

A PAISAGEM CULTURAL DA PRAÇA ONZE

Beatriz Coelho Silva (Totó)¹

Luciana Nascimento²

Thais Vinhas³

Resumo

Todas as cidades possuem uma cartografia cultural que vai além da sua planta e é esse substrato que forma o imaginário urbano e esse é o caso da Praça Onze, cujo logradouro deixou de existir na década de 1940, época em que o Rio de Janeiro sofreu uma de suas inúmeras modernizações. E foi nesse espaço onde conviveram imigrantes Judeus e o samba das classes populares, tendo se tornado um “lugar de memória.”

Palavras chave: Cidade; Rio de Janeiro; memória; Praça Onze.

Abstract

All cities have a cultural cartography that goes beyond their plan and it is this substrate that forms the urban imaginary and this is the case of Praça Onze, whose street no longer existed in the 1940s, a time when Rio de Janeiro suffered a of its numerous modernizations. And it was in this space where Jewish immigrants and popular classes samba coexisted, having become a “place of memory.”

Key Words: City; Rio de Janeiro; memory; Praça Onze.

As razões por que a Praça Onze não conseguiu ligar seu destino ao fato histórico que comemora são desconhecidas. O busto do bravo marinheiro Marçílio Dias não foi forte o bastante para vencer uma outra força, a do samba (Joia Efége. 11 de Junho: a praça do samba, in: Jornal do Brasil, 11/06/1970, p. 4).

Introdução

As cidades, reais ou imaginárias, visíveis ou invisíveis, veladas ou reveladas, trazem consigo discursos que as inscrevem e as legitimam. Um passeio por suas paisagens, reais ou representadas em imagens, textos e/ou sons, nos permite observar como os discursos criam identidades e produzem apagamentos ou realce dos lugares, transformando-os em “lugares de memória”⁴. Este é o caso da Praça

¹ Beatriz Coelho Silva (Totó) é autora do livro **Negros e Judeus na Praça Onze**. A história que não ficou na memória (2015, Bookstart) e da dissertação **Quando bem da alma de nossa gente: sambas da Praça Onze, letra e música** (2020), apresentada no CES JF. Uma parte relativa à Praça Onze teve por base esses dois trabalhos. Jornalista, foi editora de cadernos de cultura dos jornais **O Globo** e **O Estado de São Paulo**, foi também roteirista da Rede Globo no Programa Vídeo Show.

² Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP (2003); Docente do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UFRJ; Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

³ Graduada em Jornalismo pela Faculdade Pinheiro Guimarães. Graduada em Letras Português-Latim pela UFRJ. Foi bolsista do Programa Institucional de Iniciação Artístico-Cultural da Pró-Reitoria de Graduação da UFRJ sob a orientação da Profa. Dra. Luciana Nascimento.

⁴ Expressão de Pierre Nora. Nora apresenta a categoria de “Lugares de Memória” como resposta à necessidade de identificação do indivíduo frente ao que foi apagado. “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais.” NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 14. 1993.

Onze, bairro que existiu na região central do Rio de Janeiro. Do passado aristocrático no século XIX, quando ligava São Cristóvão, onde residia a família imperial, ao Paço da Cidade, sede administrativa do governo, tornou-se um bairro popular, a partir da República até 1942, quando foi demolida para a Avenida Presidente Vargas passar, ligando o centro da cidade à Zona Norte. Neste meio século (1889/1942), a Praça Onze recebeu imigrantes pobres, ganhou fama de berço do samba e do carnaval e tornou-se um lugar de memória, mesmo não existindo fisicamente há oito décadas. Este trabalho conta como se deu este processo.



Figura 1. Cartografia da Antiga Praça Onze. Cartografia realizada pelo Geógrafo Luiz Henrique Gusmão. Belém-Pará.

