

# NOS RASTROS DA PRAÇA ONZE

memórias sobre o bairro judeu

banca final | TFG II 2021.1

aluno Gabriel Sergio Nigri  
orientadora professora Flávia Santos de Oliveira

faculdade de arquitetura e urbanismo | UFRJ

## Sumário

Introdução .....	09
1. O olhar para a Praça Onze	
1.1 Breve história urbana .....	13
1.2 Memórias de um bairro judeu.....	13
2. O olhar para a literatura de Beckett	
2.1 Breve biografia de Samuel Beckett.....	19
2.2 <i>Molloy</i> , a vida sem lágrimas.....	29
3. Palimpsestos, aproximando <i>Molloy</i> do centro do Rio .....	29
4. Praça Onze palimpséstica.....	37
5. Considerações finais.....	37
Bibliografia.....	37



## Lista de imagens

FIG.1: Fonte: arquivo pessoal

FIG.2: Fonte: arquivo pessoal

FIG.3: Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

FIG.4: Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

FIG.5: Fonte: arquivo pessoal

FIG.6: Fonte: arquivo pessoal

FIG.7: Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

FIG.8: Fonte: Library Of Congress Fund

FIG.9: Fonte: arquivo pessoal

FIG.10: Fonte: Instituto Brasileira Fotográfica

FIG.11: Fonte: Instituto Brasileira Fotográfica

FIG.12: Fonte: Acervo Portal Augusto Malta

FIG.13: Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

FIG.14: Fonte: arquivo pessoal

FIG.15: Fonte: Fundo Hélio Brito

FIG.16: Fonte: Acervo Jornal O Globo

FIG.17: Fonte: Fundo Hélio Brito

FIG.18: Fonte: Fundo Hélio Brito

FIG.19: Fonte: Fundo Hélio Brito

FIG.20: Fonte: Fundo Hélio Brito

FIG.21: Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

FIG.22: Fonte: Acervo Jornal O Globo

FIG.23: Fonte: arquivo pessoal

FIG.24: Fonte: Instituto Brasileira Fotográfica

FIG.25: Fonte: Acervo Portal Augusto Malta

FIG.26: Fonte: arquivo pessoal

FIG.27: Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

FIG.28: Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

FIG.29: Fonte: Acervo José Griner

FIG.30: Fonte: Acervo Museu Judaico do Rio de Janeiro

FIG.31: Fonte: Acervo Portal Augusto Malta

FIG.32: Fonte: Commons Wikimedia

FIG.33: Fonte: Commons Wikimedia

FIG.34: Fonte: Peter Eisenman Architects

FIG.35: Fonte: Peter Eisenman Architects

FIG.36: Fonte: arquivo pessoal

FIG.37: Fonte: arquivo pessoal

FIG.38: Fonte: arquivo pessoal

FIG.39: Fonte: arquivo pessoal

FIG.40: Fonte: arquivo pessoal

## I.

A existência de um bairro judeu na Praça Onze, hoje vivo pelos documentos históricos e memórias das gerações passadas, é ainda ocasionalmente citada em conversas com meus pais e avós quando perguntados sobre as origens da presença judaica no Rio de Janeiro. Minha avó paterna, filha de um casal polonês de sobrenome *Katz*, e meu avô materno, filho de ucranianos de sobrenome *Hirsch Fayfman*, são ambos filhos da primeira geração de pais que, escapando do anti-semitismo e das dificuldades financeiras, emigraram para os trópicos deixando para trás suas vidas no leste europeu.

Nascidos na década de 1930, quando as condições financeiras possibilitaram a dispersão da comunidade por bairros da

Zona Norte e Sul, dificilmente meus avós se encontraram pelas ruas da cidade. No entanto, as memórias sobre seus pais e, principalmente sobre a construção de uma identidade judaico-carioca no início do século XX, inevitavelmente têm na Praça Onze um marco comum.

Ao estranhamento pela distância temporal que cercam as histórias sobre meus bisavós e antepassados, soma-se ainda um de ordem territorial, provocado por uma radical disjunção entre a Praça Onze do passado, presente nas memórias, da que hoje existe. O nome, atrelado a uma estação de metrô afastada cerca de 500 metros da localização original, combinado ao seu entorno, rodeado de edifícios corporativos espelhados e estacionamentos rotativos,

sugere que qualquer aproximação entre as duas praças seria, no tradicional idioma dos judeus europeus, um ato de *mishegaas*<sup>1</sup>.

A inquietação pelas narrativas que cercam o desaparecimento do bairro judeu durante o regime do Estado Novo, encontra nesse sentido eco nos apagamentos autofágicos anunciados pelos narradores em *Molloy*, romance do autor irlandês Samuel Beckett. Escrito sob os horrores pós-Segunda Guerra, em 1951, o livro introduz um projeto literário marcado pelo sentimento de profunda desilusão e ausência da sensação de sentido e propósito. Reveladoras de uma modernidade em crise com a tradição racional cartesiana e as narrativas hegemônicas do progresso, aceleradas pelos traumas da guerra, flagramos as

criaturas beckettinas justamente no tempo da amnésia, da rasura e do indizível

Seu árido enredo consiste em dois esforços retrospectivos nos quais os narradores, Molloy e Moran, respectivamente, praticam exercícios de rememoração cuja finalidade é recompor um percurso. No entanto, assolados por uma memória debilitada, os relatos dessas personagens oscilam auto-conscientemente entre o narrar e a própria destruição do conteúdo narrado. Em meio ao jogo de espelhos fissurados ao qual se propõe, seria *Molloy* capaz de problematizar a representação das histórias nas quais as evidências falham, onde a descontinuidade expõe a marca do esquecido e do apagado?

---

1. No tradução do ídiche para o português, *mishegaas* significa loucura

## II.

Nos últimos dois séculos, a paisagem geológica e urbana da região central do Rio de Janeiro foi palco de constantes exercícios de remodelação. Na busca pela normatização de uma imagem moderna e cosmopolita para a cidade, entremeiam-se destruições de morros e tecidos urbanos centenários. Estes, muitas vezes suplantados por projetos que se incluem no que a autora Beatriz Jaguaribe chama de ruínas modernistas — a “alegoria fraturada de um *ethos* prévio que não se realizou ou que se tornou datado”<sup>2</sup>.

Como aponta o historiador Bruno Carvalho em *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*, a Avenida Presidente Vargas, um dos mais significativos projetos urbanos realizados no

Rio de Janeiro durante o século XX, expõe em sua construção uma visão de cidade que, enquanto antiga capital, deveria operar como laboratório e vitrine dos novos pensamentos e tendências urbanísticas e arquitetônicas<sup>3</sup>. Em seus quatro quilômetros de extensão, entre o Viaduto dos Marinheiros e a Igreja da Candelária, a construção da avenida, prenunciativa do progresso atrelado à modernidade, operou como uma drástica cirurgia, anunciando fissuras e disjunções até hoje observáveis.

A Praça Onze, antigo centro do bairro da Cidade Nova, é um desses locais cujas memórias revelam um conjunto de narrativas sobre o possível fracasso do projeto de modernização da cidade. Uma vez reconhecida simultaneamente como centro

da Pequena África e do Bairro Judeu, atestando o caráter multifacetado da ex-capital brasileira, qualquer sentido da antiga praça como acolhedora e dinâmica parecer se dissipado sob o asfalto que hoje homogeneiza a região. Ainda que o projeto da avenida nunca tenha se concretizado como previsto, as sinagogas, terreiros, cortiços e prostíbulos estruturantes da vida comum estabelecida entre os imigrantes judeus, afro-brasileiros e europeus que ali se instalaram entre os séculos XIX e XX, e cuja existência era um impeditivo na imagem de futuro projetada pelo Governo Vargas, há muito já não integram a paisagem do bairro.

2. JAGUARIBE (1998), p. 132 apud CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. pg. 276

3. *ibidem*. pg. 30

Ao projeto executado, sobrepuseram-se ao longo do tempo os usos populares cujo projeto totalitário originalmente excluía. Manifestações políticas como passeatas e carnavais, junto a construção de marcos de memória como o monumento a Zumbi dos Palmares, o Sambódromo e a Escola Municipal Tia Ciata, associam as narrativas afro-brasileiras ao local. Vinculado historicamente às origens do samba e do Carnaval, essas camadas desvelam parte da relevância cultural da antiga praça e dos seus arredores na formação do imaginário da cidade.

A essas camadas apresentadas, acumulam-se no entanto aquelas cujos marcos físicos e simbólicos desapareceram nos rastos da demolição da praça pelo projeto da

avenida. A relação estabelecida entre a colônia israelita e a Praça Onze no início do século XX — a de um território repleto de sentido e símbolos imaginados — hoje sobrevive somente nas fotografias, documentos e memórias orais dos seus antigos moradores e frequentadores.

Assim como os bairros do Bom Retiro (São Paulo) e do Bom Fim (Porto Alegre) vieram a representar em suas cidades, no Rio de Janeiro, a Praça Onze era o ponto de convergência e destino entre os judeus asquenazes<sup>4</sup> recém-chegados de dentro e de fora do país. Forçados em reconstruir em terras brasileiras parte de sua vida nas cidades e aldeias do leste europeu, a demolição da praça e seus arredores em 1941, apagou as marcas materiais e simbólicas que serviam à população judaica

como centro da vida econômica, cultural e política.

O trabalho *Nos rastros da Praça Onze: memórias de um bairro judeu* é elaborado como uma pesquisa, de caráter ensaístico, acerca do desaparecido centro da comunidade judaica na Praça Onze. Seguindo as lacunas e rasuras que se inscrevem sob a demolição da praça, traço uma aproximação entre as possíveis narrativas do apagamento em *Molloy* com as questões que cercam a demolição do bairro judeu, a partir da metáfora do palimpsesto, tal como abordada pelos textos do historiador da arte e arquiteto suíço André Corboz, e do arquiteto e teórico americano Peter Eisenman. O palimpsesto, como veremos adiante, é uma imagem metafórica comum a, entre outros, arquitetos e

escritores, e compreendida a partir desses autores como um modo de se aproximar das dimensões históricas e mnemônicas do território por meio de seus potenciais narrativos e imaginativos.

A aproximação com o campo da literatura e da ficção buscada por esse trabalho, ainda que por um viés diverso, encontra associação metodológica com o projeto *Joyce's Garden*, realizado em 1976 pelo arquiteto suíço Bernard Tschumi, conjuntamente à seus alunos na *Architectural Association* (AA). Inserido no âmbito das discussões geracionais e das próprias pesquisas pessoais de Tschumi acerca do campo ampliado da arquitetura e dos limites da disciplina, *Joyce's Garden* articula o romance do escritor irlandês James Joyce, *Finnegans Wake* (1939), como programa a um sítio

“real” na cidade de Londres. Utilizando o recurso da grid como mediadora entre dois textos — o literário e o arquitetônico — mutuamente exclusivos, o arquiteto propõe aos alunos a ocupação do jardim *Covent Garden* por pequenos edifícios situados nas interseções da malha geométrica. A experiência, de caráter experimental, anuncia como preâmbulo a estratégia de sobreposição entre sistemas formais e textos adotados no concurso para o *Parc de La Villette* (1982-1988)<sup>5</sup>.

---

4. As principais diferenças entre as correntes culturais judaicas asquenaze e sefaradita serão explicadas mais à frente

5. TSCHUMI, B. *Architecture: concept & notation*. Paris. Éditions Centre Pompidou (2014). pg. 47

### III.

Na primeira parte do trabalho, traço uma pesquisa sobre a construção da Praça Onze e a ocupação do seu entorno na Cidade Nova, reconhecendo as camadas históricas que conformam a estrutura urbana da antiga praça. Em diálogo com autores da História e do Urbanismo, que escreveram especificamente sobre a Cidade Nova e a Avenida Presidente Vargas, utilizo como base os livros *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro* (2019), do historiador cultural Bruno Carvalho, *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia* (1990), da arquiteta e historiadora Evelyn Furquim Werneck Lima e os artigos *Avenida Presidente Vargas: narrativas históricas* (2016), da arquiteta e urbanista Andréa Borde e *O Caminho do Aterrado e o pensamento urbanístico*

*no Brasil* (2016), da arquiteta e urbanista Priscilla Peixoto.

Ao longo dessa parte, trabalho conjuntamente ao texto uma série de montagens realizadas a partir de mapas históricos da região. Acompanhando a progressiva urbanização da área, as bases cartográficas datam desde 1769, cerca de meio século antes da criação oficial da Cidade Nova por decreto Real, até 1946, logo após a abertura da Avenida Presidente Vargas e a demolição da antiga Praça Onze.

A parte seguinte, desenvolvida com base nos livros *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu*, da historiadora Fânia Fridman, *Os judeus no Brasil: inquisição, imigração e identidade*, organizado por Keila Grinberg, e a tese *Cultura, memó-*

*ria e vida urbana: judeus na Praça Onze, no Rio de Janeiro (1920-1980)*, da historiadora social Paula Ribeiro, delinea aspectos centrais da experiência migratória dos judeus e as bases da formação de uma comunidade judaica na Praça Onze. Aqui, me debruço também sobre algumas das dimensões culturais e políticas do bairro judeu, traçando uma reconstrução parcial da paisagem da antiga Praça Onze a partir dos relatos de antigos moradores.

Depois, focado no romance *Molloy*, apresento uma breve biografia de Samuel Beckett, uma sinopse do livro e as questões do romance que informaram a problemática do trabalho. O diálogo com a obra de Beckett é abordado principalmente pelos livros *Samuel Beckett: o silêncio possível*

(2001), do crítico literário e tradutor Fábio de Souza Andrade, e *O Teatro do Absurdo* (1961), do crítico literário e teatral Martin Esslin. Em seguida, abordo o problema do palimpsesto, compreendendo-o inicialmente a partir de sua dimensão histórica e metafórica a partir do historiador Bruno Carvalho e do psicanalista Sigmund Freud. Depois, em diálogo com o texto *O território como palimpsesto* (1983) do arquiteto e historiador da arte suíço André Corboz e escritos do arquiteto e teórico americano Peter Eisenman, presentes nos livros *Tras el rastro de Eisenman* (2006) e *Eisenman Inside Out: Selected Writings* (2004), discuto o palimpsesto como um recurso conceitual para uma aproximação do território.

### III.

A parte final do trabalho é composta por uma série de imagens editadas, construídas por meio de procedimentos de manipulação digital e se apoiam nos processos de representação investigados a partir da literatura de *Molloy*. Como num estranho palimpsesto, a imagem apresentada é única mas construída pela sobreposição simultânea de camadas com diferentes graus de nitidez e opacidade.

Afeitas ao tempo da imagem em movimento, essas montagens flertam com a dimensão temporal mas rejeitam a linearidade narrativa. Explorando o caráter dual da fotografia, entre verdade e ficção; documento e fabricação, embaralham o que é, o que já foi e o que nunca chegou a ser. Como nas memórias erráticas e entrópicas de Molloy

e Moran, essas imagens alertam criticamente à visão de progresso histórico como uma sequência linear de eventos que se sucedem e se substituem, eliminando seus rastros passados.



O olhar para a Praça Onze

Na experiência contemporânea da cidade do Rio, talvez poucos locais centrais à formação e história da cidade propiciem uma experiência tão abstrata quanto a Praça Onze. Sem o auxílio de um aplicativo de localização, é mesmo improvável que o nome apareça como referente a um lugar tangível, quando no máximo, estaria atrelado a uma estação de metrô, afastada cerca de 500 metros da localização original da praça. Se em locais como a Ladeira da Misericórdia (cujo calçamento e aclive remontam vividamente ao Morro do Castelo, demolido em 1922) ou na Esplanada do Morro de Santo Antônio (cujo desnível topográfico pertence aos restos do morro homônimo), no antigo centro da Cidade Nova, hoje fragilmente suprimido entre as pistas expressas da Presidente Vargas,

nada parece evocar a antiga praça e seus vívidos arredores.

No texto, a Praça Onze é considerada a partir dos limites geográficos e geométricos pelos quais este trecho da área central do Rio de Janeiro ficou conhecido. Como aponta Ribeiro:

a praça constituía-se em um quadrilátero formado, na sua parte mais extensa, pelas ruas Senador Euzébio e Visconde de Itaúnas - ambas começavam na Praça da República e iam até o Viaduto dos Marinheiros. Do seu início até encontrar a Praça Onze eram compostas de prédios baixos (de dois e três pavimentos) nos seus dois lados. Adiante eram dividas pela praça e, em seguida, pelo Canal do Mangue, ladeado de palmeiras. (..)

Os outros dois lados do quadrilátero, de menor extensão, eram constituídos por partes das ruas transversais Santana e Marquês de Pombal. Estas duas ruas começavam na rua General Pedra, limítrofe à estrada de ferro. A rua de Santana ia até a rua Frei Caneca, como ainda hoje; a rua Marquês de Pombal ia até a rua São Leopoldo, atual Júlio do Carmo. Os trechos das ruas de Santana e Marquês de Pombal que cruzavam a Praça Onze desapareceram completamente, assim como o outro trecho que ficava entre a praça e a General Pedra, em virtude da Avenida Presidente Vargas, o que motivou a eliminação quase total da própria Praça Onze.

Na verdade, a Praça Onze concretamente deixou de existir através do decreto de 10 de Novembro de 1943, que a declarou incorporada à Avenida Presidente Vargas. No entanto, outro

decreto - de 4 de Julho de 1949 - restabeleceu-a nominalmente. Hoje a Praça Onze, como logradouro na cidade do Rio de Janeiro, é um pequeno jardim na pista central da Avenida Presidente Vargas, onde se situa o Monumento a Zumbi.

(RIBEIRO, 2005, 2)

As camadas históricas que se desvelam a partir do olhar urbanístico, umas com resquícios ainda aparentes e outras desaparecidas, revelam antigas conexões físicas e culturais com a região central da cidade na qual desvelam-se peças fundamentais para compreender a construção e destruição do bairro judeu ali situado no início do século passado e a própria história do bairro Cidade Nova.



