



Erotismo no teatro judaico no início do século XX: obscenidade ou questionamento Eroticism in Jewish Theatre in the Early 20th Century: Obscenity or Provocation

Gilberto Gamer*

University of Otago | Otago, Nova Zelândia
gillberto@mail.com

Resumo: Este artigo analisa a presença e as funções do erotismo no teatro judaico do início do século XX, investigando se sua aparição nos palcos configuraria mera obscenidade ou, ao contrário, um modo de provocação crítica e pedagógica. Tomando como foco três peças: *Ibergus*, de Leib Malach, *O D'us da vingança*, de Sholem Asch, e *O Dibuk*, de S. An-ski, argumenta-se que o erotismo foi articulado de modo estratégico por dramaturgos e encenadores, funcionando não como simples escândalo ou apelo comercial, mas como “isca estética” capaz de atrair o público para debates mais profundos sobre ética, hipocrisia, poder, gênero e autoridade dentro da tradição judaica. e o permitido e o proibido, o sagrado e o profano.

Palavras-chave: Teatro judaico. Erotismo. Moralidade.

Abstract: The article analyses the presence and functions of eroticism in Jewish Theatre at the beginning of the 20th century, investigating whether its appearance on stage constituted mere obscenity or, instead, a form of critical and pedagogical provocation. Focusing on three plays: *Ibergus* by Leib Malach, *God of Vengeance* by Sholem Asch and *The Dybbuk* by S. An-ski), it is argued that eroticism was strategically employed by playwrights and directors, not as a simple scandal or commercial appeal, but as an “aesthetic bait” capable of drawing audiences into deeper debates on ethics, hypocrisy, power, gender, and authority within the Jewish tradition.

Keywords: Jewish Theatre. Eroticism. Morality.

“Sexo Kasher” vende. Essa é a tradução literal de uma reportagem publicada pela CBS News em 1999,¹ por ocasião do lançamento de *Kosher Sex*, do rabino Shmuley Boteach. Controversa em certos círculos, o livro traz uma visão sobre sexualidade, intimidade e espiritualidade dentro dos marcos da tradição judaica. A provocação do título não se resume a uma jogada de *marketing*, mas explicita que o desejo e o erotismo, quando rotulados como permitido (*kasher*), podem circular com legitimidade e encontrar seu lugar no mercado editorial e nas discussões sobre ética e religiosidade.

* Mestre em Administração de Negócios pela University of Otago, Nova Zelândia.

¹ Staff, 1999.



Diante dessa afirmativa, cabe a pergunta complementar: e o sexo “*trayf*”² vende também? E a resposta é um sonoro sim! Tomemos como exemplo a trilogia *Cinquenta tons de cinza*, de E. L. James, cuja estética escandalosa – ainda que domesticada – catapultou a série a um sucesso estrondoso: Em dezembro de 2012, em menos de quatro meses da data de seu lançamento no Brasil, os livros já ocupavam as três primeiras posições em todas as listas de mais vendidos e somavam 2,37 milhões de exemplares comercializados, ou seja, a cada minuto 13 livros eram vendidos no país.³ Nos dois anos subsequentes, a série ultrapassou a marca de 100 milhões de cópias vendidas mundialmente.⁴ Passados três anos (2017), os livros já haviam vendido mais de 150 milhões de cópias e geraram duas adaptações cinematográficas, com uma terceira prevista para ser lançada no ano seguinte.⁵ Independentemente de serem *kasher* ou *trayf*, o desejo, o erótico e o erotismo continuam não apenas a fascinar, mas a circular, provocar e vender.

Essa atração não é exclusiva da cultura de massas nem tampouco fruto da contemporaneidade. Se o desejo, o erótico e o erotismo vendem e provocam, hoje, é porque já fascinavam há séculos. No mundo antigo, em *Ars Amatoria* (“Os amores”), de Ovídio, por exemplo, o sexo é manual e *mise-en-scène*, instrução prática e espetáculo lúdico. Em contraste, na Bíblia Hebraica, ele raramente é nomeado. Porém, está lá: nos ecos do *Gênesis*, nas imagens dos *Provérbios*,⁶ e, sobretudo, na poética sensual de *Cântico dos Cânticos*,⁷ no qual o corpo e o desejo ganham expressão sob o manto do sagrado, nunca sob a palavra “sexo”.

Essa recusa de nomear não é sinal de repressão pura, mas talvez de um saber esotérico: aquilo que se revela por omissão, que se transmite por alusão. A tradição cabalística leva essa tensão ao limite, interpretando a união sexual entre homem e mulher como reflexo da união cósmica entre *sefirot*⁸ – desejo como estrutura do mundo.

² *Trayf* é um termo ídiche que significa “não *kasher*”, isso é, impuro segundo as leis dietéticas judaicas.

³ *Intrínseca*, 2012.

⁴ *O Globo*, 2014.

⁵ Schaub, 2017.

⁶ *Provérbios* inclui, entre os grandes mistérios do mundo, “o caminho do homem com uma mulher” (*Provérbios* 30:18-19). A imagem poética e enigmática sugere que a relação amorosa, ou erótica, entre os sexos é tão insondável quanto o voo da águia ou o curso de um navio no mar.

⁷ Segundo Ariel e Chana Bloch, o poema celebra “a maravilha de uma mulher com um homem – uma mulher solteira, sem preocupação com linhagem ou descendência, movida apenas pelo prazer” (Bloch; Bloch, 2006, p. 14, tradução nossa).

⁸ *Sefirot* são, na tradição cabalística, as dez emanções ou atributos por meio dos quais o *Ein Sof* (o Infinito) se manifesta e estrutura a criação. Elas representam aspectos da



Paradoxalmente, quanto mais velado, mais incandescente: o prazer que não se pode dizer acende o desejo de compreender. Ou, como escreve Ovídio, invertendo a lógica da interdição: “*Quod licet, ingratum est; quod non licet, acrius urit*”⁹ – o que é permitido, entedia; o que é proibido, incendeia.

A retórica do interdito, tão presente na tradição bíblica e na literatura rabínica, sustenta-se na ambiguidade: o que não é explicitado pode ser mais eficaz do que o que é exibido. Palavras como “conhecer”, “se deitar com”, ou até o silêncio sobre certas ações, mobilizam um vocabulário paralelo, mais sugestivo, mais potente.

Se o erotismo é cifrado, talvez seja também um pacto interpretativo: só vê quem quer (ou quem sabe onde olhar). E talvez seja por isso que ele sobrevive às censuras e às transformações morais – porque se esconde onde menos se espera e ressurge onde menos se permite.

Pode-se argumentar que essa codificação simbólica do erotismo, essa forma cifrada de tratar o desejo e o corpo, está profundamente alinhada com o conceito *ashkenazita* de *mentshlekhkayt*. Derivada de *mentsh*, “pessoa” ou “ser humano”, essa palavra não se refere apenas à condição de humanidade, mas a um ideal ético de conduta, sensibilidade e responsabilidade.

Como observa Joseph C. Landis, a expressão “seja um *mentsh*” não é apenas um conselho de boa conduta, mas um chamado a encarnar um conjunto de qualidades valorizadas pela tradição judaica: aversão à violência gratuita, respeito ao outro, compaixão, além de modéstia e autocontrole.¹⁰

Essa ética não se baseava na ideia cristã do pecado original, mas na noção talmúdica de que o ser humano nasce com inclinações tanto para o bem (*yetser tov*) quanto para o mal (*yetser hará*), e que sua trajetória moral depende de escolhas, contextos e discernimento. O erro, nesse horizonte, não é uma falha estrutural e irremediável, mas uma possibilidade de desvio, e de retorno.¹¹

Mas com a chegada da *Haskalá* – o Iluminismo judaico – algo se desloca. A autoridade da moral, alicerçada na Torá e nos valores comunitários de *mentshlekhkayt*, passa a ser questionada. Influenciados pelos ideais racionais e universalistas da Europa do século XVIII e XIX, os pensadores judaicos (*maskilim*) propõem uma reformulação: educar o

vontade divina – como sabedoria, compaixão, rigor e beleza – e são frequentemente organizadas em um diagrama conhecido como “Árvore da Vida” (*Encyclopaedia Britannica*, 2025).

