelo Oscar obtido em quatro categorias: Melhor Fotografia, Melhor Som, Melhor Direção de Arte e Melhor Trilha Sonora Adaptada.

No processo de “recriação” ou de “transcrição” a partir dos dois textos-fonte, ou seja, do romance *Tévy der Milkhiker* e, respectivamente, do musical *Fiddler on the Roof*, constata-se que o filme de Norman Jewison associa-se muito mais a este último, pois a constelação de personagens, por

exemplo, segue a mesma estrutura do musical, além do repertório de músicas, que também é o mesmo. Isso se deve ao fato de que o roteirista Joseph Stein também foi o autor do libreto do musical da Broadway. A constelação familiar no musical *Fiddler on the Roof* permanece a mesma no filme, assim como são mantidas certas modificações frente ao romance de Scholem Aleikhem, como é o caso da condensação das intrigas e sua limitação aos relacionamentos amorosos de Tzeitel, Hodel e Have, bem como à supressão das mortes de Golde, Motel Kamzoil e Sprintze. Portanto, nesse processo de “adaptação criativa”, não se tratou, exclusivamente, de uma “tradução intersemiótica” a partir da interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, mas também de signos não verbais do âmbito músico-teatral para signos não verbais do âmbito do cinema.

Além disso, o trabalho de espacialização, dentro das especificidades do cinema, demandou filmagens nos Estúdios Pinewood, em Buckinghamshire, Inglaterra, bem como tomadas externas gravadas em sua maioria na Croácia. Neste ponto, cabe ressaltar que, diferindo da proposta de espacialização do musical, que possui o palco como limitação, no filme, temos aquilo o que Julio Plaza (1987, p. 142) chama de “espaço virtual”, em que o espectador recebe na fragmentos desse espaço, e não de sua totalidade visual como é o caso da cenografia de palco.



Fotograma de *Fiddler on the Roof* (1971)⁸

A Praça do Mercado em Anatevka

Algumas imagens do filme *Fiddler on the Roof* nos fazem lembrar, mais uma vez, de pinturas de Marc Chagall, como é o caso da cena em que há um enquadramento em Plano Aberto de Anatevka, logo no início do filme, que, não obstante a presença de pessoas, animais e carroças, se assemelha a *The Marketplace, Vitebsk* (1917), em que os casebres da aldeia parecem distribuídas no campo visual de modo similar ao da fotografia.



Marc Chagall, *The Marketplace, Vitebsk*
Óleo sobre tela; 66 × 97.5 cm

The Metropolitan Museum of Art, USA⁹

Em *The Marketplace, Vitebsk*, Marc Chagall compõe o espaço a partir de um conjunto de prédios – a fachadas de casas e de lojas – que convergem num ponto de fuga ao fundo da tela, onde figura um edifício maior, provavelmente, uma ba-

sílica russa. Há poucos elementos humanos, o que difere da cena do filme, onde a praça de Anatevka é tomada pelo burburinho e agitação de seus moradores em trânsito. Mas o que permanece em termos de similaridade, é a disposição dos edifícios, dando a dimensão de um aglomerado, bem como a perspectiva de quem as contempla, numa tomada um pouco acima do nível dos telhados.

Por sua vez, em termos narrativos, constantemente, *Tévy* se dirige à câmera, enquanto narrador intradieético. Isso pode ser constatado, por exemplo, na cena em que é interpretada a canção “Tradition”. Caminhando e dançando pela estrada, enquanto seu cavalo puxa a carroça, em que o enquadramento na mesma tomada passa de um Plano Médio para um Meio Primeiro Plano, ou seja, num movimento dentro do próprio quadro, num procedimento de *head-on*, *Tévy* se volta para a câmera exatamente ao dizer as seguintes frases: “Tradition. Without our traditions, our lives would be as shaky as – as a *fiddler on the roof*!” (JEWISON, 1971)



Fotograma de *Fiddler on the Roof* (1971)¹⁰

Tévy se dirige à câmera

Em seguida, há o deslocamento da câmera por meio de um *travelling* de giro em seu eixo à esquerda, em Plano Aberto, para a silhueta do violinista tocando sobre um telhado, em luminosidade de crepúsculo ao entardecer.



