

Da *Alfarda* ao *Pão Crioulo*: O imigrante judeu em duas obras de César Tiempo¹

From *Alfarda* to *Pan Criollo*: the Jewish immigrant in two plays by Cesar Tiempo

PAULA ANSALDO

Licenciada em Artes pela Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires.

Traduzido do espanhol por Lucie Didio

RESUMO Neste trabalho, abordamos as obras *Alfarda* (1935) e *Pão Crioulo* (1937), do escritor judeu-argentino César Tiempo, que problematizam o conflito da integração dos imigrantes judeus na Argentina, retratando sua dificuldade para conseguir um equilíbrio entre aceitar os novos costumes e ideias, mas sem abandonar os próprios. As diferenças entre gerações, o casamento misto e o enfraquecimento dos vínculos intergrupais na geração dos filhos são alguns dos temas sobre os quais reflete César Tiempo nas obras que abordaremos.

PALAVRAS-CHAVE César Tiempo; imigrante judeu-argentino; teatro.

ABSTRACT In this paper we analyze the plays *Alfarda* (1935) and *Pan Criollo* (1937) by the Jewish-Argentine writer Cesar Tiempo which problematize the integrational conflict of Jewish immigrants in Argentina, reflecting their difficulty to achieve a balance between the acceptance of new customs and ideas without abandoning their own. Generational differences, inter-religion marriage and the weakening of the ingroup ties in the generation of children are some of the topics of Cesar Tiempo's plays on which we're going to focus.

KEYWORDS Cesar Tiempo; Jewish immigrant; Jewish theatre.

CÉSAR TIEMPO, NASCIDO ISRAEL ZEITLIN NA UCRÂNIA, EM 1906, CHEGOU À Argentina antes de completar um ano de idade e cresceu nos bairros de Villa Crespo e San Cristóbal. Ainda adolescente, começou a enviar contos e poemas a diferentes revistas e jornais, utilizando diversos pseudônimos, um dos quais ele decidiu assumir definitivamente em 1926, passando a assinar, desde então, “César Tiempo”, nome derivado do seu sobrenome *Zeit*, que significa “tempo” [*tiempo*, em espanhol], tanto em ídiche quanto em alemão, e *lin*, que provém do verbo *lines*, ou seja, “cessar” [*cesar*, em espanhol]. Na qualidade de escritor, fez parte do Grupo Boedo² e publicou inúmeros livros de poesias, entre os quais se destacam *Livro para a pausa do sábado* (1930), pelo qual ele ganhou o Prêmio Municipal de Poesia, *Sabatió argentino* (1933) e *Sábadomingo* (1938).

Sua primeira obra, *O teatro sou eu*, estreou em 1933, seguida por *Alfarda* (1935), que o autor havia escrito como desfecho para sua obra *Pão Crioulo*, que estreou em 9 de abril de 1937 pela Companhia Muiño-Alippi no Teatro Nacional de Buenos Aires. Ela ganhou o Prêmio Nacional de Teatro e superou a marca de cem apresentações consecutivas, recebendo críticas favoráveis tanto dos jornais da época quanto dos espectadores. O cronista do jornal *La Vanguardia*, por exemplo, destacou que, no dia da estreia, “o público, que lotava a sala, recebeu com grandes aplausos a obra e pediu a presença do autor no palco ao fim dos últimos atos” (*apud* TIEMPO, 1937, p.106). Nesse mesmo ano, em 2 de outubro, a peça estreou no Teatro Solis, em Montevideú. Posteriormente,

foi encenada pela Companhia de Blanca Podestá nos principais teatros das províncias argentinas e no Teatro Nacional de Assunção, no Paraguai.

A obra relata a mudança de sorte do judeu Dom Salomão Lefonejo, juiz de paz no bairro Onze (*Once*), “nosso gueto sem muralhas” (TIEMPO, 1937, p.9), o qual, num mesmo dia, ganha na loteria e perde sua filha, que foge para se casar com o secretário do tribunal, um não-judeu. Prostrado pela tristeza e pela vergonha, muda-se para uma colônia israelita de Entre Rios, onde aprende sobre o perdão e a tolerância, consentindo, no final, em acolher novamente sua filha com o esposo no seio da família.