⁹ *The Latin Library*, [s. d.].

¹⁰ Landis, 1986, p. 2-3.

¹¹ Landis, 1986, p. 2.



povo para o mundo moderno. Mas como fazê-lo sem um rompimento total? Como secularizar sem apagar?

A pergunta se intensifica com a inquietação nietzschiana: a “morte de D’us” instaura não apenas um vazio metafísico, mas também uma urgência pedagógica, se os antigos alicerces já não sustentam o edifício moral, o que pode ocupar seu lugar? Como alinhar esses conceitos ao novo *zeitgeist*,¹² sem lançar mão de tratados abstratos e enfadonhos?

É aí que retorna então, com nova roupagem, um modo antigo de transmissão típico da cultura judaica: a parábola. Herdada da tradição rabínica, mas agora reformulada para a “modernidade”, a narrativa torna-se o lugar privilegiado para a reinvenção simbólica do tecido moral. Não se trata mais de ditar normas, mas de provocar inquietações, como fazer “a massa” pensar, como sugerir sem doutrinar, como colocar em cena (literal e figurativamente), sob camadas de humor ou tristeza, uma pergunta ética ainda em aberto? Opta-se por se recorrer à pedagogia do *mashal*,¹³ que reaparece, consubstanciada, no formato de teatro e de uma literatura que educa não com respostas, mas com fricções.

Essas fricções não passaram despercebidas, nem impunes. Ao mesmo tempo em que intelectuais e artistas buscavam modernizar a sensibilidade judaica por meio da narrativa simbólica, setores mais tradicionalistas reagiam com veemência àquilo que percebiam como dissolução moral. Um artigo anônimo publicado em 1901 no jornal *Ha-Dor*¹⁴ oferece um exemplo dessa resistência: ao denunciar as transformações nos costumes, acusa escritores, atrizes e especialmente o teatro popular de promoverem a promiscuidade e de corromperem “as filhas de Israel”. O texto mistura lamento, ironia e reprovação, e traça uma linha nítida entre o passado idealizado do lar recatado e da modéstia feminina, e o presente inquietante, marcado pela circulação de romances “vulgares”, roupas “ousadas” e pela ascensão de moças comerciantes que, em vez de protegerem sua vergonha, expõem-se ao olhar dos “libertinos”. No texto do artigo, o palco tornou-se vitrine da decadência e, paradoxalmente, espelho perigoso para quem o observa.

O erotismo como isca e inquietação

Com a profissionalização dos palcos, os dramaturgos e diretores do teatro judaico precisavam disputar atenção com cabarés, operetas, circos e teatros não judaicos. Encher a plateia tornava-se uma necessidade concreta, e os “contos morais respeitáveis” nem sempre garantiam bilheteria. Nesse contexto, erotismo, escândalo e

¹² Do alemão: Fantasma do tempo.

¹³ A palavra hebraica *mashal* designa, em seu uso clássico, uma parábola, provérbio ou alegoria (Boyarín, 1994, p. 98).

¹⁴ Anônimo, 1901.



tensão romântica podiam funcionar como verdadeiras ferramentas de *marketing*. Mas seria isso apenas um artifício mercadológico? Haveria, por trás desse apelo, uma operação mais complexa? É possível que o tema sexual, ou erótico, tenha operado, em muitos casos, não como eixo central, mas como “isca estética”: um convite provocador que conduzia o público a experiências mais densas e críticas?

Ao se considerar a força de atração do erotismo na tradição judaica e a necessidade de modernizar “as massas” dentro do espírito da *Haskalá*, pode-se supor que autores e produtores teatrais tivessem em mente algo mais do que o entretenimento puro. Ao atrair tradicionais chefes de famílias e chefes de famílias tradicionais, jovens bundistas e estudantes sionistas,¹⁵ moças comerciantes e senhoras recatadas, para a mesma plateia, o teatro erótico criava uma arena heterogênea – e, por isso, fértil para inquietações éticas. Intriga sexual, cenas insinuantes e escândalos domésticos funcionavam como porta de entrada. Mas a peça, ao se desdobrar, podia subverter as expectativas, expor hipocrisias, encenar desigualdades, problematizar silêncios. O erotismo, assim, deixava de ser mero tempero comercial para tornar-se uma fresta por onde se insinuavam debates sobre gênero, autoridade, desejo e poder. Talvez seja aí que o teatro judaico popular revelava sua maior astúcia: não em recusar a plateia, mas em acolhê-la para então inquietá-la.

Três peças, várias mensagens

Se a hipótese é que o erotismo no teatro judaico operava como “isca estética”, uma provocação sensível que conduzia o público a experiências morais mais complexas, então é preciso testá-la. Para isso, escolhemos três peças emblemáticas: *Ibergus*, de Leib Malach, *O Dibuk*, de S. An-sky, e *O D’us da vingança*, de Sholem Asch.

Cada uma delas será analisada em dois tempos: 1) pela ação, o autor, o contexto de produção, a presença do erotismo e a moral implícita, ou seja, por aquilo que a peça sugere sem resolver, aquilo que inquieta sem doutrinar; 2) pela reação, a recepção crítica, os escândalos, os processos (quando houver), e os argumentos que sustentaram a censura ou a defesa.

A ideia não é provar uma “intenção” por trás das peças, mas observar como, em diferentes contextos, o erotismo teatral judaico pode ter funcionado como um

¹⁵ No início do século XX, os *bundistas* eram opostos aos sionistas. O “Bund”, *Algemeyner Yidisher Arbeter-Bund in Lite, Poyln un Rusland*, isto é, União Geral dos Trabalhadores Judeus na Lituânia, Polônia e Rússia, defendia que os judeus deveriam lutar por direitos, autonomia cultural e melhores condições de vida nos países onde já residiam, especialmente na Europa Oriental. Eles promoviam o ídiche como língua nacional judaica e rejeitavam a ideia de emigrar para fundar um Estado judeu em outro território, como propunham os sionistas (Díaz, 2023).



dispositivo pedagógico disfarçado de escândalo, uma forma de atrair a atenção, para então, deslocá-la. Como sugeria Einstein, “*curiosity has its own reason for existence*”, e talvez os dramaturgos soubessem disso ao lançar mão de imagens provocadoras para despertar no público, não apenas o desejo, mas o assombro diante dos mistérios da vida, da intimidade e da moralidade.¹⁶ Mistérios que eram abordados em espaços reservados, a casa do rabino, a *yeshivá*,¹⁷ o *mikveh*¹⁸ e por pessoas consideradas aptas ao trato de tais temas, geralmente homens adultos e letrados. No espaço teatral, porém, esses temas ganhavam nova forma: pública, ambígua, inquietante. Como teorizava o renomado psicanalista Bion,¹⁹ o importante não era apenas suscitar a curiosidade, mas deixar em aberto, de modo que a pessoa pudesse entrar em cena com sua própria verdade. O teatro, nesse sentido, não oferecia respostas, oferecia palco.

