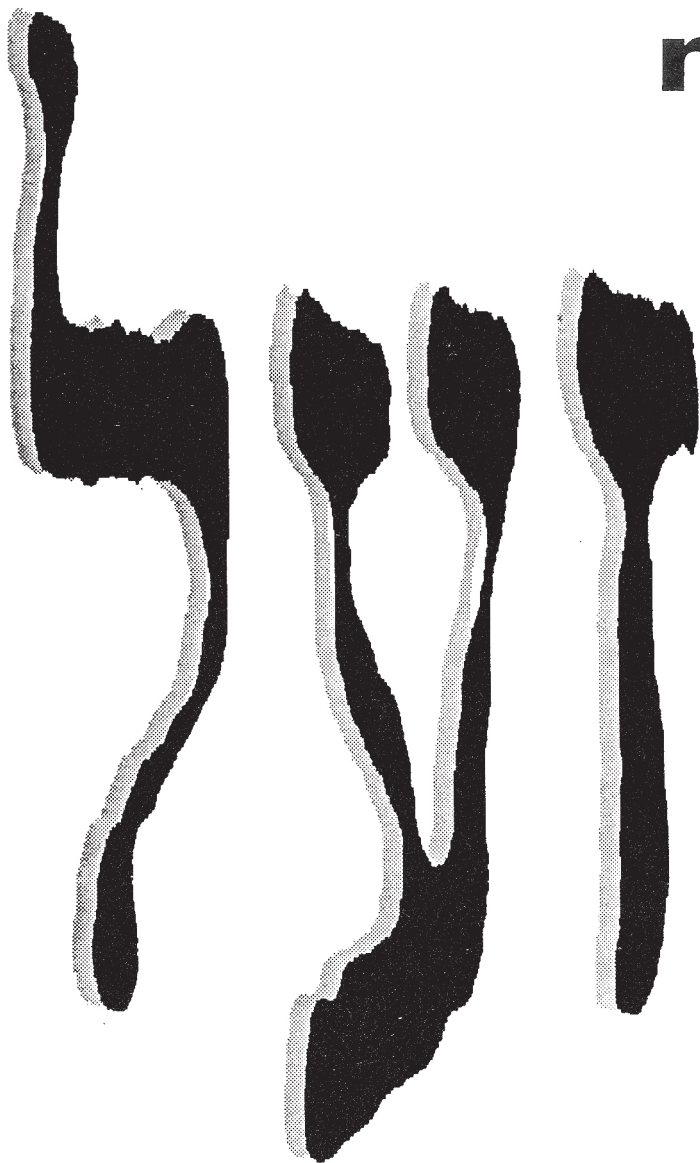


A linguagem da modernidade na poesia ídiche



Deve-se ao grupo do *In Zikh* (1), em 1919, o primeiro manifesto da literatura ídiche que não se reduz a uma simples declaração programática, mas desenvolve uma exposição em profundidade de razões e propósitos. Já às linhas iniciais desse texto de duas dezenas de páginas, os seus autores nomeiam-se “Movimento Introspectivo”. Desde logo, porém, recusam-se a uma entrega aleatória e anárquica à subjetividade.

A diferença de outros poetas ídiches que também se valeram ocasionalmente da introspecção para levar à poesia as vivências d'alma e as percepções do mundo nela refletidas, a proposta aqui é de “aprofundá-la... expandi-la”, segundo um método e segundo uma filosofia: “O mundo existe e nós somos parte dele. Mas, para nós, o mundo





só existe tal como espelhado em nós, tal como *nos* toca... Ele se torna uma atualidade apenas *em e mediante* nós”.

Idealismo radical, que parece reunir Berkeley (*esse est percipi*) e certas formulações extremas do expressionismo, contrabalança-o em parte a consideração de que a poesia (introspectivista, é claro) vem a ser uma introversão intelectual do eu e por seu intermédio uma captação reflexiva do social internalizado. Verter em linguagem poética a relação orgânica entre um e outro constitui a principal busca do trabalho criativo do poeta, que terá de fazê-lo “de maneira introspectiva e plenamente individual”. Isto significa que ele deve “ouvir efetivamente a sua voz interior, observar seu panorama interno - por caleidoscópico,