6. BORDE, A. *Avenida Presidente Vargas: narrativas históricas*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. pg. 121

7. CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. pg. 31

8. *ibidem*. pg 49

9. BORDE, A. *Avenida Presidente Vargas: narrativas históricas*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. pg. 125

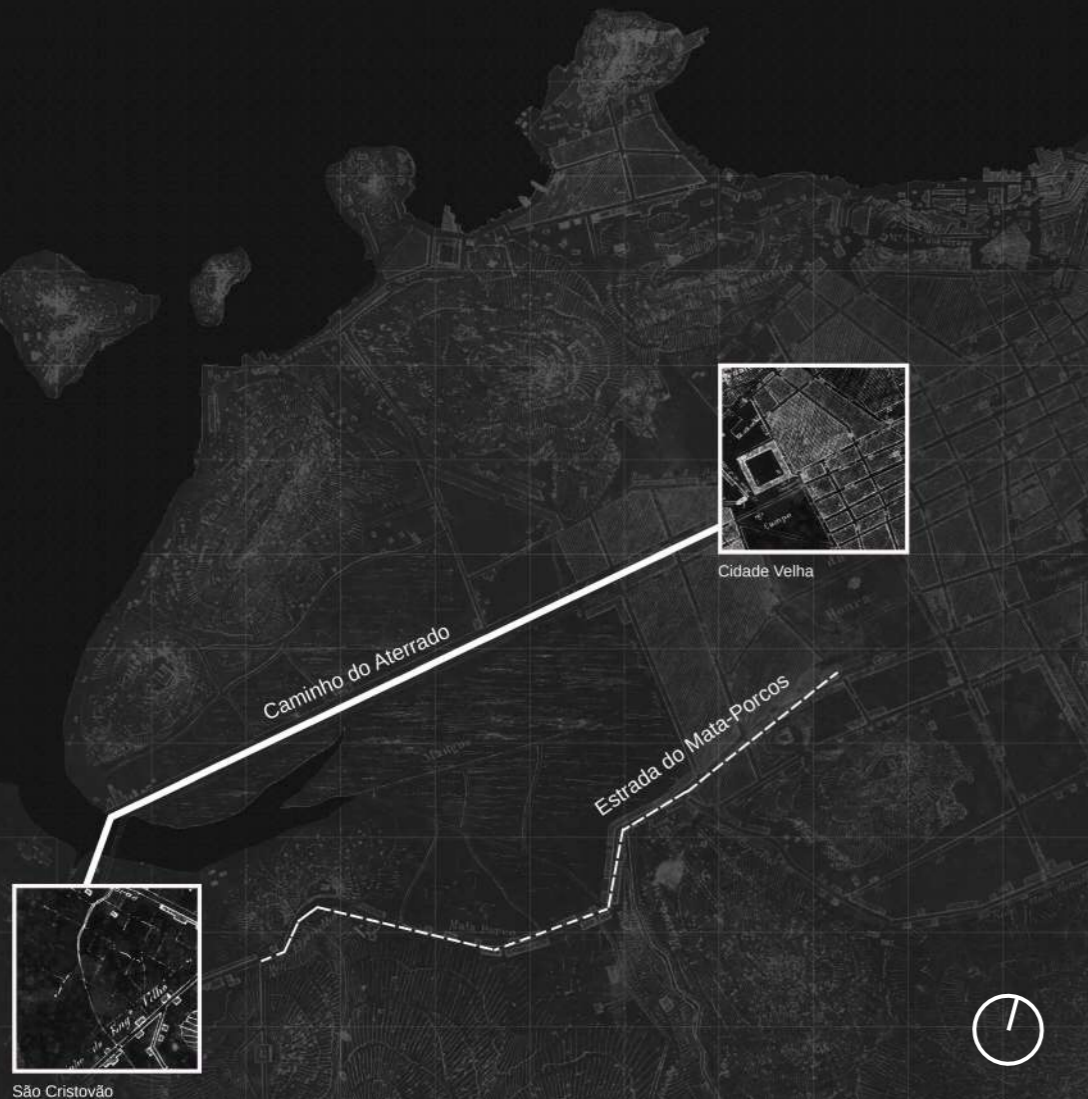
FIG.1  
Montagem a partir de Planta da Cidade do Rio de Janeiro (1769)

## 1. Do Império à República

Até o século XVIII, o Rocio ou Campo da Cidade, onde posteriormente surgiria a Praça Onze, era um local destinado à serventia pública que partia do limite urbano da rua da Vala até a região pantanosa do Saco de São Diogo<sup>6</sup>. Um mapa de 1769, atribuído a Francisco João Roscio, representa os muros jamais construídos **(1)** que, enquanto delimitavam a Cidade Velha por um lado, apontavam para tudo o que havia além desse contorno como a Cidade Nova<sup>7</sup> **(2)**. Considerada os limites da cidade até aquele momento, a região receberia uma ocupação oficial a partir de 1811, por demanda da família Real recém-chegada na capital da colônia. Uma vez instalada na propriedade de um ex-trafficante de escravos na área de São Cristóvão, os membros da corte necessitavam de um trajeto

que atravessasse o mangue conectando a Quinta da Boa Vista à região administrativa. Assim, em oposição à Cidade Velha, onde concentravam-se as instituições e a maioria das habitações, criou-se por decreto real o bairro da Cidade Nova cujas fronteiras foram delimitadas como, de um lado o Campo de Santana, e do outro São Cristóvão<sup>8</sup>. O caminho do Aterrado, ou caminho das Lanternas, seria responsável por substituir o sinuoso trajeto da Estrada do Mata-Porcos e conectar a Quinta à Cidade Velha, atravessando os dois quilômetros da Cidade Nova em um primeiro esforço de aterramento da região pantanosa.<sup>9</sup>

A ocupação dessa área pela Coroa, respondia ainda a uma outra demanda imposta pelo crescente aumento populacional da



10. FRIDMAN, F. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. pg. 24

11. PEIXOTO, P. *O Caminho do Aterrado e o pensamento urbanístico no Brasil (1825-1853)*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. pg. 141

12. *ibidem*. pg 144

FIG.2  
Montagem a partir de Planta da Cidade do Rio de Janeiro (1812)

cidade, capital do Império desde 1763. Cercada pelo mar e pelos morros, os mangues de São Diogo ofereciam o eixo mais viável de expansão urbana<sup>10</sup>. Ao longo do século XIX, a Cidade Nova desenvolveu-se sobretudo nas margens do Campo de Santana, concentrando já nas três primeiras décadas importantes instituições do Império como o Quartel do Exército, o Senado e o Museu Real. Ainda na década de 1820, o arquiteto Grandjean de Montigny, um dos membros da Missão Francesa de 1816, envolveu-se em vários projetos de modernização para aquela área, sendo desse período o projeto de urbanização do Campo da Aclamação, futuro Campo de Santana.<sup>11</sup> Duas décadas depois, em 1843, o engenheiro Henrique de Beaurepaire-Rohan seria responsável por elaborar um

dos primeiros planos urbanos da cidade, no qual a demanda de integrar a Cidade Nova à Cidade Velha e ao Cais do Valongo era realizada através de uma via paralela à atual avenida Presidente Vargas, dispondo de um ambicioso eixo navegável pelo mangue canalizado.<sup>12</sup>

Como tantos outros projetos para o Rio de Janeiro do século XIX, esses planos jamais foram realizados. No entanto, aquela região continuaria a receber importantes investimentos da Coroa e seria cada vez mais incorporada ao tecido urbano da Cidade Velha, que aos poucos se expandia para além do Campo da Aclamação. Às ruas, praças e largos que se multiplicavam foi imposta a obrigatoriedade do alinhamento e da regularidade geométrica. É





FIG.3 (esq.)  
Bertichem. P.G.,  
*Gazometro, no Aterrado*  
(1856)

FIG.4 (dir.)  
autor desconhecido,  
*Canal do Mangue*  
(ca.1930)







FIG.5  
Montagem a partir de Planta da  
Cidade do Rio de Janeiro (1812)

dessa época de regularização do traçado urbano, em 1835, que data a criação da Praça São Salvador, futura Praça Onze, no Rocio Pequeno.<sup>13</sup> Ao longo do Segundo Reinado (1840-1889), diversos outros serviços e prédios públicos - como a Escola São Sebastião (posteriormente renomeada de Escola Benjamin Constant) - seriam implantados nas imediações da praça, que em 1846, junto a outras melhorias e arborização, receberia um chafariz projetado por Grandjean de Montigny.<sup>14</sup>

No entanto, ao contrário do que previam os esforços oficiais, nem mesmo a centralidade geográfica ou as relativas boas condições de infraestrutura urbana em relação à Cidade Velha, garantiriam à Cidade Nova uma ocupação de caráter aristocrático. A

margem litorânea da Zona Sul, até hoje preferida pelos mais ricos, cresceria vertiginosamente a partir de 1849, quando a cidade é acometida por uma crise de febre amarela<sup>15</sup>. O ecossistema da Cidade Nova, com seus pântanos e mangues, em oposição às amplas e arejadas praias de Botafogo e Copacabana, se tornaria um fator repulsivo à valorização do bairro.<sup>16</sup> O esforço para eliminar a febre amarela, entre outras doenças, acabaria por influenciar grande parte do planejamento e desenvolvimento urbano das décadas seguintes, fornecendo a base das políticas sanitárias que motivaram a remoção de morros e o alargamento e alinhamento de diversas avenidas.<sup>17</sup>

13. FRIDMAN, F. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. pg. 28

14. BORDE, A. *Avenida Presidente Vargas: narrativas históricas*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. pg. 132

15. CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. pg. 80

16. *ibidem*. pg 81

17. *ibidem*. pg 82





FIG.6  
imagem do autor,  
*O chafariz Grandjean de  
Montigny, hoje localizado  
no Alto da Boa Vista*  
(2021)

A própria construção do canal do Mangue, iniciado em 1857, e cuja construção possibilitou a eliminação da lagoa Sentinela e a drenagem de grande parte dos pântanos de São Diogo, é considerada um dos principais projetos de infraestrutura do Brasil imperial<sup>18</sup>. Após sua inauguração, em 1860, e o plantio de fileiras de palmeiras em suas margens, em 1869, a paisagem do canal se tornaria um dos cartões-postais da cidade em expansão, além de impulsionar o desenvolvimento e a propagação de uma imagem moderna para o Largo do Rocio Pequeno e seus arredores.

No final do século, outros acontecimentos de escala nacional ajudariam a moldar os rumos da ocupação no entorno da Praça Onze. O fim da Guerra do Paraguai, em

1870, promoveu a imigração de milhares de veteranos de guerra, escravizados libertos e imigrantes europeus que vieram para o Rio de Janeiro em busca de oportunidade. A Cidade Nova, com a sua localização próxima ao centro administrativo e ao mesmo tempo longe das áreas litorâneas mais valorizadas, foi aos poucos se consolidando como um bairro de imigrantes com menor poder aquisitivo e, consequentemente, como um local onde as culturas afro-brasileiras, européias e judias se atravesariam na vivência cotidiana<sup>19</sup>.

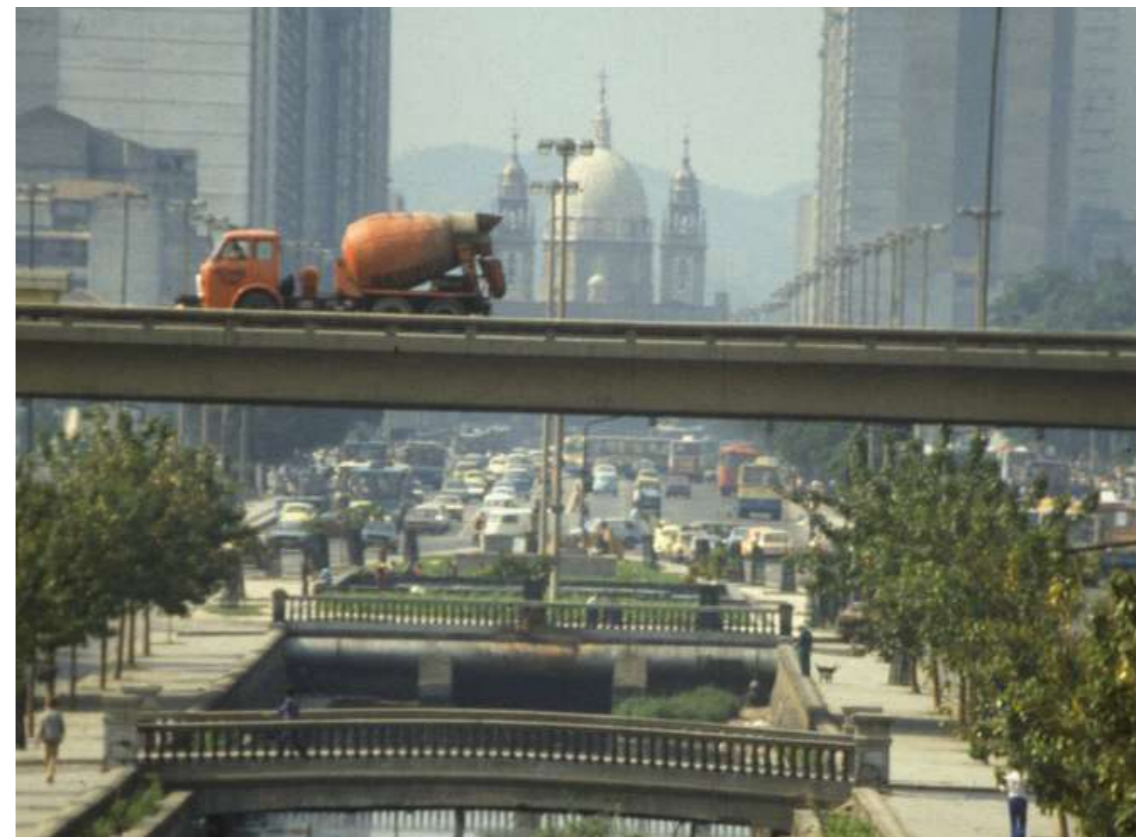
**18.** CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. pg. 67

**19.** FRIDMAN, F. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. pg. 25



FIG.7 (esq.)  
autor desconhecido,  
*Canal do Mangue na  
conjunção do Planeta  
Vênus com a lua*  
(1925)

FIG.8 (dir.)  
Richard Graham,  
*Vista do Canal do  
Mangue*  
(1981)







20. BORDE, A. *Avenida Presidente Vargas: narrativas históricas*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. pg. 131

21. *ibidem*. pg. 135

22. CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. pg. 126

23. FRIDMAN, F. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. pg. 30

FIG. 9  
Montagem a partir de Planta da Cidade do Rio de Janeiro (1910)

## 2. A República e as reformas Passos:

Com a proclamação da República em 1889, São Cristóvão deixou de ser o bairro imperial e a Cidade Nova perdeu parte de sua centralidade entre os dois polos do poder.<sup>20</sup> A mudança nas dinâmicas territoriais, estabelecidas ainda no início do século, quando o Rio de Janeiro era o maior terceiro porto das Américas, é percebida nas conexões que o bairro passa a estabelecer com a zona portuária - inicialmente com a abertura de túneis ligando à região da Gamboa e, posteriormente, com o aterramento e prolongamento do Canal do Mangue - e com os morros ao redor, em cujas encostas cresciam as primeiras favelas da cidade.<sup>21</sup>

Em termos urbanísticos, as primeiras décadas do século XX foram ainda marcadas

pela retomada e ampliação de diversos planos para o Rio cujas propostas oficiais, que variavam em escala e áreas de intervenção, tinham em comum a busca de uma imagem idealizada, segundo os moldes burgueses, na qual a recém proclamada República buscava se afastar cada vez mais das ideias que haviam norteado o Segundo Reinado.<sup>22</sup> As transformações empreendidas pela gestão do prefeito Pereira Passos (1903-1906), sintomáticas de um modelo urbanístico segregacionista, concentraram-se sobretudo no Centro - antiga Cidade Velha - ainda que importantes obras tenham afetado, direta e indiretamente, as dinâmicas espaciais da Cidade Nova.<sup>23</sup>

A demolição de diversos cortiços na região central e nas imediações da Praça da República acentuou a já existente separação de usos e classes sociais nessa parte da cidade.<sup>24</sup> Grupos de menor poder aquisitivo, que até então se instalavam ali, transferiram-se para as diversas favelas que surgiam - Providência (1895), Júlio Ottoni (1896), Mangueira (1900) e Vila Anchieta (1901) - ou para os subúrbios.<sup>25</sup> Por outro lado, o bota-abixo relegou aos inúmeros antigos casarões convertidos em cortiços na Cidade Nova, a ocupação pelas novas levas de imigrantes que chegaram na primeira metade do século.<sup>26</sup>

A gestão Passos foi também responsável pelas obras do canal do Mangue que, retomando as indicações do Relatório da Comissão de Melhoramentos de 1875, foi

prolongado da ponte dos Marinheiros até o mar, reforçando a ligação do bairro com a zona portuária **(2)**. Ainda na Cidade Nova, é dessa época a expansão e re-estruturação da malha viária interna ao bairro **(1)** - com implantação da avenida Salvador de Sá, o alargamento das ruas Estácio de Sá e Frei Caneca, por exemplo - ampliando o acesso a circulação de automóveis na região.<sup>27</sup>

Nesse cenário de reestruturação urbana, o antigo Largo do Rocio Pequeno, desde 1865 denominado Praça Onze, em homenagem a batalha do Riachuelo, representaria progressivamente um dos poucos espaços livres em uma área da cidade cada vez mais adensada e precarizada pelas políticas públicas.<sup>28</sup>

24. CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. pg. 126

25. BORDE, A. *Avenida Presidente Vargas: narrativas históricas*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. pg. 121

26. FRIDMAN, F. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. pg. 27

27. *ibidem* 28

28. CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. pg. 164

FIG.10  
autor desconhecido,  
*Canal do Mangue, após  
as reformas Passos*  
(ca. 1920)