Da carne ao espírito: *Ibergus*, de Leib Malach²⁰

Leib Malach (pseudônimo de Leyb Zaltsman), nascido em 1894 em Zwolin, Polônia, cresceu num ambiente tradicional judaico antes de mergulhar na boemia intelectual de Varsóvia. Polidor de espelhos, padeiro, pintor de paredes e, por fim, poeta, estreou na literatura em 1915 e publicou com frequência em periódicos como *Der Moment* e *Literarische Bleter*. Em 1922, emigrou para a Argentina, onde se tornou figura ativa na vida cultural judaica. Entre 1924 e 1926, percorreu diversos países da América do Sul, inclusive o Brasil, onde passou um ano e meio. *Ibergus* nasce dessa travessia. Ambientada no Rio de Janeiro, é uma peça singular no teatro judaico, não só pela localização, mas porque expõe, sem filtros, as contradições que atravessavam a comunidade judaica da diáspora em tempos de migração.

O enredo gira em torno da tensão entre a busca de redenção e dignidade por parte de Reizl (uma jovem “mulher de quarto” de cerca de trinta anos), a hipocrisia da comunidade judaica que a condena moralmente, mas não atua contra os verdadeiros opressores (traficantes, cafetões e exploradores), e a promessa de uma nova vida ao lado do Dr. Silva (Deputado Nacional no Congresso). A peça, cujo título, *Ibergus*,

¹⁶ Einstein teria afirmado: “O importante é não parar de questionar. A curiosidade tem sua própria razão de ser. É impossível não se maravilhar ao contemplar os mistérios da eternidade, da vida, da maravilhosa estrutura da realidade. Basta que se tente compreender um pouco desse mistério a cada dia. Nunca perca a curiosidade sagrada.” (Miller, 1955, p. 64, tradução nossa).

¹⁷ Escola judaica focada no estudo da literatura rabínica.

¹⁸ *Mikveh* é uma palavra hebraica para uma piscina ou um contenedor de água natural, usada para imersão e purificação ritual de acordo com as leis e práticas judaicas.

¹⁹ Wilfred Ruprecht Bion (1897-1979), psicanalista britânico de origem indiana.

²⁰ Texto original em ídiche, 1926. Disponível em: <https://archive.org/details/ibergusdrameinfimala/mode/2up>. Acesso em: 12 jun. 2025.



significa “transfusão”, “reformulação”, “transfiguração” ou mesmo “regeneração”, opera como alegoria dessa tentativa: não apenas por parte de Reizl, mas também de todo um teatro, que hesita entre os valores idealizados para o *mentsh* e a realidade dos *blate*.²¹

O erotismo atravessa a peça em camadas. Ele está nas cenas sensuais do primeiro ato, toques no cabelo, promessas de amor, joelhos entrelaçados sob a mesa da “casa”, beijos hesitantes entre Blonder e Reizl. Está nos convites sexuais feitos pelos marinheiros, nos brindes e danças, nos elogios à sua beleza (ou seria volúpia? Ambos?), embutidos no comentário “te levo para a Espanha, o rei Alfonso vai se apaixonar por você, palavra minha”.

O erotismo em *Ibergus* não se limita ao plano dramático. Ele se curva ao simbólico, como na figura do Dr. Silva, que enxerga em Reizl uma nova Maria Madalena, “purificada pelo pecado”, e se oferece como o homem que pode torná-la mãe de um novo messias. A ligação com a cabala é explícita: a mulher marcada pela carne se torna potencial receptáculo do sagrado e é no corpo ferido que se inscreve a redenção. A cena final, em que Reizl recusa tanto o doutor quanto Blonder, parece encarnar esse dilema. Ela diz: “posso ser a esposa de todos, mas não de alguém.” É um gesto de recusa simbólica. Ela sabe que a regeneração não será feita pela normalização, que a pureza não virá pela institucionalização do afeto. E é aí que o erotismo, como fricção e proposta de engrandecimento, ganha sua força.

Essa força incomoda os *vitishe*, os “respeitáveis” da comunidade, empenhados em defender uma identidade judaica limpa, masculina, produtiva e moralizada. *Ibergus* os obriga a enxergar aquilo que fingem não ver: que o tráfico de mulheres florescia sob seus narizes, que os bordéis funcionavam com a cumplicidade (e a frequência) dos homens “de bem”, que a hipocrisia de quem condena era frequentemente maior do que a “transgressão” de quem tenta se regenerar. A cena em que Reizl, ao tentar sair da vida que leva, é rechaçada não por seus algozes, mas por suas supostas defensoras, as damas da associação judaica, que a expulsam por “imoralidade” mesmo após ela doar dois mil dólares para a causa, é contundente.

A peça escancara, assim, a farsa de uma comunidade que apregoa *mentshlekhkayt*, mas pratica exclusão. Que prega redenção, mas só a quem não ameaça seu verniz. *Ibergus* é uma peça sobre regeneração, mas uma regeneração que vem pela denúncia, pelo riso amargo, pelo colapso da aparência. O erotismo aqui é uma alavanca: não para excitar, mas para expor, para mostrar o que se esconde atrás dos discursos de pureza.

²¹ Marcados pelo estigma da exploração sexual, tanto vítimas quanto exploradores.



A peça *Ibergus*, com toda sua carga dramática, quando de sua encenação em Buenos Aires, gerou uma reação à altura.²² Em abril de 1926, a peça foi aprovada para montagem pelo teatro judaico local, mas, no último momento, teve sua estreia vetada pelo dono do teatro, segundo relatos da época, por “abordar o tema do tráfico de mulheres”. Essa justificativa, que poderia parecer moralista, revelou-se, para muitos, um gesto cínico: o próprio meio teatral estava permeado por figuras ambíguas, e não faltavam boatos de envolvimento de certos “respeitáveis” do teatro judaico com redes de exploração sexual. O veto à peça não era, portanto, uma reação à prostituição em si, era uma tentativa de impedir que ela fosse tematizada publicamente no palco e que, com isso, o teatro perdesse o patrocínio de um dos seus frequentadores assíduos: os *blate*.

Essa recusa deflagrou um escândalo. O encenador Yakov Botoshansky, amigo de Malach, tornou o caso público e convocou a imprensa ídiche, intelectuais e lideranças comunitárias. As massas dividiram-se. Para alguns, *Ibergus* representava uma afronta aos bons costumes, para outros, era o símbolo de uma virada cultural necessária, um golpe contra a hipocrisia dos *vitische* e uma vitória estética dos que insistiam em encarar a realidade e as ultrapassadas tradições.

A tensão cresceu até eclodir na estreia alternativa da peça, em julho do mesmo ano, no teatro argentino Politeama. O texto foi mantido intacto, mas Botoshansky optou por acentuar seus traços simbólicos. O personagem Blonder, por exemplo, foi maquiado como um “pequeno Jesus” e Reizl como uma Maria Madalena estilizada. O palco foi dividido em zonas claras e escuras e os personagens entravam em cena ao som de coros e gestos quase automatizados. A estilização evitava o naturalismo e enfatizava a fábula, ao transformar o drama em alegoria.

Mais uma vez, a peça gerou intensas reações. Parte da imprensa saudou *Ibergus* como um “marco cultural”, uma peça capaz de “purificar” o teatro judaico da influência daqueles que lucravam com a exploração moral e estética das mulheres. Para outros, tratava-se de um panfleto travestido de arte – uma peça “incômoda”, “escandalosa”, uma “acusação desproporcional contra a comunidade”. Faltou pouco para que confrontos físicos explodissem entre espectadores. A peça passou a representar uma batalha entre dois projetos: o do teatro como veículo de inquietação ética, e o da cena como espaço de reafirmação comunitária.

A própria figura de Reizl, não mais a personagem, mas o que ela passou a significar, concentrou a disputa: para os *blate*, ela era uma mártir involuntária; para os *vitische*, algo que precisava ser varrido para debaixo do tapete. O fato de a peça ter sido ambientada no Rio de Janeiro apenas tornava tudo mais escandaloso: sugeria que, mesmo longe da Europa, em uma terra jovem e promissora, a lepra moral podia grudar

²² Malach, 1926.



ao nome dos judeus. Isso alimentava, em alguns segmentos da comunidade judaica, o medo de que o teatro popular ídiche servisse como arma contra eles mesmos. No bojo do debate, estava um receio recorrente: ao expor suas fragilidades internas, o judaísmo da diáspora não se autodepurava, apenas se tornava ainda mais vulnerável ao olhar externo.