Fotograma de *Fiddler on the Roof* (1971)¹¹

O violinista no telhado ao entardecer

Tal estratégia narrativa intradieética faz com que *Tévy*, por reiteradas vezes, invista na escuta por parte do espectador, estabelecendo, assim níveis narrativos distintos, além da própria narrativa da câmera objetiva.

De *Tévy*, o leiteiro ao Violinista no telhado: considerações finais

Após essa breve apresentação da trajetória da personagem *Tévy* do texto literário para os palcos e para as telas, tecemos as seguintes considerações: enquanto na novela *Tévy der Milkhiker* a narrativa se estabelece a partir da construção discursiva de um narrador/contador de histórias (o protagonista) e de uma personagem que seria um interlocutor sem voz (o escritor Scholem Aleikhem), no drama musical e, respectivamente, no filme *Fiddler on the Roof*, essa construção discursiva é desfeita

a partir de uma recriação do texto-fonte. Porém, algo dela permanece, justamente nos monólogos de Tévy, só que o interlocutor sem voz passa a ser o público do teatro e do cinema. No musical, a personagem se dirige ao público; no filme, Tévy, por vezes, fixa a câmera, como se esta representasse o olhar daquele com quem o protagonista supostamente interagiria.

A trajetória do “Tévy de papel”, para o “Tévy cênico” e, respectivamente, o “Tévy filmico” implica, necessariamente, um processo de “transcrição” frente às especificidades de cada sistema semiótico, e às intenções de cada realizador. Levar Tévy do livro ao palco é transportá-lo da imaginação mental à imagem performática delimitada no espaço e no tempo; e do palco à tela, é fixá-lo dentro de esquemas narrativos, seja através da personagem (narrador intradieético), seja através do narrador filmico (enquadramento, montagem, sincronização de som, montagem de imagens etc.).

Além disso, cabe um destaque especial para a trilha sonora nas adaptações de *Tévy der Milkhiker* para o teatro e o cinema. Nem todas as canções fixam-se no protagonista, como, por exemplo, *Matchmaker, Matchmaker* (Tzeitel, Hodel e Hava) e *Miracle of Miracles* (Tzeitel e Motel). Neste caso, a trilha passa a ser elemento estruturante da narrativa, não mais perpassada exclusivamente pela lembrança do narrador, como no caso do romance.

Por fim, consideramos que, se Scholem Aleikhem registra, através da Literatura, um momento de transição no mundo do *shtetl* para a modernidade com suas implicações, Joseph Stein e Norman Jewison, décadas mais tarde, trazem de volta esse mundo para o Teatro e o Cinema como uma forma de homenagem a um mundo que não mais existia, brutalmente esfacelado. Certa vez, aliás, o escritor Moacyr Scliar comentou essa presença do *shtetl* nas obras de Scholem Aleikhem e de Marc Chagall:

[...] Não é de admirar que artistas como Chagall e escritores como Scholem Aleikhem [sic] buscassem, na dura vida dos pequenos agricultores, artesãos e comerciantes, a inspiração para suas obras. Ao fazê-lo, captavam toda a emoção que caracterizava esse lugar, uma morada do coração. Pois a verdade é que os judeus amavam o *shtetl*. Era o seu lar, pobre e ameaçado, mas lar, em cujo telhado míticos violinistas tocavam as melodias melancólicas de um passado que se confundia com o presente. [...] (SCLIAIR, 2000, p. 30)

Aquele Tévy, que tomou o mesmo trem que Scholem Aleikhem rumo ao incerto, ressurgiu numa imagem chagalliana acompanhada por uma trilha. E assim, *Tévy, o leiteiro* e seu mundo seguem o seu caminho, equilibrando-se no telhado ao som dos acordes e nos tons nostálgicos da tradição e da memória.