Ainda no final da primeira década do século, a derrubada do Morro do Senado - iniciada em 1891 - foi finalmente concluída. A avenida Mem de Sá, que ocupou o seu lugar, trouxe duas consequências distintas para a Cidade Nova. Por um lado, possibilitou a conexão entre dois polos culturais emergentes da cidade que, antes separadas por um morro, a Praça Onze e Lapa agora se conectavam por um trajeto de cerca de dois quilômetros, atravessando a Praça da Cruz Vermelha.<sup>29</sup> Por outro lado, a oferta de terrenos disponibilizados pela derrubada do Morro do Senado acentuou os vetores de especulação e valorização das áreas centrais de maior proximidade aos bairros da Zona Sul, relegando aos bairros mais à Oeste, como a Cidade Nova, um papel secundário nas dinâmicas imobiliárias da capital.<sup>30</sup>

As reformas promovidas pelo governo Passos e de seus sucessores, aos poucos, ajudariam a criar as condições que consolidaram a Zona Sul como a área mais rica da cidade. Nesse contexto, a tendência à uma ocupação fabril da região da Cidade Nova acentuou-se durante os mandatos de Paulo de Frontin (1919) e seu sucessor Carlos Sampaio (1920-1922) com a retomada das demolições e grandes obras públicas que apontavam para a especialização do uso do solo nas áreas centrais da cidade.<sup>31</sup> Enquanto em São Cristóvão e nos subúrbios instalaram-se as plantas industriais de grande porte, a indústria de pequeno porte, bem como o comércio varejista, permaneceram no Centro, que se expandia em direção à Praça Onze.<sup>32</sup>

29. CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. pg. 174

30. *ibidem*, pg. 279

Ainda que o projeto viário da avenida da Independência, cujo traçado corria paralelo à futura avenida Presidente Vargas, não tenha se concretizado conforme idealizado por Sampaio, em 1930 um outro plano botaria em risco a existência da praça e de seus entornos. Meses após ser indicado como interventor do Rio, Antônio Prado Júnior contratou o urbanista francês Alfred Agache para projetar um plano urbanístico para a capital.<sup>33</sup> De influência positivista, o plano de Agache foi publicado em 1930, com os objetivos da “extensão, remodelação e embelezamento” da capital brasileira descritos em seu subtítulo.<sup>34</sup>

O Plano Agache, como hoje é conhecido, propunha drásticas reformas na estrutura espacial da cidade, que sofreria um rígido zoneamento e uma segregação social

quase absoluta. O caráter higienista dos planos elaborados durante o século XIX, cujas metáforas médicas restringiam-se aos cortiços, agora aplicavam-se também às favelas que se multiplicavam pela região central, sendo diversas delas vizinhas à Cidade Nova.<sup>35</sup>

Em relação ao bairro, o projeto previa o nivelamento de grandes áreas, incluindo a Praça Onze e o Mangue, a então principal zona de meretrício da cidade<sup>36</sup>. Nesse sentido, a demolição total da praça, tal como levada à cabo no Estado Novo, figura pela primeira vez no projeto de Agache onde, no lugar do praça, implantaria-se um grande mercado, estacionamentos e a avenida do Mangue.<sup>37</sup>

31. PEIXOTO, P. *O Caminho do Aterrado e o pensamento urbanístico no Brasil (1825-1853)*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. pg. 155

32. *ibidem*, pg. 157



O plano, previsto para ser aplicado em um prazo de trinta a cinquenta anos, não chegou a ser inteiramente realizado conforme a visão do seu autor. Ainda sim, a primazia dada ao automóvel, peça fundante do projeto de futuro moderno anunciado, não livrou uma operação de remodelação da Praça Onze em 1928. Não sem o protesto dos moradores em jornais e periódicos, a prefeitura retirou as casuarinas e o característico coreto da praça, no que pode ter sido o início das obras para torná-la um elo de ligação com a avenida.<sup>38</sup> A praça ainda seria novamente reformada, sofrendo uma expansão na segunda metade da década de 1930, com a demolição da Escola Benjamin Constant.

38. BORDE, A. *Avenida Presidente Vargas: narrativas históricas*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. pg. 117



FIG.11  
autor desconhecido,  
*Foliões no carnaval da Praça Onze*  
(ca. 1915)

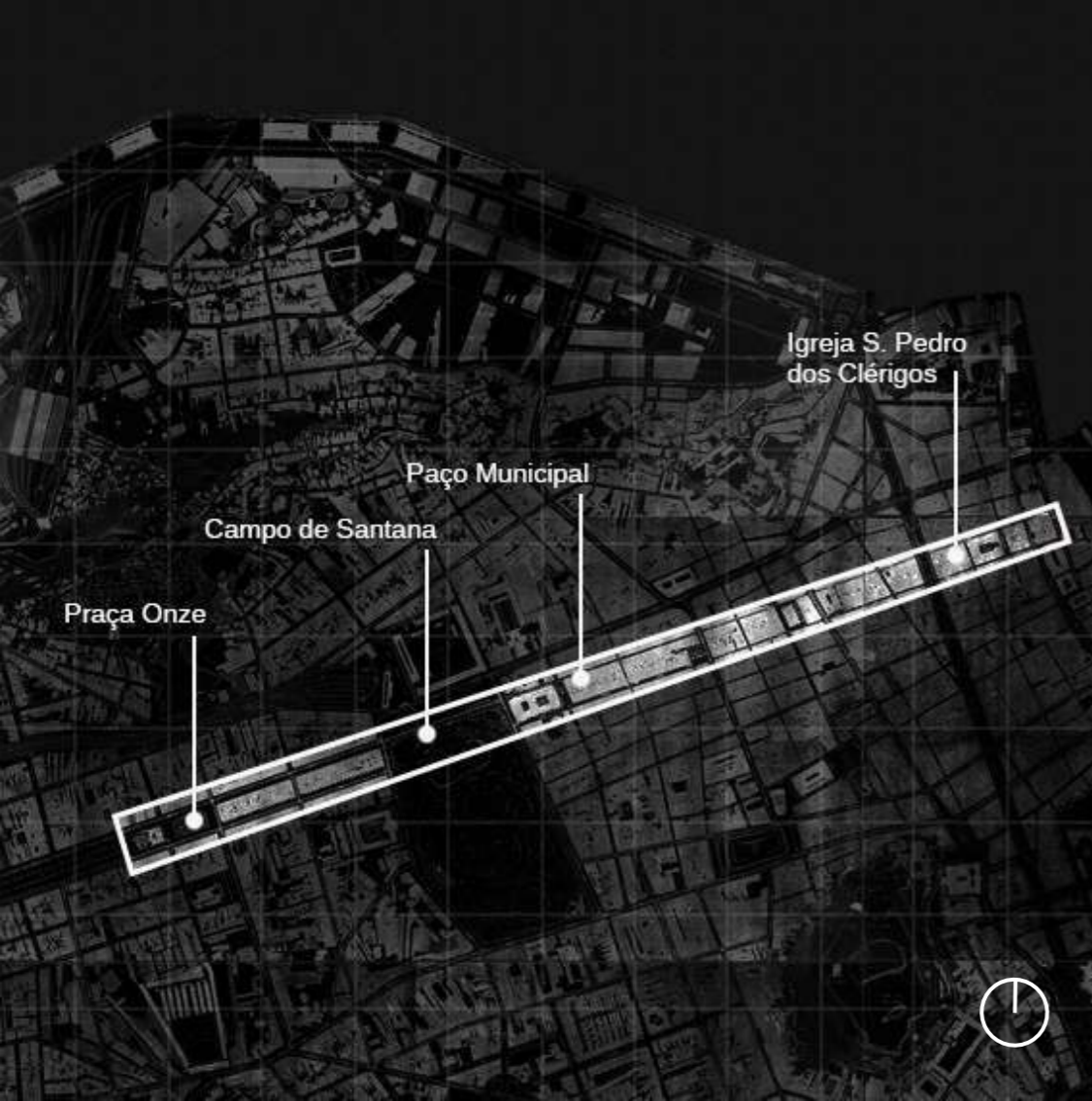




FIG.12 (esq.)  
Augusto Malta,  
*Praça Onze*  
(ca. 1910)

FIG.13 (dir.)  
autor desconhecido,  
*Praça Onze após a  
demolição da Escola  
Benjamin Constant*  
(ca.1935)





39. FRIDMAN, F. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. pg. 82

40. CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. pg. 239

41. LIMA, E.F.W. *Avenida Presidente Vargas, Uma drástica cirurgia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990 pg. 21

FIG.14  
Montagem a partir de Planta da Cidade do Rio de Janeiro (1935)

### 3. Estado Novo e abertura da Av. Presidente Vargas

No período do Estado Novo (1937-1945), parte do Plano Agache rejeitado na esteira da Revolução de 1930, foi retomada sob a administração do prefeito Henrique Dodsworth. A intenção de construir uma larga avenida conectando o Canal do Mangue ao mar foi retomada em meio às inúmeras justificativas de melhoramento do fluxo de automóveis e escoamento das águas pluviais.<sup>39</sup> A extensa via, inicialmente chamada de Avenida 10 de Novembro (em homenagem ao golpe do Estado Novo), não só retomava o traçado e as intervenções propostas por Agache, como ainda exigiria para sua abertura a demolição de todo o casario no trecho entre as praças Onze e da Bandeira.<sup>40</sup>

Divulgado publicamente em 1938 pela Secretaria de Viação, o projeto foi apresentado em sua primeira aparição como uma maquete durante a Feira de Amostras.<sup>41</sup>

A perspectiva representada, ecoando o desenho de outras avenidas concebidas pelos regimes totalitários europeus (em 1932 Mussolini cortou a antiga cidade de Roma para traçar a *Via dei Fori Imperiali* e na Alemanha Nazista Hitler havia expandido o que é a atual *Straße des 17. Juni*), anunciava a abertura de uma grande via de circulação automobilística no centro da cidade, margeada por edifícios e monumentos que afirmassem as instituições nacionais e o poder econômico da capital.<sup>42</sup>





FIG.15 (esq.)  
Hélio Brito,  
*Desfile de inauguração da  
Av. Presidente Vargas*  
(1944)

FIG.16 (dir.)  
autor desconhecido,  
*Desfile de Carnaval na  
Av. Presidente Vargas*  
(ca.1950)





FIG.17 (esq.)  
Hélio Brito,  
*Obras da Av. Presidente  
Vargas*  
(ca. 1940)

FIG.18 (dir.)  
Hélio Brito,  
*Obras da Av. Presidente  
Vargas*  
(ca. 1940)







FIG.19 (esq.)  
Hélio Brito,  
*Desfile de inauguração da  
Av. Presidente Vargas*  
(1944)

FIG.20 (dir.)  
Hélio Brito,  
*Obras da Av. Presidente  
Vargas*  
(ca. 1940)





A vista inédita do empreendimento, reveladora das motivações fascistas que subjaziam o discurso veiculado pela mídia, ainda contava com a presença de um obelisco de pelo menos cem metros de altura, localizado justamente na posição da Praça Onze.<sup>43</sup>

Dado o controle indisputado que o Governo Vargas exercia sobre o espaço urbano, apenas um ano após a aprovação do plano, em 1940, já se iniciavam as primeiras demolições no entorno da Praça Onze.<sup>44</sup> Assim, entre 19 de Abril de 1941 e 7 de Setembro de 1944, foram demolidos centenas de imóveis — entre casarões, sobrados e igrejas — que compunham o patrimônio arquitetônico daquela região.<sup>45</sup> Simbolicamente, a cada aniversário do Golpe do Estado Novo (no dia 10 de Novembro), o

Presidente inaugurava um novo trecho da avenida acompanhado por fervorosos comentários dos jornais.<sup>46</sup>

43. FRIDMAN, F. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. pg. 87

44. CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. pg. 239

45. *ibidem*, pg. 241

46. *ibidem*. pg. 242

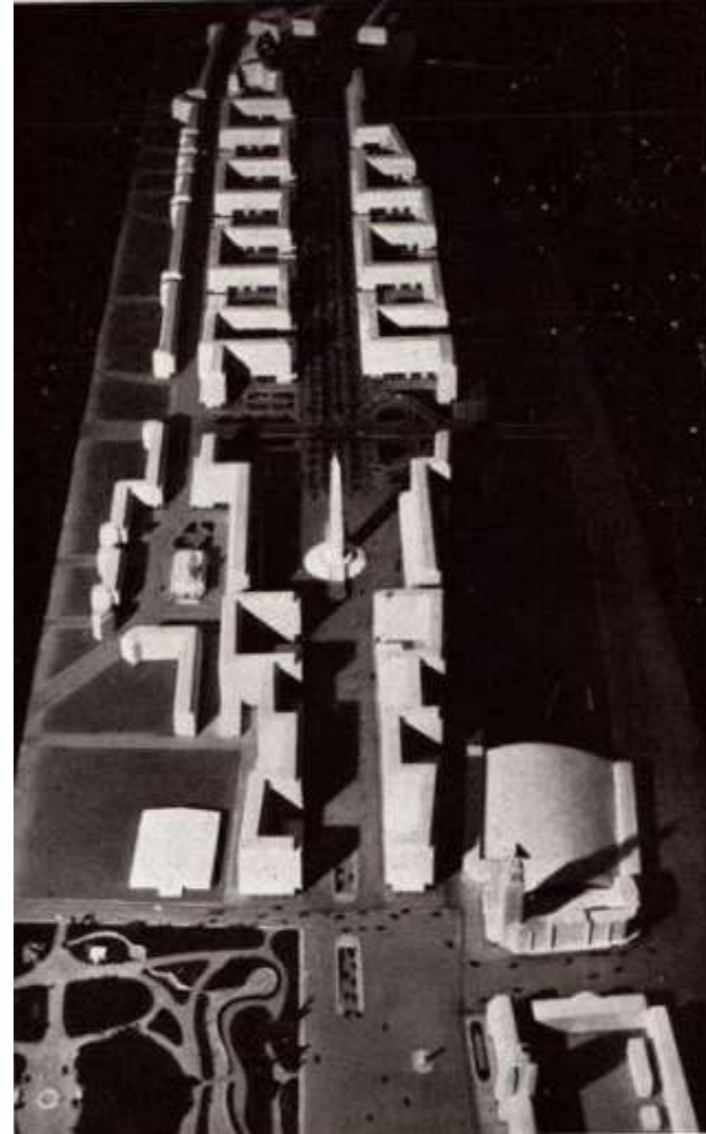


FIG.21 (esq.)  
autor desconhecido,  
*Maquete da Av. Presidente  
Vargas com o obelisco em  
vista*  
(1943)

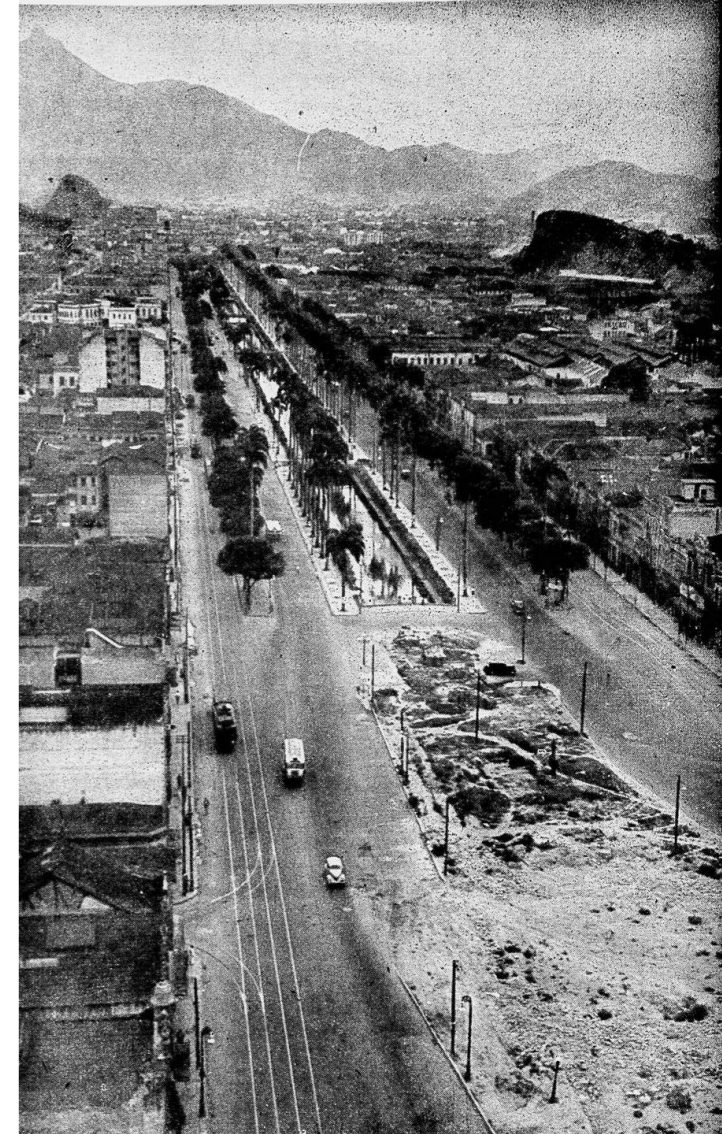


FIG.22 (dir.)  
O Globo,  
*"na praça Onze, os restos  
do ex-futuro obelisco"*  
(1945)





FIG.23  
Montagem a partir de Planta da  
Cidade do Rio de Janeiro (1946)

Sob o argumento de melhorar a circulação do tráfego e estabelecer um fluxo que ligasse o Centro às outras regiões da cidade em expansão, a Avenida Presidente Vargas se sobrepôs a uma malha urbana consolidada em parte há pelos menos três séculos, deixando poucas chances para qualquer memória do que havia submergir por entre sua monótona pavimentação.<sup>47</sup>

Ao apagamento pelo asfalto, impunha-se também a impossibilidade da população registrar qualquer descontentamento com as demolições: censurados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), os jornais e revistas eram coibidos de expressar qualquer manifestação pública contrária ao Estado.<sup>48</sup> Assim, enquanto alguns edifícios da Avenida eram amplamente

documentados e registrados em seu processo de demolição, outros simplesmente não guardaram qualquer registro.