“Na Praça Onze de Junho, entrei na roda de um samba”⁵

A Praça Onze era um bairro onde iam morar os imigrantes pobres que chegavam ao Rio de Janeiro aos borbotões, na primeira metade do século XX. À época, a então Capital Federal era o maior porto do Hemisfério Sul, com farta oferta de empregos especializados ou não. A região era também conhecida como Pequena África, devido à grande quantidade de descendentes de escravos que lá viviam e ficou famosa como berço do samba que, se não nasceu no bairro, lá se tornou conhecido e divulgado. Hoje é difícil imaginar a configuração da Praça Onze, porque o Rio de Janeiro passou por muitas reformas urbanas, ao longo do século XX. Ia da Passarela do Samba Darcy Ribeiro, o sambódromo, onde as escolas de samba desfilam no carnaval, até o Elevado Paulo de Frontin; da margem direita do Canal do Mangue (lado ímpar da Avenida Presidente Vargas) até as fraldas do maciço da Tijuca. O logradouro Praça 11 de Junho lembrava a Batalha do Riachuelo, marco da vitória do Brasil na Guerra do Paraguai em 1865. Em torno, havia ruas de traçado regular. As mais movimentadas eram a Senador Eusébio e a Visconde de Inhaúma, que desapareceram com a demolição. Outras ruas desapareceriam

⁵ Primeiro verso do refrão de **Na Praça Onze**, de Francisco Gonçalves, lançada em 1931, pela gravadora Parlophon, cantada por Teobaldo Marques da Silva

nos anos 1980, quando o metrô se estendeu até a Zona Norte e hoje persistem uma ou outra rua ou vila, escondidas pelo sambódromo.

Até o início do século XIX, era uma serventia pouco usada, conhecida como Rocio Pequeno. Em 1808, a família Imperial se instalou na Quinta da Boa Vista, em São Cristóvão, e abriu-se uma estrada até o Paço Imperial, sede administrativa do governo, na Rua Primeiro de Março, no centro do Rio de Janeiro. A burguesia carioca, pequena, mas ativa, mudou-se para lá, construindo casarões e granjas distribuídos em ruas de traçado simétrico, num início de planejamento urbano. Era conveniente morar no trajeto usado pela família Imperial e sua corte, exemplos de comportamento a ser copiado. (SILVA, 2015).

Com a expansão dos transportes urbanos na segunda metade do século XIX, a burguesia mudou-se para bairros próximos (Tijuca e Santa Teresa) e para a orla da Baía de Guanabara, movimento acentuado com a instalação do Governo republicano entre os bairros de Laranjeiras e Catete. Com a chegada de imigrantes pobres da Europa, Oriente Médio (então Império Otomano) e do interior do Brasil, os casarões viraram casas de cômodos (também chamados cortiços ou cabeça de porco), geralmente com comércio no andar térreo ou na frente dos imóveis. Os ex-escravos e seus descendentes chegaram a partir da década de 1880, vindos de Minas Gerais, interior do Estado do Rio de Janeiro e Bahia. Os homens buscavam trabalho no porto e as mulheres, em casas de burgueses ou na rua, vendendo comida: doces, salgados e refeições rápidas (SILVA, 2015).

Segundo o Censo de 1906, lá viviam cerca de 200 mil pessoas em cortiços que eram “local de encontro para gente de diferentes raças, ali chegada por vários trajetos que enfrentava e se solidarizava frente às duras condições da vida para o subalterno e o pária na capital” (MOURA, 1995, p.54). Este autor descreve um desses cortiços: 114 cômodos divididos por biombos, alguns com pequenas cozinhas, mas sem banheiros, substituídos por 12 latrinas sem divisória entre elas. Eram moradias insalubres e os governos federal e municipal tinham planos de eliminá-las, tirando sua população da paisagem, para implantar um modelo de cidade europeia, mais especificamente uma Paris tropical.

Ressalte-se que era um modelo sem correspondente à realidade. No início do século XX, a Europa enfrentava graves problemas econômicos, sociais e políticos, que fizeram parte da população emigrar em busca de sobrevivência. (HOBSBAWM, 1994). Havia ainda questões nacionalistas e religiosas que levariam a duas guerras entre 1914 e 1945. Embora outros bairros populares do centro do Rio de Janeiro tenham sido tirados do mapa nas primeiras décadas do século XX, a Praça Onze foi poupada, não se sabe se devido ao poder político dos proprietários dos imóveis que não queriam se privar da renda dos alugueis ou “pela resistência dos moradores que já havia tornado o bairro palco de festas populares como o carnaval, o Natal e Nossa Senhora da Penha, em outubro” (SILVA, 2015, p. 77).