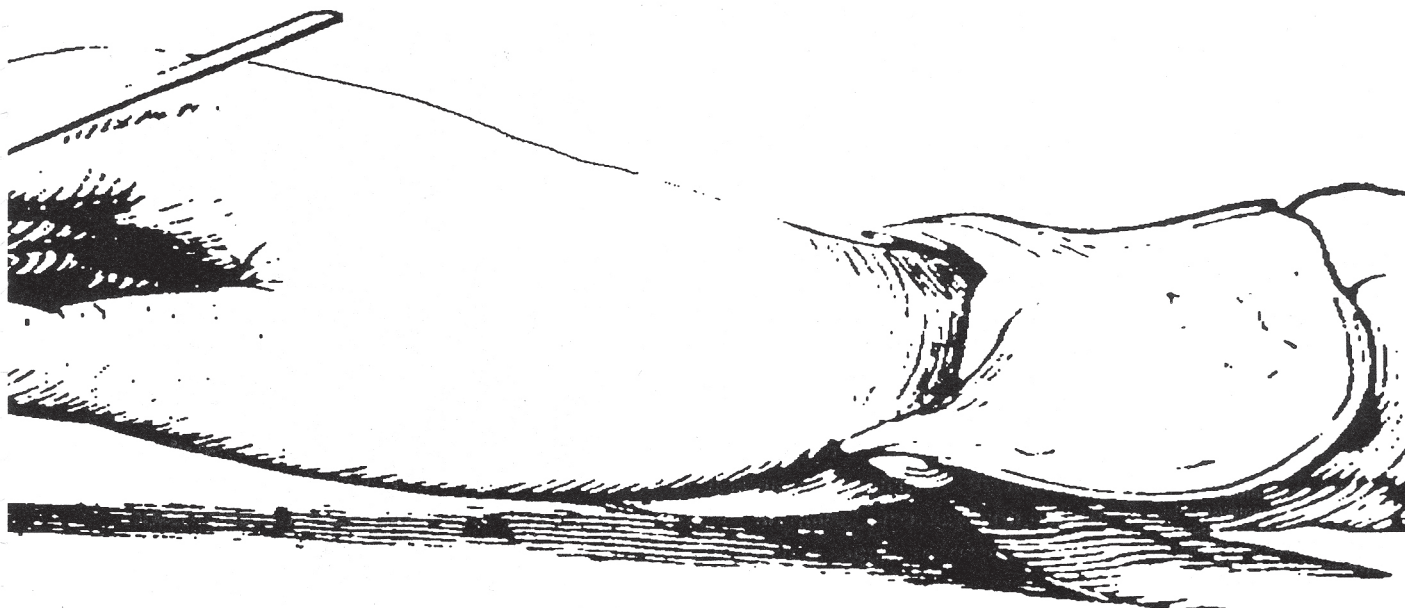
contraditório, obscuro e confuso que possa ser”. Aí está a verdade da experiência e do mundo que ela reflete, ou seja, da experiência autêntica.

A esta luz, como ressalta uma passagem fundamental do manifesto:

“Para nós, tudo é 'pessoal'. Guerras e revoluções, *pogroms* judeus e movimentos operários, a escola ídiche e a Cruz, as eleições para prefeito e a interdição de nossa língua: tudo isso pode nos dizer respeito ou não, assim como uma mulher loira ou nossa própria inquietação pode ou não nos dizer respeito. Se nos diz respeito, escrevemos poesia; se não, mantemo-nos calados. Em ambos os casos, escrevemos acerca de nós mesmos

J. GUINSBURG é professor de Teoria do Teatro da ECA-USP e autor de, entre outros livros, *Leone de Sommi - um Judeu no Teatro da Renascença Italiana* (Ed. Perspectiva).

¹ Corrente poética que surgiu em Nova York, encabeçada por A. Glantz-Leyeles, I. Glatschein e N. B. Minkov e aglutinada à volta do *Inzikh, Jurnal far Introspektiver Dikhtung* (*Em si, Revista de Poesia Introspectiva*), publicada, com interrupções, de 1920 a 1940.



porque todas essas coisas existem apenas na medida em que estão em nós, na medida em que são percebidas *introspectivamente*".

Livre operação do sujeito em e sobre os seus fluxos de consciência, o caos e o labirinto - em que a realidade externa, o mundo se lhe apresentam como objeto da psique e de sua análise - são integrados caleidoscopicamente, por associação e sugestão, em síntese poética.

Como conseqüência, o problema da forma e da linguagem torna-se central. A questão não se restringe ao abandono de construções e metáforas desgastadas, de palavras e modismos repisados na produção poética ídiche, sobretudo na dos *lungue*, principal alvo da contestação do *In Zikh*. Ritmo, primado dos sons, aliteração, rima assistemática, verso livre, linguagem corrente são as suas armas principais para fazer falar, no poema, pela voz do eu poético, a vida trepidante, o *maelstrom* vertiginoso e as síncopes rítmicas da metrópole moderna. Mas alucinação e voragem entusiásticas pela magnificência dinâmica da grande cidade, tão a gosto do futurismo e do cubofuturismo, brotam da imagem clara e concentrada, da palavra exata e substantiva, cristalizada sob a égide dos imagistas anglo-americanos. Recusando-se à *schtimmung*, aos estados d'alma, às belas palavras, ao jogo das adjetivações e dos preciosismos, ao distanciamento entre o falado e o poético, este ideário nega-se também a diferenciar entre poesia do coração e do espírito e, mais ainda, entre poesia nacional e universal. Diz ele:

"Nós somos 'poetas judeus' simplesmente porque somos judeus e escrevemos em ídiche. Não importa o que um poeta ídiche escreve em ídiche, isso será *ipso facto* judaico. Não há necessidade de qualquer 'tema judaico' particular. Um poeta judeu será judeu quando escreve poesia sobre 'vive la France', sobre o Bezzerro de Ouro..., sobre a calma que vem somente com o sono...