<sup>47</sup> LIMA, E.F.W. *Avenida Presidente Vargas, Uma drástica cirurgia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990 pg.35

<sup>48</sup> *ibidem*, pg. 38

#### 4. Os anos seguintes à abertura da Avenida Presidente Vargas

A partir da década de 1960, o Estado se propõe a fomentar a ocupação de parte dos lotes não ocupados na Cidade Nova, com a implantação de sedes de instituições públicas, como a Prefeitura, os Correios, o Arquivo Geral e a Telerj, além da construção da estação de Metrô da Praça Onze.<sup>49</sup> Perpendicular à avenida e paralelo ao sambódromo, a abertura do viaduto São Sebastião e da avenida 31 de Março, na década de 1970, aprofundava as demolições em um território já caracterizado por descontinuidades e vazios.<sup>50</sup>

Entre 1983 e 1987, sob a administração de Leonel Brizola, a construção do Sambódromo, da Escola Municipal Tia Ciata e do Monumento a Zumbi dos Palmares, compõem um pequeno complexo de edi-

ficações que, pela relativa proximidade da antiga praça, parecem invocar o peso simbólico de sua memória e das narrativas afro-brasileiras que se associam ao local.<sup>51</sup> No entanto, a partir da década de 1990/2000, a implantação de grandes edifícios institucionais privados, cujas fachadas envidraçadas e grandes recuos de estacionamento hoje estruturam a paisagem do bairro, parecem reforçar a perda da relevância cultural e do esvaziamento que a região sofreu com a abertura da avenida.<sup>52</sup>

50. CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. pg. 243

51. BORDE, A. *Avenida Presidente Vargas: narrativas históricas*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. pg. 128

52. *ibidem*, pg. 129



FIG.24  
autor desconhecido,  
*Construção do Viaduto S. Sebastião, na altura da Praça Onze*  
(ca. 1975)

Memórias de um bairro judeu



### A imigração judaica para o Rio de Janeiro:

Entre 1881 e 1942, no chamado período da grande imigração para o Brasil, cerca de 65 mil judeus imigraram para o país.<sup>53</sup> Apenas uma pequena parcela dentre os 4 milhões de estrangeiros que o Brasil acolheu nesse período, os judeus que saíram da Europa Oriental e do Oriente Médio procuravam como destino preferencial os Estados Unidos, o Canadá e a Argentina. Foi somente com a adoção de leis restritivas à imigração judaica nesses países, em 1920, que o Brasil (país com imagem liberal e em rápido crescimento econômico) se tornou uma opção atrativa.<sup>54</sup>

É importante ressaltar que desde o final do período medieval, os judeus dividem-se em dois subgrupos, os asquenazes e os sefarditas. Dispersos pela Europa Central e Oriental, os primeiros adotavam o ídiche

como expressão linguística e os segundos, dispersos pela Península Ibérica, habitavam a Europa Ocidental, norte da África e Oriente Médio, e expressavam-se em ladino e árabe.<sup>55</sup> Enquanto a imigração sefardita ao Brasil remonta ao último quartel do século XIX, quando judeus de origem síria e libanesa fixaram-se nas imediações da Praça da República dedicando-se ao comércio ambulante, a imigração asquenaze foi significativa a partir do período entre-guerras, quando judeus do leste europeu instalaram-se nos arredores da Praça Onze.<sup>56</sup>

Diferentemente de grande parte dos países de onde haviam emigrado, no Brasil ainda não havia qualquer lei racista ou restritiva que impedisse a mobilidade social e a liberdade cultural e religiosa aos judeus<sup>57</sup>.

Além disso, não fazia parte da esfera cotidiana brasileira a discriminação ou a humilhação pessoal presentes na vivência judaica das décadas anteriores. Assim, a imigração dos judeus difere de outras correntes migratórias européias e do Oriente Médio no sentido em que esses não saíram de seus países de origem apenas por motivos econômicos, ainda que esse seja um fator relevante, mas mais importante, pelo anti-semitismo.<sup>58</sup> Conforme aponta o historiador Roney Cytrynowicz em seu artigo *Cotidiano, imigração e preconceito: a comunidade judaica nos anos 1930 e 1940*, o senso de uma partida sem expectativa ou possibilidade de retorno, aprofundados pelo trauma dos sucessivos ataques em solo europeu, engendrou aos indivíduos à necessidade da rápida formação de uma comunidade, responsável por reconstruir

em terras estrangeiras suas tradições políticas e culturais, bem como uma ampla rede de apoio aos correligionários que imigravam em número crescente.<sup>59</sup>

Com ofícios preponderantemente urbanos, industriais, técnicos, comerciais e intelectuais, o imigrantes judeus puderam encontrar em pouco tempo meios de inserção social e econômica no país<sup>60</sup>. A Cidade Nova, próxima à região portuária, amplamente disponível de moradias de baixo custo após as reformas Passos e central geograficamente, era um bairro procurado não só pelos judeus europeus mas também por outras comunidades imigrantes como portugueses, italianos e, tradicionalmente, afro-brasileiros.<sup>61</sup>

53. GRINBERG, K. (org.) *Os judeus no Brasil: inquisição, imigração e identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

pg. 289

54. *ibidem*, pg. 289

55. FRIDMAN, F. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. pg.12

## Um bairro judeu na Praça Onze

Ainda que as primeiras ocupações judaicas na Cidade Nova estejam situadas desde o final dos oitocentos, foi no período entre-guerras que a imigração de judeus da Bessarábia (atual Moldávia), Rússia e Polônia realmente consolidou a presença da comunidade na região<sup>62</sup>. Entre 1920 e 1940, uma ampla rede social formada ao redor dos aspectos religiosos, culturais e políticos da comunidade judaica se organizava em clubes juvenis, sinagogas, pensões, escolas, bibliotecas, agremiações políticas, jornais, entidades de ajuda mútua, restaurantes e lojas, que formavam nos arredores da praça o que Fridman (2007) descreve como “um núcleo privilegiado de vida em comum”. Como lembra o depoimento de Abraham Josef Schneider, presente no artigo *Um mundo em movi-*

*mento: a imigração asquenaze nas primeiras décadas do século XX*, do historiador Flávio Limonic:

Aos domingos, as ruas fervilhavam de gente. O falatório, em ídich, naturalmente, era ensurdecador. Falava-se de tudo e de todos. Da nova máquina adquirida por Berl, dos bons fregueses da oficina de Mordechai, do mau pagador que atormentava a vida de Leizer, um dos muitos clientéltchikes. Ainda sobrava tempo para comentar a beleza da jovem que acabara de chegar da Lituânia, da Polônia e da Bessarábia....

Praticamente todo o comércio da Praça Onze pertencia a judeus europeus: a ídiche vende, modesto armazém de dona Sima; o açougue, que só vendia produtor kasher; pensões como a de dona Hênale, sempre lotada; a loja de meias do Her-

62. GRINBERG, K. (org.) *Os judeus no Brasil: inquisição, imigração e identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. pg. 252



FIG.25  
Augusto Malta,  
*Fechamento do comércio judeu na rua General Câmara*  
(1942)

man; a casa de aviamentos para alfaiates, de Jacob Rosenberg; além das carpintarias, alfaiatarias, barbearias. Enfim, respeitado as devidas proporções, a Praça Onze era para nós uma pequena e querida cidade.

(LIMONCIC, 2005, pg. 274)

Dos distantes vilarejos e cidades do leste europeu, os judeus importaram os sabores e receitas tradicionais “(...) porque a comida é o que resta mesmo quando tudo do lugar de onde se veio foi esquecido”<sup>63</sup>. Como reforçado pelo relato de Rosa Goldfarb, filha de pais poloneses e antiga moradora do bairro, presente na tese *Cultura, memória e vida urbana: judeus na Praça Onze, no Rio de Janeiro (1920-1980)*, da historiadora social Paula Ribeiro, além de

manter as tradições, a comida feita pelas mães judias ainda asseguravam a memória da casa e da família que havia ficado na Europa.

A minha mãe fazia queijo, ela comprava litros de leite e fazia o queijo, a ricota. Era assim...padarias, quitandas, tudo tinha naquelas ruas paralelas...[à Praça Onze]. Na quitanda só se vendiam verduras e frutas. Tinha verdura que eu não sabia nem o que era. (...) Aí minha mãe fazia o arroz, a comida ídiche tinha arroz...Ou era uma sopa, ou era um arroz com carne, ou um purê de batata com borsch. E ela tinha várias variações de borsch. Não só ela. Ela fazia o borsch vermelho, ela fazia o soup borsch, que era de espinafre. E ela fazia um repolho meio adocicado também, era uma de-

licia, com batata. E ela fazia uma sopa de arroz com tomate (...) Linguíça minha mãe não gostava. Carne de porco meu pai não queria que se usasse lá em casa. Havia uma tradição judaica em que não se comia carne de porco.

(RIBEIRO, 2008, pg. 164)

Como aponta Fridman (2007, pg. 51), ao redor da praça, estabeleceram-se diversas lojas de comestíveis e açougues, além de uma pequena fábrica de pão *ázimo*, sorvetes e vendas de *pletzel* (um tipo de pão de cebola). Os restaurantes, dos quais diversos vinculados à instituições de ajuda mútua, e os cafés como Geremias, Capitólio, Café Praça Onze e Paulista, estabeleciam-se como locais de intenso convívio

social entre a comunidade. Dentre esses, vale destacar o Restaurante Schneider, rememorado pelo depoimento de Rachel Hochman, da família dos proprietários, em entrevista cedida ao Museu Judaico:<sup>64</sup>

O Restaurante Schneider faz parte da história da comunidade judaica da Praça Onze, no Rio de Janeiro, pois durante décadas foi o centro da vida sócio-cultural no bairro. [...] No final do século XIX, o patriarca da família Lapidus, meu avô Isidoro, tinha em Odessa uma fábrica de cigarros e estava relativamente bem de finanças; mas com medo da perseguição ao judeus, resolveu fugir da Rússia com a mulher e os filhos. Assim, meu pai, Bernardo Lapidus, nascidos em Odessa, aos oito anos foi com a família para Alexandria, no Egito, onde, cursando o ginásio, aprendeu várias línguas, inglês, francês, árabe e italiano, que crescen-



tou ao russo, sua língua pátria, e mais tarde, ao espanhol e português. Após perder a esposa, meu avô viajou para a Argentina com os filhos. Lá morava a irmã Paulina, que tomou conta dos sobrinhos. Paulina se casou com Victor Schneider e resolveram vir para o Brasil, trazendo os sobrinhos Bernardo, com 16 anos, e Clara, mais nova. [...] Mais tarde abriram um restaurante num sobrado da rua Santana 72, um local amplo e bem instalado, onde os imigrantes que vinham da Europa encontravam um ambiente ídesh com comida típica e onde faziam amizades. [...] Durante a Segunda Guerra, os judeus que fugiram da Alemanha faziam no restaurante suas refeições, pagas pelo Relief. Quando chegava a época de Pessach, meu tio e meu pai, que mais tarde assumiu o restaurante, organizam ali um seder para nós da família e para muitos fregueses que não

tinham família no Brasil. O restaurante era o centro das atividades da colônia. Quando as companhias de teatro ídesh vinham da Argentina e dos Estados Unidos, os artistas comiam lá. Assim conheci, entre outros artistas, Turkow, Ben Ami, Schwartz, Ester Perelman, Handfus, Tsili Teks, Pesach Burstein [...]

(RIBEIRO, 2008, pg. 154)

63. FRIDMAN, F. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. pg. 51

64. Depoimento cedido ao Museu Judaico e obtivo através de: RIBEIRO, Paula. *Cultura, memória e vida urbana: Judeus na Praça Onze, no Rio de Janeiro* Tese (Doutorado em História Social - PUC. São Paulo, p.154

- clubes, lojas, pensões, açougues, restaurantes, cafés e sorveterias, escolas, bibliotecas, livraria, tipografias, jornais e revistas, partidos e agremiações políticas e instituições sionistas
- 
- ▼ sinagogas, locais de culto e entidades de ajuda mútua

FIG.26  
Mapa dos estabelecimentos comerciais, políticos e religiosos judaicos situados ao redor da Praça Onze entre 1920-1940. (adaptado de Fridman,2007)







FIG.27 (esq.)  
autor desconhecido,  
*Passeata contra os  
progroms na Palestina*  
(1929)

FIG.28 (dir.)  
autor desconhecido,  
*Militantes do Partido  
Socialista Poalei Sion*  
(ca.1930)







FIG.29 (esq.)  
autor desconhecido,  
*Colégio religioso Talmud  
Torá, localizado na rua  
Júlio do Carmo*  
(ca. 1930)

FIG.30 (dir.)  
autor desconhecido,  
*Sorveteria Fricelê*  
(ca.1920)





Além do aspecto gastronômico e cultural, pelos cafés e restaurantes circulavam também os órgãos de imprensa próprios da comunidade, como o *Lidische Folkszeitung* (Gazeta Israelita do Rio de Janeiro), o *Die Neie Velt* (O Novo Mundo), o *Di Yugend* (A Juventude) e o *A Columna*.<sup>65</sup> Este último, fundado em 1916, possuía um "caráter internacionalista, com traduções de textos americanos e europeus e que estendia um olhar aos judeus de outras cidades do Brasil, como Pará e São Paulo" (RIBEIRO, 2008, 129). Publicados simultaneamente em português e em ídiche, os periódicos eram representativos da pluralidade de vertentes dentro do próprio judaísmo, formado por diversas tendências ideológicas, como a corrente religiosa ortodoxa, os filiados aos partidos e movimentos de esquerda, os sionistas e até mesmo os assimilacionistas.<sup>66</sup>

As correntes políticas não viviam de amores umas pelas outras e também entre os sefarditas e os ashkenazitas havia brigas. Os ashkenazitas faziam questão do idish e os sefarditas se revoltavam pois não entendiam nada. Os esquerdistas não eram maioria, pois as subdivisões eram muito grandes. O que havia era uma grande diversidade, havia vários jornais, de esquerda, literários... (...)

(LIMONCIC, 2005, pg. 270)

Apesar das diferenças e contradições entre os próprios grupos de judeus que ocupavam aquele território, os desafios culturais, financeiros e linguísticos enfrentados pela condição comum de imigrante, inevitavelmente estabeleciam a Praça Onze como marco da comunidade asquenaze, como conta Rifka Gutnik, que chegou ao



FIG.31 (dir.)  
Augusto Malta,  
*Habitação popular na  
Travessa do Núncio  
(atual Rua do Carmo)*  
(ca.1910)

bairro em 1933 para organizar uma cozinha coletiva e um espaço cultural<sup>67</sup>:

“Hoje dificilmente existe um ídiche (judeu) operário - mas naquele tempo, principalmente no Rio de Janeiro, havia muitos alfaiates, passadores, operários em fábricas de bolsas e bonés. (...) E a situação era dura mesmo. Muitos deixaram famílias em casa [na Europa] porque precisavam se sustentar; outros precisavam juntar dinheiro para mandar buscar as famílias. Então, naturalmente, tinha que se criar um ambiente para facilitar um pouco a vida para essa gente, não é?”

(LIMONCIC, 2005, pg. 269)

Em *Paisagem Estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*, a historiadora Fania Fridman escreve que, embora sem limites rígidos, pode-se falar em subdivisões espaciais que concentravam vários conjuntos étnicos na Praça Onze e adjacências<sup>68</sup>. Segundo Fridman, as instituições culturais, políticas e comerciais judaicas eram predominantemente situadas na Praça Onze e seus arredores imediatos. No entanto, a comunidade também ocupava moradias e estabelecimentos comerciais nas ruas Visconde de Itaúna, Senador Eusébio, Santana, Marquês de Pombal, Benedito Hipólito, Júlio do Carmo, São Leopoldo, General Caldwell, General Pedra, Marquês de Sapucaí, Machado Coelho, Carmo Neto, Salvador de Sá, General Câmara, Alfândega, Senhor dos

Passos, Buenos Aires, Tomé de Souza, Regente Feijó, Luiz de Camões, Mem de Sá, Riachuelo, Carlos de Carvalho, Henrique Valladares, Conselheiro Josino, Rezende, entre as principais.

Às margens desse território, encontrava-se também uma outra dimensão da presença judaica na cidade. O Mangue, uma região progressivamente consolidada como zona de meretrício desde a Reforma Passos e a demolição dos bordéis que funcionavam em casarios na Lapa, no Centro e na Praça da República, passa a abrigar moças de origem judaica desde o final do século XIX.<sup>69</sup> O fluxo, ampliado depois de 1904 com a criação da Zwi Migdal — uma organização criminosa responsável por recrutar jovens com falsas promessas de

casamento nos trópicos — concentrava-as no Mangue, onde cunhou-se o apelido das “polacas”, devido a origem do leste europeu. Impedidas de participarem dos ritos e festividades juntas à comunidade, as prostitutas judias fundaram a Associação Beneficente Funerária e Religiosa Israelita e um cemitério, ainda existente, no bairro de Inhaúma.<sup>70</sup>

65. FRIDMAN, F. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. pg. 51

66. *ibidem*, pg. 53

67. GRINBERG, K. (org.) *Os judeus no Brasil: inquisição, imigração e identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. pg. 262

68. FRIDMAN, F. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. pg. 60

69. RIBEIRO, Paula. *Cultura, memória e vida urbana: Judeus na Praça Onze, no Rio de Janeiro (1920-1980)* Tese (Doutorado em História Social - PUC. São Paulo, p. 325. 2008

70. *ibidem*, pg. 347

O olhar para a literatura de Beckett



Sim, as palavras que ouvia, e ouvia muito bem, tendo o ouvido bastante apurado, eu as ouvia da primeira vez, e ainda mesmo da segunda, e com frequência até da terceira, como sons puros, livres de toda significação, e este é provavelmente um dos motivos pelos quais a conversação me era indizivelmente penosa. E as palavras que eu mesmo pronunciava e que deviam quase sempre se ligar a um esforço de inteligência, muitas vezes me davam a impressão do zumbido de um inseto. E isso explica por que eu era pouco conversador, esse problema que tinha em compreender não só o que os outros me diziam, mas também o que eu mesmo lhes dizia. É verdade que com muita paciência a gente acabava se entendendo, mas se entendendo sobre que assunto, pergunto a vocês, e com que propósito.