O bairro era pobre, mas animado. Em torno da praça que lhe dava nome, com chafariz, árvores frondosas e bancos “onde os frequentadores ou transeuntes costumavam repousar para se abrigar do calor” (MALAMUD, 1988, p. 19), a circulação era intensa, dia e noite. A proximidade da zona boêmia, no Mangue, onde se apresentavam músicos consagrados, como Sinhô e Benedito Lacerda, e que ficariam famosos depois, como Luiz Gonzaga e Nelson Gonçalves, completava o mosaico: artistas, imigrantes, malandros e trabalhadores, todos se encontravam nos muitos bares espalhados pelo bairro, especialmente ao redor da praça. O Capitólio, o Jeremias e o Praça Onze são os mais citados pelos memorialistas do bairro.

Havia muita festa, especialmente nas casas dos negros, com cerimônias religiosas seguidas de batuque. Eventos que atravessavam dias, promovidos pelas mulheres que exerciam liderança em sua comunidade, por acolherem os recém-chegados e serem o elo entre eles e os poderes constituídos. Eram chamadas de baianas por se vestirem como tal. Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida) era a mais famosa,

uma líder comunitária *avant la lettre*, em cuja casa teria sido composto **Pelo Telefone**, considerado o primeiro samba a ser gravado, sucesso do carnaval de 1917. As festas e as mulheres que as promoviam, não eram bem vistas pela imprensa ou pela sociedade que vivia nos bairros nobres. Se filhos da burguesia carioca, como os compositores Heitor Villa-Lobos, Mário Lago ou Noel Rosa (SOIHET, 1998), o escritor e jornalista João do Rio (Paulo Barreto) afirmava, nessas festas, havia, “na atmosfera, um cheiro carregado de azeite de dendê, pimenta da costa e catinga” (BARRETO, 1906, p. 4) e baianas eram “demoníacas e as grandes farsistas da raça preta, as obsedadas e as delirantes” (BARRETO, 1906, p. 06) que viviam histórias envolvendo álcool, mancebia, sangue e morte (BARRETO, 2006).

Ao longo do século XX, historiadores contestaram a impressão de João do Rio, causada pelo fato de que estas mulheres, por serem chefe de suas famílias, responsável pelo sustento de filhos próprios e/ou adotados, trabalhando na rua ou no mercado de serviços domésticos, tinham um comportamento e um modo de pensar mais aberto, “contrastando com as mulheres de outros segmentos sociais, ela se comportava de forma mais desinibida e tinha um linguajar mais solto e maior liberdade de locomoção e iniciativa” (VELLOSO, 1990, p. 217).

O compositor João da Baiana, nascido na Praça Onze, contou que, nas festas, os músicos sérios tocavam na sala, o choro (instrumental) e o samba, com um refrão fixo, cantado por todos, e estrofes improvisadas por vesejadores. A voz feminina, mais aguda, era fundamental para a percepção da melodia e da letra, que funcionava como um jornal e uma crônica da vida daquelas pessoas. Segundo o antropólogo colombiano Alejandro Sanmiguel, tais festas não eram exclusividade do Rio. Ocorriam na periferia das metrópoles americanas, habitadas por “marginais, proletários, imigrantes, escravos e libertos” (SANMIGUEL, 1991, p. 58). Esta música híbrida, aproveitada pela indústria cultural (rádio e disco) nas primeiras décadas do século XX é, para Sanmiguel, o traço de modernidade da *belle époque* das Américas, já que os avanços tecnológicos (trem, automóvel e telefone), políticos (voto universal) e sociais (alfabetização para todos) só chegaram a uma pequena elite deste lado do Atlântico. E os movimentos artísticos europeus do início do século XX, aqui foram consumidos por um escasso grupo, caso da Semana de Arte Moderna de 1922.