Em duas coisas somos explicitamente judaicos, de ponta a ponta: em nosso relacionamento com a língua ídiche em geral e com o ídiche como um instrumento poético".

Não há pois razão de reservar-se aos motivos judeus. A *itdischkait* se estabelece por si, pela língua. Levá-la a sério, descartando-se de vez dos preconceitos subsistentes contra ela, cultivar a sua extraordinária flexibilidade estrutural e riqueza lexical, é colocá-la ao nível da criação poética universal, que é propriamente a linguagem do poeta.

Nesta visada e na recusa de engajamentos sociais e políticos específicos, o *In Zikh* não divergia em essência do credo dos "Jovens". Em tudo mais, porém, na sua proposta intelectualista, em que ecoam idéias, não só de Freud (citado explicitamente), como de Nietzsche, Croce, T. S. Eliot, ele se opôs ao impressionismo espontaneísta e lírico dos *lungue*. Ainda assim, no contexto histórico da literatura judaica e ídiche, não se deve tomá-lo como fenômeno isolado na conceituação de seu manifesto. Pois é preciso encará-lo na contemporaneidade de movimentos similares de desafio ao *establishment* literário em diferentes centros de criação ídiche que, sem perfilar programas do mesmo teor estético, fizeram a presença, por exemplo, do expressionismo judeu, sob os nomes de *Khaliastra* (*O Bando*) e *Albatross*, na Polônia, ou da revista *Der Schtrom* (*A Torrente*), na União Soviética.

Como é óbvio, a resposta ao "inzikhismo" não se fez esperar. Sch. Niger(2), por exemplo, escrevendo sobre *Arte Judaica* no diário novaiorquino *Der Tog* (*O Dia*), conceituou que ela só deveria ser considerada como tal na medida em que



apresentasse "conteúdo judeu" peculiar. Na revista do grupo (nº3, 1920), Glantz-Leyeles levanta a luva, em termos que vale a pena transcrever com alguma extensão:

"O Sr. Niger enveredou por uma estrada arenosa em seus artigos sobre *Arte Judaica*.../ Quando se diz 'Arte Judaica' com ênfase na primeira palavra, eu sei o que é. Sinto então que tiro não só satisfação como estímulo quando observo o surgimento de uma literatura ídiche independente, uma poesia genuína, uma arte real, não obstante todos os impedimentos, não obstante a absoluta falta de um meio adequado, de uma carinhosa incitação e encorajamento./ Mas se me dizem: 'Arte Judaica', com ênfase na segunda palavra, não sei absolutamente o que é. Mais ainda, sinto uma espécie de perigo instintivo em tal ênfase./ Há uma arte russa? Alemã? Inglesa? Francesa?/ Apenas na medida em que se enfatiza a *primeira* palavra. Então ela é a soma dos artistas russos, franceses, alemães, ingleses, ou - uma vez que estamos aqui falando primordialmente de literatura - dos escritores. Nesta medida, se pode e se deve falar de uma arte literária ídiche, isto é, como uma somatória de escritores ídiches./ Não pretendo ser ingênuo. Sei o que o Sr. Niger quer dizer. Ele fala do conteúdo interno dessa literatura e deseja que a literatura ídiche tenha um conteúdo explícito, inerentemente judaico./ Mas o que significa isso? Uma idéia? Uma missão? Pretende o Sr. Niger que a literatura ídiche tenha uma função missionária? Por exemplo, algo que pudesse em essência substituir a religião pelo mundo, e especialmente para nós?/ Da maneira como o Sr. Niger pensa o conceito de arte judaica, parece que é isso que ele quer dizer, e isso é um erro. Um erro básico, perigoso.../ Literatura é arte. E a arte tem suas próprias leis... A arte é apenas uma expressão da vida e não pode ter outra relação com a vida... Ela tem que ser apenas arte.../ Literatura não é profecia, nem redenção geral, nem política social, nem política nacional.../ Revolução e pogroms podem servir de 'tema' para a literatura.../ O menor pogrom contra judeus, um judeu brutalmente assassinado, uma mulher humi-



lhada e violentada podem influenciar uma pessoa e um judeu, mudar seu humor e agitar sua alma mais do que dez livros. Tudo isso, a vida real, é muito mais terrível do que *O Reino Judeu* de Lamed Schapiro, e tudo o que está escrito nesse relato. E se tudo isso nada pode mudar, então uma obra de arte certamente tampouco pode mudar algo. *O Reino Judeu* é apenas a expressão artística do impacto que a tragédia judaica exerceu sobre o artista Schapiro. Tal expressão é uma genuína obra de arte e isto é tudo quanto se exige de um livro. Desse ponto de vista, não há de fato obra especificamente judaica. A força do livro está na sua arte. Por ser arte, é de qualquer modo judaico. E também é judaico porque foi escrito por um judeu em ídiche. Não pode nem poderá existir qualquer outra judaicidade".