NOTAS

- 1 Ver Cornelsen, 2002; Cornelsen 2006; Cornelsen e Cury, 2004.
- 2 Marc Chagall. Ich und das Dorf (1911). In: *Chagall Kunsthau Zürich*. Disponível em: <http://www.kunsthau.ch/chagall/de/ausstellung.html>; acesso em: 9 fev. 2016.
- 3 Marc Chagall. *The Fiddler* (1912-1913). In: WECKER, Menachem. Marc Chagall: The French painter who inspired the title 'Fiddler on the Roof'. *The Washington Post*. 24 out. 2014. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/marc-chagall-the-french-painter-who-inspired-the-title-fiddler-on-the-roof/2014/10/23/0230b382-5480-11e4-ba4b-f6333e2c0453_story.html; acesso em: 9 fev. 2016.
- 4 *Um violinista no telhado*. Programa do espetáculo; dir. Charles Möeller e Claudio Botelho, São Paulo, 2012, p. 11.
- 5 Marc Chagall. *Over Vitebsk* (1914). In: Philadelphia Museum of Art. Disponível em: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/59474.html>; acesso em: 9 fev. 2016.

6 STEIN, Joseph. Prologue. In: STEIN, Joseph. *Fiddler on the Roof*. New York: Limelight Editions, 1990, p. 2-9.

7 *Um violinista no telhado*. Programa do espetáculo; dir. Charles Möeller e Claudio Botelho, São Paulo, 2012.

8 PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos; 94), p. 142.

9 Marc Chagall. The Marketplace, Vitebsk (1917). In: *The Metropolitan Museum of Art, USA*. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.433.6/>; acesso em: 10 fev. 2016.

10 JEWISON, Norman (dir.). *Fiddler on the Roof*. 1971, Estados Unidos, cor, 180 min.

11 JEWISON, Norman (dir.). *Fiddler on the Roof*. 1971, Estados Unidos, cor, 180 min.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. London: New Left Books, 2006.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como Criação e como Crítica. In: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 31-48.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. "O *shtetl* e seus sapateiros" in SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (orgs.). *Poéticas da Diversidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, pp. 318-342.

_____. "Infância e espacialização do bairro judeu nos romances 'Bom Retiro', de Eliezer Levin e 'A Guerra no Bom Fim', de Moacyr Scliar". *Revista do CESP* – v. 26, n. 35, pp. 97-106, jan.-jun. 2006.

CORNELSEN, Elcio Loureiro; CURY, Maria Zilda Ferreira. "Espaço étnico e traduções culturais em Moacyr Scliar e Eliezer Levin" in ZILBERMAN, Regina; BERND, Zilá (orgs.). *O Viajante Transcultural*. Leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDPUCRS, 2004, pp. 155-177.

GHERMAN, Michel. Um violinista no telhado e Sholem Aleichem. In: *Um violinista no telhado*. Programa do espetáculo; dir. Charles Möeller e Claudio Botelho, São Paulo, 2012, pp. 12-13.

GUINSBURG, Jacó. *Aventuras de uma língua errante*. Ensaios de língua e literatura ídiche. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GUINSBURG, Jacó. De como se tenta transformar Tévy

em Tobias. In: SCHOLEM ALEIKHEM, Scholem. *Tévy, o leiteiro*. org., trad., introdução e notas de Jacó Ginzburg, São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 23-31.

GUINSBURG, Jacó. De Kasrilevke a Nova York. In: SCHOLEM ALEIKHEM. *Tévy, o leiteiro*. org., trad., introdução e notas de Jacó Ginzburg, São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 243-252.

HOBERMAN, J. *Bridge of Light*: Yidish Film between two Worlds. New York: The Museum of Modern Art 1991, pp. 49-58.

KORIK, Isser. ...Quem somos, e o que Deus quer que a gente seja. In: *Um violinista no telhado*. Programa do espetáculo; dir. Charles Möeller e Claudio Botelho, São Paulo, 2012, p.14-15.

MAGALHÃES, Fábio. O mundo mágico de Marc Chagall. In: MAGALHÃES, Fábio (curador). *O mundo mágico de Marc Chagall*: o sonho e a vida. Exposição na Casa FIAT. São Paulo: Base Sete Projetos Culturais, 2009, pp.32-48.