As críticas do período são unânimes em destacar a obra como expressão da desejada “fusão de raças” que, especialmente durante a chamada Década Infame,³ fazia parte do discurso oficial que reivindicava a integração das diversas coletividades imigrantes na sociedade argentina, exigindo assim o abandono dos costumes religiosos e culturais próprios. Para muitos cronistas da época, a obra de Tiempo fazia eco a essa necessidade, o que explicava seu estrondoso sucesso tanto de crítica quanto de público, em oposição às suas obras anteriores, nas quais – segundo o jornalista de *La Vanguardia* – o autor mantinha-se “limitado a especulações filosóficas que se referem à situação da raça semita”, enquanto que, em *Pão Crioulo*, “se abre às mais amplas projeções, porque, embora esteja presente o conflito de raças, ele é encarado de um ponto de vista mais geral, mais de acordo com o sentir de nosso público” (*apud* ZAYAS DE LIMA, 2003, p.205).

Acompanhando as críticas da época, cabe supor qual foi seu final: o sacrifício do personagem com vistas à sua integração, o que transformou a obra em motivo de inumeráveis aplausos, tornando-a merecedora do Prêmio Nacional de Teatro. Essa distinção lhe foi outorgada pela Comissão Nacional de Cultura, presidida por nada menos

que Matías Sánchez Sorondo, político conservador e conhecido defensor do nacionalismo católico, que defendia a assimilação dos imigrantes. Sánchez Sorondo, Ministro do Interior durante o governo do general Urriburu, era então encarregado da “Seção Especial de Repressão às Atividades Comunistas” que atacou duramente as *arbeter shuln*, as escolas operárias judias, que ele considerava “um perigoso espaço de propaganda soviética” (VISACOVSKY, 2009, p.2).

Na opinião de Sánchez Sorondo e de outros políticos afinados com seu pensamento, *Pão Crioulo* enaltecia as ideias patrióticas e nacionalistas da oficialidade e difundia o fenômeno desejável e requerido que o cronista de *La Nación* assinalava a respeito da obra:

Embora nossa pátria, terra da promessa, tenha aglutinado muitas raças, na Capital Federal de modo especial, o núcleo hebreu resistiu durante algum tempo à fusão racial. Historicamente perseguidos, com a lembrança viva em sua memória dos *pogroms* sangrentos da Europa Central, os judeus que chegaram a nossa terra se mantiveram fechados em seu *Talmude*, estreitamente vinculados, em torno do rabino, à sua Sinagoga e casando-se exclusivamente entre eles por intermédio do “casamenteiro”, figura curiosa, incompreensível em nosso ambiente livre. Viviam em bairros separados, com jornais escritos em seu idioma, com caracteres hieroglíficos, não admitindo a fusão de raças. Em contraposição, a segunda geração de judeus na Argentina voltou-se com devoção crescente ao caldeirão de raças que é a República Argentina (*apud* TIEMPO, 1937, p.102).

Horácio Rega Molina, por seu turno, escrevia em *Mundo Argentino*:

Pão Crioulo simboliza o dom de nossa terra, que não nega nada àquele que nela trabalha, e na qual, por isso mesmo, não devem persistir nem continuar ideias que não se fundamentam na consciência argentina assim como, na unidade do pão, misturam-se e lhe dão sabor todos os seus ingredientes. (apud TIEMPO, 1937, p.113).

Em contraposição, a comunidade judaica não recebeu com tanta efusão a obra de seu compatriota. Por exemplo, o jornalista Luís Karduner, líder do movimento sionista, publicou, no lançamento da obra, na revista *Judaica*, uma “Carta Aberta a César Tiempo”, na qual ele o acusava de uso de estereótipos do imaginário antissemita para representar os personagens judeus, comparando-os com os retratados nas obras *Judío*, de Ivo Pelay, e *La librería de Abramoff*, de Rafael Di Yorio, que apresentavam uma imagem negativa de seus personagens hebreus. Ele também questionava “a veracidade do tipo de juiz de paz encarnado pelo personagem Lefonjo, o qual, segundo Karduner, jamais poderia consultar o Código Civil e a *Bíblia* no seu escritório, ladeado pela Cruz e pela *Torá*” (SENKMAN, 1983, p.185).

