



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

OTÁVIO AUGUSTO BUZAR PERRONI

CAPITAL DIALÓGICA:

As vozes construtoras de Brasília em *Cidade Livre*, de João Almino

Brasília

2022

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

OTÁVIO AUGUSTO BUZAR PERRONI

CAPITAL DIALÓGICA:

As vozes construtoras de Brasília em *Cidade Livre*, de João Almino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Estudos literários comparados

Eixo de Interesse: Literatura, dialogismo e carnavalização

Orientador: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

Brasília

2022

PL776c Perroni, Otávio Augusto Buzar
CAPITAL DIALÓGICA: As vozes construtoras de Brasília em
Cidade Livre, de João Almino / Otávio Augusto Buzar
Perroni; orientador João Vianney Cavalcanti Nuto. --
Brasília, 2022.
248 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2022.

1. Literatura brasileira. 2. João Almino. 3. Cidade
Livre. 4. Crítica literária. 5. Mikhail Bakhtin. I. Nuto,
João Vianney Cavalcanti, orient. II. Título.

OTÁVIO AUGUSTO BUZAR PERRONI

CAPITAL DIALÓGICA:

As vozes construtoras de Brasília em *Cidade Livre*, de João Almino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira, em 14 de dezembro de 2022, em Brasília – DF, aprovada pela banca examinadora.

Banca Examinadora

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto, PósLit, Universidade de Brasília – Presidente

Prof. Dr. Sidney Barbosa, PósLit, Universidade de Brasília – Membro Interno Titular

Prof.^a Dr.^a Elizabete Barros de Sousa Lima, Universidade Federal do Norte de Tocantins –
Membro Externo Titular

Prof.^a Pós-Dr.^a Elisabeth Brait, Universidade de São Paulo e Pontifícia Universidade Católica
de São Paulo – Membro Externo Titular

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho, PósLit, Universidade de Brasília – Membro Interno
Suplente

Dedico estes enunciados ao meu pai, Professor Antonio José Perroni – falecido pouco após o início do primeiro semestre letivo de 2020 suspenso pela pandemia – e à minha mãe, Professora Mestre Maria Zifirina Roma Buzar Perroni, seguro do pensamento dialógico que deles herdei. Esperançoso que também eu possa legar algumas linhas no grande tempo, repasso estas palavras à minha filha, Giovanna, para que nelas ela possa caminhar, porque “cada sentido terá sua festa de renovação”.

AGRADECIMENTOS

Em um estudo que invoca Mikhail Bakhtin e sua teoria das relações dialógicas, devo, mais que agradecer, penhorar o resultado aos enunciados nos quais ele se respalda.

A despeito de minha primeira formação acadêmica e atuação profissional jurídicas, a Literatura sempre me permeou. Por isso, retribuo a João Almino pelas obras de sua pena que investigo e continuo apreciando. Sou grato pelas mensagens trocadas por Instagram e por *e-mail*, além do evento em que nos encontramos pessoalmente – a Movida Literária em Brasília, em 2018 – e do lançamento de *Homem de papel*, em 2022, de que participei remotamente. O autor tornou-se-me bastião de gentileza humana e genialidade literária, que, a cada novo evento, mais me instiga a perscrutar sua produção ficcional e ensaística.

No mesmo passo, pago tributo aos professores das disciplinas que cursei, em 2020 e 2021, na Universidade de Brasília: Alessandra de Oliveira Harden, com quem estou desenvolvendo estudo de tradução de Dostoiévski; Ana Paula Aparecida Caixeta, que me apresentou a Epistemologia do Romance; Eduardo Pierrotti Rossetti, com quem aprendi sobre a história de Brasília, na Faculdade de Arquitetura. Ainda, ao Professor Erivelto da Rocha Carvalho, que me guiou nos estudos da *Teoria Narrativa*, de Gérard Genette, e *d’O tempo perdido*, de Marcel Proust, e é membro convidado desta banca. Além deles, não posso deixar de agradecer em especial ao Professor Sidney Barbosa, membro também convidado para a banca de defesa, organizador do livro com artigos resultantes da disciplina *Literaturas, Artes e Mídias*, ao lado de Daniele Lessa Soares, ela que, mais que colega de disciplinas, tornou-se-me amiga e confidente sobre “a questão Brasília”. Finalmente, ao Professor João Vianney, mestre e amigo, que aceitou no já longínquo 2015 orientar-me na monografia de graduação e que me iniciou formalmente nos estudos de Mikhail Bakhtin, apresentou-me João Almino (em papel e em pessoa) e continua me orientando, não só nesta dissertação, mas principalmente no Grupo de Estudos Literatura e Cultura – LitCult, atualmente em sendas dostoiévskianas, em nome do qual agradeço a todos os colegas que me têm proporcionado aprendizado e companheirismo impagáveis, em especial a Professora Elizabete Barros de Sousa Lima, da Universidade Federal do Norte de Tocantins, também membro desta banca examinadora.

À Professora Beth Brait, além de me considerar honrado por seu aceite para compor o corpo de avaliadores deste trabalho, dedico-lhe grande parte do meu aprendizado sobre Mikhail Bakhtin, tanto em seus trabalhos – como nas *Bakhtinianas*, *Revista de Estudo da Linguagem*, que acompanho há quase uma década –, mas mais profundamente nos encontros em que tive oportunidade de presenciar suas falas.

Da mesma forma, ao Colegiado do PósLit, que deferiu a prorrogação desta defesa, sensível à condição de saúde que este mestrando apresenta desde 2021.

Agradeço, também, ao Arquivo Público do Distrito Federal, que me recebeu com muita cortesia e prestabilidade na pesquisa das imagens inseridas nesta dissertação.

Sou muito grato aos meus irmãos Júlio César e Flávia Regina que, apesar de meus caçulas, são incentivo nos estudos acadêmicos de pós-graduação: ele, mestre em Engenharia Aeronáutica e Mecânica pelo Instituto Tecnológico de Aeronáutica – ITA; e ela, mestra no Programa de Pós-Graduação em Gestão e Inovação em Saúde pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN.

Subscrevo este trabalho invocando o nome do meu pai, Professor Antonio José Perroni, que me deu a metade do que apelido de “Berço de Papel”: epopeias de Homero e Virgílio nos originais grego e romano; exemplares assinados por Ataliba de Castilho (seu professor), outros por Décio Pignatari e alguns pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos (seus contemporâneos). E a determinação para persistir nos estudos linguísticos, independentemente dos percalços da vida cotidiana. Ah! como eu gostaria que ele pudesse ler este trabalho, fazer a revisão e ficar bravo por causa de uma mesóclise desproposita.

Também assino este estudo por dever quase todo o resto da minha formação artístico-literária à minha mãe, Professora Mestra Maria Zifirina Roma Buzar Perroni, egressa deste mesmo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB há quase quarenta anos, porque dela me apropriei da outra metade do “Berço de Papel”: exemplares de que me utilizei diretamente neste trabalho, como Kristeva, Genette, Chklovski – Beth Brait! – e todas as edições de Mikhail Bakhtin disponíveis no Brasil até a década de 1990. A ela por sempre me fazer pagar tributo a meus tios-avós imortais da Academia Maranhense de Letras – Mata Roma, Oliveira Roma e Benedito Bogéa Buzar –, herdeiros das cadeiras de Aluísio Azevedo, Artur Azevedo, Gonçalves Dias, Odorico Mendes, Raimundo Correia, Sotero dos Reis, Sousândrade, Graça Aranha, Coelho Neto e outros tantos. E a ela por me lembrar que o amor para insistir na Literatura independe de – e é contra! – tudo, pois que o anverso da realidade rasa do mundo ordinário é “a narrativa” (não tenho referências de páginas, nem de anos... é minha mãe!). Ah! ela não tem desculpas para se esquivar das minhas ênclises e bakhtins fora do lugar.

Ainda, preciso deixar claro a quem está comigo todos os dias, sacrificando passeios, almoços e brincadeiras na varanda, que estas linhas são o que lhes posso devolver. E por todas as “três horas da manhã” dessas tantas madrugadas, burilando teclas para tentar justificar ausências...

... à Giovanna, minha pequena, que começou esta saga ainda bebê e passou a aparecer nas *lives* das disciplinas pandêmicas como figurinha cativa. Ainda que ela quisesse dormir, sempre “invadia” as aulas *online* de pijaminha, para participar de alguma forma com este papai dos debates e tentar entender o que eu fazia de mais importante que estar cantando e jogando.

... à Nanda, minha esposa, que iniciou a mesma saga há quase dezoito anos, quando eu “inventei de prestar vestibular para Letras” – e depois outras duas vezes –, que duraram mais treze anos até minha formatura. Ela, de todos, foi a única que nunca titubeou: “você vai pra UnB; não vai ‘matar’ a disciplina; você tem aula agora de manhã; vai pro Vianney!; qual o Dostoiévski de hoje?; você vai participar da seleção; você precisa fazer seu mestrado; escreve sua dissertação. É seu sonho!”.

Está aqui o resultado, apesar dos lugares que deixei de visitar, dos eventos de que não participei e da bagunça que não fiz.

Mas cito, abaixo, palavras que talvez possam fazer vocês entenderem minha concepção de vida. Vocês todos: meus professores, meus companheiros de estudos, meu pai e minha mãe, meu irmão e minha irmã, minha mulher e minha filha... eventuais leitores e inafastáveis avaliadores.

Finalmente, extrapolando todos os limites formais de uma escrita à risca da ABNT – reconheço a ousadia, mas dela não me posso escusar –, registro a Giovanna garantindo nestes anos de 2020, 2021 e 2022 os livros de Mikhail Bakhtin que minha mãe leu e anotou quando dos estudos de seu mestrado, nesta mesma Pós-Graduação em Literatura na Universidade de Brasília; registro os desenhos da minha filha nos frontispícios dos três exemplares de *Cidade Livre* que eu mesmo li, reli, risquei e arrisquei dezenas de madrugadas, transformando os papéis em fibra.

Eis este pequeno “grande tempo” de minha experiência acadêmica, com mesóclises despropositais, bakhtins e passeios fora do lugar, garbulhas e relações dialógicas em última potência, metodológica e espiritualmente.