Mas no final, quando a cortina desceu, ao ter conseguido chamar a atenção para todos esses tabus refletidos no palco e fora dele, o diretor Botoshansky expressou seu sentimento de que, ultimamente, “a peça *Ibergus* levou a uma vitória cultural na vida judaica argentina”.

O D’us da vingança, de Sholem Asch

Sholem Asch, nascido em 1880 em Kutno, Polônia, cresceu num lar hassídico antes de romper com as tradições familiares para mergulhar no mundo das letras. Começou a publicar contos em ídiche ainda jovem, e a transitar entre temas judaicos e universais com ousadia crescente. Aos 26 anos, escreveu sua peça mais controversa, *Got fun nekome* (*O D’us da vingança*),²³ que imediatamente dividiu leitores, críticos e líderes comunitários. Sua carreira posterior incluiria romances de grande sucesso, mas a peça continuaria sendo o ponto de inflexão: ora celebrada como obra-prima modernista do teatro judaico, ora acusada de ter traído sua própria comunidade. Publicada inicialmente em Varsóvia, a peça atravessaria idiomas, países e escândalo, sendo traduzida para mais de uma dezena de línguas, encenada em palcos judaicos ou não, reverberando como poucos textos judaicos o fizeram.

A peça se divide em três atos. O primeiro se passa no andar superior da casa de Yekel Tchaftchovitch,²⁴ um judeu que enriqueceu como dono de um bordel instalado no porão da mesma residência, onde as prostitutas conversam livremente e expõem suas fragilidades, ressentimentos e esperanças, em uma atmosfera marcada por decadência, mas também por uma crua humanidade. Apesar de seu passado (e presente) ligado à prostituição, Yekel sonha em construir uma vida “respeitável” para sua filha Rifkele, uma adolescente de 17 anos, a quem mantém isolada do ambiente degradado. Com o apoio de sua esposa Sarah, ex-prostituta e parceira de negócios, prepara a chegada de

²³ CONGRESS For Jewish Culture. Disponível em: <https://congressforjewishculture.org/people/6783/>. Acesso em: 29 jun. 2025.

²⁴ Este é o nome que consta da versão traduzida para o inglês por Isaac Goldberg, publicada em 1918 (Asch, 1918, p. xv). Algumas variações, tanto no nome quanto no sobrenome, são encontradas em outras versões da peça, ainda que traduzidas para o mesmo idioma. Por exemplo, Yankel Chapchovich está presente em Landis, 1986, p. 73, sendo que, na adaptação da peça por Donald Margulies, baseada numa tradução literal de Joachim Neugroschel, o “tio do bordel” recebeu a denominação de Jack Chapman (Margulies, 2003 p. 3).



um rolo da Torá, símbolo máximo da pureza religiosa, como forma de abençoar a casa e oferecer uma herança espiritual para Rifkele, a quem pretende fazer casar com um jovem estudioso com o objetivo de gerar herdeiros que não tenham qualquer vestígio de ligação da família com o mundo da prostituição.

Nesse contexto, as palavras “*Quod est superius est sicut quod inferius, et quod inferius est sicut quod est superius.*” (O que está acima é como o que está abaixo, e o que está abaixo é como o que está acima.)²⁵ encontram eco brutal. A estrutura da casa é tão teatral quanto simbólica. No andar superior, a família, no inferior, as prostitutas. Ou seria o contrário? O segundo ato fornece a resposta, quando a jovem Rifkele desce secretamente para o porão e encontra-se com Manke, uma garota “bastante jovem”,²⁶ por quem demonstra afeto e desejo. As duas compartilham um momento de intimidade intensa, selado por um beijo na chuva. A relação entre elas é ternamente construída, em contraste com o ambiente opressor do lar. Conforme observa Curtin, no programa para a produção da Broadway de *O D’us da vingança* em 1923 no teatro Apollo, o autor teria mencionado:

Este amor entre as duas garotas não é apenas erótico. É o amor materno inconsciente do qual elas são privadas. A ação retrata o amor da mulher-mãe, que é Manke, pela mulher-criança, que é Rivkele, em vez do amor sensual e invertido de uma mulher pela outra. Nesta cena em particular, eu também quis trazer à tona a aspiração da inocente, que anseia pelo pecado, e a pecadora, que sonha com a pureza. Manke, sobrecarregada pelo pecado, ama a alma pura de Rivkele, e Rivkele, a jovem inocente, deseja permanecer próxima à porta de uma mulher como Manke e escutar o que há lá dentro.²⁷

Seja como for, esse ato revela o colapso das fronteiras que Yekel tentou construir: sua filha já está contaminada, segundo os padrões que ele mesmo tenta negar.

O ato final mostra o colapso da fachada moral de Yekel. Ao descobrir a relação entre Rifkele e Manke, ele entra em desespero e a agride violentamente. Tenta expulsá-la da casa, amaldiçoando-a, como se ela fosse a causa de sua ruína. A Torá, antes símbolo

²⁵ Essa frase vem da *Tábua de Esmeralda (Emerald Tablet)*, um texto enigmático atribuído a Hermes Trismegistus. Ela expressa a ideia de correspondência entre os planos, o macrocosmo (o universo, o acima) e o microcosmo (o ser humano, o abaixo). Em outras palavras, o que acontece no plano espiritual ou celeste se reflete no plano material ou terreno; o universo e o indivíduo são espelhos um do outro; o exterior reflete o interior e vice-versa. Essa noção aparece em diversas tradições, inclusive na cabala.

²⁶ Asch, 1918, p. xv.

²⁷ Curtin, 1987, p. 29.



de pureza e redenção, é profanada e lançada ao chão, num gesto simbólico de desespero e impotência.

O erotismo na peça está explicitamente presente na relação entre as duas e culmina numa das cenas mais revolucionárias do teatro judaico: o momento em que elas dançam e se beijam sob a chuva, ao celebrar o desejo como gesto de alívio, liberdade e descoberta. Mas a peça também trabalha o erotismo em sua atmosfera, nas sugestões de desejo, nos olhares desviantes, na tensão entre o sagrado e o profano. Mais do que um drama sobre prostituição, a peça é uma alegoria sobre pureza, hipocrisia, amor e colapso.

Como era de se esperar, a reação à peça foi explosiva. Quando encenada em ídiche, ainda no início do século XX, dividiu plateias. Mas foi com sua montagem em inglês, na Broadway de 1923, que o escândalo assumiu escala pública. A cena do beijo entre Rivkele e Manke, no palco, com gestos de ternura e paixão, foi considerada “corruptora da juventude”. E, como já ocorrera com *Ibergus*, a censura mais feroz partiu não dos censores não judeus, mas da comunidade judaica. O medo era evidente: expor a todos os próprios conflitos internos poderia alimentar estigmas e antissemitismo. O teatro, para alguns, deveria continuar sendo um espaço de autorrepresentação cuidadosa, não de desconstrução. Sob as acusações de heresia e idolatria, mas principalmente de obscenidade, o elenco e o produtor foram presos. Ao defender *O D’us da vingança* contra as acusações de obscenidade, o advogado e produtor argumentou que obras canônicas como a Bíblia e as peças de Shakespeare contêm mais passagens eróticas ou sexuais do que qualquer cena da peça de Asch, e nem por isso deixam de ser ensinadas ou utilizadas de alguma forma nas escolas. Não obteve sucesso. Mas eventualmente, com o pagamento da fiança determinada, todos foram soltos e a peça continuou a ser apresentada.