Essa simultaneidade de símbolos provenientes de diferentes tradições que coexistiam harmonicamente no escritório de Dom Salomão – como os versos de Sem Tob, poeta hebreu, junto ao retrato de Juan Bautista Alberdi⁴ – correspondia ao forte desejo integracionista de Tiempo. O mesmo ocorria com o uso do lunfardo,⁵ que constantemente aparecia em seus textos combinado com termos provenientes do iídiche. A fusão de tradições e de mundos era então uma constante na literatura de Tiempo, que definia a si mesmo desta forma:

Sou judeu em todas as partes sensíveis do meu ser e não penso desertar de minha judeidade. No que diz respeito à minha condição de portenho,

te digo que ela está misturada ao barro da rua e da noite. Não se vêem nem se vivem certas coisas se não se carregam dentro de si, dizia meu irmão celestial Julián Centeya. E eu carrego dentro de mim junto ao “alef-beis”⁶ os compassos de um tango (TIEMPO, 1997, p.18).

Mas o final feliz, tão elogiado em 1937, constituiu uma mudança substancial em relação ao desfecho original apresentado em *Alfarda*, em que a filha arrependida voltava à casa paterna, mas o pai não podia perdoá-la, submetendo-a a sofrer reprimendas e castigos constantes, que a levavam ao desespero e a voltar a fugir com o mesmo pretendente do início da peça, mergulhando Dom Salomão na desesperança e na tristeza: “Querida ser um pai digno, mas a maldade tem uma garganta mais jovem que a minha e grita. É dura a alfarda. Que mais querem de mim? Que mais, Deus meu?” (TIEMPO, 1937, p.97).

O conceito da alfarda, título da peça de 1935, era explicado, no prólogo, por Míriam, (a protagonista de sua primeira obra *O teatro sou eu*), que, numa espécie de procedimento pirandelliano, reaparecia no palco para esclarecer o sentido da peça:

*Alfarda*⁷ era o nome da contribuição que mouros e judeus pagavam nos reinos cristãos. O israelita, no mundo moderno, continua pagando essa contribuição com moeda mais dolorosa. A libra de carne que exigia Shylock⁸ agora é exigida dele multiplicada. São libras de carne e de espírito o que lhe custa a diáspora. (TIEMPO, 1937, p.80).

Dessa maneira, no primeiro desfecho que escreveu para *Pão Crioulo*, Tiempo buscava enfatizar não a consecução da feliz integração do judeu no seu meio ambiente, mas sim o doloroso processo de assimilação vivido pelos imigrantes em

nosso país. Assim, enquanto, na segunda versão, a infelicidade do personagem era mostrada como resultado de sua própria teimosia, Dom Salomão, no desfecho da primeira versão, era apresentado como vítima tanto de si mesmo quanto da sociedade argentina, e a perda de sua filha representava um tipo de castigo social por não ter podido aceitar o preço a pagar pela integração à nova terra. Isso se devia a que, para o judaísmo tradicional, casar-se com um goi, com uma pessoa pertencente a outro povo, implicava uma traição ao passado, e sua aceitação representava uma rejeição e um abandono da lei judaica. A obra buscava assim confrontar o público com o dilaceramento produzido na identidade do imigrante, irremediavelmente obrigado a escolher entre ser argentino ou ser judeu, tironeado⁹ entre duas terras que oprimiam seu coração, na medida em que não lhe era possível viver harmonicamente nos dois mundos, porque ambos lhe exigiam total entrega. O núcleo dramático de *Alfarda* era então a impossibilidade de os imigrantes aceitarem os novos costumes e ideias sem abandonar os próprios.

A obra assinalava também as diferenças entre gerações e o enfraquecimento dos vínculos intergrupais na geração dos filhos, que já não se identificavam com o vestuário nem com a forma de falar de seus pais. Cumpre notar que, na peça, nem Lia, nem Rubem, nem Sansão, utilizam expressões em ídiche, mas, em suas falas, abundam palavras provenientes do lunfardo. O abandono desses símbolos particularizantes por parte dos filhos devia-se a que seu uso os diferenciava e provocava a rejeição deles pelos nativos, aprofundando assim o fosso que os separava, um fosso que – contrariamente aos primeiros tempos – já não era visto como desejável, mas como um obstáculo a superar.