A arte me dá a possibilidade de vivenciar, em vez de uma, várias vidas, e assim enriquecer a experiência de minha vida real, comungar de dentro com outra vida em prol desta, em prol de sua significação vital.

Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*

Brasília é um romance digno de ser contado.

João Almino, *Cidade Livre*

RESUMO

PERRONI, Otávio Augusto Buzar. *Capital dialógica: as vozes construtoras de Brasília em Cidade Livre*, de João Almino. 248 f. Orientador João Vianney Cavalcanti Nuto. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Brasília, 2022.

Nesta dissertação, analisa-se a construção estética do romance *Cidade Livre*, de João Almino, como representação pelas vozes dos candangos da construção narrativa da cidade de Brasília. O problema fundamental consiste na avaliação de tais discursos, como eles refletem, refratam ou repercutem os construtores da capital, em igual valor e força, implicando o romance como polifônico. Outra questão consiste em considerar Brasília como “cidade dialógica”, capital multifacetada por natureza desde a origem, diante de suas relações sociais fundadoras. João Almino, ele mesmo, ou escritor-autor, ou revisor, ou tudo simultaneamente, elabora uma narração a várias mãos em recordações individuais não só possíveis, mas necessárias, ao lado das histórias grandiloquentes. Narrador, personagens e cidade complementam-se com os heróis míticos: todos servem aos verdadeiros construtores, retirantes e desbravadores, cujos discursos foram apagados pela retórica oficial, que mascarou massacres, aplainou acidentes e apagou memórias. Manifesta-se uma narrativa composta de discursos estruturais, retratando em espelho a construção física da cidade, em que elementos sobre alteridade, inacabamento e responsividade, ao lado de componentes éticos, confirmam a coexistência de vozes cujas relações dinâmicas forjam uma narrativa essencial. Tais problemas e objetivos aproximam-se da teoria de Mikhail Bakhtin, na medida em que o pensador russo identifica o dialogismo como a base de toda a linguagem – do sujeito e da vida, em última instância. Justificam-se, em razão disso, a viabilidade e a importância deste estudo em vista da quase inexistência de análises estéticas das vozes desses candangos, quando da construção da capital. Adota-se, por critério, o método dedutivo silogístico, aplicando-se premissas maiores (conceitos bakhtinianos) a premissas menores (elementos narrativos), com enfoque primordial nos escritos cancelados por Bakhtin, em seguida nos metateóricos (a respeito da obra do pensador), em críticas sobre João Almino e, finalmente, em obras sobre peculiaridades históricas, antropológicas, estéticas e sociais da construção de Brasília. Como resultado, apresentam-se: a) os conceitos bakhtinianos, com sua devida delimitação teórica e axiológica, aplicando-se “polifonia” ao romance, separando-a de “dialogismo”, atribuível à cidade de Brasília; b) os níveis dialógicos de *Cidade Livre*, dos extratos mais extensos aos mais restritos, desde o “grande tempo” em

linha com romances de outros autores, depois dentro de um projeto estético do conjunto da obra de João Almino, e, já no âmbito interno do romance, a partir da análise das relações dialógicas entre autor, narrador e protagonista, sob enfoque da exotopia, gêneros discursivos construídos e invocados, uso das novas mídias (o blog), da miscelânea entre discursos formais e familiares, do distanciamento da oficialidade em face de uma necessária narração profana e da mistura entre memória e discurso; c) uma leitura das relações dialógicas entre os capítulos, entre as demais personagens e de seu significado global. Portanto, este trabalho contribui não só para a divulgação e compreensão da obra de João Almino, especialmente *Cidade Livre*, mas aprofunda o entendimento sobre a cidade de Brasília, pelo prisma do romance que a representa ficcionalmente.

PALAVRAS-CHAVE: *Cidade Livre*. Polifonia. Brasília. Dialogismo. Mikhail Bakhtin.

ABSTRACT

PERRONI, Otávio Augusto Buzar. *Dialogic capital city: the building voices of Brasilia in Free City (Cidade Livre)*, by João Almino. 248 p. Advisor João Vianney Cavalcanti Nuto. Dissertation (Master in Literature) – Department of Literary Theory and Literatures, Institute of Letters. University of Brasilia. Brasilia, 2022.

In this dissertation, we analyze the aesthetic construction of the novel *Free City (Cidade Livre)*, by João Almino, constituted by *candangos'* voices' narrative construction of the city of Brasilia. We evaluate such discourses, the way they reflect, refract, or reverberate the builders of the capital city, in equal value and strength, implying the novel as polyphonic. We also consider the issue of Brasilia as a “dialogical city”, a multifaceted capital city by nature, in its founding social relations. João Almino, himself, as writer-author, reviewer, or everything at the same time, elaborates a multi-handed story in individual memories that are not only possible, but necessary, alongside the grandiloquent stories. Narrator, characters, and city complement each other with the mythical heroes: they all serve the true builders, migrants and trailblazers, whose speeches were erased by official rhetoric, which masked massacres, flattened accidents, and deleted memories. A narrative composed by structural discourses is manifested, portraying in a mirror the physical construction of the city, in which elements about alterity, incompleteness and responsiveness, besides ethical components, confirm the coexistence of voices whose dynamic relationships forge an essential narrative. Such problems and objectives are close to Mikhail Bakhtin's theory, insofar as the Russian theorist identifies dialogism as the basis of language – of subject and of life, ultimately. Therefore, the feasibility and importance of this study are justified in view of the almost inexistence of aesthetic analysis of the *candangos'* voices when the capital city was being built. The syllogistic deductive method is adopted, applying major premises (Bakhtinian concepts) to minor premises (narrative elements), primary focusing on works endorsed by Bakhtin, then on metatheorists, in review of João Almino and, finally, in works on historical, anthropological, aesthetic, and social peculiarities of the construction of Brasilia. We offer as results: a) Bakhtinian concepts, with their proper theoretical and axiological delimitation, applying “polyphony” to the novel, separating it from “dialogism”, attributable to the city of Brasilia; b) the dialogic levels of *Free City (Cidade Livre)*, from the most extensive to the most restricted strata, from the “great time” in line with novels by other authors, later within an aesthetic project of João Almino's work, and, already within the scope of the novel, from the analysis of the dialogical relations between author,

narrator and protagonist, under the focus of exotopy, constructed and invoked discursive genres, use of new media (the blog), the miscellany between formal and familiar discourses, the distance from officialdom in the face of a necessary profane narration and the mixture of memory and discourse; c) a reading of the dialogic relationships between chapters, between other characters and their global meaning. Therefore, this work contributes not only to the dissemination and understanding of João Almino's work, especially *Free City (Cidade Livre)*, but also deepens the understanding of the city of Brasilia, through the prism of the novel that fictionally represents it.

KEYWORDS: *Free City (Cidade Livre)*. Polyphony. Brasilia. Dialogism. Mikhail Bakhtin.

RIASSUNTO

PERRONI, Otávio Augusto Buzar. *Capitale dialogica: le voci edilizie di Brasilia in Città Libera (Cidade Livre)*, di João Almino. 248 p. Consigliere João Vianney Cavalcanti Nuto. Dissertazione (Master in Lettere) – Dipartimento di Teoria Letteraria e Letterature dell'Istituto di Lettere dell'Università di Brasilia. Brasilia, 2022.

In questa dissertazione, analizziamo la costruzione estetica del romanzo *Città Libera (Cidade Livre)*, di João Almino, come rappresentazione delle voci dei *candangos* della costruzione narrativa della città di Brasilia. Il problema fondamentale è la valutazione di quelli discorsi, come riflettono, rifrangono o riverberano i costruttori della capitale, allo stesso valore e forza, implicando il romanzo come polifonico. Prendemo Brasilia come una “città dialogica”, una capitale poliedrica per natura dalla sua origine, in vista delle sue relazioni sociali fondanti. João Almino, lui stesso, o scrittore-autore, o recensore, o tutto simultaneamente, elabora una narrazione a tante mani in ricordi individuali che non sono solo possibili, ma necessari, accanto alle storie magniloquenti. Narratore, personaggi e città si completano a vicenda con gli eroi mitici: sono tutti al servizio dei veri costruttori, migranti e pionieri, i cui discorsi sono stati cancellati dalla retorica ufficiale, che ha mascherato massacri, appiattito incidenti e cancellato ricordi. Si manifesta una narrazione composta da discorsi strutturali, che ritrae in uno specchio la costruzione fisica della città, in cui elementi di alterità, incompletezza e reattività, accanto a componenti etiche, confermano la coesistenza di voci le cui relazioni dinamiche forgiavano una narrazione essenziale. Tali problemi e obiettivi sono vicini alla teoria di Michail Bachtin, nella misura in cui il teorico russo identifica il dialogismo come la base di tutto il linguaggio – del soggetto e della vita, in definitiva. Pertanto, la fattibilità e l'importanza di questo studio sono giustificate in considerazione della quasi inesistenza di analisi estetiche delle voci di questi *candangos*, quando è stata costruita la capitale. Come criterio si adotta il metodo sillogistico deduttivo, applicando premesse maggiori (concetti bachtiniani) a premesse minori (elementi narrativi), con un focus primario sugli scritti avallati da Bachtin, poi sui metateorici (sul lavoro del pensatore), nelle critiche di João Almino e, infine, nei lavori sulle peculiarità storiche, antropologiche, estetiche e sociali della costruzione di Brasilia. Di conseguenza, presentiamo: a) i concetti bachtiniani, con la loro propria delimitazione teorica e assiologica, applicando la “polifonia” al romanzo, separandolo dal “dialogismo”, riconducibili alla città di Brasilia; b) i livelli dialogici di *Città Libera (Cidade Livre)*, dagli strati più estesi a quelli più ristretti, dal “grande tempo” in linea con i romanzi di altri autori, poi all'interno di un progetto estetico

dell'opera di João Almino, e, già all'interno del romanzo, dall'analisi dei rapporti dialogici tra autore, narratore e protagonista, al centro dell'esotopia, dei generi discorsivi costruiti e invocati, dell'uso dei nuovi media (il blog), della miscellanea tra discorsi formali e familiari, la distanza dall'ufficialità di fronte a una necessaria narrazione profana e alla mescolanza di memoria e discorso; c) una lettura delle relazioni dialogiche tra i capitoli, tra gli altri personaggi e il loro significato globale. Pertanto, questo lavoro contribuisce non solo alla diffusione e alla comprensione dell'opera di João Almino, in particolare *Città Libera (Cidade Livre)*, ma approfondisce anche la comprensione della città di Brasilia, attraverso il prisma del romanzo che la rappresenta fittiziamente.