O D’us da vingança permaneceu em cartaz por 133 apresentações, um feito impressionante, ao se considerar que dois dos principais jornais de Nova York se recusaram a veicular anúncios do espetáculo.²⁸ Independentemente, a mensagem subliminar do autor e dos produtores já havia sido transmitida: a vida judaica não podia mais ser mantida dividida entre dois cosmos, um inferior e outro superior.

Na camada mais profunda de *O D’us da vingança*, o que estava em jogo não era apenas o destino de uma filha “corrompida” ou a falência de um pai que tentava construir uma reputação “respeitável” a partir da prostituição. O que a peça desnudava, com precisão desconcertante, era uma esquizofrenia moral²⁹ que atravessava a própria estrutura da sociedade patriarcal e religiosa, hipócrita e moralista, que ela retratava. Yekel, ao tentar purificar sua casa com um rolo da Torá, símbolo máximo da santidade

²⁸ Curtin, 1987, p. 40.

²⁹ Landis, 1986, p. 71.



judaica, sem abdicar da exploração sexual que sustentava seu modo de vida, revelou a falência de qualquer tentativa de conciliação entre aparência e virtude. A Torá que ele adquire não é sinal de fé, mas instrumento de encobrimento. Trata-se apenas de uma tentativa de purificação por meio de um símbolo religioso, mas sem uma transformação ética real. Já Rifkele, ao se apaixonar por Manke, transgrediu os limites de gênero, desejo e pureza ritual, e expôs, não apenas o seu “pecado”, como também a hipocrisia sistêmica de toda uma comunidade que substitui valores por rituais, compaixão por controle, ética por aparência. Ao final, o que fica claro é o colapso de uma lógica moral que não se sustenta, exatamente por viver em negação de si mesma.

O Dibuk, de An-ski

Se em *O D'us da vingança* o erotismo se materializa em tensões familiares e em amores proibidos, em *O Dibuk*, ele atravessa a fronteira da morte e torna-se uma busca espiritual por fusão entre corpos, almas e mundos.

Sch. An-ski, Shloyme-Zaynvil Rapoport, nasceu em 1863 na vila de Tshashnik, na Bielorrússia, e cresceu num ambiente marcado pela ausência do pai e pela força silenciosa da mãe, Khane, que sustentava a casa com o trabalho em uma taverna.³⁰ Ainda jovem, rompeu com os estudos religiosos, mergulhou no universo do populismo russo e tornou-se militante, etnógrafo e escritor. Viveu entre camponeses, mineiros e operários e, em Paris, passou a publicar em revistas revolucionárias. Retornou ao mundo judaico no início do século XX e, influenciado por I. L. Peretz, passou a escrever em ídiche. Entre 1911 e 1914, liderou uma expedição etnográfica por comunidades judaicas da Ucrânia e recolheu contos, canções, objetos e rituais. Dessa jornada, nasceu sua peça mais célebre: *Der dibuk oder tsvishn tsvey veltn* (“*O Dibuk ou Entre dois mundos*”),³¹ escrita simultaneamente em russo e ídiche. Essa versão foi publicada pela primeira vez em 1919 em Vilna como uma separata. Atualmente, entre outras línguas, existem traduções da peça para o português e espanhol.

A semente de *O Dibuk*, no entanto, começou a germinar muito antes, mais precisamente em 1911, quando durante uma viagem à Volínia, An-ski hospedou-se na casa de um *hassid* local, pai de uma jovem silenciosa e pensativa. Durante o jantar de *shabat*, a moça, até então retraída, transformou-se diante de um jovem da casa de estudos, que fora convidado a participar da refeição com a família. Seus olhos se encontravam com os dele em silêncio, como se algo os atravessasse sem que percebessem. “Compreendi que suas almas jovens e puras palpitavam com um oculto

³⁰ O pseudônimo “An-Ski” significa “filho de Ana”, uma homenagem à sua mãe, Khane, que o criou sozinho após o abandono do pai (An-Ski, 2012, p. 9).

³¹ O título da peça apresenta variações: Dibbuk, Dybbuk, Dibuk, entre outras. Optamos a forma “*O Dibuk*”, de acordo com a grafia adotada por Jacó Guinsburg em suas edições brasileiras.



magnetismo”, escreveu An-ski. No jantar da última noite de *shabat*, a casa se encheu de luz e de conversa. O pai da moça, animado, servia chá e falava entusiasticamente sobre seus negócios e, sobretudo, sobre o casamento que estava prestes a firmar para a filha, com um rapaz bem-nascido, sério e financeiramente promissor. Mas algo no tom daquela conversa, no contraste entre o entusiasmo paterno e o silêncio denso da filha, acendeu em An-ski uma inquietação. Ele intuiu que ali havia mais do que se via: uma tensão invisível, uma tragédia latente prestes a se instalar. Nos dias que se seguiram, enquanto viajava por outras cidades da região, a lembrança daquela casa, da jovem transformada diante do estudante e das trocas silenciosas de olhares entre os dois, não o abandonou. Essas imagens, ora turvas, ora vívidas como em sonho, começaram a se entrelaçar com as lendas de almas penadas que ouvia pelo caminho. Até que, uma manhã, ao despertar tomado por essas visões, pôs no papel um primeiro esboço, ainda sem saber exatamente o que viria criar, mas certo de que ali nascia algo enraizado tanto no folclore quanto na pulsação secreta da vida real.³²

A narrativa tem como cenário inicial uma sinagoga escura e velha, onde Khonnon, um jovem cabalista pobre e autodidata, discute com outros *hassidim* temas esotéricos e suas interpretações teológicas. Em meio à conversa, ele propõe uma ideia que desafia não apenas seus interlocutores, mas o próprio imaginário religioso: não se trata de combater o pecado, mas de elevá-lo. O pecado, diz ele, é parte da criação divina e, portanto, contém uma centelha de santidade. Tal pensamento beira a heresia: para Khonnon, até Satanás, criado por D’us, carrega uma face da santidade. A luxúria, frequentemente vista como o pecado mais poderoso, pode ser purificada como o ouro, cujas impurezas são removidas na chama ou como a palha que o agricultor separa do grão maduro. Ou seja, o pecado deve ser purificado de sua impureza até que reste apenas a santidade.

Momentos depois, Leye entra na sinagoga acompanhada por Frade, sua cuidadora idosa. O olhar entre Leye e Khonnon se sustenta em silêncio, nada é dito, mas tudo é compreendido. As mulheres haviam ido tratar de questões práticas, mas o que permanece é o encontro entre corpos que, sem se tocarem, se reconheciam. À saída de Leye e Frade, entra Sender, pai da garota, e faz o anúncio formal: sua filha está prometida a outro. Rico, bem-nascido, com futuro garantido, um homem escolhido pela lógica e pelo contrato. Para Khonnon, o golpe é avassalador. O desejo silencioso, ainda palpitante, é agora substituído pela ausência. Leye será de outro, e o vínculo se desfaz antes mesmo de se consolidar. O erotismo aqui não se consuma, ele se frustra. Em seu desespero e obsessão, ele tenta invocar forças sobrenaturais para impedir o casamento, mas seus atos resultam apenas em sua morte súbita.

³² Guinsburg, 2008, p. 23.



Três meses se passam. O dia do casamento chega envolto em ritos e obrigações. Leye visita o túmulo de um casal de noivos, massacrados por cossacos em 1648, no exato dia do casamento deles, um gesto ancestral que parece prenunciar a tragédia. Ela dança com os pobres e os excluídos, como quem ensaia uma inclusão que jamais se completará. Mas no momento da cerimônia, algo se rompe: Leye oscila entre lucidez e delírio, empurra seu pretendente e afirma, com convicção desarmante, que ele não é seu noivo. A leitura dos presentes é imediata: loucura. Mas um mensageiro anônimo se opõe à versão e revela o que a narrativa hesitava em nomear: ela está possuída por um *dibuk*.