(BECKETT, 2007, pg. 77)

## 1. Breve biografia de Beckett

Samuel Beckett, escritor e dramaturgo, nasceu em Dublin em 1906. Filho mais jovem de uma família de classe média protestante, ingressa no *Trinity College*, em Dublin, recebendo o grau de bacharel em artes, com especialização em francês e italiano em 1927. Após sua passagem por *Trinity*, Beckett é convidado para representar a faculdade como *lecteur d'anglais* por dois anos em Paris, na *École Normale*. É nesse primeiro contato que o escritor inicia uma relação de toda a vida com a cidade. Ali, conhece James Joyce e em pouco tempo entra para seu círculo literário, redigindo o ensaio inicial do livro *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress* (1929), sobre o romance de Joyce que viria a se chamar *Finnegans Wake* (1939). Após um

breve retorno à Dublin, o escritor se desvincula da academia e inicia um período de errância, dividindo seu tempo entre Inglaterra, Alemanha e França. Em 1938, já com residência fixa em Paris, publica seu primeiro romance, *Murphy*, escrito em inglês e sob a forte influência do estilo literário de Joyce. Com o início da II Guerra e a posterior tomada de Paris pelos nazistas em 1940, Beckett exila-se em uma zona rural não-ocupada, onde permanece como funcionário em uma fazenda e trabalha em um segundo romance, *Watt*. Após a libertação de Paris em 1945, Beckett retorna à cidade, onde inicia a fase mais produtiva de sua carreira.

O período denominado pelo seu biógrafo James Knowlson (1996) como *frenzy*

*writing* — algo como “escrita furiosa” — compreende os anos entre 1946-1953 nos quais, praticamente em uma mesma leva, o escritor compõe suas obras mais importantes<sup>71</sup>. São dessa época os romances *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*, as peças teatrais *Esperando Godot*, *Fim de Partida* e *Eleutheria*, bem como o compilado de contos e fragmentos publicados sob o título *Novelas e Textos para Nada*.

Todas essas obras, que constituem a base de sua literatura, foram escritas em francês e sob uma linguagem já muito distante dos romances anteriores, nas quais a influência da escrita virtuosa de Joyce era notável. A opção por migrar para o francês como língua de escrita deve ser compreendida, como aponta o crítico li-

terário Martin Esslin em *O Teatro do Absurdo*, como mais um dos embates que o escritor travaria com o seu próprio meio de expressão<sup>72</sup>. Diferentemente de outros autores que se viam impelidos a escrever em língua estrangeira — por motivações políticas ou mesmo econômicas —, o francês representava para Beckett uma possibilidade de fugir dos vícios estilísticos que marcavam sua escrita inicial e se aproximar do processo literário por uma língua mais direta, ainda que sob um processo mais agonístico.

Além de escrever em francês, o autor assumiu a autotradução para o inglês em todas as obras desse período, estabelecendo uma espécie de duplo original para cada publicação. Assim, o afastamento do modelo

joyciano e o exílio geográfico e linguístico já enunciam, na origem de *Molloy*, o princípio do empobrecimento voluntário, o uso das repetições e paralelismos e a sensação de perpétuo desterro que permeia o universo das personagens.<sup>73</sup>

---

71. ESSLIN, M. *O Teatro do Absurdo* Trad.: Barbara Heliodora. São Paulo: Zahar, 2018. pg. 37

72. *ibidem*. pg. 43

73. ANDRADE, F.S. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. pg. 44

E estou de novo não diria só, não, não é do meu feitio, mas, como dizer, não sei, de volta a mim mesmo, não nunca me deixei, livre, aí está, não sei o que isso quer dizer, mas é a palavra que ouço empregarem, livre para fazer o quê, para não fazer nada, para saber, mas o quê, as leis da consciência talvez, da minha consciência, que por exemplo a água sobre à medida que alguém afunda e que seria melhor, enfim, tão bom, apagar os textos em vez de escurecer as margens, tapá-los até que fique tudo branco e liso, e que a idiotice assuma sua verdadeira face, uma desgraça sem sentido e sem saída.

(BECKETT, 2007, pg. 31)

## 2. *Molloy*, a vida sem lágrimas

### I.

Primeiro livro da trilogia do pós-guerra, *Molloy* é publicado em 1951, em Paris. Um romance dividido em duas partes, apresenta o típico personagem beckettiano: um misto de *clown* e *clochard*, indivíduo em perpétua crise e deslocamento. Se colocar a caminho — no que pesa o trágico efeito da corporalidade claudicante — em direção a um destino impreciso cujo propósito permanece ocluso ao leitor, faz parte da experiência do relato de ambos os personagens.

Na primeira parte do livro, acompanhamos Molloy em busca de sua mãe. Subitamente acometido pela lembrança de sua existência, somos impelidos a seguir a personagem em direção a uma cidade cujo nome não lembra, mas garante ser

capaz de reconhecer uma vez que a veja. O trajeto, cujo objetivo remonta à busca pela própria origem, o força a se deslocar incessantemente, traçando erráticos percursos entre as paisagens urbanas e rurais de sua ilha. As escassas referências geográficas e arquitetônicas adotadas por Beckett são processadas pela precária memória de Molloy, na qual marcos temporais e espaciais se distorcem em sua crescente impossibilidade de orientação ao decorrer do relato. Encontrar sua mãe, motivo último dos seus deslocamentos mas também de suas incertezas, logo insere o leitor em curto-circuito. Esta, que desconhece-se mesmo se viva ou morta ao momento de sua escrita, aparece como uma projeção dos próprios fantasmas e desejos do personagem, ele próprio em estágio avançado



de decrepitude. O penoso trajeto à origem, cuja imagem confunde-se com o próprio fim, acaba por revelar a miríade de retalhos que compõem a identidade de Molloy. O exercício do passado situa a “memória como fonte de dor e desconcerto, demonstração da arbitrariedade do destino e da ação predatória do tempo.” (ANDRADE, 2001, 48)

Na segunda parte do livro, o relato de Moran, o segundo narrador, inscreve-se também em semelhante estrutura circular. A partida forçada por uma investigação que deveria seguir Molloy, alheia a objetivos finais, força Moran a uma série de deslocamentos cujo despropósito confunde progressivamente as imagens do perseguidor ao perseguido. Metodicamente organizada de início, a linearidade cede lugar

a uma narrativa onde espaços e eventos se embaralham em uma memória que se prova incapaz de se manter a par de si. A decrepitude das lembranças segue a progressiva decadência do corpo de Moran, cujo estágio final aponta para o próprio esfacelamento de sua identidade. Percorrem-se terras distantes, à procura de um objetivo incerto, onde as lacunas do não relatado atestam para uma imagem subjetiva em processo de corrosão. As dores na perna e as subsequentes procuras por posições de rastejo e manobra, características de Molloy, passam também a habitar o corpo de Moran. Logo antes de ser abortado em sua missão, suas feições já se tornavam estranhas ao próprio tato, revelando uma persona cuja sombra assemelha-se cada vez mais a Molloy.

Pois sobre aquilo que perdi é natural que me estenda menos do que sobre aquilo que não consegui perder, nem é preciso dizer. E se nem sempre pareço me conformar a esse princípio, é que ele me escapa, de tempos em tempos, e desaparece, de tal maneira como se nunca o tivesse emitido. Frase demente, pouco importa. Pois não sei mais bem o que faço, nem por quê, são coisas que compreendo cada vez menos, não escondo isso de mim, por que esconder de mim, e de quem, de vocês, de quem não se esconde nada? E depois fazer me enche de um tal, não sei, impossível exprimir, para mim, neste momento, depois de tanto tempo, vocês entendem, que não paro para saber em virtude de que princípio. E tanto menos que o que quer que eu faça, quer dizer, o que quer que eu diga, será sempre de qualquer forma a mesma coisa, sim, de qualquer forma. E se falo de princípios, quando não há nenhum, não posso fazer nada.

(BECKETT, 2007, pg. 129)

## II.

Máquinas gastas e claudicantes, absortas entre o espírito analítico e a fisiologia básica, os personagens que povoam a literatura de Beckett são apresentados pelo crítico literário e tradutor Fábio de Souza Andrade como herdeiros das ruínas da tradição racionalista ocidental, típicos anti-heróis do romance moderno<sup>74</sup>. A razão, em suas relações fundamentais com a linguagem, é um exercício frustrado em Molloy, no qual “as palavras falham, o diálogo não se cumpre, a luz da razão não esclarece a própria identidade, em que uma curiosa combinação entre Schopenhauer e Descartes subverte a máxima: choro, logo existo”. (ANDRADE, 2001, 50)

74. ANDRADE, F.S. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. pg. 53

75. *ibidem*, pg. 55

Como coloca Andrade, em *Samuel Beckett: o silêncio possível*, para o sujeito beckettiano tornado corpo, carcaça, não há memória. A história está excluída, aparecendo apenas como seu produto final. Incapazes de verter o tempo, os percursos traçados por Molloy e Moran aprisionam o leitor numa espécie de temporalidade infernal, jogo involuntário no qual as próprias fundações do edifício literário são postas constantemente sob suspeição. No entanto, a narrativa avança, avança até que, eventualmente, é encerrada.

O embate com a escrita, na qual a rememoração assume — simultaneamente — o papel de pária e fundadora, é explorado incessantemente por Beckett por meio da epanortose, uma figura de linguagem que

permite a retomada para reinterpretação contrária ou significativamente diferente do que se acaba de dizer.

Ao modo de uma cidade que, ao crescer sobre si mesma apaga e sobrepõe suas próprias histórias<sup>75</sup>, os relatos em Molloy acumulam, enquanto prosseguem, as próprias evidências de sua reorientações. Nesse sentido, a imagem metafórica do palimpsesto, como um pergaminho apagado e escrito sucessivamente sobre si mesmo, é aqui compreendida como recurso conceitual e chave de leitura sobre possíveis representações para o apagamento do bairro judeu na Praça Onze. Comum a escritores e arquitetos, como veremos adiante, o palimpsesto é aqui abordado como uma maneira de dialogar com as histórias da antiga praça a partir tanto de suas escritas quanto de suas rasuras.

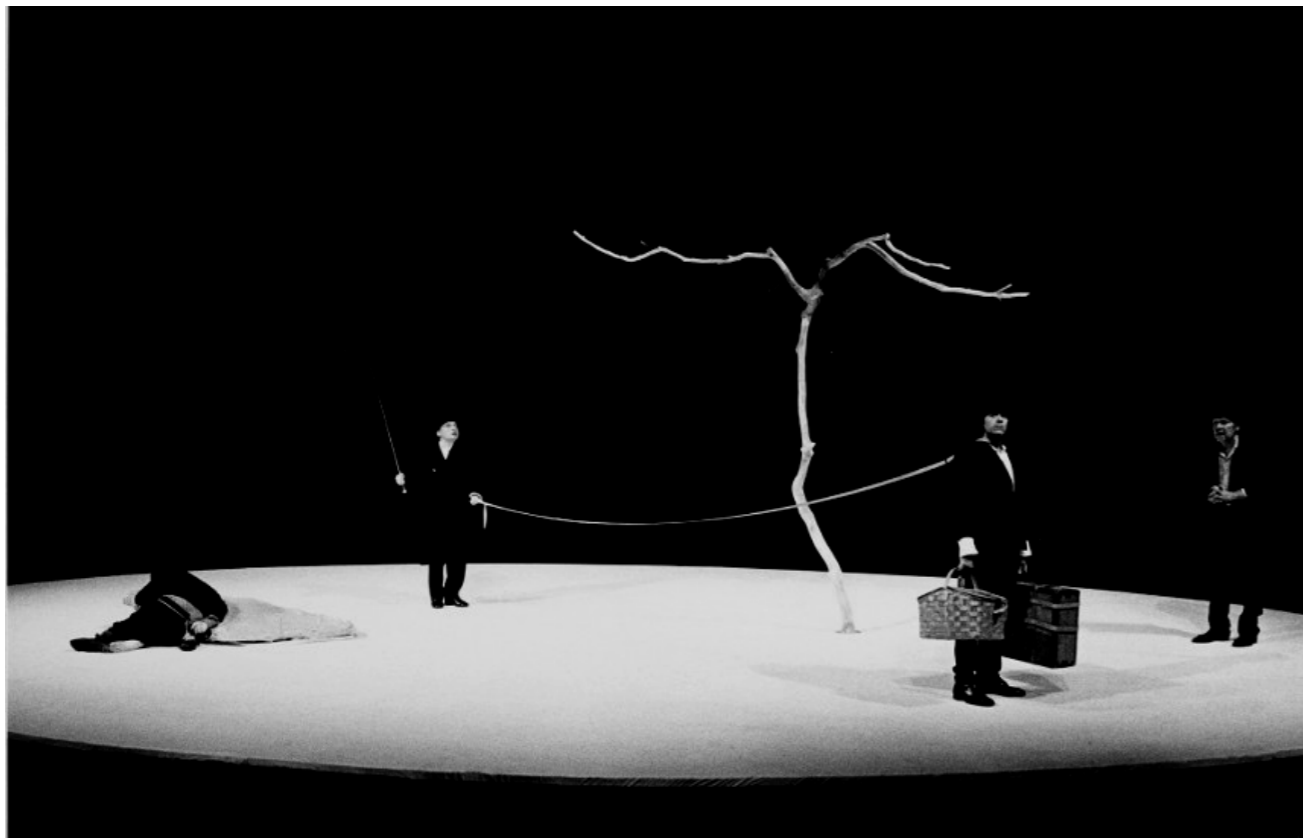


FIG.32  
autor desconhecido,  
*O universo visual be-  
ckettiano em montagem  
de Esperando Godot no  
Festival d'Avignon  
(1978)*



Palimpsestos,  
aproximando Molloy do centro do Rio



FIG.33  
Palimpsesto de  
Arquimedes  
(s/d)

O palimpsesto, a partir da combinação das palavras gregas *pálin* (“novamente”) e *psáo* (“eu raspo”), designa um manuscrito no qual o primeiro texto é raspado possibilitando uma nova inscrição no pergaminho ou tábula em uso.<sup>76</sup> A função original do procedimento, decorrente do período da Idade Média, era a de reutilização do papiro ou pergaminho em razão do alto custo da confecção dos materiais usados como suporte. Ainda que poucos exemplares desses pergaminhos tenham sido conservados até hoje, o advento das técnicas físico-química modernas desde o final do século XIX possibilitaram a recuperação das camadas raspadas, atribuindo ao processo palimpséptico seu caráter metafórico de transformação através do tempo, onde o progressivo apagamento das camadas acumula traços materiais, conferindo espessura ao texto.

Em seu texto *Nota sobre um bloco mágico*, publicado em 1924, o psicanalista Sigmund Freud compara os próprios mecanismos da memória a um palimpsesto, na qual experiências e narrativas sobrepõem-se sem a perda das camadas anteriores, em um processo de acúmulo. O próprio Freud, em seu livro de 1930, *O Mal-estar na Civilização* expande as possibilidades metafóricas do termo quando sugere uma aproximação entre a cidade de Roma, em suas múltiplas camadas históricas, à memória humana:

Façamos agora a fantástica suposição de que Roma não seja uma morada humana, mas uma entidade psíquica com um passado igualmente longo e rico, na qual nada que veio a existir chegou a perecer, na qual, juntamente com a última fase de desenvolvimento, todas as anteriores continuam a

viver. Isto significa que em Roma os palácios dos césores e o Septizonium de Sétimo Severo ainda se ergueriam sobre o Palatino, que o Castelo de Sant’Angelo ainda mostraria em suas ameias as belas estátuas que o adornavam até a invasão dos godos etc...

(FREUD, 1930, pg. 15-16)

A paisagem descrita por Freud, onde os edifícios romanos há muito destruídos coabitam com aqueles que ainda existem, claramente é impossível de ser estabelecida no espaço físico. No entanto, o que parece estar em questão para o psicanalista é a própria possibilidade de relacionar metaforicamente o processo acumulativo das memórias do lugar percebido pela sobreposição de tudo o que já foi um dia ali erguido, ao processo de constituição da consciência, onde as experiências psíquicas

cas não são eliminadas mas sim recalçadas.<sup>77</sup>

Em seu artigo de 1983, *O território como palimpsesto*, o arquiteto e historiador da arte suíço André Corboz retoma a metáfora freudiana à paisagem e a expande de sentidos ao evidenciar a necessidade de “leitura” do território como forma de desvelar as diferentes narrativas que se entranham sob a forma aparente dos sítios.

O território, tão carregado de vestígios e interpretações, assimila-se prontamente a um palimpsesto. A incorporação de novos desenvolvimentos, a exploração cuidadosa de certos territórios, é frequentemente necessária para modificar sua substância de maneira irreversível. Mas o território não é um invólucro descartável ou um produto a ser consumido que pode ser substituído.

Cada território é único, donde a necessidade de “reciclar”, de raspar uma vez mais (se possível com o máximo de cuidado) o antigo texto no qual homens escreveram sobre a insubstituível superfície do solo, de modo a torná-lo disponível novamente antes que seja encerrado novamente”.

(CORBOZ, 1983, pg. 22)

O território palimpséstico de Corboz, repleto de finas camadas permeadas por lacunas, é inicialmente desvelado pelo dessemearhar entre os percursos, limites e todo um substrato geológico que nele e a partir dele se inscrevem. À paisagem como artefato - constructo - onde sobrepõem-se camadas que se diferenciam em escala, temporalidade e presença, como sugere Corboz, acumulam ainda pelo território valores míticos e políticos relacionados à cultura dos seus habitantes.

O processo de desvelamento palimpséstico anunciado em Corboz, aproxima-se nesse sentido da compreensão teórica adotada pelo arquiteto americano Peter Eisenman, cuja interpretação não-linear dos acúmulos de estratos e fragmentos temporais, aparentes ou não, é uma das chaves de entrada no seu processo de aproximação do lugar e da história.