De qualquer modo, a influência do *In Zikh* na evolução da poesia ídiche foi marcante, seja porque colocou em debate os problemas da arte poética e introduziu o dado da consciência e do intelecto tanto na teorização quanto na criação, seja porque popularizou o verso livre e o tema universal ou porque se esforçou por unir arte e atualidade e influenciou no aceleramento do processo de modernização e metropolização da linguagem poética ídiche.

Este papel foi exercido não só através dos trabalhos críticos do grupo, como pela produção poética de seus expoentes.

Glantz-Leyeles projetou-se desde o início como mentor teórico da nova tendência e pela expressão que lhe deu em seus versos. “Cada poema”, declarou ele, “deve ser uma descoberta de uma obra de criação...” Experimentador incansável, utilizou-se do domínio da língua, da precisão intelectual e do poder de imaginação para realizar pesquisas sobre ritmos, rimas, metros e formas, compondo triolés, baladas, canções, sonetos e estudos. Mas o seu grande tema foi e continuou sendo a América. Ainda em 1963, escreveu: “Aqui sonhei os meus sonhos mais arrojados, aqui entendi melhor o espírito judeu, assim como o homem em meu interior, com sua amplitude e suas restrições”.

Nascido na Polônia e criado na cidade de Lodz, foi em 1905 para Londres, em cuja universidade estudou, e em 1909 emigrou para os Estados Unidos. Em Nova York, frequentou a Universidade de Colúmbia, prosseguiu em suas atividades políticas judaicas, agora no campo do socialismo territorialista (militara antes no partido sionista socialista), e dedicou-se ao jornalismo e ao ensino. Teve participação intensa no movimento educacional e cultural ídiche, na América, tendo ajudado a criar muitas escolas e instituições com esta finalidade. Membro da redação de *Der Tog* (3), desde 1914, entre os numerosos tópicos sobre os quais escreveu, dois se destacam: política e crítica literária. Apesar deste desdobramento jornalístico, Glantz-Leyeles conseguiu fugir ao impacto estilístico desse trabalho sobre a sua escritura de poeta.

Suas traduções de poesia são um exercício de rigor, pertinência translingüística e inspiração transcriativa. É o que sobressai de sua versão de “O Corvo”, de Edgard Allan Poe e dos poemas e textos em prosa que trouxe do russo, polonês, alemão e inglês para o ídiche. Compôs também dois dramas messiânicos: um sobre o cristão-novo português Diogo Pires que retornou ao judaísmo sob o nome de *Schlomo Molkho* (1926) e com David Reubeni, *soi-disant* representante das Dez Tribos Perdidas, empreendeu a fascinante aventura cabalística e apocalíptica de um pseudo-messias cuja tentativa de envolver em sua missão o papa Clemente VII e o imperador Carlos V acabou na fogueira inquisitorial em Mântua (a obra foi encenada em fins de 1941, no gueto de Vilna, com um prólogo do poeta ídiche

A. Sutzkever, que assistiu àquela tragédia do destino judaico como parte de uma plateia não menos tragicamente destinada); o outro, *Ascher Lemlin* (1928), trata dos anseios e das visões messiânicas de um judeu às vésperas da Reforma de Lutero e das revoltas camponesas alemãs. Uma terceira peça aborda um tema moderno, a luta entre Stálin e Trótski.

Mas foi na lírica que a sua desenvoltura no manejo do ídiche encontrou a manifestação mais acabada. Se em *Labirint* (1918) e *Iung Harbst* (*Jovem Outono*, 1922) ainda persistem traços simbolistas e esteticistas e surgem lado a lado composições como “Niu Iork”:

“Metal. Granito. Rumor. Bulfcio.
[Clangor.
Automóveis. Ônibus. Metrô. Bondes.
Burlesco. Grotesco. Cafés. Cinemas.
Luzes elétricas em guinchante
[rebuliço...” (4)

e “Schlesser”:

“Castelos -
Castelos construídos de ferro e granito,
castelos de mármore e malaquita,
castelos de bronze, de aço, de ouro,
castelos e castelos em número infinito...”

em *Rondós und Andere Lider* (*Rondós e Outros Poemas*, 1926), a arte do experimentalismo modernista impõe-se, faz-se poesia do espaço urbano e sua arquitetura, em cujos versos o ritmo e a simetria ascendem a uma mística do tempo-espaço e a uma metafísica do homem. É o caso, por exemplo, de “Simetria”:

“Simetria -
Ritmo em pausa.
Repouso em meio ao movimento.
Movimento no supra-espaço.
Simetria -
Numerologia do mistério.
Mistério do ritmo
do outro lado da orla
do tempo e espaço.
Simetria-”.