PAROLE CHIAVE: *Città Libera (Cidade Livre)*. Polifonia. Brasilia. Dialogismo. Michail Bachtin.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 – Cidade Livre. Candangos. Arquivo Público do Distrito Federal.	16
Fotografia 2 – Cidade Livre. Vista aérea. Arquivo Público do Distrito Federal.	17
Fotografia 3 – Cidade Livre. Candango. Arquivo Público do Distrito Federal.	29
Fotografia 4 – Cidade Livre. Lambe-lambe. Arquivo Público do Distrito Federal.	38
Fotografia 5 – Cidade Livre. Menino com mala. Arquivo Público do Distrito Federal.	48
Fotografia 6 – Vila Planalto (primeiro plano). Obras do “Vinte-e-oito”, o Congresso Nacional (à linha do horizonte). Arquivo Público do Distrito Federal.	56
Fotografia 7 – Cidade Livre. Candangos. Arquivo Público do Distrito Federal.	64
Fotografia 8 – Cidade Livre. Comércio. Arquivo Público do Distrito Federal.	66
Fotografia 9 – Cidade Livre. Vista aérea. Arquivo Público do Distrito Federal.	68
Fotografia 10 – Cidade Livre. Primórdios. Arquivo Público do Distrito Federal.	70
Fotografia 11 – Cidade Livre. Vista aérea. Arquivo Público do Distrito Federal.	80
Fotografia 12 – Cidade Livre. Comércio. Arquivo Público do Distrito Federal.	83
Fotografia 13 – Cidade Livre. Cinema. Arquivo Público do Distrito Federal.	93
Fotografia 14 – Cidade Livre. Dentista. Arquivo Público do Distrito Federal.	95
Fotografia 15 – Cidade Livre. Carros. Arquivo Público do Distrito Federal.	100
Fotografia 16 – Cidade Livre. Crianças. Arquivo Público do Distrito Federal.	106
Fotografia 17 – Cidade Livre. Candangos. Arquivo Público do Distrito Federal.	114
Fotografia 18 – Cidade Livre. Vista aérea. Arquivo Público do Distrito Federal.	122
Fotografia 19 – Cidade Livre. Vista aérea. Arquivo Público do Distrito Federal.	131
Fotografia 20 – Cidade Livre. Candango. Arquivo Público do Distrito Federal.	136
Fotografia 21 – Cidade Livre. Matriz São João Bosco. Arquivo Público do Distrito Federal.	146
Fotografia 22 – Cidade Livre. Circo. Arquivo Público do Distrito Federal.	147
Fotografia 23 – Cidade Livre. Barracos. Arquivo Público do Distrito Federal.	151
Fotografia 24 – Cidade Livre. Restaurante da SAPS (1957). Fundo Agência Nacional. Arquivo Nacional.	152
Fotografia 25 – Cidade Livre. Grupo Escolar Júlia Kubitschek. Arquivo Público do Distrito Federal.	155
Fotografia 26 – Cidade Livre. Comércio. Arquivo Público do Distrito Federal.	159
Fotografia 27 – Cidade Livre. Brasiliense Hotel. Arquivo Público do Distrito Federal.	160
Fotografia 28 – Plano Piloto. Brasília Palace Hotel. Arquivo Público do Distrito Federal ...	163

Fotografia 29 – Plano Piloto. Brasília Palace Hotel. Arquivo Público do Distrito Federal ...	164
Fotografia 30 – Cidade Livre. Após incêndio. Arquivo Público do Distrito Federal.	165
Fotografia 31 – Plano Piloto. Placas indicando acampamentos das construtoras. Arquivo Público do Distrito Federal.....	172
Fotografia 32 – Cidade Livre. Avenida. Arquivo Público do Distrito Federal.	175
Fotografia 33 – Cidade Livre. Candango. Arquivo Público do Distrito Federal.	182

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	16
SUMÁRIO.....	18
INTRODUÇÃO.....	10
PRIMEIRA PARTE: ROMANCE POLIFÔNICO; CIDADE DIALÓGICA.....	17
Capítulo 1 <i>Corpus</i> teórico bakhtiniano: aplicação anacrônica de conceitos?.....	20
Capítulo 2 Polifonia narrativa: a teoria bakhtiniana	31
Capítulo 3 Romance polifônico ou dialógico? Necessária delimitação conceitual	42
Capítulo 4 Em defesa de uma cidade dialógica	55
SEGUNDA PARTE: OS NÍVEIS DA NARRATIVA.....	68
Capítulo 1 Grande tempo: do Grande Sertão à <i>Cidade Livre</i>	70
Capítulo 2 O projeto estético de João Almino: utopia fracassada?	86
Capítulo 3 As vozes do narrador/autor/protagonista em <i>Cidade Livre</i>	103
TERCEIRA PARTE: OS TONS DAS SETE NOITES E UM ENTERRO	122
Capítulo 1 Sobre a <i>Introdução</i>	128
Capítulo 2 Das sete noites.....	133
CONCLUSÃO.....	180
REFERÊNCIAS	183
ANEXO A – Discurso de Juscelino Kubitschek na sessão solene de instalação do Poder Executivo, no Palácio do Planalto, na inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960.....	I
ANEXO B – Discurso de João Almino, em 23 de agosto de 2011, ao receber o Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura de melhor romance em língua portuguesa publicado entre maio de 2009 e maio de 2011	IV
ANEXO C – Programa das solenidades de instalação do Governo Federal em Brasília, 21 de abril de 1960.....	X

INTRODUÇÃO

Isto tudo é muito diferente do que eu tinha imaginado para este centro urbano, como uma coisa requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta dele foram esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão ali legitimamente. Só o Brasil... E eu fiquei orgulhoso disso, fiquei satisfeito. É isto. Eles estão com a razão, eu é que estava errado. Eles tomaram conta daquilo que não foi concebido para eles. Foi uma bastilha. Então eu vi que Brasília tem raízes brasileiras, reais, não é uma flor de estufa como poderia ser, Brasília está funcionando e vai funcionar cada vez mais.

Lúcio Costa em visita à Rodoviária do
Plano Piloto (30 nov. 1987)

Partindo do conhecido adágio que completa a epígrafe desta introdução, do qual os viventes e conviventes brasilienses são legatários, Lúcio Costa alça o tom do problema: “o sonho foi menor do que a realidade”.

João Almino, diplomata potiguar e membro da Academia Brasileira de Letras, elege a realidade da construção de Brasília como motivo de seu quinto romance: reconstrói, mediante a polivalência de vozes, a capital e seu mito fundador. Inicia *Cidade Livre* (2010) fustigante. Dez linhas que anunciam a estrutura da obra: termos íntimos (“papai”) de um relato memorialista; prenúncios da relação dialógica entre memória, verdade, ficção; promiscuidade de discursos oficiais, histórias chãs, manchetes; embates de narrador, personagens, leitores de um blog. Sem limites de cada qual, nem medidas para sua intercambialidade.

Diante dessa constatação, analisamos neste trabalho a construção estética do romance *Cidade Livre* como representação, por meio da voz dos candangos, da construção narrativa da cidade de Brasília.

A despeito da oficialidade e da monumentalidade que envolveram a “epopeia” da capital, o texto é ambientado não nos corredores largos e vazios do poder no Plano Piloto, mas em grande escala no lugar transformado no atual Núcleo Bandeirante, Região Administrativa do Distrito Federal, e finaliza um ciclo de narrativas a que a crítica já se acostumou a chamar de “Quinteto de Brasília” – *Ideias para onde passar o fim do mundo* (1987); *Samba-enredo* (1994); *As cinco estações do amor* (2001); *O livro das emoções* (2008); e *Cidade Livre* (2010) –, com enredo que começa do final, já tem história conhecida e data de inauguração – *rectius* – conclusão. Conclusão?

Se Juscelino Kubitschek já sentia, ao cortar das fitas da capital, “raiar a grande esperança”, também atribuiu grande parte do “milagre de Brasília” aos obscuros e inesgotáveis trabalhadores. Todavia, desde o início da década de 1960, a história de Brasília tem perpassado por lentes grandiloquentes de uma narrativa mítica e oficial, responsáveis pelo apagamento e fadiga dos trabalhadores que efetivamente levantaram a cidade.

Não estamos defendendo – deixemos claro já desde estes prólogos – que a genialidade modernista de Oscar Niemeyer e de Lucio Costa sejam abolidas; não abraçamos o ostracismo a Israel Pinheiro; tampouco a anulação do quadro hercúleo de Bernardo Sayão, pintado pela fé dos candangos, mas apropriado astutamente pelos narradores burocráticos da capital. A questão fundamental cuja resposta propomos alcançar perpassa pela investigação do papel e da força das diversas vozes da construção do discurso no romance *Cidade Livre* e o modo pelo qual elas refletem, refratam ou repercutem os candangos construtores da cidade física de Brasília. E esse questionamento abre um leque enorme de hipóteses a serem exploradas.

Percebemos, de antemão, a proximidade do problema com a construção da teoria da linguagem e do romance de Mikhail Bakhtin. Na medida em que o pensador russo identifica o dialogismo como a base de toda a linguagem – do sujeito e da vida, em última instância –, perguntamos: residiria o dialogismo, também, na construção narrativa de Brasília? Ainda: Brasília, sendo fruto de um esforço de muitos braços e diversos corpos, também deveria ser resultado da epopeia de muitas vozes? Já que o próprio Lúcio Costa enjeitou o sonho ante a realidade, quais histórias são vivas em memórias e quais discursos oficiais ainda devem permanecer? Aquelas herdadas ainda antes de nascidas as personagens dessa construção? Mas de quem elas foram herdadas: da nobreza ou da plebe?; dos aedos ou dos cantadores?; de Homero ou de “papai”? De Sayão ou de Valdivino?