Qualquer sítio é composto não só de presenças, mas pela memória de presenças prévias e uma enormidade de presenças possíveis. A diferença física entre algo movente (dinâmica) e uma pausada (estática) é que a que se move contém os vestígios de onde esteve e para onde vai. A indução desse vestígio, ou sua condição de ausência, informam a realidade dinâmica de uma cidade em vida

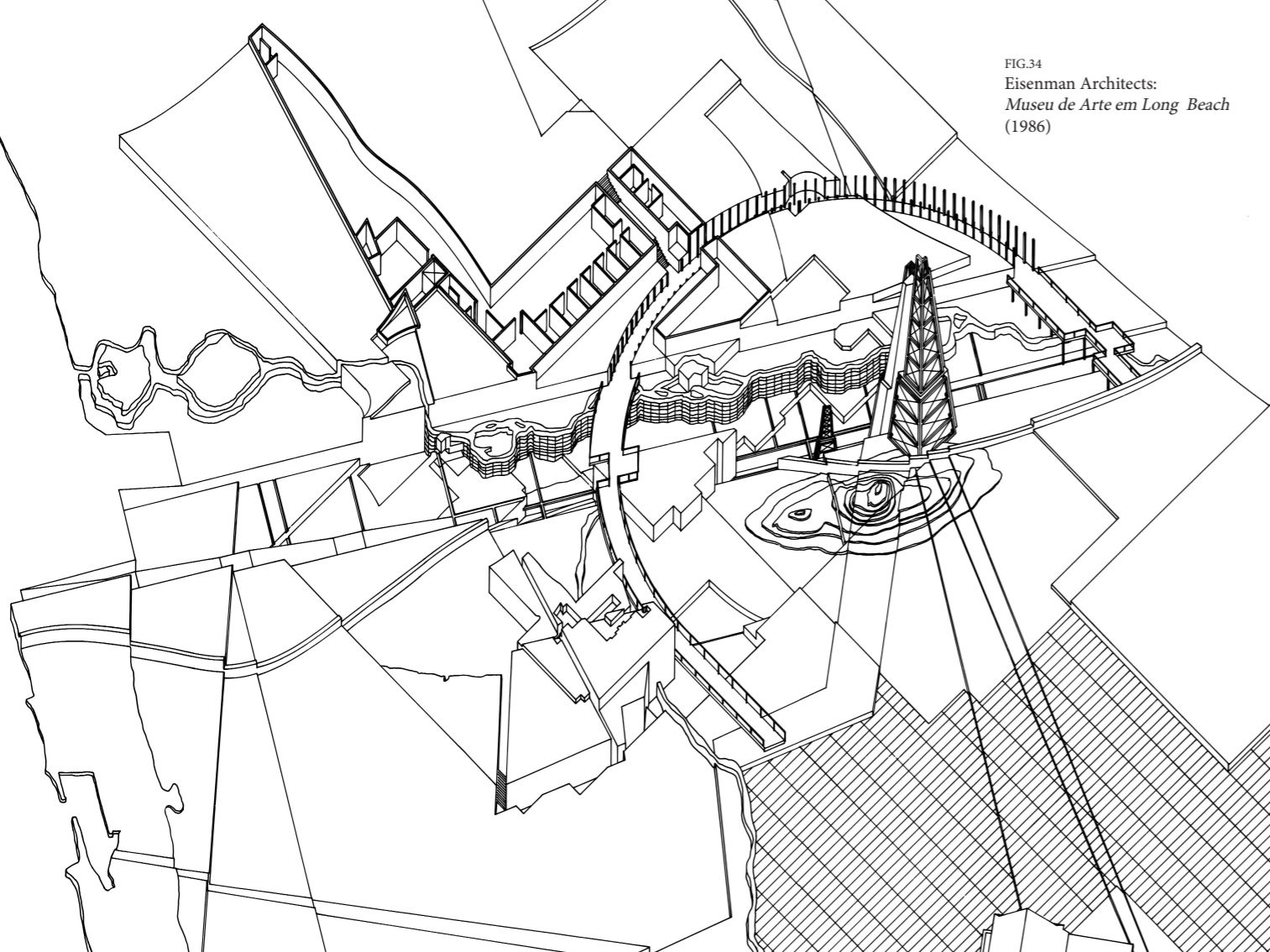
(EISENMAN, 2004, pg. 207)

Durante a década de 1980, em projetos como o *Museu de Arte em Long Beach* (1986), a *Praça Cannaregio* em Veneza (1978) e a *Moradia Social IBA* (1981-1985), a implantação do objeto arquitetônico, para o arquiteto, “em camadas e em mutação, continuamente expondo diferentes superfícies”<sup>78</sup> (EISENMAN, 2004 132), ao mediar histórias e memórias, é capaz de conferir um sentido narrativo ao espaço, estabelecendo potenciais questões sobre a arquitetura do sítio.

A proposta para o *Museu de Arte da Universidade da Califórnia* (1986), é descrita pelo arquiteto como “imaginar o sítio 100 anos depois que o campus universitário havia sido fundado, e 200 anos depois da corrida pelo ouro. A ideia era tornar pos-



FIG.34  
Eisenman Architects:  
*Museu de Arte em Long Beach*  
(1986)



sível para alguém que cruzasse com o sítio em 2049, aprender sobre a cultura que existiu nos 200 anos prévios pela leitura dos edifícios”<sup>79</sup> (EISENMAN, 2006, 80)

Já para o concurso público da *Praça Cannaregio* (1978), Eisenman procura, antes de reproduzir ou simular uma cidade cuja veracidade não poderia ser determinada, friccionar as camadas históricas e ficcionais da arquitetura de Veneza<sup>80</sup>. Compreendendo a metáfora palimpséstica a partir de suas camadas potenciais, o arquiteto funde recortes da história da cidade — incorporando a malha geométrica de um hospital desenhado por Le Corbusier na década de 1940 e jamais construído — com componentes de sua própria gramáti-

ca arquitetônica, ao ressituar, em diferentes escalas, seu projeto anterior da Casa 11a.

A metáfora do palimpsesto, ao incorporar as relações de forma e sentido em mutação que se estabelecem entre sujeito, aquele que intervém, e o território, em um processo no qual o diálogo entre as dimensões materiais e imateriais dos sítios embaralham-se, se inscrevem em Eisenman e em Corboz como modo de estabelecer relações complexas entre as camadas do passado, do presente e do futuro.

76. CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. pg. 29

77. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. pg. 25

78. tradução do autor

79. tradução do autor

O tema do palimpsesto também é abordado pelo historiador cultural Bruno Carvalho em *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro* (2019). Nele, a cidade é vista como metáfora palimpséstica, entre camadas de projetos construídos, demolidos e outros nunca executados. Segundo Carvalho, na região central da cidade, na qual algumas das principais ruas vivenciaram três ou quatro gerações de prédios ocupando o mesmo local apenas no século XX<sup>81</sup>, construção e demolição; escrita e rasura, apresentam-se frequentemente como pares indistintos. Assim, como no território palimpséstico, as memórias de um Rio que já não é, teima em ressurgir entre as experiências espaciais atuais, alertando para as ausências latentes que hoje permeiam como resquício o espaço urbano.

81. CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. pg.30

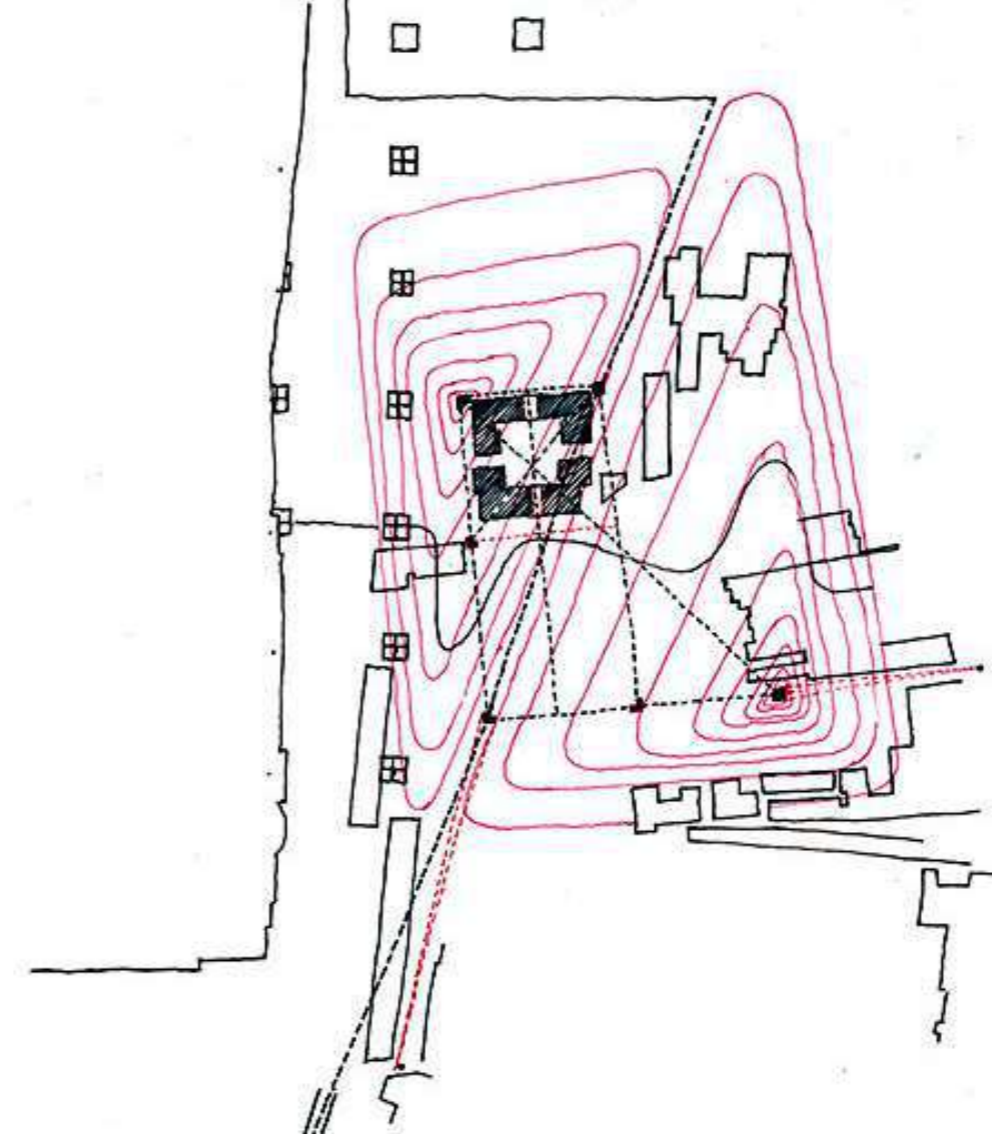
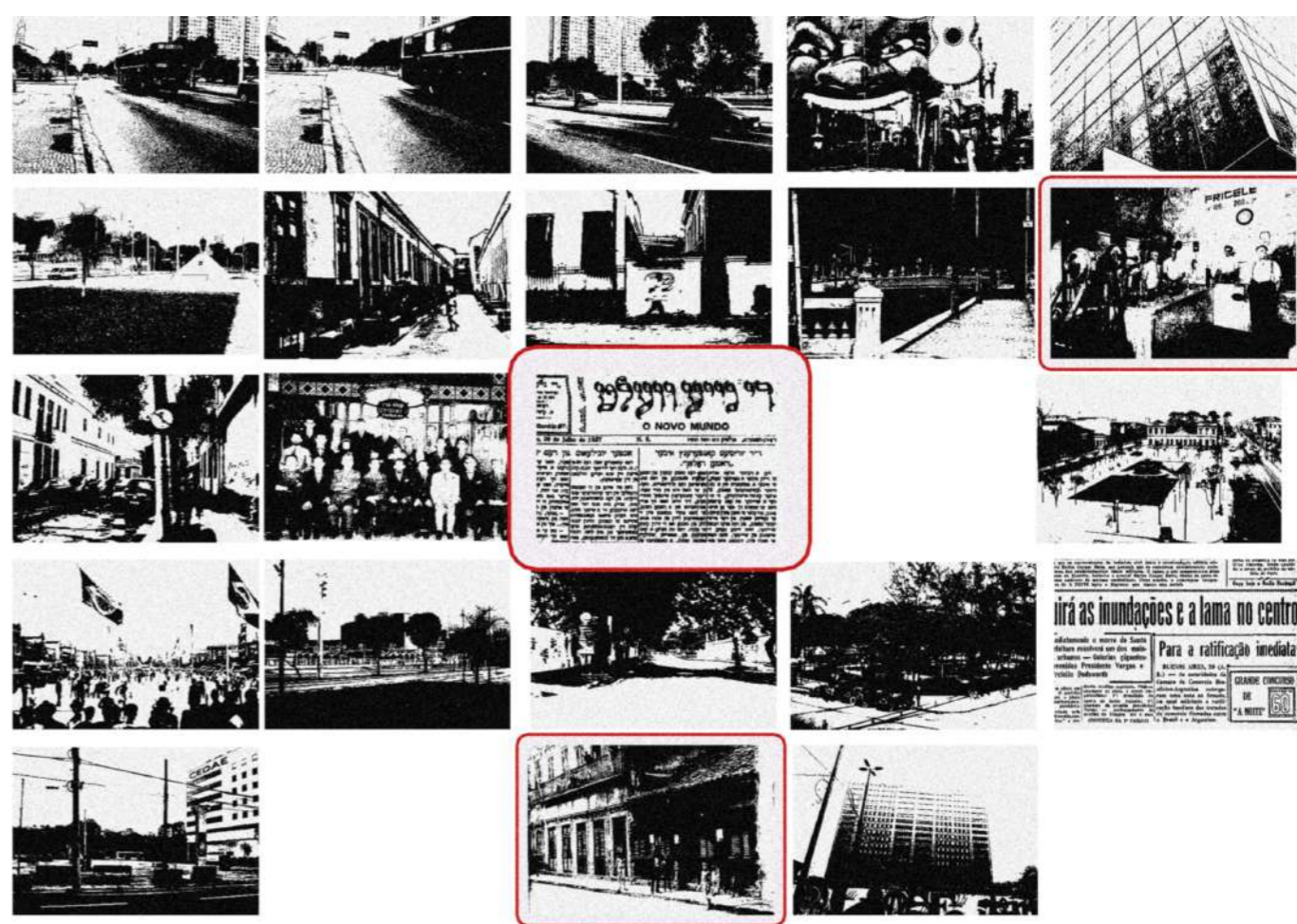


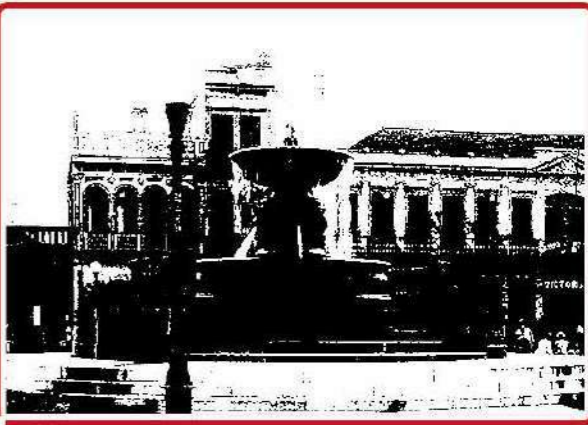
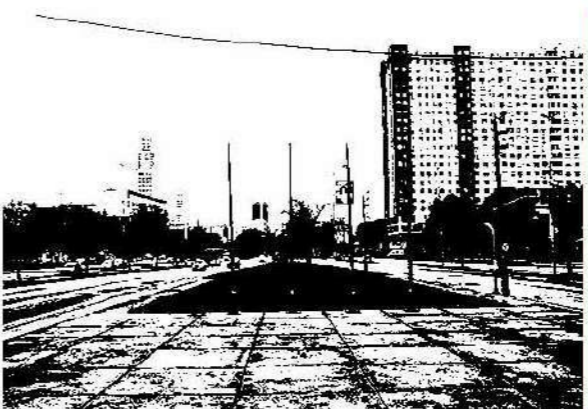
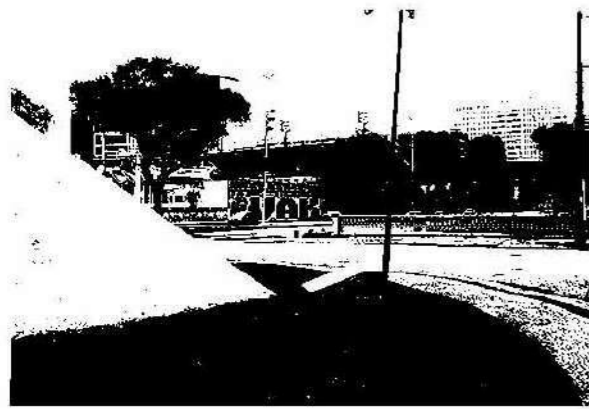
FIG.35  
Eisenman Architects:  
*Praça Canareggio*  
(1978)

Praça Onze palimpséstica

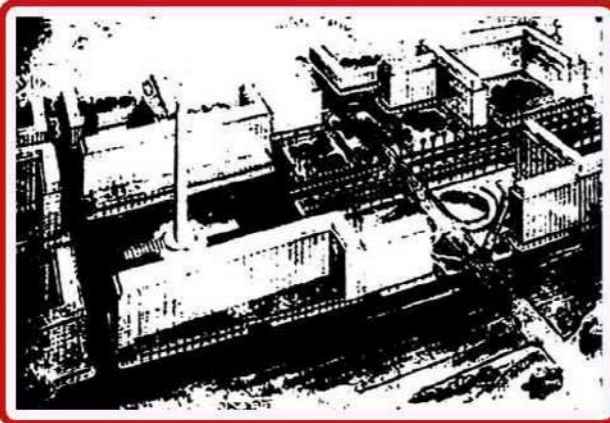












### A VISITA DO PRESIDENTE DA REPUBLICA A' VILA VA GEN DA RIO-SÃO PAULO

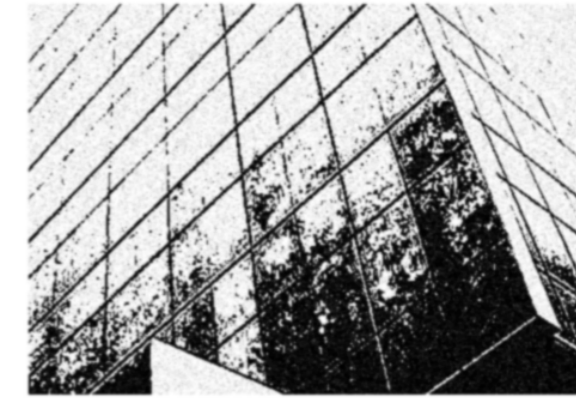
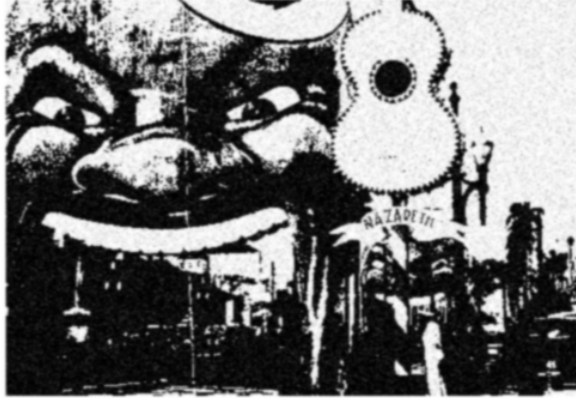
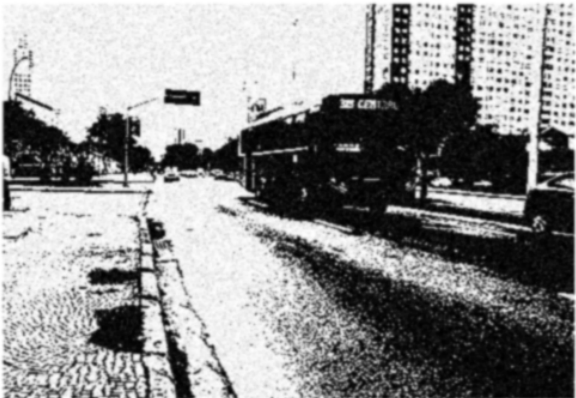
## Para a abertura da Ave- nida Presidente Vargas

Devido excepção ao plano  
vial de obras, aprovado  
pelo presidente Getúlio Var-  
gas, o Prefeito iniciou im-  
ediatamente as desapropria-  
ções de terrenos imprevi-

stíveis entre a Praça Gua-  
raná, ruas Senechal Escobar e Vi-  
cenda de Souza e Praça do  
Republicano.