Mais três dias se passam. Desesperado com a condição de sua filha, Sender busca ajuda do renomado rabino Azrielke de Miropolye. O rabino examina Leye e conclui que o espírito que se apoderou de seu corpo é o de alguém que acredita ser seu verdadeiro noivo. Azrielke ordena que seja formado um tribunal religioso para julgar o caso e, com a ajuda de um segundo rabino da corte religiosa e em meio às invocações místicas e cânticos, a verdade emerge: Sender havia quebrado uma promessa feita ao pai de Khonnon. A injustiça criou uma brecha na ordem e, por essa brecha, o desejo retornou em forma de possessão. O tribunal decide que o *dibuk* deve ser exorcizado, mas primeiro Sender deve fazer reparações pela injustiça cometida.

O ato final se configura como uma cerimônia coletiva, não apenas litúrgica, mas existencial. Leye, cercada por rabinos, líderes e membros da comunidade, torna-se o centro de um ritual cabalístico destinado a romper o laço entre ela e Khonnon. Leye está presente, cercada por líderes religiosos, homens da comunidade e cabalistas. O rabino conduz o ritual para expulsar o *dibuk*, e emprega preces, cânticos e *shofarim* (chifres de carneiro),³³ instrumentos sagrados, normalmente associados a celebrações solenes, mas que aqui marcam não a chegada da redenção, mas o anúncio da perda, entoados em momentos-chave para reforçar a dimensão espiritual e ritualística da expulsão. Após uma luta intensa, o espírito de Khonnon abandona o corpo de Leye. Mas a libertação não traz consolo e Leye, profundamente transformada, também morre, não porque foi derrotada, mas porque sua alma estava irremediavelmente entrelaçada à de seu amado espectral.

O desfecho, marcado por perda e silêncio, encerra a peça com a solenidade de um lamento coletivo, não apenas por Leye, mas por um elo desfeito entre promessa e realidade, entre justiça e compaixão. A fronteira entre os mundos dos vivos e dos mortos, do sagrado e do profano se dissolve. Aqui, o título completo da peça, entre

³³ Um *minian* é a presença de dez homens judeus adultos, necessária, segundo as tradições, para aprovar, testemunhar e ajudar na condução do exorcismo. (An-Ski, 2012, p. 16).



dois mundos, ganha sua dimensão plena. O palco torna-se um limiar e o teatro, um espaço de travessia.

O erotismo que atravessa A peça *O Dibuk* manifesta-se de maneira multifacetada, e exige um olhar que ultrapasse categorias binárias como “reprimido” ou “transgressor”. Uma das maneiras de abordar essa dimensão é pensá-la na intersecção de dois eixos simbólicos: de um lado, o grau de explicitação, em que a expressão do erotismo é mais explícita ou implícita; de outro, o estado da protagonista Leye em relação a esse erotismo, se ela está ainda não possuída por forças externas, ou já possuída por elas.

Esse cruzamento permite entrever quatro formas distintas de erotismo que se entrelaçam ao longo do texto.

Em primeiro lugar, a forma do erotismo explícito antes da possessão, em pleno ritual. Ele se manifesta nos gestos visíveis, nos momentos em que o impulso devocional se confunde com afeto e desejo, tal como quando Leye beija o *Sefer* Torá durante sua visita à sinagoga: “Ela o abraça, pressiona os lábios contra ele. Beija-o apaixonadamente.) Chega, criança, chega! Pergaminhos não podem ser beijados por muito tempo.” A fisicalidade desse gesto, normalmente reservado à reverência religiosa, é marcada por uma intensidade que, de muito, excede o ritual. A fusão entre o gesto devocional e o impulso afetivo transforma a cena em um espaço ambíguo, onde o sagrado e o sensual literalmente se tocam. Outro exemplo está no olhar silencioso entre Leye e Khonnon, anterior à transformação deste em *dibuk*: “Seus olhos sempre brilham. Que olhos! E quando ele fala comigo, fica sem fôlego. E eu também. Afinal, não é apropriado uma garota falar com um garoto desconhecido.”, diz Leye em certo momento.

O que se diz e o que não são aqui igualmente importantes, a contenção da carne revela o desejo da mente. Um terceiro exemplo pode ser encontrado quando Khonnon entoava versos do *Cântico dos Cânticos*. A citação dos atributos físicos da pessoa amada reativa um desejo latente, e o corpo de Leye torna-se veículo de um desejo que expressa uma forma de amor insistente, ainda que condenado.

Em segundo lugar é forma do erotismo implícito antes da possessão. Nesse plano, a tradição mística judaica fornece chaves interpretativas fundamentais. O *dibuk*, nesse contexto, pode ser lido como a evolução do pensamento de Khonnon sobre a impossibilidade de realizar uma união em nível terreno. A dimensão erótica, portanto, deixa de ser apenas corporal, para se tornar metafísica: o desejo de fusão com Leye materializa a tensão entre finitude e transcendência. Ao fazer parte dos místicos hassídicos, Khonnon estaria a par do princípio e dos argumentos que sustentam que até mesmo o impulso sexual pode ser elevado a um plano de santidade, se canalizado com intenção espiritual (Freeze, [s.d.]). E as primeiras linhas do texto da peça deixam isso evidente, embora de forma velada: apesar do caráter “pecaminoso” do sexo, num



plano elevado (e porque não dizer também no mundo terreno) ele resulta em criação de uma nova alma (no sentido metafórico e real): “Por que, por que/ A alma/ De sua altura exaltada/ Caiu em profundezas abismais? / Na queda reside o poder/ De se erguer novamente.”³⁴

Mas será que não existe uma “terceira via”? Nós arriscamos dizer que sim. Novamente, com base em seus estudos, Khonnon certamente detinha conhecimento sobre a figura da *pilegesh*, a companheira sexual fora do casamento legal, que aparece na *halachá* (o corpo coletivo de leis religiosas judaicas) e em algumas referências bíblicas.³⁵ Como aponta Freeze, juristas (século XVI) e mesmo o *Gaon* de Vilna (século XVIII) admitiam relações sexuais estáveis fora do casamento, desde que em conformidade com certos preceitos. Talvez, então, a intenção de Khonnon fosse a de se tornar amante de Leye. Mas, como Leye estava “doutrinada” por uma mentalidade conservadora, ela não conseguiu perceber essa alternativa subliminarmente sugerida por ele. Então, quando Leye rejeitou Menashe ao dizer “Você não é meu noivo”, ela não apenas rompeu um contrato social mas também destruiu o caminho não percorrido e, com ele, uma outra possibilidade de amor, menos institucional, mas talvez mais verdadeira. Ao optar por essa trilha, Leye, sem saber, passou a seguir pelo inescapável caminho da excomunhão, do exorcismo, da morte.

Embora Georges Bataille não tivesse foco na peça em questão, ele descreve a lógica de Khonnon ao considerar se transformar no *dibuk*, ao afirmar que [...] “esse ser, na morte, é reconduzido à continuidade do ser, à ausência de particularidade. Essa ação violenta, que priva a vítima de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado e o infinito que pertencem à esfera sagrada, é desejada em sua consequência maior: a terceira forma, a do erotismo explícito após a posseção.”³⁶

Nesse contexto, os elementos eróticos tornam-se inescapáveis. A linguagem da posseção espiritual – com seus verbos carregados de sentido, como “possuir” e “penetrar”, revela a intensidade de uma experiência em que o corpo de Leye se torna território de trânsito entre o humano e o sobrenatural. O contato com o *dibuk* não é apenas uma invasão espiritual, mas também uma entrega corporal que ecoa dinâmicas de desejo, abandono e transgressão. O corpo de Leye, tomado pelo espírito de

³⁴ Anski, 1986, p. 23.