Esta música híbrida, misturando cantos religiosos com a informação erudita, para consumo de massa, via rádio e disco, se tornou o gênero nacional de cada país: jazz e blues nos Estados Unidos; tango e a milonga na Argentina e Uruguai, salsa e rumba em Cuba, choro e samba no Brasil são os mais conhecidos. O antropólogo Hermano Viana, ressalta a importância do rádio e do disco no processo, mas assinala que o gosto das elites pela música dos ex-escravos vinha de antes. Cita os Oito Batutas, de Pixinguinha, que animavam as festas dos Guinle e os relatos de viajantes contando que as festas brasileiras, desde início do século XIX começavam nos salões e terminavam nos terreiros com batuques dos escravos (VIANA, 1995).

No Brasil, a Revolução de 1930, aproveitou o sucesso popular do samba para seu projeto nacionalista. Liderada pelo gaúcho Getúlio Vargas, a Revolução de 1930 foi um golpe de Estado contra as oligarquias rurais paulistas e mineiras que dominaram as quatro primeiras décadas da República. O novo país precisava de símbolos nacionais e o samba era a expressão artística ideal. Segundo Viana, para isso, foi preciso inventar-lhe autenticidade e tradição, buscando elementos diversos: um traje de baiana, uma batida específica, num amalgama, já que o samba gravado e pronto para o consumo da massa, é um produto diferente e mais complexo que a simples soma de seus elementos originais.

A Praça Onze tornou-se o celeiro do samba, onde produtores fonográficos e cantores colhiam sucessos. Os sambistas ganhavam dinheiro dos direitos autorais de suas músicas ou das que vendiam, totalmente ou parcialmente, a cantores de sucesso. O bairro tornou-se também tema de canções. A fama tinha base real. João da Baiana, Donga e Heitor dos Prazeres, nascidos no bairro, tinham uma produção musical alentada. Outros, como Noel Rosa, Cartola e Pixinguinha mostravam suas músicas novas nas festas das baianas. Cantores como Carmen Miranda e Moreira da Silva encomendavam sambas sobre o

bairro. Além disso, o carnaval popular dos blocos e escolas de samba (que tomavam a forma como os conhecemos hoje) ganhava fama e começava a ter o apoio do poder público (CABRAL, 1996). Segundo a imprensa que cobria o evento, o bairro recebia cerca de 40 mil pessoas por noite, multidão que atravancava a praça e as ruas adjacentes (SILVA, 2015).

Nada disso impediu a demolição do bairro em 1942. Mesmo inexistindo, continuou recorrente na música popular. No site **Musica Brasiliensis**, são enumeradas de 50 músicas sobre a Praça Onze ao longo de 80 anos (THOMPSON, 2013). É interessante notar que, na década de 1950, se encontram só três canções sobre a Praça Onze, embora já fosse um lugar de memória. À época, a nostalgia foi pouco cultivada. O hit da década foi **Chega de saudade**, de 1958, porque tudo se voltava para o futuro: Bossa Nova, Cinema Novo. Nova Cap etc. Nos anos 1960, a nostalgia voltou a galope. Não por acaso, a música mais tocada da década é **Yesterday**. O rock brasileiro se apaixonou por um **Calhambeque** e a música engajada se dividiu entre a guarânia (gênero do século XIX) **Para não dizer que não falei das flores** e o samba **Sabiá**, paráfrase da **Canção do Exílio**, de Gonçalves Dias, sonhando voltar a uma “palmeira que já não há” e “colher a flor que há não dá” (JOBIM e HOLLANDA, 1968). A Praça Onze tornou-se o *locus* de um passado melhor, uma nostalgia carioca e brasileira e, mais que nunca, berço de um samba como autêntico, puro e original.

“Eu canto pra esquecer a nostalgia”⁶

Se o samba não nasceu na Praça Onze que deveria lembrar a Guerra do Paraguai, como o bairro teria se tornado o berço do samba? A mudança foi provocada ou espontânea? Segundo sociólogo Michel Pollak, “a memória deve ser entendida como um fenômeno coletivo e social, construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1987, p. 2). Ele diz ainda que a memória coletiva é instável e, como tal, uma zona de conflito e negociação. Por isso, os grupos hegemônicos investem no que ele chama de “enquadramento da memória” (POLLAK, 1987, p.7) função que caberia a historiadores, mas também a ficcionistas e, no caso brasileiro, a quem faz música.