Fabius Lind (1937) parece inverter o vetor temático do poeta: a celebração construtivista das geometrias da megalópole

cede lugar a uma espécie de diário de espelhos multifacetados de um *eu* refletido dramaticamente nas suas vicissitudes de alienação e solidão como outro eu, a persona nomeada que, na perspectiva de Iankev Glatschtein, se desdobra não apenas em uma série de poemas, “mas em um grande documento humano, de metamorfoses, dor, transformação, exaltação e consecução em todo um intervalo de um vivido pedaço de vida em termos do tempo que serpeja...” - comentário crítico, em 1937, acerca de *A Imagem de Fabius Lind. Com A lid oifn lam (Um Judeu ao Mar, 1947)* e *Tzum fus fun Barg (Ao Pé da Montanha, 1957)*, sua última raccolta, Glantz-Leyeles reage, no primeiro, ao impacto da catástrofe do judaísmo na Europa Oriental e reconsagra, no segundo, o sentido e o propósito da vida, a onipresença e o resplendor da ação divina, a crença no destino do povo de Israel e, sobretudo, na destinação superior do homem, como fontes de inspiração de um estro onde idéia e emoção, abstração e concreção, pensamento e sentimento, geram a autêntica poesia.

•

Ao longo do tempo, a arte de Glatschtein foi vista, pela crítica judaica, sob dois ângulos distintos, embora complementares em termos da evolução literária do autor e das definições poéticas de sua linguagem. Antes do Holocausto, apontava-se nele principalmente o poeta requintado, cujo talento carregava para a invenção modernista recursos inusitados na técnica do verso e rara habilidade no manejo do repertório lingüístico, que encontraram nos prosaísmos e folclorismos instrumentos prediletos para renovar, com humor, ironia e agudeza de espírito, o discurso lírico ídiche numa produção ao mesmo tempo individualizada e original. Após a Segunda Guerra Mundial e a catástrofe que varreu o judaísmo europeu, enfatizou-se, na obra do poeta, não só a mudança ocorrida no seu temário e o papel que passou a exercer aí o *ethos* coletivo do povo, como a sua evocação da consciência historiosófica judaica e a sua resposta ao extermínio, chegando-se a consagrá-lo como um “bardo nacional” ídiche.

Mas Glantz-Leyeles, em artigo escrito em 1956, contesta a dicotomia que se pretendeu estabelecer:

“Está aceito - e a crítica judaica nunca fez tentativa de desvendar deveras a questão, mas ao contrário repetiu e aprofundou continuamente o engano - que Iankev Glatschtein somente nos anos da madurez da meia-idade, somente sob o impacto da loucura assassina hitlerista tornou-se consciente e imbuído do ponto de vista nacional, e isto te-lo-ia ‘salvo’/ É um disparate sem pé nem cabeça. Iankev Glatschtein é um poeta tão autêntico, orgânico e multiforme que seria de fato impossível que não fosse de ponta a ponta judeu. Ele o foi desde o início. Assim também o eram todos os *inzikhstn*. A crítica não viu isto, na maior parte. Não quis ver. E talvez não pudesse vê-lo, pois não queria de modo algum colher a novidade e a outra maneira que a corrente do *In Zikh* introduziu em toda a literatura ídiche” (5).

Glatschtein nasceu em Lublin e seguiu os estudos tradicionais até os dezesseis anos. Mas o pai, interessado também na cultura ilustrada, proporcionou-lhe educação laica e o introduziu na literatura ídiche moderna. Em 1914, com dezoito anos, emigrou para os Estados Unidos, onde estudou Direito na Universidade de Nova York. Jamais praticou a profissão e, embora inicialmente fosse de opinião de que a poesia não se coadunava com o trabalho jornalístico, terminou por se entregar a ele, como tantos outros escritores judeus americanos, pois era o único meio de ter na pena um ganha-pão. Colaborou no *Morgn-Jurnal (Jornal da Manhã)* e no semanário *Ildischer Kemfer (O Lutador Judeu)*, tendo estampado nesses órgãos centenas de críticas literárias, resenhas e artigos sobre questões culturais - uma produção ensaística em que mostrou ser igualmente um mestre pelo estilo conciso, pela agudeza intelectual e pela sensibilidade artística.