João Almino, ele mesmo, escritor-autor, ou narrador, ou revisor, ou tudo simultaneamente, elabora uma espécie de “manual de construção de uma obra coletiva”, uma narração a várias mãos (ou lembranças), tal qual a construção da cidade. Reiteramos que, a despeito da grandiosidade das narrações épicas, as recordações individuais são possíveis em *Cidade Livre*. Melhor: são necessárias! Narrador e autor e escritor complementam-se com os heróis fundadores, elevados e sábios; mas são todos subservientes aos verdadeiros construtores, retirantes desbravadores, cujo discurso foi apagado, de certa forma, pela retórica oficial, que mascarou massacres, aplainou acidentes e deletou memórias.

Traçamos, em face disso, como objetivos deste estudo classificar *Cidade Livre* como romance polifônico, de acordo com os parâmetros da teoria de Mikhail Bakhtin, além de recolher de *Cidade Livre* as estruturas narrativas que correspondam aos conceitos bakhtinianos de dialogismo e enunciado, agrupando-as em um sistema coerente de análise. Procuramos, também, demonstrar como a construção da narrativa é composta de vários discursos e delimitar sua força e seu papel estrutural no romance, além de retratar como a construção ficcional pretende tornar-se o espelho da construção física da cidade, refletindo o discurso de todos os atores, autoridades ou marginais. Finalmente, buscamos sistematizar, a partir da óptica dialógica, elementos sobre alteridade, inacabamento e responsividade, sem deixar de lado componentes sobre ética, estética e ato responsável.

Além disso, durante a fase inicial de pesquisa, identificamos outro problema, tão profundo quanto o primeiro: já que *Cidade Livre* poderia em tese ser classificado como romance polifônico, a cidade de Brasília deveria ser chamada, logo, de “cidade polifônica”?; ou mais precisamente de “cidade dialógica”?

Pretendemos, em síntese, na medida das limitações formais de uma dissertação de mestrado, fornecer explicações teóricas de como a coexistência de vozes e suas relações dinâmicas – pois, dialógicas – forjaram a narrativa polifônica de uma cidade multifacetada por natureza desde a origem. Averiguamos teoricamente se a imagem de *Cidade Livre* é a representação ficcional do ponto de vista dos construtores da cidade. Ressaltamos com veemência a viabilidade e a importância deste tipo de estudo, tendo em vista a quase inexistência de análises estéticas do discurso dos candangos, quando da construção da capital, em comparação com a superexplorada retórica oficial.

Para adotar esse referencial de investigação, recorreremos ao método dedutivo silogístico básico, em que, aplicadas as premissas maiores (conceitos gerais bakhtinianos) às premissas menores (elementos narrativos de *Cidade Livre*), chegaríamos eventualmente à conclusão de que o romance de João Almino poderia, sim, ser classificado como polifônico.

Nesse momento, temos em conta dois alertas feitos por Adail Sobral (SOBRAL, 2014, p. 114-115), em uma espécie de aplicação da teoria bakhtiniana à pesquisa sobre teoria bakhtiniana. Em primeiro lugar, a contraposição entre expectativas do pesquisador e a realidade do fenômeno; e em segundo, “o caráter de construção arquitetônica de toda pesquisa, que envolve a criação de uma totalidade orgânica que permite à pesquisa ir além de uma construção mecânica e constituir-se em totalidade dotada de sentido, que constitui o plano do estético”. No mesmo passo, devemos considerar o que Marília Amorim afirma na relação entre o pesquisador e o pesquisado:

O texto do pesquisador não deve emudecer o texto do pesquisado, deve restituir as condições de enunciação e de circulação que lhe conferem as múltiplas possibilidades de sentido. Mas o texto do pesquisado não pode fazer desaparecer o texto do pesquisador, como se este se eximisse de qualquer afirmação que se distinga do que diz o pesquisado. (AMORIM, 2014, p. 98).

Tendo isso em mente, adequando a técnica de pesquisa ao objeto e ao marco teórico estudados, realizamos a revisão sistemática da literatura em três estágios:

- enfocamos primordialmente os escritos de autoria chancelada de Bakhtin, subsidiariamente nos de autoria controvertida (*i. e.*, os trabalhos de Volóchinov, Medviédev ou outros membros do Círculo de Bakhtin) e em seguida nos metateóricos (a respeito da obra de Bakhtin);
- após, consideramos análises críticas sobre João Almino e sua produção literária, principalmente as referentes a *Cidade Livre*, e
- finalmente, revisamos obras relativas às particularidades históricas, antropológicas, estéticas e sociais da construção de Brasília.

De Mikhail Bakhtin tomamos como marco principal *Problemas da poética de Dostoiévski*, em tradução de Paulo Bezerra diretamente do russo, tanto a primeira edição, de 1981, pela editora Forense-Universitária, quanto a quinta, pela mesma editora, de 2018. Também pesquisamos o texto original Проблемы поэти Достоевского (*Problemy poeti Dostoyevskovo*), de 2002 pela editora Werden-Verlag, 2002, para explorar os termos escolhidos por Bakhtin, em sua própria língua.

Consideramos, em adição como marco estrutural, o conjunto de textos a que se denomina de *Estética da criação verbal*. Em primeiro lugar, investigamos a tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Pereira, pela editora Martins Fontes, em 1997. Mas nesta dissertação utilizaremos exclusivamente a sexta edição de 2011, da editora WMF Martins Fontes, *Estética da criação verbal*, em tradução direta do russo por Paulo Bezerra, que contempla, além dos trabalhos das edições referidas, os textos *O autor e a personagem na*

atividade estética, Romance na educação e sua importância na história do Realismo e Conferências sobre história da literatura russa. Os demais escritos que compõem esta edição da Martins Fontes ou estão traduzidos também diretamente do russo pelo próprio Paulo Bezerra, para a Editora 34 em *Os gêneros do discurso*, de 2016, e em *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*, de 2017, ou nas duas edições de *Problemas da poética de Dostoiévski* da Editora Forense-Universitária já referidas. As diferenças na tradução brasileira a partir do francês são enormes, cruciais, inclusive com implicações conceituais. Mas este trabalho não trata de valorar traduções, nem de avaliar o *corpus* disponível no mercado à época das edições e, menos ainda, da incipiência do campo de pesquisa bakhtiniano no Brasil, por demais evoluído desde aquela primeira tradução de 1997. Sob o risco de cometer uma injustiça por avaliação anacrônica e ainda imatura – além de extrapolação do objeto da pesquisa presente –, deixamos a comparação destas versões para trabalho posterior.

Algo semelhante ocorre com as edições referentes a *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. A sétima edição traduzida direto do russo por Aurora Bernardini *et al.*, em 2104 pela Editora Hucitec, foi consultada subsidiariamente, para comparação de traduções e apenas quando os textos estivessem presentes exclusivamente aí, a exemplo de *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* além de *Rabelais e Gógol (arte do discurso e cultura cômica popular)*. A organização desse volume é idêntica à francesa *Esthétique et théorie du roman* da editora Gallimard, de 2011, em tradução do russo por Daria Olivier. Mas elegemos como base a série *Teoria do romance* em 3 volumes, da Editora 34, todos em tradução direta do russo por Paulo Bezerra: *Teoria do romance I: a estilística*, de 2018; *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*, de 2015 e *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*, de 2019.

Novamente: reforçamos que não se trata de um estudo metateórico sobre Mikhail Bakhtin, mas apenas de escolha metodológica pela obra traduzida diretamente do russo por Paulo Bezerra. Temos consciência do caráter fragmentário da produção do autor de *Problemas da poética de Dostoiévski*, o que por vezes pode gerar contradição interna no próprio conjunto teórico e que tem o condão de causar potencialmente imprecisão conceitual nas traduções, razão pela qual a escolha de um tradutor singular pode auxiliar no desvendamento de tais questões. Mas reafirmamos que Bakhtin, a exemplo do objeto que estudou (não sistematizado), desenvolveu teoria também não sistematizada, inacabada em seu âmago, sempre vista e revista ao longo dos anos (veja-se, largamente, *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*).

Em último passo, indicamos contribuições pontuais da Epistemologia do Romance, no Capítulo 2, e da teoria narrativa de Gérard Genette, no Capítulo 3, ambos da Segunda Parte.

Superada a questão metodológica, apresentamos como resultado da pesquisa e construímos como hipóteses de resposta a seguinte divisão estrutural desta dissertação.

Na *Primeira Parte: romance polifônico; cidade dialógica*, estudamos e avaliamos os conceitos bakhtinianos, com sua devida delimitação teórica e julgamento sobre a possível aplicação ao objeto de estudo *Cidade Livre*. Desenvolvemos também uma espécie de genealogia do conceito “polifonia”, além da necessária delimitação teórica e separação do conceito de dialogismo, este que defendemos ser aplicável à cidade de Brasília. Não desconhecemos o estudo de Massimo Canevacci *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. Apesar da proximidade do título do livro com o desta dissertação, ressalta-se, naquele, uma abordagem antropológica, urbanística e da teoria da comunicação, enquanto o nosso trabalho concentra-se na construção estética dialógica literária, além de entendermos por uma aplicação específica dos conceitos “polifonia” e “dialogismo” a objetos distintos, que Canevacci, salvo melhor juízo, não desenvolveu por opção de pesquisa.

Na parte seguinte, apresentamos os níveis dialógicos narrativos de *Cidade Livre*, em vários estratos que evoluem do mais extenso para o mais restrito: primeiro no grande tempo, em que se analisam as relações de *Cidade Livre* com outros romances, notadamente *Grande sertão: veredas*; depois, dentro do conjunto da obra de João Almino, quando se percebe a idealização e execução de um projeto estético bem delineado; e já no âmbito específico de *Cidade Livre*, a partir da análise das relações dialógicas entre autor, narrador e protagonista, ponto em que a questão da exotopia é sobrelevada. Em todos os três capítulos, enfocamos a polifonia nos gêneros discursivos construídos e invocados no romance, considerando o uso das novas mídias (como o blog), a miscelânea entre discursos formais e familiares, o distanciamento da epopeia em face de uma necessária narração profana e a mistura entre memória e discurso.

Finalmente, propomos uma leitura das “sete noites e um enterro”, títulos dos capítulos da obra, aplicando o prisma dialógico na relação entre as partes do romance e o seu significado global.

Em razão de todos esses elementos, entendemos que a presente dissertação contribui não somente para a divulgação e compreensão da obra de João Almino, em específico do romance *Cidade Livre*: trata-se de tentativa de aprofundar e desmistificar a compreensão a respeito da cidade de Brasília.