O uso da literatura brasileira para criação de identidade nacional⁷ vem do Primeiro Reinado. “Os escritores românticos, após a independência, como se estivessem empreendendo uma cruzada, realizaram uma intervenção deliberada utilizando-se da literatura para criar e difundir uma ideia de nação” (QUIRINO, 2005). A imagem de Brasil criada por eles não é foco deste texto, cuja intenção é ressaltar a importância do samba nesse processo de criação de nacionalidade brasileira a partir do Estado Novo. Getúlio Vargas tinha na música popular o veículo ideal para criar memória e identidade, já que contava histórias, dava recados e era de fácil assimilação, especialmente num país onde, até hoje, as taxas de alfabetização são baixas e os hábitos de leitura pouco disseminados.

Mas a escolha do samba como instrumento de criação de identidade deveu-se também ao convívio Vargas com músicos (cantores, compositores e instrumentistas) desde seu mandato como deputado federal pelo Rio Grande do Sul, quando criou, em 1928, a Lei do Direito Autoral. Essa escolha fica explícita no fato de que o ditador usou a Rádio Nacional como veículo de unificação nacional (e a música como conteúdo preferencial a ser divulgado) e fazia questão de cercar-se de músicos e prestigiá-los em seus shows. Embora tenha contratado intelectuais e escritores para trabalhar em seu governo, não se tem notícia de Getúlio Vargas ter aberto uma editora ou ao menos uma livraria. Ressalte-se que ambos, músicos populares e intelectuais sofriam censura em sua produção.

⁶ Verso da canção **Apoteose do Samba**, de Silas de Oliveira.

⁷ Aqui usamos o conceito de Benedict Anderson em **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo** (2008)

O samba tinha qualidades intrínsecas, resultado de uma rica tradição musical passada de uma geração à outra, como contaram João da Baiana e Heitor dos Prazeres; havia a participação de músicos com formação acadêmica como Custódio Mesquita, Radamés Gnattali e Pixinguinha, além de estrangeiros, como o maestro Simon Bountman (vindo da Rússia) e o empresário Frederico Figner (tcheco que fundou a primeira gravadora brasileira) que traziam informação musical e expertise para fazer a indústria fonográfica funcionar. E havia também um público disposto a consumir o conteúdo dos discos ou do rádio, em cadeia nacional.

Não seriam as músicas sobre a Praça Onze um memorialismo musicado, geralmente em versos, para ser ouvido, cantado e dançado, em vez de lido? Do memorialismo guardam as descrições de lugares, costumes, personagens e acontecimentos de um cotidiano idealizado, mas com base em fatos e personagens concretos. Afinal, a “balança onde os malandros iam pesar” citada em **Tempos Idos**, de Cartola e Carlos Cachça, existiu e seu piso de madeira ajudava a repercutir o sapateado do samba (RIBEIRO, 2008), houve e há muitas mulheres que dão ao companheiro “casa, comida, dinheiro e roupa lavada”, como diz o samba **Quando a Polícia Chegar**, de João da Baiana; todo mundo se lembra de, em criança, ter perdido uma festa porque “bobinho” acabou “dormindo na calçada”, como lembra Zé Keti em **Praça Onze Berço do Samba**, e quem não conheceu (ou sonha conhecer) um **Moreno cor de bronze** cuja voz tem “toda a meiguice própria de um brasileiro”, como diz o samba de Custódio Mesquita cantado por Aurora Miranda?