_____. (curador). *O mundo mágico de Marc Chagall*: o sonho e a vida. Exposição na Casa FIAT. São Paulo: Base Sete Projetos Culturais, 2009.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos; 94)

SELEZNEVA, Ekaterina L. Contextos russos da obra de Chagall. In: MAGALHÃES, Fábio (curador). *O mundo mágico de Marc Chagall*: o sonho e a vida. Exposição na Casa FIAT. São Paulo: Base Sete Projetos Culturais, 2009, pp. 14-31.

STAM, Robert. *A Literatura através do Cinema*: realismo, magia e a arte da adaptação. trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

STEIN, Joseph. *Fiddler on the Roof*. New York: Limelight Editions, 1990.

_____. Prologue. In: STEIN, Joseph. *Fiddler on the Roof*. New York: Limelight Editions, 1990, p. 2-9.

SCHOLEM ALEIKHEM. *Tévy, o leiteiro*. org., trad., introdução e notas de Jacó Ginzburg, São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCLIAR, Moacyr. Memórias Judaicas. In: SCLIAR, Moacyr; SOUZA, Márcio. *Entre Moisés e Macunaíma*. Os judeus que descobriram o Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2000. p.23-79.

Tradition. Música de Jerry Bock e letra de Sheldon Harnick. Disponível em: <http://www.metrolyrics.com/prologue-lyrics->

john-williams.html; acesso em: 9 fev. 2016.

Um violinista no telhado. Programa do espetáculo; dir.

Charles Möeller e Claudio Botelho, São Paulo, 2012.

WALDMAN, Berta. 'Tévy, o leiteiro', de Scholem Aleikhem, em tradução. In: SCHOLEM ALEIKHEM. *Tévy, o leiteiro*. org., trad., introdução e notas de Jacó Ginzburg, São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 11-21.

WECKER, Menachem. Marc Chagall: The French painter Who inspired the title 'Fiddler on the Roof'. *The Washington Post*. 24 out. 2014. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/marc-chagall-the-french-painter-who-inspired-the-title-fiddler-on-the-roof/2014/10/23/0230b382-5480-11e4-ba4b-f6333e2c0453_story.html; acesso em: 9 fev. 2016.

WHITFIELD, Stephen J. Fiddling with Sholem Aleichem: A History of 'Fiddler on the Roof'. In: KUGELMASS, Jack (org.). *Key Texts in American Jewish Culture*. New Brunswick; New Jersey; London: Rutgers University Press, 2003, pp. 105-126.

2014. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/marc-chagall-the-french-painter-who-inspired-the-title-fiddler-on-the-roof/2014/10/23/0230b382-5480-11e4-ba4b-f6333e2c0453_story.html; acesso em: 9 fev. 2016.

Marc Chagall. Over Vitebsk (1914). In: *Philadelphia Museum of Art*. Disponível em: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/59474.html>; acesso em: 9 fev. 2016.

Marc Chagall. The Marketplace, Vitebsk (1917). In: *The Metropolitan Museum of Art, USA*. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.433.6/>; acesso em: 10 fev. 2016.

DISCOGRAFIA

Fiddler on the Roof. (with Topol as Tevye). Original London Cast Recording, Sony Music, 2001. (CD)

Fiddler on the Roof. Original Motion Picture Soundtrack Redcording, 30th Anniverary Edition, EMI Records, 2001. (CD)

RIMBAULT, Dominik. *Le Peintre à la tête renversée*. 1984, França, colorido, 60 min.

FILMOGRAFIA

JEWISON, Norman (dir.). *Fiddler on the Roof*. 1971, Estados Unidos, cor, 180 min. (Edição Especial da MGM, 2001 – DVD duplo)

PINTURAS DE MARC CHAGALL

Marc Chagall. Ich und das Dorf (1911). In: *Chagall Kunsthau Zürich*. Disponível em: <http://www.kunsthau.ch/chagall/de/ausstellung.html>; acesso em: 9 fev. 2016.

Marc Chagall. *The Fiddler* (1912-1913). In: WECKER, Menachem. Marc Chagall: The French painter Who inspired the title 'Fiddler on the Roof'. *The Washington Post*. 24 out.

Recebido em 11/02/2016

Aceito em 22/06/2016