O projecto Henrique Bode-  
worth designou duas combi-

Esta  
cidade  
supre-  
cede  
Alm  
aprop-  
riação  
de ma-  
taria  
de par-  
te de  
uma  
zona  
para  
a  
abertura  
da  
avenida  
e  
o  
pro-  
jecto







### Imagens palimpsésticas

As imagens apresentadas adiante são construídas a partir da busca pelos resquícios do desaparecido bairro judeu. Percorrendo a Praça Onze e seus antigos arredores, fotografo incessantemente à procura de algum vestígio dessas memórias do passado. Sem o som incessante dos carros em alta velocidade, a avenida revela-se em sua monotonia. A Cidade Nova, em seus largos edifícios empresariais, terrenos vazios e estacionamentos rotativos, também não me oferece muitas aberturas.

No entanto, é pela colisão das fotografias captadas no presente com imagens de arquivo do passado, que formam-se essas imagens espectrais, dotadas de uma profundidade incerta. A amplidão da avenida, em toda sua falta de espessura histórica,

parece dar espaço a uma confusão de sentidos e temporalidades, sombras das presenças que um dia ali passaram.

Situadas predominantemente a partir de um mesmo ponto geográfico, as fotografias são sobrepostas pelo computador, alternando-se em nitidez e opacidade. Nesse processo de fabricação, inevitavelmente partes se apagam enquanto outras despontam arbitrariamente ao primeiro plano. Os objetos estáticos que habitam essas imagens — edifícios e pessoas — tornam-se curiosamente transitórios. Como que forçadas a se orientarem por uma sucessão de camadas de tempo que agora se especializam, chocam-se revelando uma dimensão subterrânea da profunda memória da Praça Onze e dos seus arredores.

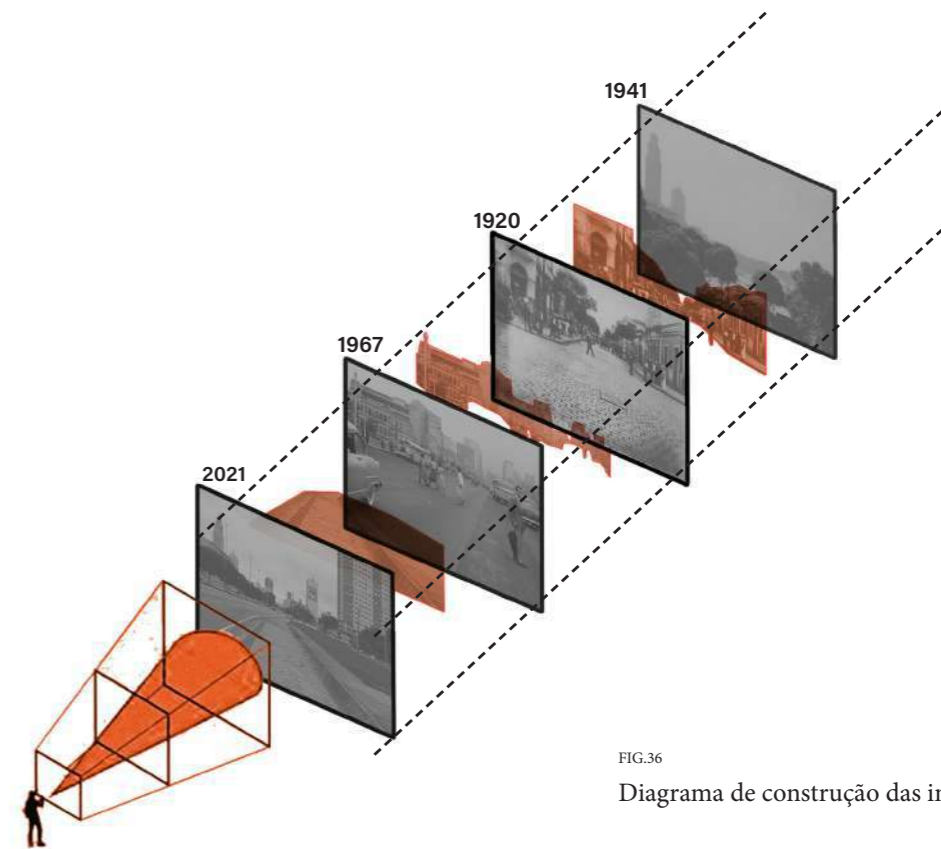
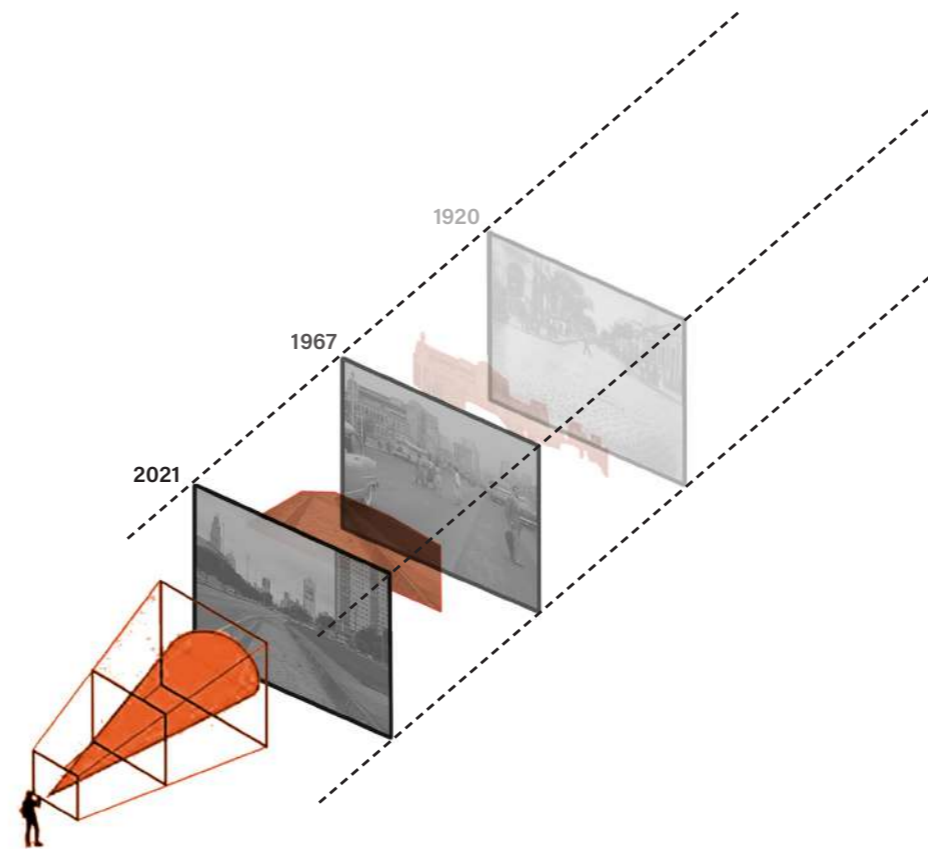
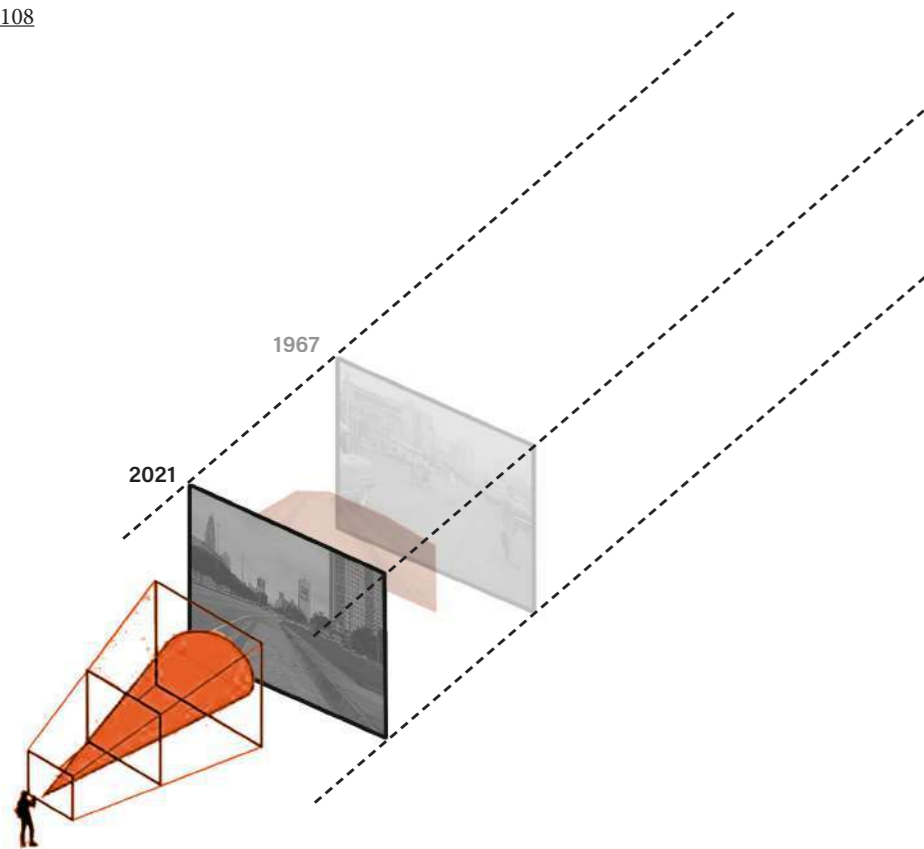


FIG.36

Diagrama de construção das imagens



FIG.37  
Imagem palimpséstica I



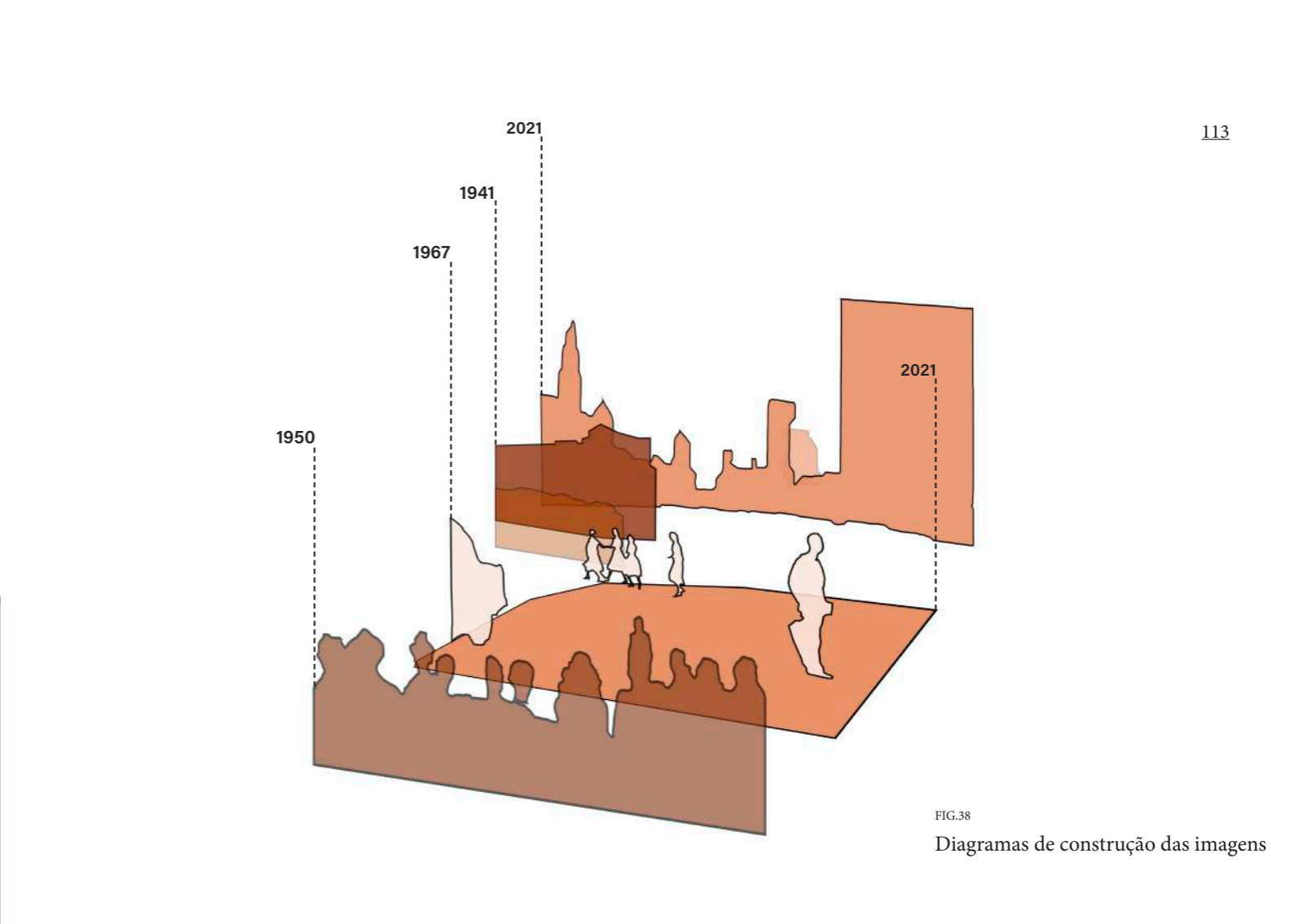
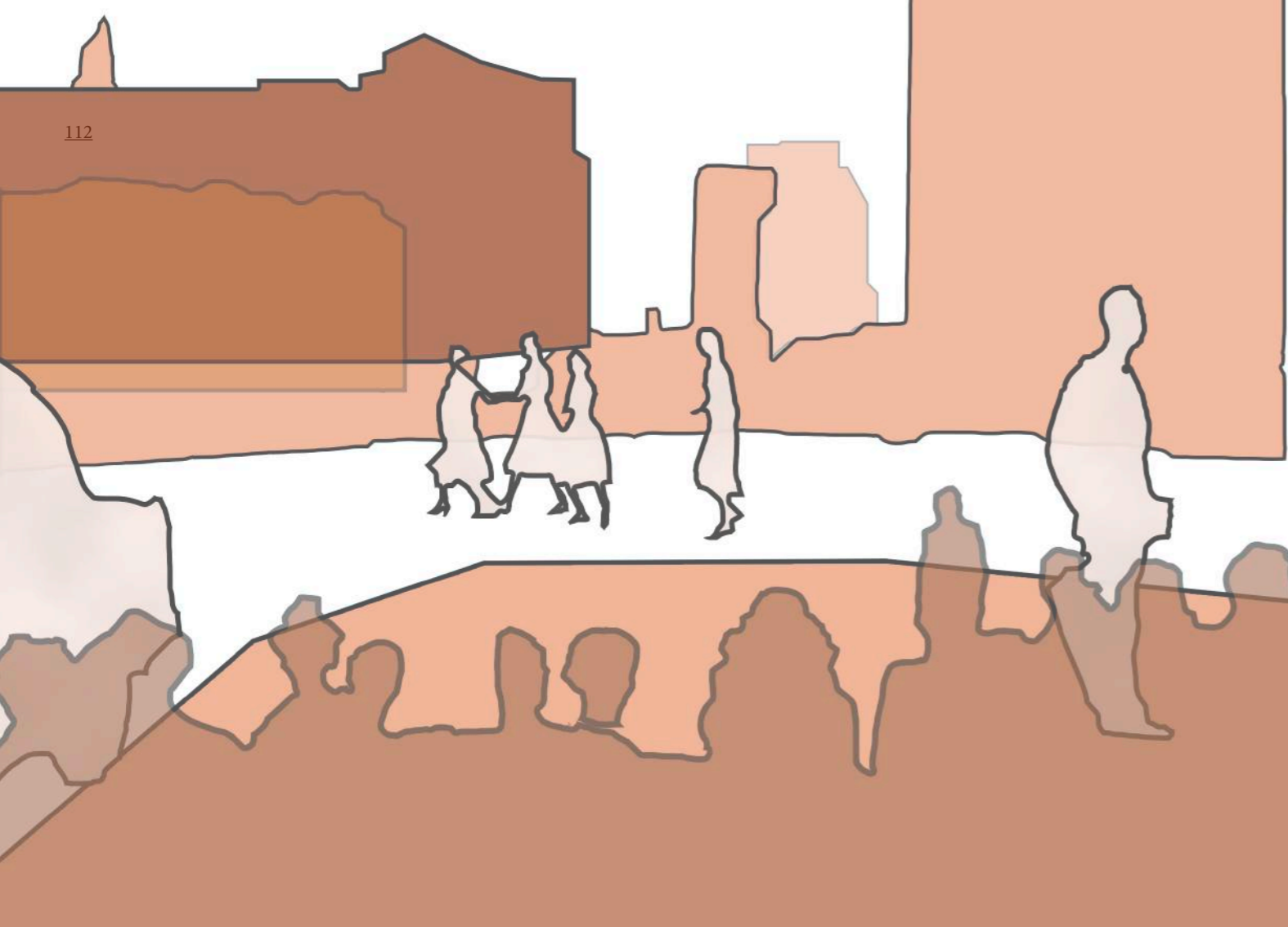


FIG.38  
Diagramas de construção das imagens



FIG.39  
Imagem palimpséstica II



FIG.40  
Imagem palimpséstica III





FIG.41  
Imagem palimpséstica IV

### Considerações finais

Instigado pela busca de uma significação poética e sensível da arquitetura, vi no encontro com as memórias judaicas na Praça Onze um campo fértil para investigar novos sentidos da experiência e da pesquisa arquitetônica. A relação estabelecida ao longo do trabalho com a literatura, em sua possibilidade de construção de um olhar que habite a cidade através de sua potência poética e imaginativa, me motivou a construir outros modos de narrar e representar *o e a partir do território*.