Iankev Glatschtein é como o poeta intitulou a sua coletânea de estréia (1921). Já a homonímia e a auto-referência do título soam como uma declaração de princípios. De fato, composto em versos livres, com disposições espaciais de paginação e valorações gráficas de caracteres, os textos propõem-se a concretizar o projeto da poética introspectivista, da centralidade caleidoscópica do eu à produção da poesia como trabalho da linguagem. A forma de

5 “Iankev Glatschtein tzu Sekhtzik Ior”, in *Di Goldene Keil*, nº 25, 1956.

operá-lo, nessa nova economia lírica, pode ser entrevista num poema como “Tirtl-toibn” (“Turtu-rolas”):

“Impulsos do pensamento
fúlgidos e céleres
lampejo de sol no fio da lâmina.
De repente: anos de *heder*(6) e uma
[palavra,
apenas uma palavra: *tirtl-toibn*
turtu-rolas.
E ela não me larga mais.
Com a macia dobra do turtu.
Com a carficia da dobra.
Ó, turtu-rolas
tirtl-toibn.
Turtu-turtu
tirtl-toibn.
Anos de *heder*, anos de infância.
E ela canta. E persegue.
E embala.
E relembra: *tirtl-toibn*,
turtu-turtu
turtu-rolas”.

Técnicas e procedimentos do mesmo naipe, com o emprego de jogos e invenções verbais, neologismos e arcaísmos, vozes onomatopaicas e aliteraões, efeitos sonoros e assonâncias, rupturas sintáticas e imagística inusitada, serão os materiais de construção que integrarão não apenas esta primeira seleção.

Em *Fraie Ferzn* (*Versos Livres*, 1926), o segundo livro de Glatschtein, o exercício da inovação, ainda que se faça preferencialmente no campo das experiências do sujeito e de sua contemporaneidade, também começa a voltar-se para o repertório da tradição judaica, como se constata no motivo bíblico de *Abischag* às voltas com a agonia do Rei David:

“Abischag. Pequena, cálida e jovem
[Abischag.
Grita rua adentro: o Rei David ainda não
[morreu.
Mas o Rei David quer dormir e não o
[deixam.
Adoniahu com seu bando já gritam a
[baixo a coroa de minha
[encanecida cabeça.
A gorda Batscheva me abençoa com vida
[eterna e guarda minhas últimas
[palavras com um sorriso astuto.



Dorme, meu rei. A noite é silente. Nós
somos todos teus
escravos”.

Em 1929, Glatschtein deu a público os versos de *Credos* e, em 1937, os de *Idischtaitschn*, um título que joga com as significações do nome arcaico do ídiche (*ídish-taitsch*) onde o primeiro elemento quer dizer “ídiche, judeu” e o segundo “alemão”, mas concomitantemente “tradução, explicação, interpretação”, e que em português poderia ser vertido aproximadamente por *Interpretações do Ídiche*. Em sua análise da linguagem do poeta e de sua evolução, Benjamin e Bárbara Harshaw observam que: “A interação entre invenção e paródia estilística alcançou culminação virtuosística em peças como *Se Joyce Tivesse Escrito em Ídiche* e, especialmente, no livro *Idischtaitschen*, que é uma das mais brilhantes realizações da poesia ídiche, e em sua maior parte intraduzível”(7), pois, como se lê em “Oifleiz” (“Dissolução”):

“Em triste dissolução enferrujam
[citações
de mosquitógrafos.
Matilde querida, cante-me um limão de
[aforismos decantados
e de vidas como assim vividas.
Trapos de silêncio, crucificada
[vacuidade.
Eu corro pulsante para

[o cômico sofisticado fim”.

A dois volumes de prosa, *Ven lasch Is G(u)efurn* (*Quando lasch Partiu*, 1938) e *Ven lasch Is G(u)ekomen* (*Quando lasch voltou*, 1940), que narram as impressões de viagem à terra natal, as lembranças e emoções do reencontro e as reações de um judaísmo enfermo, ameaçado de um trágico fim cuja proximidade já é pressentida, seguiram-se as *G(u)edenklider* (*Canções de Lembrança*, 1943). Deixando para trás as posições de combate do *In Zikh*, na medida em que sua campanha estava quase esgotada nas próprias realizações, Glatschtein volta a cruzar as pontes da temática judaica. Já em 1938 “A Gute Nakht, Velt” (“Boa Noite, Mundo”), uma de suas composições mais conhecidas, assinalava com veemência esse retorno:

“Boa noite, vasto mundo.
Grande e fedorento mundo.
NÃO tu, mas eu é quem bato a porta.
Com a longa bata,
com a flamente estrela amarela,
com o passo altivo.
A meu próprio mando -
eu volto ao gueto.
Apago e piso todos os traços apóstatas.
Chafurdo em seu lixo.
Salve, salve, salve,
corcunda vida judaica.
Anátema, mundo,



[sobre tuas culturas impuras.
Embora tudo esteja devastado,
eu me espojo em tua poeira,
triste vida judaica.
Porcino alemão, polaco hostil,
Amalek ladrão, terra de emborcar e
[embuchar.
Froucha democracia, com tuas
[frias compressas de simpatias.
Boa noite, mundo de elétrica insolência.
Volto ao meu querosene de
[sebenta sombra,
ao eterno outubro de miúdas estrelas,
às minhas ruas torcidas de lampiões
[corcovados...”