Assim, enquanto o personagem de Tiempo de 1935 sofria o crisol de raças, uma mistura que era

mostrada como um tipo de alfarda que lhe exigia “renunciar à sua tradição de poesia, à luz melodiosa dos candelabros, à doce pausa do sábado, à direção espiritual de seus filhos” (TIEMPO, 1937, p.80), o de 1937 convertia-se em defensor da mesma, ao fazer uma escolha a favor da integração, que era agradavelmente recebida por todos os personagens do drama, até pelos colonos que, até então, diziam reprovar a fusão:

Eu admito sem enganar-me, porque não posso esquecer nossa tradição, que nos casos de verdadeiro amor não se faz questão de raças [...] Por que se damos nossos braços para que se levante o trigo como um mar, todo loiro, e se derrame o grão das colheitadeiras de cereais como uma chuva de pérolas e se mistura no céu das vinte e duas colônias o canto de todos nós que trabalhamos, vaqueiros, peões, trabalhadores rurais e judeus, por que não vamos entregar-lhe nosso sangue também? (TIEMPO, 1937, p.76) Parece que o céu do campo torna-nos bons. E o amor nos torna a todos iguais (TIEMPO, 1937, p.78).

Como se pode ver, na versão de 1937, o saldo da escolha de Dom Salomão – apesar de ser considerada uma grande concessão à sua identidade cultural – era positivo; e a ênfase recaía não nas perdas, mas nos lucros. A integração judeu-argentina e a crença na possibilidade encarnavam-se então, em *Pão Crioulo*, na aceitação do casamento misto. Dessa forma, a obra, estreada pela Companhia Muiño-Alippi, libertava-se da alfarda e virava as costas a um final que encenava a tragédia do imigrante, convertendo assim o drama em comédia e substituindo o fracasso pela feliz integração e aculturação, cujo símbolo maior era o pão crioulo, ícone da assimilação.

Essa mudança no desfecho da peça torna-se fortemente chamativa se nos dermos conta do contexto da época, marcado por um intenso antissemitismo por parte dos governantes do período, somado à crescente popularidade das ideias nazistas na Argentina e à sustentação de uma política discriminatória em matéria de imigração de refugiados judeus provenientes da Europa. Essa política é comprovada, por exemplo, pela Circular 11, de caráter estritamente confidencial – assinada pelo chanceler José Maria Cantilo em 1938 e descoberta recentemente, em 1998, pela socióloga Beatriz Gurevitch na Embaixada Argentina da Suécia –, que decretava negar o visto “a toda pessoa que, com fundamento, se considere que abandona ou que abandonou seu país de origem como indesejável ou expulsa, seja qual for o motivo de sua expulsão”.

Embora posterior à obra de Tiempo, essa circular – que, sem nunca mencionar a palavra “judeu”, manifestava de modo muito claro seus objetivos – era o resultado das simpatias ideológicas dos governantes do período com o nazismo. Tais simpatias haviam sido severamente denunciadas pelo mesmo César Tiempo, especialmente em seu folheto *A campanha antissemita e o diretor da Biblioteca Nacional*, editado pelo *Mundo Israelita*, em 1935, no qual tecia duras críticas a Hugo Wast – pseudônimo de Gustavo Adolfo Martínez Zubiría, fervoroso nacionalista e incontestável antissemita – pela publicação dos livros *El Kahál* e *Oro* (1935), nos quais romanceava a trama dos *Protocolos dos sábios de Sião*, centrando-se em um suposto plano dos judeus para a dominação do mundo. Chama a atenção, então, que, somente dois anos depois, o jornal de orientação fascista *Bandera Argentina*, que havia defendido Wast, parabenizou César Tiempo pelo Prêmio Nacional e elogiou seu estilo e sua escrita.

Pode-se pensar então que o afã do autor por

compartilhar a problemática judia ao mundo não judeu, consubstanciada pela escolha do castelhano e não do ídiche como base linguística, devera-se justamente à vontade de apresentar ao público argentino uma imagem positiva do judeu, como forma de combater a crescente difusão da visão antissemita do mesmo. Como assinalava David William Foster, se “a comunidade costumava ter o imperativo de evitar *shandehfar di goyim*, passar vergonha diante dos *goim*, dos não judeus, tem mais sucesso a tarefa de abrir uma janela sobre as intimidades da vida judaica por meio do teatro” (FOSTER, 2009, p.3).

Tiempo pareceria querer dizer talvez que, no contexto sociopolítico atual, os sacrifícios devem ser realizados, que diante da perseguição e da destruição dos judeus europeus, “aqui, nesta terra de promessa, o pão crioulo deve tornar-se sagrado em nossa boca” (TIEMPO, 1937, p.76), o *Martín Fierro* pode igualar-se à *Bíblia*, e seus ensinamentos podem tornar-se tão abençoados quanto os do Rei Salomão.