Almino resgata as vozes construtivas desse concreto escancaradas em um romance polifônico, como que a expiar o pecado capital da *Cidade Livre*, de uma cidade dialógica que, até então, não se assumia ficcionalmente.

Que as vozes dos candangos refletidas, refratadas e repercutidas em *Cidade Livre* sejam devidamente ouvidas, com todas as limitações de um estudo acadêmico e das vicissitudes deste pesquisador.

Deixamos ao julgo do leitor a pertinência, a serventia e a capacidade desta dissertação em tal propósito.



Fotografia 1 – Cidade Livre. Candangos. Arquivo Público do Distrito Federal.

PRIMEIRA PARTE: ROMANCE POLIFÔNICO; CIDADE DIALÓGICA

Fotografia 2 – Cidade Livre. Vista aérea. Arquivo Público do Distrito Federal.

Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu; é um dos atos de que se compõe a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir. Tal pensamento, enquanto ato, forma um todo integral: tanto o seu conteúdo-sentido quanto o fato de sua presença em minha consciência real de um ser humano singular, precisamente determinado e em condições determinadas – ou seja, toda a historicidade concreta de sua realização – estes dois momentos, portanto, seja o do sentido, seja o histórico individual (factual), são dois momentos unitários e inseparáveis na valoração deste pensamento como meu ato responsável.

Mikhail Bakhtin, *Para uma filosofia do ato responsável*

Retomando os pressupostos construídos na hipótese acima – *Cidade Livre*, romance polifônico; e Brasília, cidade dialógica –, é necessário delimitar conceitualmente os termos.

Brasília existe há muito antes de Juscelino; perpassando da Colônia ao início da República, a ideia de transferir a capital para o centro do país foi várias vezes cogitada, movimento que ganhou contornos metafísicos, com a conhecida visão onírica de Dom Bosco:

Entre o grau 15 e o 20, havia um veio tão grande e tão comprido que partia de um ponto onde se formava um lago. Então, uma voz disse repetidamente: “quando se vierem a cavar as minas escondidas no meio destas montanhas, surgirá aqui a terra prometida de que mana leite e mel. Será uma riqueza inconcebível”.¹ (BOSCO, 1898).

Do sonho ao concreto, o caminho foi longo. Brasília engloba – ainda hoje e desde seu início – pelo menos duas cidades: a oficial e a real, “a dos outros, dos políticos que administram,

¹ *Tra il grado 15 e il 20 vi era un seno assai largo e assai lungo che partiva da un punto ove formavasi un lago. Allora una voce disse ripetutamente: “quando si verranno a scavare le minere nascoste in mezzo a questi monti, apparirà qui la terra promessa fluente latte e miele. Sarà una ricchezza inconcepibile.*

e a da população que circula por ela, trabalha honestamente, sofre, se diverte, vive, reclama, se apaixonava e repele” (PANIAGO, 2012, p. 124). E é a partir desse oxímoro que Almino constrói seu avesso de epopeia (NUTO, 2011a).

O indício de que se trata de uma cidade narrada por muitas vozes é forte, o que induz ao estudo da polifonia bakhtiniana. Mas os conceitos bakhtinianos são de aplicabilidade específica, a despeito do uso indiscriminado que se tem percebido na academia, razão por que a devida delimitação teórica e o julgamento sobre a possibilidade de sua efetiva aplicação sobre o presente objeto de estudo deve preceder às demais considerações.

Em consequência desse primeiro passo, desenvolvemos uma discreta genealogia do conceito “polifonia”, que defendemos ser aplicável ao romance *Cidade Livre*, e sua necessária diferenciação do termo “dialogismo”, que entendemos concernente a relações entre enunciados e, em último grau, à construção narrativa da ideia “Brasília”.

Essas espécies conceituais constituem o núcleo duro da teoria bakhtiniana e o cerne desta pesquisa. Entretanto, como delas – principalmente do dialogismo – emergem praticamente todas as demais categorias do pensamento de Mikhail Bakhtin, também serão abordados, aqui e ali, elementos como exotopia, inacabamento, responsividade, e, fatalmente, outros mais amplos como estética, ética, ato responsável etc. Devemos alertar, portanto, que esses e os demais conceitos bakhtinianos permeiam toda a dissertação, servindo de amálgama na trama discursiva acadêmica.

Capítulo 1 *Corpus* teórico bakhtiniano: aplicação anacrônica de conceitos?

Acabamos de afirmar que os conceitos bakhtinianos são de aplicabilidade específica, a despeito de seu uso indiscriminado e acrítico, em muitos estudos. Neste capítulo, exploramos a teoria de Mikhail Bakhtin e apresentamos uma análise criteriosa sobre o *corpori* e sobre a compatibilidade de sua incidência no nosso objeto de pesquisa. Em outras palavras, é necessário ter cuidado na transposição da teoria de Bakhtin para um texto contemporâneo, como *Cidade Livre*. Mas, ao mesmo tempo, o russo torna-se figura quase obrigatória para o entendimento da condição pós-moderna:

Parece-me que, justamente, o mundo contemporâneo, com seus valores dominantes, precisa mais do que nunca de Bakhtin e de sua filosofia moral. No entanto, dada a sua profunda diferença com esses valores, ele somente pode ser entendido como ferramenta crítica ou ato de resistência. (AMORIM, 2013, p. 41).

Não chegamos a restringir tanto a aplicação, como Marília Amorim acima. A autora entende que a modernidade de Bakhtin contrasta com o vazio e falta de sentido do sujeito pós-moderno (AMORIM, 2013, p. 40), observação com a qual concordamos em parte, em razão do distanciamento temporal – que implica um distanciamento ontológico, obviamente – dos modos de pensar moderno e pós-moderno. Mas também é necessário traçar o contraponto, em face de uma aplicação assistemática, desarrazoada que, segundo José Luiz Fiorin, é mesmo uma “vulgarização grosseira” das noções bakhtinianas:

Bakhtin é um autor que está na moda. Todos falam dele, citam-no, discutem-no. Ele entrou até no discurso pedagógico dos níveis fundamental e médio de ensino. Diz-se, por exemplo, que só se pode estudar a língua a partir dos gêneros do discurso. Isso cria dois problemas. De um lado, existem aqueles que fazem uma recepção religiosa da obra bakhtiniana. Ela apresenta “a” verdade e cabe a nós apenas comentá-la. Os que a concebem dessa maneira tornam-se guardiões temíveis do “texto sagrado”. Para eles, ninguém compreendeu direito os conceitos bakhtinianos nem percebeu sua complexidade. De outro, existe uma simplificação muito grande das noções bakhtiniana, que chega mesmo a sua vulgarização grosseira. Nosso propósito é fugir de uma e outra posição. Bakhtin apresenta um pensamento absolutamente original sobre a linguagem e podemos continuar a desenvolver seu projeto, seja operacionalizando melhor seus conceitos, seja refinando-os cada vez mais. Nada mais antibakhtiniano do que a compreensão passiva ou a aplicação mecânica de uma teoria. Toda compreensão de um texto, tenha ele a dimensão que tiver, implica, segundo Bakhtin, uma *responsividade* e, por

consequente, um juízo de valor. O ouvinte ou o leitor, ao receber e compreender a significação linguística de um texto, adota, ao mesmo tempo, em relação a ele, uma atitude responsiva ativa: concorda ou discorda, total ou parcialmente; completa; adapta; etc. (FIORIN, 2016, p. 7-8).

Em outras palavras, o pesquisador de Mikhail Bakhtin deve equilibrar-se entre uma recepção dogmática de sua teoria – que iria contra o fundamento principal dela própria, que é o dialogismo – e uma recepção desprovida de parâmetros – que esvaziaria de carga científica todo objeto de estudo por ela enfocada. Além disso, é necessário considerar que ao lado das “diferenças e contradições, também se verificam parentescos e linhas de continuidade ligando os textos iniciais de Bakhtin a seus próprios trabalhos” (BEMONG, 2015, p. 103). Cabe-nos, portanto, compreender o alcance de cada um dos conceitos e, a partir daí, com eles concordar ou deles discordar, concretizando a responsividade muito cara à teoria bakhtiniana, em direção a um dialogismo acadêmico sensato.

Asseveramos com segurança, ainda que nestas poucas linhas iniciais, que o pensamento do russo não se limita à crítica literária nem à linguística. Muito ao contrário, ambas são resultado de uma formulação filosófica ampla, já que partes inseparáveis da cultura, ao ponto de o próprio autor atribuir-se o aposto de filósofo: "filósofo, mais que filólogo. Filósofo. E assim permaneci até hoje. Sou um filósofo. Sou um pensador". (*Primeira conversa com Viktor Duvakin*, In: BAKHTIN; DUVAKIN, 2012, p. 45). Francisco Leite é ainda mais enfático: “impossível classificar Bakhtin entre os enclausurastes termos ‘filósofo’, ‘linguista’, ‘filólogo’, ‘crítico-literário’, ‘semiólogo’, embora saibamos que ele exerceu todas essas atividades, melhor chamá-lo apenas de pensador” (LEITE, 2011, p. 51). Carlos Alberto Faraco (via Morson e Emerson), resgatando essa conversa entre Viktor Duvakin e Bakhtin, afirma que

Bakhtin não se via, portanto, como um homem de ciência, preso à esteira estreita da positividade e da modelização formal. Pelo seu próprio pressuposto de base (i. e., nunca perder de vista, na reflexão, a eventicidade da existência, do mundo da vida), Bakhtin se colocava fora de uma racionalidade propriamente científica e desenvolvia um modo de pensar mais globalizante, o que, no dizer de Emerson (p. 9-10), seria uma predisposição da própria tradição filosófica russa. Segundo ela, o vocábulo *myslitel'* (pensador) tem especiais ressonâncias na cultura acadêmica russa. Um *myslitel'* (um pensador) pode ser eclético e excêntrico; ele é mais livre que o cientista para transcender as fronteiras de disciplinas e metodologias estabelecidas. (FARACO, 2009, p. 35-36).