O samba da Praça Onze é um gênero textual, com ritmo e melodia para fixá-lo na memória e o dom de unir pessoas muito mais que um texto lido, seja prosa ou verso. Clássicos, como o samba **Praça Onze**, de Herivelto Martins e Grande Otelo, e o **Rancho da Praça Onze**, de João Roberto Kelly e Chico Anysio, são imediatamente reconhecidos e cantarolados pelo público. Foram compostos, interpretados e produzidos para contagiarem o ouvinte nos primeiros acordes e cumprem este objetivo até hoje. Embora haja livros de grande alcance popular e, nas décadas recentes, feiras e bienais de livros tenham se tornado corriqueiras pelo Brasil afora, popularizando os escritores (alguns levam multidões a ouvi-los) e não se tem notícia, no Brasil que seus textos serem recitados por multidões, como ocorre quando se tocam alguns dos clássicos citados, lançados há mais de meio século.

Além disso, desde a Era Vargas foi a forma de os pretos e pobres terem acesso à cidadania, pois, embora já egressos da escravidão, ainda eram vítimas de preconceito da sociedade que se achava branca e culta e tinha por eles repulsa e fascínio (SILVA, 2015). Para responder a um desafio que ainda existe para pretos e pobres no século XXI, o samba muda, adapta-se, adquirindo inovações tecnológicas ou estilísticas. O compositor Ismael Silva, a quem se atribui a criação das escolas de samba, é assertivo quando explica esta estratégia surgida na Praça Onze: “Samba não é folclore, tem de se modificar. É a parte viva da nação. O sambista interage, anda nas brechas do permitido, e vai se afirmando, se aprimorando” (SILVA apud, RIBEIRO, 2007, p. 87)⁸.

Considerações finais

Quase 80 anos após a demolição da Praça Onze, o interesse pelo bairro cresce especialmente entre judeus, outro grupo que vivia lá em condições parecidas com a dos negros. Vinham de um passado trágico (escravidão para os negros e perseguição religiosa e morte para os judeus), eram discriminados por não serem cristãos e chegavam pobres, como conta Samuel Malamud no livro **Recordando a Praça Onze**. Os dois grupos tinham em comum também a rede de solidariedade para se ajudarem mutuamente e o amor pelas festas e pela música. A diferenciá-los, tinham institucionalização de seus hábitos. Judeus escrevem sua história (não por acaso, são autores da **Bíblia**) e oficializam suas instituições. Na Praça

⁸ Segundo Paula Ribeiro, esta declaração foi achada no portal português **Vidas Lusófonas**, em 2008. No entanto, não foi achada no mesmo. Optei por mantê-la por fazer parte de sua tese de doutorado aprovada no mesmo ano.

Onze, havia pelo menos dez associações ou clubes judaicos e outro tanto de jornais para a comunidade. Já a cultura negra é oral, não por serem analfabetos, pelo contrário, mas porque as formas de se expressar, passar conhecimento e reivindicar são informais, quando não oficiosas. Um dos raros livros da época que aborda a Praça Onze é **Na Roda do Samba**, de Francisco Guimarães, cronista carnavalesco da primeira metade do século XX que assinava seus textos como Vagalume. O livro é uma coletânea de artigos publicados em jornal, cujo intuito é “reivindicar os direitos do samba e prestar uma respeitosa homenagem aos seus criadores”, segundo diz o autor no prefácio.

Vagalume não era da Praça e, no Brasil, não se enquadraria como negro. Por isso, o registro da história negra na Praça Onze está nas músicas feitas. Já os judeus, por algum motivo, só neste século XXI interessaram em voltar ao bairro, ainda que virtualmente, e tê-lo como *locus* de sua história no Rio de Janeiro. No século passado, até os jornais publicados pela comunidade se perderam (não estão Museu Judaico ou na Biblioteca Nacional), mas há dois livros de memórias que nos levam ao de volta ao bairro: o já citado **Recordando a Praça Onze** e **O canto da Rosa**. Crônicas de uma judia carioca, de Rosa Goldfarb.