Mas este reatamento com o passado está longe de ser passadista, pelo menos no tratamento da forma e da linguagem. Reassumir o gueto e revocalizar a especificidade judaica permitiu ao poeta retemperar-se nas fontes da tradição, mas não o levou a desfazer-se das conquistas renovadoras que são por ele operadas em sínteses peritas de um virtuose de língua e de sua dicção poética. Ainda assim, trata-se de recapturar um paraíso perdido de inteirezas de um modo de ser. É verdade que não nos termos estreitamente tradicionais da estrita observância da Lei. Reconsagrar o judeu sabático é, num poema como “Der Bratzlaver Tzu Zain Soifer” (“Nakhman de Bratzlav a seu Escriba”), revalorizar nele o seu sentido da vida, que é viver com todos os membros, respirar “o sol como a mosca”. Esfera do que está “entre a terra lá embaixo e um temível céu longínquo lá em cima”, é aí que a natureza humana, “corpo e carne”, vive a sua existência, não só pelos chamados do Bom Impulso, “um belo compadre, um hóspede benvindo, que vive da farta pensão, com uma barriguinha cheia de boas ações”, como pelos chamados daquele hóspede tão indesejado para os judeus piedosos, que o deixam “morrer de vontade por uma colher de sopa quente”, e a quem o coração ansiosamente convida, o Mau Impulso:

“pois isto é força, apetite, desejo,
poder e perícia.
E afinal isto é canto,
e afinal isto é pranto e segredo da tribo.
E afinal isto é prazer e afinal isto é canção,
e o membro x membro da chama sagrada

e a luz do que dele e dela se faz um”.

A figura do *Bratzlaver* terá outras encarnações na obra de Glatschtein, mas esta sua meditação pouco ortodoxa não constitui apenas uma interpretação da singularidade da concepção hassídica do neto do Baal Schem, já assinalada em tantos outros, como a afirmação de um mundo e de uma vitalidade de que faz parte a melodia do *ídiche* na fala popular, nas canções de seu folclore, e que inclui a sacralidade de seus sons rituais e de seu *ioschen koidesch*.

Em *Schtralndike lidn* (*Judeus Cintilantes*, 1946), a visão não é mais a de uma etnia, de uma religião ou de um povo, porém a de um cortejo de enlutados, cada qual com o seu morto, desfilando junto às câmaras do Holocausto. As lamentações do poeta são diálogos com o Senhor. Neles, ou se questiona o privilégio de ser por Ele escolhido para encarnar a sua Lei, na medida em que “sem judeus não haverá um Deus judeu, e se, não o permita Deus!, partirmos do mundo apagar-se-á a luz da Tua pobre tenda, porque desde que Abraão em nuvens Te reconheceu...”; ou se confidencia:

“Gosto de meu triste Deus,
Meu irmão de andanças.
Gosto de sentar-me com Ele numa
[pedra
e emudecer fora de si todas as palavras.
Pois quando estamos assim sentados
[ambos estupefatos,
nossos pensamentos ficam unidos -
no silêncio.
Meu exaurido Deus fuma um cigarro
e traga a primeira bafurada.
Acende-se uma estrela, um signo de fogo.
Seus membros almejam dormir,
a noite deita aos nossos pés como
[uma ovelha...”

ou ainda se desvela:

“Nós éramos famintos,
espezinhados e enfraquecidos judeus.
Nós não choramos, nem fizemos
[tumulto.
A terra nos suportou em silêncio.
Agora somos belos, altivos
e cintilantes judeus.
Somos judeus mortos.
Nós nos entrelaçamos,

irmanados, ramificados e tornamo-nos
uma floresta de negras árvores.

O guarda nos açoitou com relâmpagos.
Mas a floresta queimou sem medo,
o fogo começou a galgar e a ascender
[para o céu,

os galhos cantaram.

...E nós cantávamos:/

nós somos a floresta - e a floresta arde,
e Deus passeia conosco
na floresta ardente”.

Num dos poemas incluídos em *Dem Tains Schotn* (*A Sombra de Meu Pai*, 1953), Dostoiévski é invocado como um ébrio de Deus:

“Dostoiévski botou Deus
sobre a sua mesa
como se fosse uma garrafa de vodca
e a emborcou.
Ele nauseou e vomitou,
curou o porre
e de novo sentiu-se atraído por Deus
como pela garrafa.
Uma vez, quando Dostoiévski rolava no
[assoalho
um velho adentrou.