Dito isso, consideramos o primeiro texto escrito do autor (192?), mas dos últimos a ser publicados (1986), *Para uma filosofia do ato responsável*, uma espécie de esquema de uma teoria a ser sistematizada – mas que não foi efetivamente –, no qual são desenvolvidas as bases epistemológicas para um pensamento transdisciplinar. De leitura extremamente densa,

compartimentalizada e vezes atomizada, abranda-se pelos paratextos de Augusto Ponzio e de Faraco, na edição que elegemos. Dela extraímos conceitos sobre responsabilidade (responsabilidade), inconclusibilidade, irrepitibilidade entre outros, bases fulcrais para o entendimento das relações dialógicas e, por consequência, para a qualificação de *Cidade Livre* como romance polifônico. Segundo Faraco:

PFA [*Para uma filosofia do ato responsável*] contém (em germen, é verdade, considerando seu caráter de rascunho fragmentário) as coordenadas que sustentarão boa parte do edifício posterior: a eventicidade (o irrepitível), o sempre inconcluso (o que está sempre por ser alcançado), o antirracionalismo (o antissistêmico), o agir (o interagir) e, acima de tudo (segundo meu ponto de vista), o axiológico (o vínculo valorativo), que, em PFA, é designado principalmente pela expressão “tom emotivo-volitivo”. (FARACO *In*: BAKHTIN, 2010, p. 148).

Bakhtin apresenta como pilar dessa *prima philosophia* a unicidade do ser e do evento, ou, em outras palavras, nada, absolutamente nada, pode ser repetido; trata-se de um “existir-evento unitário e singular” (BAKHTIN, 2010, p. 68), tomando por evento o “momento de uma unidade viva, concretamente tangível e singular (BAKHTIN, 2010, p. 85), ou ainda “unicidade do evento singular” (BAKHTIN, 2010, p. 42). Partindo dessa “filosofia primeira”, Augusto Ponzio afirma que ela é responsável por descrever uma “arquitetônica concreta”,

em que a indiferença do indivíduo abstrato, genérico, intercambiável, substituível na sua responsabilidade estabelecida e circunscrita à sua pertença a um todo, a um gênero, à sua adjudicação a uma determinada tipologia substitui a não indiferença do indivíduo tornado único apenas por ser absolutamente insubstituível na sua responsabilidade diante da qual o acontecimento da sua existência, sem alibi, o põe (PONZIO, 2010, p. 27),

arquitetônica essa que se baseia totalmente em uma concepção do sujeito em sua alteridade, em sua consciência perante o outro, por causa e dentro dele.

Mais ainda. A realização efetiva da filosofia moral da arquitetura dá-se na escrita literária, a qual, segundo Ponzio, mantém a alteridade como centro de valor, “considerado de um ponto de vista transgrediente, extralocalizado, exotópico, por sua vez único e outro” (PONZIO, 2010, p. 31). No desdobramento percebido por Tzvetan Todorov, a obra é acima de tudo “heterologia, pluralidade de vozes, reminiscência e antecipação dos discursos passados e futuros; cruzamento e ponto de encontros” (TODOROV *In*: BAKHTIN, 2011, p. XXX).

Portanto, para um romance que defendemos polifônico – *Cidade Livre* – e para uma cidade que identificamos como dialógica – Brasília –, está traçado todo o caminho que, da *prima philosophia*, estruturada na arquitetura apresentada, possibilita-nos justificar com conceitos bakhtinianos nossas hipóteses de pesquisa. Dessa essência, tomamos a seguinte passagem de Augusto Ponzio:

Cada eu ocupa o centro de uma arquitetônica na qual o outro entra inevitavelmente em jogo nas interações dos três momentos essenciais de tal arquitetônica, e, portanto, do eu, segundo a qual se constituem e se dispõem todos os valores, os significados e as relações espaciotemporais. Esses são todos caracterizados em termos de alteridade e são: eu-para-mim, eu-para-o-outro, o outro-para-mim. (PONZIO, 2010, p. 23).

E exatamente nesse sentido a narração de João Almino é conduzida às últimas consequências, diante da constatação do narrador – a personagem João adulto – de que lida com suas próprias memórias – da personagem João criança – e com uma série de memórias resgatadas – de Valdivino, de suas tias e demais personagens – a partir do relato do pai, Moacyr Ribeiro, que por sua vez lida com as lembranças respectivas e com as das demais personagens, alargando o diâmetro do círculo discursivo mais e mais, a cada vez que uma dessas vozes ressoa na(s) outra(s).

É necessário que façamos, ainda, uma diferenciação entre a forma composicional e a forma arquitetônica de *Cidade Livre*. Aquela diz respeito à parte estrutural, técnica, que na poesia poderíamos identificar com escanção, métrica, rima, divisão em estrofes. A forma arquitetônica, por sua vez, aponta para a organização dos valores desenvolvidos na obra, ou seja, categoriza axiologicamente questões éticas, estéticas e cognitivas. É o conteúdo, o conjunto que forma o objeto estético, aí incluído o enredo, mas não se esgotando nele (*O problema do conteúdo do material e da forma na criação literária*, BAKHTIN).

Em seguida, *Cidade Livre* revela o mundo da eventicidade, o mundo da vida, registrando momentos que nunca se repetirão, por meio das vozes das personagens, em oposição ao discurso retumbante, mítico e épico que dominava as narrativas sobre a construção de Brasília. Este último constituía parte do mundo da cultura, aquele mundo pensado de maneira abstrata, teórico, como da suposição de que antes da capital, nada havia no cerrado goiano-mineiro além de poeira vermelha (leiamos as primeiras linhas do discurso de Juscelino Kubitschek, no ANEXO A deste trabalho).

Entretanto, assim como Bakhtin, João Almino não nega peremptoriamente o mundo da cultura – o discurso abstrato –, mas dele se apropria para constituir uma das vozes que constrói o todo arquitetônico (o conteúdo) de *Cidade Livre*, além de servir de anteparo enunciativo, como réplica para a estruturação de relações dialógicas entre as personagens.

Em um vislumbre filosófico ao flanco do que estamos defendendo, identificamos certo parentesco com o pensamento de Ludwig Wittgenstein, quando o austríaco afirma que “o que no signo não vem expresso, é indicado pela aplicação. O que os signos escondem, a aplicação exprime” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 64). Ou seja, todo o contexto de réplica e tréplica que se

esconde no enunciado isolado vem à tona quando ele é aplicado concretamente. Em outro passo, já em sua segunda fase (distanciado, portanto, do quase-dogma do raciocínio lógico, frente ao uso real da linguagem), Wittgenstein formula o conceito “jogo de linguagem”, que perpassa todo seu *Investigações filosóficas*. Basicamente, no jogo, as regras são ditadas não só pelas palavras, mas pelos desafiantes (partes do discurso), pelos objetos usados, pelo contexto, ações, pretensões, sinceridade, reações etc. (WITTGENSTEIN, 2009). Portanto, é na dimensão da vida realmente vivida pelas personagens de *Cidade Livre* que esse jogo de linguagem, as relações dialógicas entre os discursos, realiza-se concretamente de forma singular e, mais que isso, irrepetível. Em *Cidade Livre*, tudo o que se havia desenhado teoricamente a respeito da utopia modernista de Brasília – e de sua não realização ou quase-fracasso – tem respaldo no discurso material das personagens.

Na mesma esteira, Bakhtin elabora outro par de oposição, entre данность [*dánnost*] e заданность [*zadánnost*]: o que é dado, *dánnost*, está disponível como herança cultural em uma realidade objetiva; e o que não está pronto, *zadánnost*, algo a se fazer, inconcluso. João Almino simboliza a cidade de Brasília como produto nunca finalizado, em eterna construção, não só física, mas ideológica e narrativamente. Entretanto, os construtores dessa cidade deparam-se no romance com uma “responsabilidade eventicial”, não transferível, exclusiva de determinada pessoa, singular em decorrência de suas características e de sua posição diante do fenômeno. Além disso, o narrador, exatamente por ser a única pessoa responsável por determinada conduta, já que ocupa lugar único no mundo da vida, corresponde à responsabilidade que Mikhail Bakhtin atribui a cada ser humano, o “não-álibi”, pois somente tal indivíduo em sua singularidade pode agir de acordo com as circunstâncias que lhe rodeiam. Augusto Ponzio explica o conceito com mais agudeza:

O “não-álibi no ser” coloca o eu em relação com o outro, não segundo uma relação indiferente com o outro genérico e enquanto ambos exemplares do homem em geral, mas enquanto coenvolvimento concreto, relação não indiferente, com a vida do próprio vizinho, do próprio contemporâneo, com o passado e o futuro de pessoas reais. (PONZIO, 2010, p. 26-27).

Ou seja, quando determinado ser humano – nosso narrador, *in casu* – toma consciência de que ele é manifestação única do mundo da vida, insubstituível diante das particularidades de sua existência, passa a identificar no outro um ser humano também único, e, nessa convivência de singularidades, começa a construir uma relação dialógica. Em uma obra como *Cidade Livre*, essa dimensão dialógica chega ao extremo, já que o eu-mesmo, aproximando-se de um não álbi do ser, insere na aventura uma fragmentação das próprias instâncias narrativas, pois o autor toma por parâmetro o narrador, que toma por base ele próprio velho e ele mesmo criança, além

de um revisor que ostenta o mesmo nome do autor, e o ciclo se repete *ad infinitum*. Algo como o que ocorre quando Bakhtin, em sua análise de Alexander Púchkin, desmonta o substantivo pátrio “Itália” e como tal ideia representa, para cada um dos componentes dos versos, conceitos inteiramente opostos (o eu-lírico está saindo dessas fronteiras estrangeiras, ao passo que a mulher pajeada está, por sua vez, voltando à terra natal) (BAKHTIN, 2010).

Em cada passagem do romance de Almino, a imagem de Brasília – tal como “Itália” – repercute a singularidade, a eventicidade e a forma como cada episódio atinge cada um daqueles seres humanos que forja a teia dialógica da narrativa, em suas faces conteudista (valores) e formal (estrutura), por meio de um “tom emotivo-volitivo”:

O tom emotivo-volitivo se dá precisamente em relação à unidade singular concreta no seu conjunto, expressa a inteira completude do estado-evento em um momento preciso, e o expressa como o que é dado e como o que está por ser concluído – a partir do interior de mim mesmo enquanto participante obrigatório. (BAKHTIN, 2010, p. 90).