No entanto, começa a surgir uma literatura, de ficção ou acadêmica, sobre o grupo no bairro. Nesta área, destaca-se **Paisagem estrangeira: memória de um bairro judeu no Rio de Janeiro**, de Fânia Fridman, uma alentada pesquisa sobre o grupo lançada em 2007. Na área de ficção, destacam-se dois romances, ambos de 2010, **Traduzindo Hannah**, de Ronaldo Wrobel, história de suspense sobre o submundo da comunidade judaica à época do Estado Novo, e **Acidente em Mata Cavalos, de Matheus Kacowicz**, contando a saga de dois irmãos judeus, da chegada como imigrantes pobres até sua integração na elite carioca. Certamente haverá outros textos além desses, se não já editados, em produção porque o interesse dos judeus no bairro é crescente, como fica evidente no bloco carnavalesco Rancho da Praça Onze, que sai no sábado antes do carnaval, tocando músicas judaicas com arranjos e percussão brasileiros.

O que nos leva a concluir que a Praça Onze é um lugar de memória para os descendentes de quem lá viveu e, mais que isso, para quem encontra lá as raízes da cultura brasileira, com seu amálgama de ingredientes que, variados e/ou antagônicos, resultaram num todo diferente e maior que a soma de suas partes. Outros bairros populares do Rio de Janeiro têm importância semelhante e podemos citar o Morro da Mangueira, Madureira (berços das escolas de samba) e, mais recentemente, Cidade de Deus e Maré. Mas, desses bairros ainda são vivos e pulsantes, enquanto a Praça Onze não existe fisicamente há oito décadas. No entanto, é referência e está na memória até de quem não viveu lá. Como ensina Pollak, a memória não precisa ser vivida para ser real, pode perfeitamente ser herdada e a herança da Praça Onze está cada vez mais viva.

Referências

- BARRETO, Paulo (João do Rio). **As religiões do Rio**. Editora Nova Aguilar - Coleção Biblioteca Manancial n.º 47. Rio de Janeiro, 1976. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000185.pdf> Acesso em 26/03/2019.
- CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora. 1996. Coleção MPB Reedições, volume 2. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- CALVINO, ITALO. *As Cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda de samba*.
- HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MALAMUD, Samuel. **Recordando a Praça Onze**. Rio de Janeiro: Kosmos. 1988.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. Coleção Biblioteca Carioca.

- NORA, Pierre; AUN KHOURY, Tradução: Yara. **ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S.l.], v. 10, out. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em 15/07 2019.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, volume 5, número 10, 1992, p 200-212. Tradução Monique Augras (é a transcrição de uma palestra proferida em 1987, ver como referenciar) Disponível em <http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acesso em 01/02/2019.
- QUIRINO, Célia N. Galvão. O romantismo e a ideia de nação. **In Gramsci e o Brasil**. Acessa. Juiz de Fora. 2005. Disponível em <https://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=463>. Acesso em 08/09/2019.
- RIBEIRO, Paula. **Cultura, memória e vida urbana: judeus na Praça Onze**, no Rio de Janeiro (1920-1980). Tese apresentada no Programa de História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em 2008. Disponível em <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13106>. Acesso em 10/07/2019
- SANMIGUEL, Alejandro. Modernidad y música popular em América Latina. **Izatapalapa, revista de ciências sociales y humanidades**. Ano 11. N. 24. México. 1991 (tradução própria) Disponível em <https://pt.scribd.com/document/209836824/Alejandro-Ulloa-Modernidad-y-Musica-Popular-en-AL>. Acesso em 17/01/2019.
- SILVA, Beatriz Coelho. **Negros e Judeus na Praça Onze**. A história que não ficou na memória. Bookstart. Rio de Janeiro. 2015.
- SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo Riso: Estudos sobre o Carnaval da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Rio de Janeiro. Editora Fundação Getúlio Vargas. 1998.
- THOMPSON, *Praça Onze in Popular Song*, no site **Musica Brasiliensis**. 13/06/2013. Disponível em http://daniellathompson.com/Texts/Praca_Onze/praca_onze.pt.1.htm. Acesso em 30/01/2019.
- VELLOSO, Mônica: As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro **Revista Estudos Históricos** volume 3 número 6: Cepdoc, Fundação Getúlio Vargas, 1990. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2303/1442>. Acesso em 02/09/2018.
- VIANA, Hermano. **O mistério do samba**. 2 ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 1995.