A obra convertia-se, assim, numa chamada, tanto a judeus como a não judeus, para superarem os preconceitos raciais no interesse de uma integração que era apresentada como desejável para todos, dado que Dom Salomão Lefonejo, uma vez que consegue aceitar o casamento misto, investe todo o dinheiro da loteria para comprar um elevador de grãos para o povo, prometendo-o aos colonos – mas também e, principalmente, ao público – porque “sangue judeu e coração argentino tornarão doce a terra que nos dá o pão e o amor mais elevado que as parvas”,¹⁰ elaborando assim uma legitimação poética da presença judaica no país.

NOTAS

1 Este trabalho resulta do Proyecto UBACyT “Actores y escenarios del proceso de cambio lingüístico idish-castellano. Teatro, prensa y escolarización judía en Buenos

Aires durante la primera mitad del siglo XX”, de la Universidad de Buenos Aires.

2 Grupo informal de artistas que se reuniam na editora Claridad, situada na rua Boedo, 837. O grupo se caracterizou por suas temáticas sociais e políticas, sua ideologia de esquerda e seu desejo de vincular-se às classes populares.

3 Período que começa com o golpe de estado que derrubou o Presidente Hipólito Yrigoyen em 1930 e termina com o golpe de estado a Ramón Castillo em 1943 e durante o qual ocorreu um retorno à prática de fraude eleitoral.

4 Autor intelectual da Constituição Argentina de 1853. (Nota da tradutora)

5 “Gíria argentina, originada da variação dialectológica dos imigrantes italianos, que se fixa nas classes baixas” (HOUAISS, 2001). (Nota da tradutora)

6 “Alef-beis” é o nome do alfabeto hebraico em iídiche.

7 Imposto cobrado de muçulmanos e judeus em alguns reinos cristãos. (Nota da tradutora)

8 Personagem fictício da peça *O Mercador de Veneza*, do dramaturgo inglês William Shakespeare. Na peça, Shylock é um agiota judeu que empresta dinheiro a seu rival cristão, Antônio, colocando como fiança uma libra da carne de Antônio.

9 “Que sofreu abalo ou maus-tratos” (HOUAISS, 2001).

10 Segundo o *Dicionário Novo Aurélio*, parva, na segunda entrada, representa, no Rio Grande do Sul, por influência do espanhol, “meda de forragem, de trigo, de arroz”.

REFERÊNCIAS

FOSTER, David William. “César Tiempo y el teatro argentino-judio” in *El cono sur: dinámica y dimensiones de su literatura. A symposium*. NJ, Montclair State College: Rose S. Minc, 1985.

_____. “El idish en el teatro argentino”. *Arquivo Maaravi. Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 3. Nº 5, Belo Horizonte, 2009.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, 2001.

KARDUNER, Luis. “Carta abierta a César Tiempo”. *Judaica*, nº 50, agosto 1937.

SENKMAN, Leonardo. *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Pardès, 1983. Disponível em: http://www.raoulwallenberg.net/wp-content/files_mf/1311084353laidentidadjudia.pdf. Consulta em: 15/09/2014.

TIEMPO, César. *Pan criollo*. Buenos Aires: Argentores, 1937.

_____. “Buenos Aires esquina Sábado”. *Antología de César Tiempo*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación, 1997.

VISACOVSKY, Nerina. “Las escuelas obreras judías y el anticomunismo de Matías Sánchez Sorondo”. *Convergencia*. v. 8. Buenos Aires, 2008, pp.27-29. Também em Visacovsky, Nerina. “Las escuelas obreras y el anticomunismo de Matías Sánchez Sorondo (1922-1937)” in Gramaglia, Paola y Liendo, María Cristina (orgs.), *Artilugios de la tradición: historia e ideas en Latinoamérica*. Córdoba: Horacio Elías, 2009, s/p.8 páginas. Disponível em [historiapolitica.com](http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/visacovsky2.pdf): <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/visacovsky2.pdf>. Consulta em 17/11/2014.

_____. “Matías Sánchez Sorondo y las escuelas obreras judías, dos mundos en conflicto”. *Anuario IEHS*, v. 25, 2010, pp.73-93.

ZAYAS DE LIMA, Perla. *Cultura judía, teatro nacional*. Buenos Aires: Galerna, 2001.

_____. “Lectura crítica de *Pan Criollo*. Aportes para el estudio empírico de la recepción en la Argentina”. In: Pelletieri (Org.). *Escena y realidad*. Buenos Aires: Galerna, 2003.

Recebido em 13/09/2014

Aceito em 02/12/2014