Em resumo: o mundo da vida – que corresponde àquela filosofia moral dentro de uma arquitetônica, essa que se expressa precipuamente na obra literária –, desdobra-se em uma sucessão de atos, falas e pensamentos sempre tomando por parâmetro outro ser humano, o que desenha a dimensão ética da obra.

Mais ainda. Nesse mesmo mundo da vida, essa vida social decorre de relações linguísticas, mas não (somente) no sentido saussuriano. Os atos comunicativos, tomados por enunciados, envolvem a dinâmica entre os seres humanos singulares e, permeados pelo tom emotivo-volitivo singular de cada enunciador, requerem uma responsividade ativa, uma responsabilidade singular, um “não-álibi” pelo simples existir na cadeia da comunicação. Bakhtin desenvolve sua filosofia concentrado naquilo que não é sistêmico, nem repetível, tampouco dado teoricamente, ou seja, seu pensamento fixa-se na eventicidade, na singularidade, no evento que diferencia de todo um de qualquer outro, inclusive de si mesmo em um momento anterior ou posterior.

Deve-se tomar em conta, diante disso tudo, uma minúcia terminológica. Augusto Ponzio diferencia o que é singular do que é individual. Cada pessoa, sendo única, é singular. “Individual” remete a um tipo de identidade, a ostentar algo em comum em se tomando determinado grupo, o que tem implicância, inclusive, quanto ao grau e existência da liberdade:

Para Bakhtin, reside na singularidade do ato a possibilidade da religação entre cultura e vida, entre consciência cultural e consciência viva. Diversamente, os valores culturais, cognitivos, científicos, estéticos, políticos tornam-se valores em si e perdem toda possibilidade de verificação, de funcionalidade, de transformação. Bakhtin deixa explícito como esta discussão se liga a uma concepção hobbesiana e tem sua clara consequência política: à absolutização

dos valores culturais corresponde a concepção de que o povo escolhe uma única vez, renunciando à própria liberdade, entregando-se ao Estado e transformando-se, daquele momento em diante, em escravo de sua livre decisão. (PONZIO, 2010, p. 25).

Afirmamos com isso que o pensamento de Bakhtin, seja na esfera filosófica, seja na ética, valoriza sempre a singularidade, que frutificará a base do pensamento linguístico, quando se fala de enunciados. Mas, principalmente, quando se analisar a composição desses enunciados, que geram uma singularidade inafastável, analisados reciprocamente – ou seja, enunciado *versus* enunciado –, ou mesmo quando um único enunciado for analisado ontologicamente – isto é, dentro de si mesmo. Considerações que implicam a gênese do dialogismo (externo e interno).

Diante de tudo, sustentamos com respaldo no pensador russo: nenhum enunciado está isolado na cadeia da comunicação. O enunciado é essencialmente dialógico, já que será sempre uma réplica ao que antes dele existiu e pode ser uma antecipação a uma tréplica que depois dele pode haver, inclusive nos monólogos, repletos de “ecos dos enunciados do outro” (BAKHTIN, 2016, p. 131). Isso tem grave importância na teoria discursiva de Bakhtin e em nossa análise sobre *Cidade Livre*, pois o dialogismo estende-se peremptoriamente à dimensão receptiva do discurso, ou seja, o engenho de João Almino, ao emular um blog, traz para dentro da própria forma composicional essa expectativa (ou antecipação de tréplicas) que, em outros romances, dá-se fora dos limites da obra. A alteridade do leitor, em sua singularidade e produção única dos eventos de interpretação, é incorporada à própria estrutura do romance. Tal elaboração encontra respaldo na produção ensaística de Almino, quando analisa a posição volúvel do narrador em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis:

O que surpreende não é que o autor tenha conseguido juntar uma série de digressões em torno de um ou vários enredos pobres, mas, ao contrário, que tenha dado a impressão de alta fragmentação em texto [...]. Digamos que em *Memórias póstumas* a linha que traçamos para unir esses extremos é uma linha virtual, que faz a média de pontos dispersos e de ziguezagues, em que não faltam os flashbacks e os saltos para a frente, as antecipações do futuro, as elipses e as associações de ideias que transportam a narrativa de um episódio a outro. É o próprio narrador Brás Cubas quem, no capítulo 71, explica seu estilo sinuoso ao leitor: "tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...". (ALMINO, 2009, p. 11-12).

Ou seja, Almino evita ao mesmo tempo uma estrutura narrativa linear, mas, principalmente, atribui às vozes de suas personagens, em especial à de seu narrador, uma possibilidade dialógica de recepção não só externa – como de costume na experiência de leitura

ficcional –, mas simula essa relação dialógica de recepção dentro do próprio romance, ao recorrer ao gênero blog.

Semelhante tipo de recepção participativa, de pensamento participativo, implica “a compreensão emotivo-volitiva do existir como evento na sua singularidade concreta, sob a base do não-álibi no existir” (BAKHTIN, 2010, p. 102), o que ocasiona necessariamente o inacabamento (“não finalizabilidade”, MORSON; EMERSON, 2008). O ser humano, assim como seus enunciados – e portanto os produtos de que dele provêm, como as obras literárias – estão sempre em contínua construção, em formação, nunca finalizados e nem intocáveis, dados e acabados, completos e fechados, o que aproxima demais a filosofia de Bakhtin a alguns aspectos do existencialismo (basta lembrarmos que Bakhtin teve acesso a Søren Kierkegaard “muito cedo”, como ele próprio afirma a um curioso Viktor Duvakin – que não conhecia o dinamarquês – na *Primeira conversa*, In: BAKHTIN; DUVAKIN, 2012). Bakhtin, ele mesmo, utiliza como sinônimos inesgotabilidade, inconclusibilidade ou abertura: “definição de sujeito (pessoa) nas relações entre sujeitos: concretude (nome), integridade, responsividade, etc., inesgotabilidade, inconclusibilidade, abertura” (*Fragments dos anos 1970-1971*, BAKHTIN, 2017, p. 31), que, dentro de nosso objeto de estudo aplicam-se à ideia de uma cidade Brasília, apesar de inaugurada em 1960, em constante formação desde a chegada dos candangos, ou melhor, ainda quando em planos de ocupação definitiva da Colônia ou em aragens oníricas:

Em um período de mais de um século e meio, muitos foram os projetos de construção de uma cidade nova para a instalação da capital do Brasil. Um primeiro projeto foi pensado quando da presença, no Brasil, do rei de Portugal Dom João VI, entre 1808 e 1821; o segundo, durante o período da Independência, em torno da figura de José Bonifácio (1821-1824); um novo projeto foi elaborado durante o Império por Francisco Adolfo de Varnhagen, historiador e diplomata (1839-1878); a República, no seu início, entre 1889 e 1904, tomou para si o projeto; o Estado Novo e depois a Nova República, entre 1930 e 1955, dedicam-lhe crescente atenção; foi finalmente o projeto de Kubitschek, entre 1957 e 1960, que deu à luz a Brasília. Foram, portanto, seis projetos, mas também seis contextos históricos, seis nomes de cidade (Nova Lisboa, Cidade Pedrália, Imperatória, Tiradentes, Vera Cruz e Brasília) e o mesmo número de ambições políticas e sociais diferentes. Da análise desses projetos sucessivos, deve-se extrair uma percepção mais fina da invenção de Brasília. E com o uso desse termo, não pretendemos remeter à busca das origens – faz tempo que o historiador aprendeu a desconfiar de uma tal atitude –, mas sim indicar a vontade de identificar as diferentes fases, os diferentes momentos de um processo social, político e técnico que vai resultar no estabelecimento de um projeto de cidade – quer ele se concretize ou não. [...] Os diversos períodos ao longo dos quais um projeto de transferência da capital é formulado apresentam, como já dissemos, uma característica comum: são momentos de rupturas do elo social e cultural que une os brasileiros, em que a unidade e a identidade nacionais são questionadas. Esse fenômeno parece ser típico da história brasileira: “A cada período marcante de sua história, a sociedade brasileira foi levada a se pensar novamente”: a pensar o tecido que

articula a sociedade civil e o Estado, a compreender as condições de modernização da sociedade nacional, a refletir sobre os meios que permitem coordenar estruturas sociais, políticas e tipos de organização econômica, ou seja, sondar as potencialidades do "Brasil moderno". É fenômeno marcante que, a cada um desses períodos de crise, um projeto de transferência da capital seja formulado. São justamente as relações entre o projeto de Brasília e a ideia de Brasil moderno que devemos interrogar. O projeto de Brasília parece, dessa forma, ultrapassar a simples dimensão geopolítica de uma transferência de capital: corresponde também a um projeto de sociedade. (VIDAL, 2009, p. 17-18).

A tentativa de identidade nacional, sempre amparada em discursos oficiais, como bem registrou Laurent Vidal acima, implica inclusive um grau de diminuição das liberdades singulares. O que queremos defender, ao contrário, é que, na construção efetiva de Brasília, o mundo da vida condicionou, ao menos em grau primevo, o surgimento de singularidades das vozes dos construtores de barro e sangue. O romance de João Almino, em seguida, constrói palanque para que as vozes candangas façam parte desse tecido dialógico transpassado na construção de uma cidade. Esse ato responsável, decorrente da consciência de um “não-álibi” no existir, atravessa toda a narração de *Cidade Livre*, quando em inúmeros trechos o narrador reconhece que está a representar vozes que a ele não pertencem, mas que, de forma ou outra, precisam ser ecoadas. É esse ato responsável que também traz este pesquisador à tentativa de uma análise teórica do processo realizado por Almino. Invoco Bakhtin em nossa defesa:

Tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca. A singularidade do existir presente é irrevogavelmente obrigatória. Este fato do meu não-álibi no existir, que está na base do dever concreto e singular do ato, não é algo que eu aprendo e do qual tenho conhecimento, mas algo que eu reconheço e afirmo de um modo singular e único. (BAKHTIN, 2010, p. 96).