³⁵ Diversas mulheres são identificadas como *pilegeshim* na Bíblia. Alguns exemplos notáveis são Quetura, concubina do patriarca Abraão (Gênesis 25:1); Bila e Zilpa, servas das esposas de Jacó, Raquel e Lia (Gênesis 30:4, 9). Mesmo sem citação nominal, o velho testamento registra que Davi teve várias concubinas, além de suas esposas (2 Samuel 5:13; 15:16) e que Salomão teria tido 700 esposas e 300 concubinas (1 Reis 11:3).

³⁶ Bataille, 1987, p. 60.



Khonnon, experimenta o êxtase e a dissolução das fronteiras do eu, como também sugeriu Bataille,³⁷ numa fusão que, ao mesmo tempo, sacraliza e profana.

O erotismo, desse modo, manifesta-se de forma sublimada, porém quase explícita. A memória corporal e a sensualidade emergem na maneira como Leye descreve os traços físicos de Khonnon, o cabelo macio, os olhos tristes e gentis, os dedos longos e finos, e revelam uma atenção minuciosa e afetiva ao corpo do outro, como quem revive, em palavras, o toque e a presença. Além disso, os sonhos e lembranças tornam-se o espaço privilegiado do desejo: é nas noites silenciosas, entre lágrimas doces e visões oníricas, que Leye reencontra a figura amada, o que sugere que o anseio e a busca pelo outro persistem mesmo na ausência física, no território do inconsciente e da fantasia. Por fim, a própria linguagem poética, repleta de imagens sensoriais e emotivas, reforça a ideia: o erotismo está explícito lá, na evocação da memória, no lirismo da fala e na intensidade do sonho, e se torna, assim, uma presença quase palpável, ainda que envolta em delicadeza e mistério.

A forma do quarto lugar e a do erotismo implícito após a possessão: É no desenlace do exorcismo que essa dimensão se revela de modo ainda mais sofisticado. Como bem lembrou Erlich, “toda e qualquer iniciação passa por uma fase de morte para que se abram as portas para uma vida nova”.³⁸ E na peça não foi diferente. O ritual de expulsão do *dibuk* pode ser lido como um “desligamento” simbólico do laço erótico que unia Leye e Khonnon, mas de forma realmente fatal: ao libertar-se do espírito, Leye também se desfaz como sujeito. A morte, aqui, aparece como o fim do eros, como sua consumação extrema, aquilo que o erotismo promete e teme ao mesmo tempo. Esse momento dramático ecoa, de maneira simbólica, a experiência do clímax sexual: após a união máxima, sobrevém a separação, uma espécie de “pequena morte” (*la petite mort*), em que ambos os parceiros retornam às suas realidades, o trabalho e as atividades cotidianas para os vivos, o outro reino para os espíritos. Esse paralelo encontra respaldo no pensamento de Bataille, que distingue o mundo profano, regido pelos interditos, do mundo sagrado, aberto à transgressão. Como afirma o autor, “A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente, ou sucessivamente, ela é composta pelo mundo profano e pelo mundo sagrado, que são as suas duas formas complementares. O mundo profano é o dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses”.³⁹ Assim, o exorcismo marca o fim da experiência sagrada e transgressora e restabelece as fronteiras entre os mundos, mas não sem deixar a marca indelével do desejo vivido no limiar entre o sagrado e o profano. Dessa forma, o erotismo implícito em *O Dibuk* não reside apenas nos gestos ou palavras, mas sobretudo na tensão entre

³⁷ Bataille, 1987, p. 60.

³⁸ Erlich, 2007, p. 47.

³⁹ Bataille, 1987, p. 45.



a fusão e a separação, no trauma do retorno e na memória do êxtase, elementos que, mesmo velados, permeiam toda a peça e a elevam à condição de uma poderosa alegoria do desejo.

Essa matriz não serve apenas para classificar, ela opera como lente hermenêutica. Revela que o erotismo não está nos atos, mas nas zonas de transição: entre tocar e reter, entre encarnar e evocar, entre viver e lembrar.

Apesar de toda esta carga erótica, ao contrário das peças anteriores, cuja recepção foi marcada por escândalos e censuras, *O Dibuk* provocou uma inquietação silenciosa. Não houve nenhuma reação pública violenta ou extremada, mas sim uma reverência assombrosa, como se o próprio An-ski tivesse retornado para encenar sua despedida entre mundos (a estreia da peça ocorreu em 9 de dezembro de 1920, exatamente 30 dias após sua morte, como parte de um dos rituais do luto judaico, o *shloshim*. O evento foi tratado como uma espécie de invocação simbólica: o autor morto “falava” através dela).⁴⁰ Um compositor ídiche que estava lá naquela noite descreveu a audiência como sentada “em silêncio e mal respirando”, enquanto “experimentava algo inteiramente novo”. Era como se o próprio público parecesse possuído.⁴¹ A peça foi apresentada mais de 390 vezes no primeiro ano, com público acumulado de mais de 200 mil espectadores.⁴² Isso não indica escândalo, mas fascínio coletivo.

Entretanto, em um nível abaixo de sua atmosfera ritual e seu lirismo místico, *O Dibuk* encena uma crítica silenciosa, porém contundente, às estruturas tradicionais de casamento, sexualidade e justiça. A possessão, nesse contexto, funciona como metáfora da transgressão: o espírito que habita Leye desafia tanto o arranjo social pré-estabelecido quanto os limites entre desejo permitido e desejo proibido. Mais do que escandalizar, a peça inquieta, por colocar em cena o que as convenções culturais tentam suprimir.

Vale considerar, ainda, que *O Dibuk* estreou em 1920, num momento em que as ideologias socialistas e comunistas já começavam a difundir ideais mais igualitários, inclusive no campo da sexualidade. Desde os primeiros teóricos, como Charles Fourier, a emancipação da mulher era vista como medida do progresso social.⁴³ O corpo feminino, nesse contexto, deixa de ser propriedade ou símbolo de pureza para tornar-se espaço de liberdade e crítica. É nesse limiar que Leye se inscreve: não como vítima, mas como figura que perturba o sistema, exige reparação e recusa o destino que lhe foi imposto.

⁴⁰ Safran, 2010, p. 292.

⁴¹ Stern, 2024.

⁴² Waislitz, 1968, p. 41.

⁴³ Grogan, 1992, p. 20.



Conclusões

Nas três peças *Ibergus*, *O D'us da vingança* e *O Dibuk*, o erotismo não aparece como fim em si mesmo, nem como provocação vazia. Em *Ibergus*, ele funciona como denúncia da hipocrisia social e como catalisador de regeneração. Em *O D'us da vingança*, escancara a impossibilidade de manter separados os mundos do puro e do impuro e torna visível uma moral cindida, sustentada em aparências. Já em *O Dibuk*, o erotismo alcança sua forma mais elevada e ambígua, torna-se ponte entre vivos e mortos, entre sagrado e profano, entre amor e possessão. Nessa peça, o desejo é simultaneamente linguagem, obstáculo e transcendência.

Os autores dos textos não usaram temas sexuais de forma cínica ou oportunista. Ao contrário: o erotismo foi empregado estrategicamente como isca estética, capaz de atrair públicos diversos, para então conduzi-los a dilemas morais, sociais e espirituais mais profundos. A sedução inicial, seja por escândalo, desejo ou transgressão, não se encerra em si mesma. Ela abre caminho para o confronto ético, para o colapso familiar, para a responsabilidade comunitária.