Ao longo do trabalho, o Rio de Janeiro do passado, longe de se estabelecer em sua alteridade, pareceu-me vivo e em constante embate com o do presente. Contrapor essas temporalidades que se confundem constantemente, mas que muitas vezes passam despercebidas, foi uma direção essencial ao percurso. Compreender o território em suas lacunas e fissuras me permitiu evocar aqui, mesmo que em uma

ínfima parcela, a memória de uma comunidade que fugindo do anti-semitismo europeu, se enraizou nos arredores da antiga praça e ali estabeleceu modos compartilhados de vida que até hoje repercutem na memória coletiva

Se em um primeiro momento do estudo pouco me reconhecia nas histórias sobre os meus bisavós e antepassados, como pouco percebia a espessura histórica sob a antiga praça, ao longo da pesquisa essa ideia foi sendo desconstruída e encontrando novos modos de me habitar. Nesse sentido, a reconstrução do olhar que se estabelece na relação com a arquitetura e a cidade, problematizadas por essa pesquisa, se revelaram como um desafio pessoal de me reorientar perante às próprias histórias e narrativas de uma comunidade a qual eu faço parte, em suas relações com a cidade a qual eu pertenço.

## **Bibliografia**

ANDRADE, F. S. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, S. *Molloy*. Trad.: Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014.

BORDE, A. L. P. *Vazios Urbanos cariocas: perspectivas contemporâneas*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 226 . 2006

\_\_\_\_\_. *Avenida Presidente Vargas: narrativas históricas*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ed. 10, p. 109-132, 2016.

CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro* Trad.: Daniel Estill. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

DAVIDSON, C. *Tras el rastro de Eisenman*. Madrid: Akal Sa, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

EISENMAN, P. *Eisenman Inside Out - Selected Writings 1963-1988*. Nova Iorque: Yale University Press, 2004

ESSLIN, M. *O Teatro do Absurdo* Trad.: Barbara Heliadora. São Paulo: Zahar, 2018.

FREUD, S *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Cienbook, 2020

FRIDMAN, F. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007

GRINBERG, K. (org.) *Os judeus no brasil: inquisição, imigração e identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005

KNOWLSON, J. *Damned to fame*. Nova Iorque: Grove Press, 2004

LIMA, E.F.W. *Avenida Presidente Vargas, Uma drástica cirurgia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990

PEIXOTO, P. *O Caminho do Aterrado e o pensamento urbanístico no Brasil (1825-1853)*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ed. 10, p. 133-155, 2016.

RIBEIRO, Paula. *Cultura, memória e vida urbana: Judeus na Praça Onze, no Rio de Janeiro (1920-1980)* Tese (Doutorado em História Social - PUC. São Paulo, p. 303. 2008

ZONNO, F. *Lugares complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem*. Rio de Janeiro: FGV, 2014







# NOS RASTROS DA PRAÇA ONZE

memórias sobre o bairro judeu

## Introdução

1. O olhar para a Praça Onze
  - 1.1 Breve história urbana
  - 1.2 Memórias de um bairro judeu
2. O olhar para a literatura de Beckett
  - 2.1 Breve biografia de Samuel Beckett
  - 2.2 *Molloy*, a vida sem lágrimas
3. Palimpsestos, aproximando *Molloy* do centro do Rio
4. Praça Onze palimpséstica
5. Considerações finais

## Bibliografia





Montagem a partir de Planta da Cidade do Rio de Janeiro (1850)



Augusto Malta,  
*Praça Onze*  
(ca. 1910)

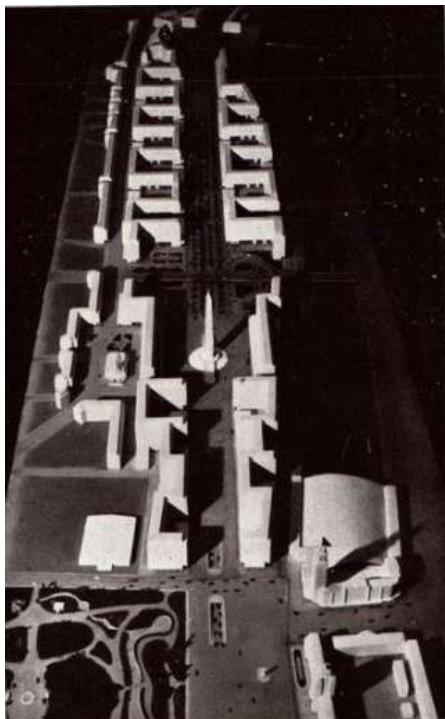


autor desconhecido,  
*Praça Onze após a  
demolição da Escola  
Benjamin Constant*  
(ca.1935)



FIG.23  
Montagem a partir de Planta da  
Cidade do Rio de Janeiro (1946)





autor desconhecido,  
*Maquete da Av. Presidente  
Vargas com o obelisco em  
vista*  
(1943)



O Globo,  
*"na praça Onze, os restos  
do ex-futuro obelisco"*  
(1945)

## 1.2 Memórias de um bairro judeu



autor desconhecido,  
*Passeata contra os  
progroms na Palestina*  
(1929)



- clubes, lojas, pensões, açougues, restaurantes, cafés e sorveterias
- escolas, bibliotecas, livraria, tipografias, jornais e revistas, partidos e agremiações políticas e instituições sionistas
- ▼ sinagogas, locais de culto e entidades de ajuda mútua

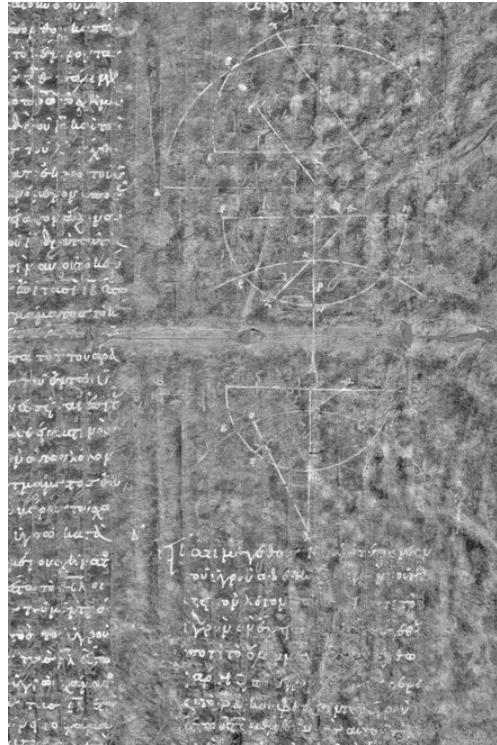
Mapa dos estabelecimentos comerciais, políticos e religiosos judaicos situados ao redor da Praça Onze entre 1920-1940. (adaptado de FRIDMAN, 2007)



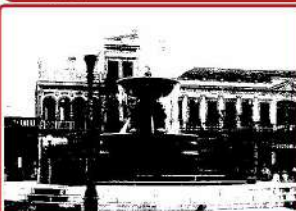


(...) e que seria melhor, enfim, tão bom, apagar os textos em vez de escurecer as margens, tapá-los até que fique tudo branco e liso, e que a idiotice assumira sua verdadeira face, uma desgraça sem sentido e sem saída.

### 3. Palimpsestos, aproximando *Molloy* do centro do Rio



*Palimpsesto de Arquimedes*



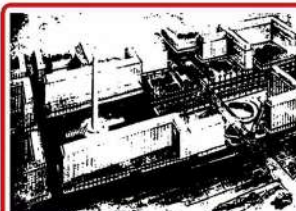
QU  
M  
O m  
Brag  
apre  
as



תעמוד  
יהי אור  
**A COLUMN**  
Orgão dos Interesses do Povo Judeu no Brasil



Um dos objetivos da construção da avenida Presidente Vargas será a descongestionamento do tráfego nas esquinas das ruas Via-



A VISITA DO PRESIDENTE DA REPUBLICA A' VILA VA GEN DA RIO-SÃO PAULO

**Para a abertura da Avenida Presidente Vargas**

Desde o começo ao plano de obras, aprovado pelo presidente Getúlio Vargas, o Prefeito Wilson Borsoi esteve ao lado do governador de São Paulo, o Sr. Fernando de Sá Torres, e do governador de Minas Gerais, o Sr. Antônio Carlos Rios, para a abertura da Avenida Vargas.

O prefeito Wilson Borsoi estará designado para a abertura da Avenida Vargas.





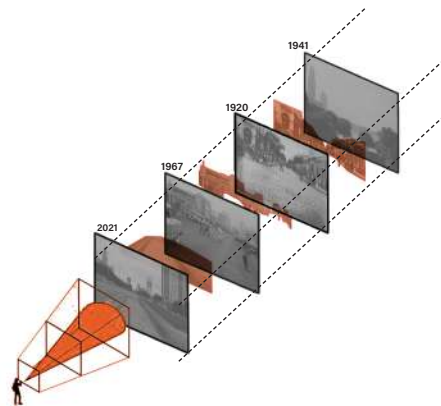
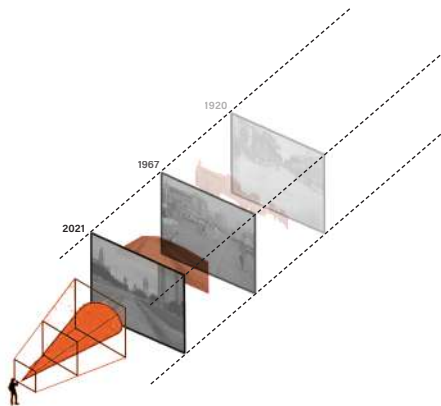
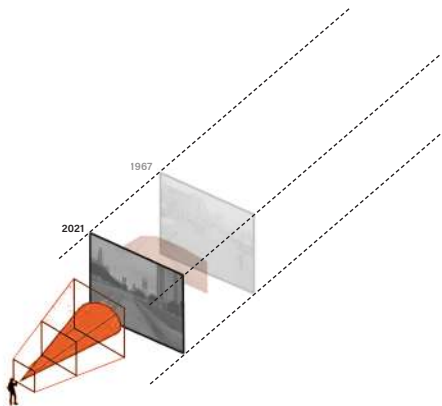


FIG.36  
Diagrama de construção das imagens



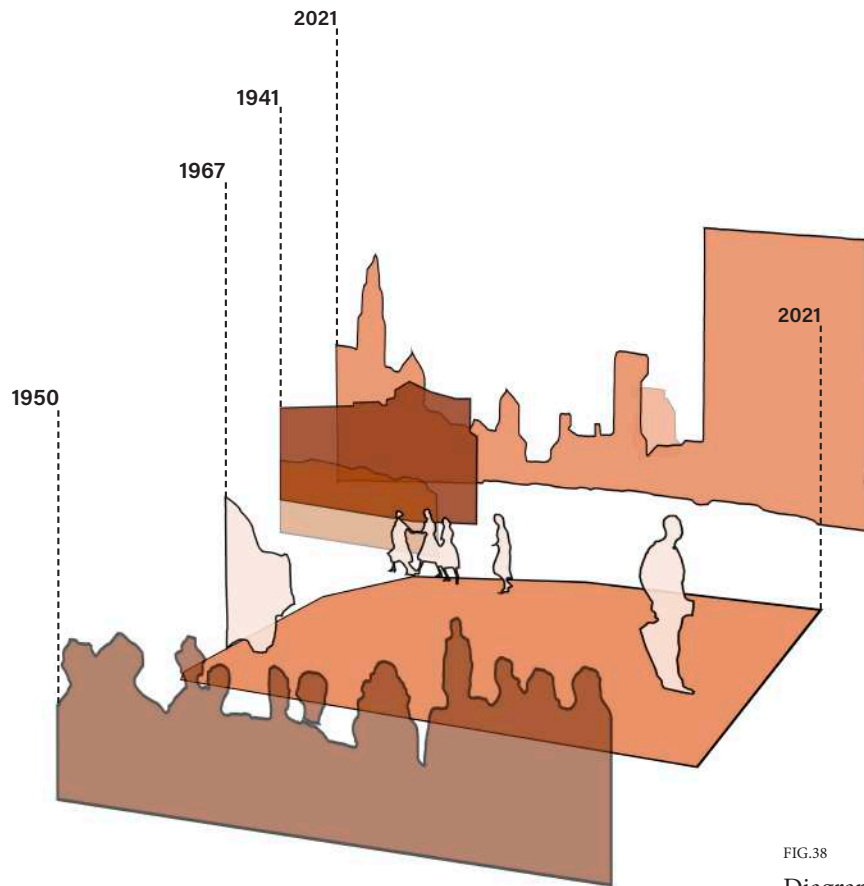


FIG.38

Diagramas de construção das imagens





SAHAR

VICTORY



## **Bibliografia**

ANDRADE, F. S. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, S. *Molloy*. Trad.: Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014.

BORDE, A. L. P. *Vazios Urbanos cariocas: perspectivas contemporâneas*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 226 . 2006

\_\_\_\_\_. *Avenida Presidente Vargas: narrativas históricas*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ed. 10, p. 109-132, 2016.

CARVALHO, B. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro* Trad.: Daniel Estill. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

DAVIDSON, C. *Tras el rastro de Eisenman*. Madrid: Akal Sa, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

EISENMAN, P. *Eisenman Inside Out - Selected Writings 1963-1988*. Nova Iorque: Yale University Press, 2004

ESSLIN, M. *O Teatro do Absurdo* Trad.: Barbara Heliodora. São Paulo: Zahar, 2018.



FREUD, S *O mal-estar na civilização*.  
São Paulo: Cienbook, 2020

FRIDMAN, F. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*.  
Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007

GRINBERG, K. (org.) *Os judeus no brasil: inquisição, imigração e identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005

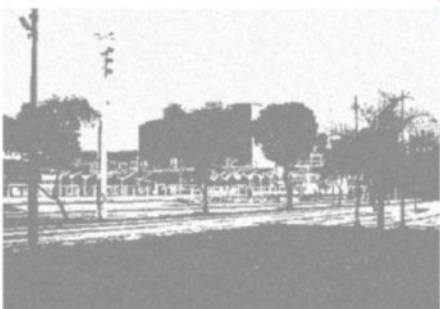
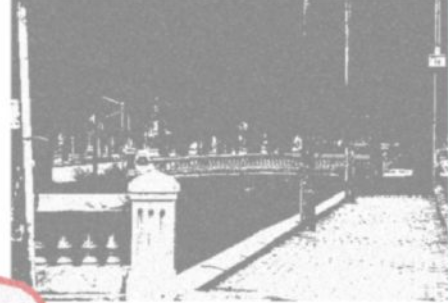
KNOWLSON, J. *Damned to fame*.  
Nova Iorque: Grove Press, 2004

LIMA, E.F.W. *Avenida Presidente Vargas, Uma drástica cirurgia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990

PEIXOTO, P. *O Caminho do Aterrado e o pensamento urbanístico no Brasil (1825-1853)*.  
Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ed. 10, p. 133-155, 2016.

RIBEIRO, Paula. *Cultura, memória e vida urbana: Judeus na Praça Onze, no Rio de Janeiro (1920-1980)* Tese (Doutorado em História Social - PUC. São Paulo, p. 303. 2008

ZONNO, F. *Lugares complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem*. Rio de Janeiro: FGV, 2014



- **Título do trabalho:** Nos rastros da Praça Onze: memória do bairro judeu

- **Ano/semestre:** 2020.2

- **Tema/programa:** Investigação Experimental - Urbanismo

- **Nome do estudante:** Gabriel Sergio Nigri

- **Nome da orientadora:** Flávia Santos de Oliveira

- **Resumo do trabalho:** O trabalho Nos rastros da Praça Onze: memórias de um bairro judeu é elaborado como uma pesquisa, de caráter ensaístico, acerca do desaparecido centro da comunidade judaica na Praça Onze. Seguindo as lacunas e rasuras que se inscrevem sob a demolição da praça, traço uma aproximação entre as possíveis narrativas do apagamento no romance *Molloy*, do autor irlandês Samuel Beckett, com as questões que cercam a demolição do bairro judeu, a partir da metáfora do palimpsesto.

- **3 palavras-chave:** memória, literatura, Praça Onze

- **Geolocalização:** 22°54'24.80"S 43°11'47.12"O