O velho, com um gemido, o levantou,
e o deitou nas duras tábuas da cama,
tirou-lhe as botas dos pés imundos,
lavou-lhe a boca,
penteou-lhe a barba desgrenhada
[e vomitada,
afagou-lhe a fronte fria de suor.
Dostoiévski abriu os olhos tártaros
e perguntou:
Quem és tu?
O velho desapareceu.
Com passos trôpegos alcançou a mesa.
A garrafa estava vazia.
Ele bebeu o seu Deus até o fundo.
Então pegou a pena na mão
e escreveu sem parar.
Tinha medo de erguer a cabeça
pois sabia
que o velho estava atrás,
vigiando-o,
com sua boa e humana sobriedade.
Então Dostoiévski também o inscreveu
[em seus livros”.

Entretanto, não é este Deus da vivência intoxicada que Glatschtein procura agora, nem o poderoso Jeová que “se espalhou

sobre sete céus”, mas um Deus que renuncie à sua orgulhosa universalidade e, com o poeta batido pelo grande mundo, se torne “provincial”, retornando ao seu perdido rincão de origem. Pelo menos tal é o apelo que ressoa ao fim de “Onheib” (“Começo”):

“Salva-te e vem com os *olim* (8)
retorna ao pequeno país.
Sê de novo o Deus judeu”.

Só assim, com o seu povo se refazendo e reconquistando a sua identidade, Ele também poderia refazer-se e reconquistá-la.

Em Glatschtein, porém, muito mais do que no velho torrão hebreu, este “pedacinho de terra” encontra-se lá onde, como no “Começo”, se pode “dar uma volta e dizer palavras familiares, / que serão conversadas em casa”.

A tragédia da perda dessa imperdível pátria sem terra, desse *jidischland* (“país do ídiche” e/ou dos judeus), é o tema da lamentação e da celebração em *Di Freid fun Idischn Vort* (*A Alegria da Palavra Ídiche*, 1961):

“Ó! Deixem que chegue a mim a alegria da palavra ídiche.
Dêem-me as vinte e quatro horas de todos os dias.
Atem-me, enredem-me,
desnudem-me de todas as nulidades.
Mandem que os corvos me alimentem,
ofereçam-me migalhas,
um teto furado e uma cama dura.
Mas dêem-me as vinte e quatro horas de todos os dias.
Não deixem que eu esqueça por um só instante
a palavra ídiche...”

Pois, para o poeta, todas as suas experiências e a trajetória de sua geração, do *schtetl* a Nova York, da tradição religiosa à modernidade estética, só encontram língua e linguagem em ídiche: “Como posso falseá-lo? Você não é apenas a minha língua-mãe, é a fala de meu berço, o selo de todos os meus pensamentos”. Daí o extático implorar: “Ó! Deixem que chegue a mim a alegria da palavra ídiche”.

Aos setenta anos, Glatschtein publica *A lid fun Lublin* (*Um Judeu de Lublin*, 1966). É a sua última coletânea. Duas vertentes

destacam-se neste livro. Uma, refere-se ao modo de ver a atualidade: recusa quase misantrópica perpassa a reflexão sobre a banalizada, permissiva, violenta e absurda existência contemporânea, em que a arte e a literatura perderam seus valores e ideais nas buscas de uma originalidade a qualquer preço, *soi disant* vanguardista, e na qual as novas gerações têm o sexo por religião, o *beatnik* por deus e o *rock'n roll* por ofício divino.

Mesmo em um momento de reflexão sobre o jogo geracional entre o ser e o sofrido devir judaico, diz ele em “Main einikl-dor” (“Minha Geração-Neta”):

“... Agora eu caminho só.
Tua alegria te afasta.
Tua voz entre as montanhas
escarnece de minha velhice em prece.
Entre as montanhas cairei
e me tornarei uma ponte.
E, geração após geração, hei de anelar
por teus passos -
pra frente e pra trás, pra frente e pra trás”.

A outra vertente volta-se para sua cidade natal, Lublin, e o espaço de uma civilização ética, onde judeus ao velho modo, autênticos, respirando a proximidade de Deus, constituem um mundo que o poeta quer relembrar e, mais ainda, reviver:

“Essas coisas mais eu quero lembrar,
as ruínas menores, separadas,
que amadureceram em mim.
As silenciosas desgraças que em mim
[despontaram,
como pequenos sóis assustadiços
e lentamente declinaram,
enevoados com os anos da própria idade.
Essas coisas mais eu devo lembrar.
A descalça trilha de sonho,
que, num corte jubiloso,
relampejou através do mapa
de meu sono nostálgico,
o silencioso caminho que entrecruzou
todos os países, todas as ruas,
[todas as casas,
em uma só atemorizada, desperta
rua judaica,
com suas cálidas pedras,
com seus bosques mofados e tijolos
[tumulares
que acolheu meus passos apressados”.

⁸ “Os que sobem” para Jerusalém, nome dado aos antigos peregrinos ao Sagrado Templo e aos emigrantes modernos que se dirigem a Israel.