Apesar do número reduzido de peças analisadas, acreditamos ter ilustrado que o teatro judaico do início do século XX, longe de ser mero repositório de nostalgia, revela-se um espaço de hermenêutica humanística. Ao colocar o corpo em cena, desejado, amaldiçoado ou libertado, expõe os limites de uma tradição em transformação. Ao reinscrever o erotismo no cerne da experiência judaica moderna, oferece não uma apologia da transgressão, mas uma pedagogia do incômodo. Como lembrou Erlich, “o drama tem o efeito catártico que Aristóteles exige da Tragédia e, como toda grande arte, é também ‘mensageira e intermediária alada entre as esferas’”.⁴⁴

Não por acaso, essas peças surgiram também quando as teorias de Freud sobre sexualidade começaram a ganhar destaque, e gerar antagonismos. Ele, que era um fumante inveterado de charutos, foi inquirido uma vez por um de seus discípulos se este seu hábito teria algum significado fálico, ao que o mestre teria respondido: “Algumas vezes um charuto é apenas um charuto”.⁴⁵

⁴⁴ Erlich, 2007, p. 27.

⁴⁵ Embora frequentemente atribuída a Freud, a frase “Às vezes um charuto é apenas um charuto” não aparece em nenhuma obra ou correspondência conhecida do autor, em alemão ou em outras línguas. O primeiro registro documentado da frase surge apenas em 1950, como uma nota de rodapé (n. 9) no artigo “The Place of Action in Personality Change” de Allen Wheelis, publicado na revista *Psychiatry* (v. 13, n. 2, p. 139), que a descreve como uma citação “famosa” de cerca de 30 anos antes, mas sem comprovação. Isso sugeriria uma origem por volta de 1920, época do nosso contexto



Cabe ao leitor decidir se estas peças estão alinhadas com essa perspectiva. E, da mesma forma, refletir se, quando se trata de erotismo, “as coisas” são mesmo pretas ou brancas ou se valeria a pena recordar que na vida existem, pelo menos, cinquenta tons de cinza.

Referências

A., [autor anônimo]. Na Rússia (Sobre a modéstia) [הצניעות על ברוסיה]. *Hadôr, Das Zeitalter (A Geração, A Época)*, Cracóvia, ano 1, n. 24, p. 4-6, 13 jun. 1901.

ASCH, Sholem. *The God of vengeance: a drama in three acts*. Tradução para o inglês de Isaac Goldberg. Boston: The Stratford Company, 1918.

ANSKI, S. *The Dybbuk (Between Two Worlds)*. In: LANDIS, Joseph C. (org.). *Three Great Jewish Plays*. New York: Applause Theatre Book Publishers, 1986. p. 15-68.

AN-SKI. *El Dibuk: Teatro y etnografia*. Tradução: Abraham Lichtenbaum. Ester Reznik de Jarmatz e Silvia Hansman. Buenos Aires: Sholem Buenos Aires, 2012.

BATAILLE, GEORGES. *O erotismo*. Tradução: Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BLOCH, Ariel; BLOCH, Chana. *The Song of Songs: the World's First Great Love Poem*. New York: The Modern Library, 2006.

BOYARIN, Daniel. *Israel Carnal: lendo o sexo na cultura talmúdica*. Tradução: André Cardoso Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CONGRESS For Jewish Culture. Asch, Sholem. [s.d.] Disponível em: <https://congressforjewishculture.org/people/6783/>. Acesso em: 01 jul. 2025.

CONGRESS For Jewish Culture. Malakh, Leyb. [s.d.] Disponível em: <https://congressforjewishculture.org/people/2827/>. Acesso em: 29 jun. 2025.

CURTIN, Kaier. *We can always call them Bulgarians: the emergence of lesbians and gay men on the American stage*. Boston: Alyson Publications, 1987.

DÍAZ, Diego. El Bund: los socialistas judíos que no amaban el sionismo. *El Salto Diario*, 29 out. 2023. Disponível em: <https://www.elsaltodiario.com/historia/bund-socialistas-judios-no-amaban-sionismo>. Acesso em: 28 jun. 2025.

ENCYCLOPAEDIA Britannica. *Sefirot*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/sefirot>. Acesso em: 27 jun. 2025.

ERLICH, Sara Riwka. *Dybbuk, entre dois mundos: interpretação mítico-simbólica aplicada, comparada e compreensão psicanalítica*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2007.

analítico. Em 2001, o professor Alan C. Elms (UC Davis) publicou um estudo detalhado concluindo que é altamente improvável que Freud tenha dito ou escrito tal frase.



FREEZE, ChaeRan in *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, verbete "Sexuality". [s.d.] Disponível em: <https://encyclopedia.yivo.org/article/2140>. Acesso em 25 jun. 2025.

GROGAN, Susan K. *French Socialism and Sexual Difference*. London: Macmillan Academic and Professional Ltd., 1992.

GUINSBURG, Jacó. Dibuk: um autor, um tema e uma peça. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, out. 2008, p. 19-25.

INTRÍNSECA. *Cinquenta tons de cinza vende 13 livros por minuto no Brasil*. Blog Intrínseca, 10 dez. 2012. Disponível em: <https://intrinseca.com.br/blog/2012/12/cinquenta-tons-de-cinza-vende-13-livros-por-minuto-no-brasil/>. Acesso em: 29 jun. 2025.

LANDIS, Joseph C. *Three great Jewish plays in modern translation*. New York: Applause Theatre Book Publishers, 1986.

MALACH, Leib. *Ibergus: drame in fir akten* [em ídiche]. Buenos Aires: Centro Cultural Juvenil de Bahia Blanca, 1926. Disponível em: <https://archive.org/details/ibergusdrameinfimala/mode/2up>. Acesso em: 18 ago. 2024.

MARGULIES, Donald. *God of vengeance, adapted from the play by Sholom Asch based on a literal translation by Joachim Neugroschel*. New York: Dramatists Play Service, Inc., 2003.

MILLER, William. Death of a genius: his fourth dimension, time, overtakes einstein. *Life*, v. 38, n. 18, p. 61-64, 2 mai. 1955. New York: Time, Inc. Disponível em: <https://books.google.co.nz/books?id=dIYEAAAAMBAJ&lpg=PP1&dq=Life%20Magazine%201955%20May&pg=PA61#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 29 jun. 2025.

O GLOBO. *50 tons de cinza ultrapassa marca de 100 milhões de cópias vendidas*. O Globo, 27 fev. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/50-tons-de-cinza-ultrapassa-marca-de-100-milhoes-de-copias-vendidas-11727715>. Acesso em: 29 jun. 2025.

OVÍDIO. *Os amores*. Tradução parafrástica de António Feliciano de Castilho; seguida de Grinalda Ovidiana, por José Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Typographia de Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1858. Disponível em: <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/records/item/82348-os-amores>. Acesso em: 29 jun. 2025.

SAFRAN, GABRIELLA. *Wandering Soul: the Dybbuk's Creator, S. An-sky*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010.

SCHAUB, Michael. Exhibit highlights the powerful impact of 'The Dybbuk' for the past 100 years. *Los Angeles Times*, 10 out. 2017. Disponível em:



<https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-et-jc-fifty-shades-darker-20171010.story.html>. Acesso em: 29 jun. 2025.

STAFF. 'Kosher Sex' sells. [s.l.]: CBS News, 1999. Disponível em: <https://www.cbsnews.com/news/kosher-sex-sells/>. Acesso em: 29 jun. 2025.

STERN, Jennifer A. Exhibit highlights the powerful impact of 'The Dybbuk' for the past 100 years *The Forward*, 28 out. 2024. Disponível em: <https://forward.com/yiddish-world/668752/exhibit-impact-the-dybbuk-love-supernatural-demonic-possession/>. Acesso em: 03 jul. 2025.

THE LATIN LIBRARY. *Ovid Nasonis: Amores, Liber Secundus*. [s.d.] Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.amor2.shtml>. Acesso em: 28 jun. 2025.

Enviado em: 25/05/2025

Aprovado em: 01/11/2025