Mikhail Bakhtin elaborou pensamento transdisciplinar, pelo qual propôs uma filosofia que desse conta da eventicidade, do mundo da vida, do irrepetível e único. Em outras palavras, todos os valores sopesados no tribunal da consciência humana devem transcender o “mundo da cultura”, das coisas somente pensadas de maneira abstrata, e arraigar-se no “mundo da vida”, este em que os momentos irrepetíveis, em que pessoas únicas e julgamentos concretos têm curso, este que deve levar em conta os momentos fundamentais que, em resumo, enfocam o olhar no outro, além do eu-para-mim: o outro-para-mim e o eu-para-o-outro. Muito além de uma discussão técnica de crítica literária, encastelada em pensamentos teóricos, propomos uma reflexão participativa sobre a existência de seres humanos, mas não seres humanos genéricos, cujos nomes podem ser transferidos de um jornal para uma televisão e desta para uma página virtual de fofocas, sem qualquer consequência. Do lado de cá, falamos de Valdivino, das tias, dos joões; do lado de cá, falamos de candangos com malas em uma rodoviária de tapumes no

cerrado brasileiro. Esse exercício dialógico leva-nos inexoravelmente a elaborar uma concepção de sujeito e de vida baseada o tempo todo na alteridade, pois somente por meio do outro eu mesmo posso formar-me: “o dialogismo bakhtiniano abala a concepção clássica de sujeito” (DAHLET, 2005, p. 81).



Fotografia 3 – Cidade Livre. Candango. Arquivo Público do Distrito Federal.

Não se está em jogo uma disputa retórica em torno de uma verdade geral (*истина, ístina*) – por meio da qual o ser humano é apenas operador categórico. Busca-se estabelecer uma verdade particular (*правда, pravda*), acolher sofrimentos individuais, entender a existência que,

apesar de *alter* – e exatamente por isso – é que aprimora a nossa própria consciência, sempre em formação, aberta e abençoada pela dádiva da empatia. Trata-se de reafirmação da ética participativa, em que a minha responsabilidade pelo outro não pode ser afastada. A inconclusibilidade, tanto de *Cidade Livre*, quanto de Brasília – e forçosamente desta dissertação e deste pesquisador – permite-nos pensar os seres humanos singulares que habitam páginas, ruas – e telas – como incompletos, sempre em formação, sujeitos a uma construção contínua e dialógica:

O ato responsável é, precisamente, o ato baseado no reconhecimento desta obrigatória singularidade. É essa afirmação do meu não-álibi no existir que constitui a base da existência sendo tanto dada como sendo também real e forçosamente projetada como algo ainda por ser alcançado. É apenas o não-álibi no existir que transforma a possibilidade vazia em ato responsável real (através da referência emotivo-volitiva a mim como aquele que é ativo). É o fato vivo de um ato primordial ao ato responsável, e a criá-lo, juntamente com seu peso real e sua obrigatoriedade; ele é o fundamento da vida como ato, porque ser realmente na vida significa agir, é ser não indiferente ao todo na sua singularidade. (BAKHTIN, 2010, p. 99).

Portanto, diante de todo esse percurso pela filosofia bakhtiniana – largo, mas necessário –, afirmamos que Brasília é cidade de identidade em formação, nunca concluída. A capital nascida do sertão, em menos de sessenta anos alçada a metrópole, concentra a ideia de inconclusibilidade de forma hiperbólica do sonho menor que a realidade. Mais. A singularidade dos discursos dentro desta obra ficcional que investigamos como nosso ato responsável de pesquisa – e como obrigatória adoção de uma postura acadêmica singular ativa – transforma-se em nosso “não álbi do ser”: nosso não álbi do ser-pesquisador.

Capítulo 2 Polifonia narrativa: a teoria bakhtiniana

Delineado o quadro geral do pensamento de Mikhail Bakhtin, quanto às bases filosóficas, passemos, então, ao primeiro conceito especificamente aplicável ao nosso objeto de estudo: a polifonia.

Ideia oriunda da teoria musical (GROVE, 1909, p. 786-788), que serviu indubitavelmente ao russo de inspiração, a polifonia para Bakhtin tem significado que extrapola a etimologia grega, isto é, não se trata apenas de uma multiplicidade de vozes, mas, sim, da multiplicidade de vozes simultâneas em contexto no qual nenhuma delas sobrepõe-se, anula ou exerce papel primordial em relação às demais. Ou seja, não basta apenas haver várias vozes na mesma estrutura composicional: elas devem compor um todo em que interajam de modo independente, ainda que não homofônico.

Entretanto, nem mesmo Bakhtin esmerilhou teoricamente o conceito, o que contribui sobremaneira para envolvê-lo em aura misteriosa, quase alcançável somente por intuição. Mas, a despeito disso, o russo é enfático quando afirma que o tomou como “metáfora”:

Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a **polifonia** vale como **analogia figurada**. A imagem da **polifonia** e do **contraponto** indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz. Mas as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada, à simples **metáfora**. Mas é essa metáfora que transformamos no termo **romance polifônico**, pois não encontramos designação mais adequada. O que não se deve é esquecer a **origem metafórica** do nosso termo². (BAKHTIN, 2018, p. 23-24, grifamos).

Ou seja, o próprio Bakhtin sublinha que se vale de uma origem metafórica para o termo “polifonia”, e não adiantam esforços para buscarmos em sua obra elementos que conduzam,

² Необходимо заметить, что и нами употребляемое сравнение романа Достоевского с **полифонией** имеет значение только **образной аналогии**, не больше. Образ полифонии и **контрапункта** указывает лишь на те новые проблемы, которые встают, когда построение романа выходит за пределы обычного монологического единства, подобно тому как в музыке новые проблемы встали при выходе за пределы одного голоса. Но материалы музыки и романа слишком различны, чтобы могла быть речь о чем-то большем, чем образная аналогия, чем простая **метафора**. Но эту метафору мы превращаем в термин «**полифонический роман**», так как не находим более подходящего обозначения. Не следует только забывать о **метафорическом** происхождении нашего термина. (BAKHTIN, 2002, p. 13, grifamos).

racionalmente, à construção de uma categoria de crítica literária, além de afastar de plano a aplicação dos princípios, funções e natureza da polifonia musical. A esse respeito, Tatiana Bubnova, Roberto Baronas e Fernanda Tonelli entendem, mais rigorosamente do que afirmamos, que há um “flerte com a antropologia filosófica”, por se originar não de qualquer metáfora, mas de uma metáfora especificamente musical:

Por alguma razão, Bakhtin diz que polifonia é uma metáfora derivada do contexto musical, mas não do todo metafórico. Este “não do todo” é um flerte com a antropologia filosófica que concebe o âmbito do humano como um espaço povoado de som significativo misturado de silêncio significativo, imerso no ato global capaz de abarcar todas as esferas da existência: a ética, a estética, a pragmático-cognitiva. (BUBNOVA; BARONAS; TONELLI, 2011, p. 275).

De qualquer forma, é polifonia, é derivada de uma metáfora, e é derivada de uma metáfora musical, razão por que vale a prospecção dentro da teoria da música, não para efetivar a construção de um conceito que nem mesmo Bakhtin procedeu, por fidelidade ao seu modo filosófico não categórico, mas para possibilitar a prospecção da ideia exordial que possa ter servido de base para o pensamento de Bakhtin.

Em primeiro lugar, é interessante considerar que em uma das definições para polifonia, na esteira do que pensa Bakhtin, trata-se da música em que “todas as partes contribuem mais ou menos equitativamente no tecido [textura] musical”, em contraparte à música homofônica, na qual “uma voz lidera melodicamente, apoiada por um acompanhamento de cordas ou outro estilo mais elaborado” (APEL, 1950, p. 339). Nesse sentido:

Homofono (grego) é um termo aplicado frequentemente a um modo de composição no qual uma parte sustenta sozinha a melodia, enquanto as demais restringem-se ao papel de simples acompanhamento; usado em contraposição a polifonia.³ (RIEMANN, 1896, p. 357).

Polífono (grego), polifônico, em muitos lugares polifonia, multiplicidade de partes no sentido de tratamento independente das vozes (em contraposição a homofonia), o estilo contrapontístico, concertante; polirrítmico, isto é, contendo uma mistura de vários ritmos.⁴ (RIEMANN, 1896, p. 609).

É interessante visualizar a imagem que na pauta musical os dois estilos – monofônico e polifônico – desenham no pentagrama: aquele segue uma grande linha horizontal, a única melodia, intervalada com pequenos traços perpendiculares, que servem de suporte ou

³ “*Homophone (Gr.) is a term frequently applied to a mode of composition in which one part stands but as melody, whilst the others are restricted to the role of simple accompaniment; it is used in contradistinction to polyphone*”.

⁴ “*Polyphone (Gr.), polyphonic, in many parts polyphony, multiplicity of parts in the sense of independent treatment of the voices (in contradistinction to Homophony), the contrapuntal, concertante style; polyrhythmical, i. e. containing a mixture of various rhythms*”.

acompanhamento; e este apresenta uma séria de linhas separadas, distintas para cada melodia, usadas para se contrastarem e se apoiarem uma na outra (BALTZELL, 1908, p. 90-91).

Estudiosos, como o já citado Willi Apel (APEL, 1950, p. 593), identificam a polifonia com o contraponto, aquele utilizado preferencialmente como referência à música antiga, e como classificação geral, em par oposto a monofonia. Vejamos no mesmo sentido Thomas Christensen:

Na Alta Idade Média, dois esquemas simples de grande importância foram bem estabelecidos: a divisão da teoria entre a pragmática da escola de canto e as especulações da universidade e divisão da composição musical entre monofonia e polifonia – *musica plana* e *musica mensurabilis*.⁵ (CHRISTENSEN, 2008, p. 29).

Outros autores utilizam o termo “*polyphoxia*”, algo mais aproximado ao português “polivocalidade”, mas que corresponde musicalmente a polifonia, em contraposição ao termo “monodia”, que se refere musicalmente a monofonia:

Polyphoxia (inglês *Polyphony*). Termo aplicado por historiadores modernos da música a certas espécies de música vocal desacompanhada, na qual para cada voz é destinada a cantar uma melodia respectiva; as várias partes agrupadas, em atenção às leis do contraponto, em um todo harmonioso, no qual é impossível identificar a qual voz o papel mais relevante é atribuído, já que todas são equanimemente necessárias ao efeito geral.⁶ (GROVE, 1909, p. 786).

Monodia. Termo aplicado por críticos modernos à música escrita, chamada às vezes de estilo homofônico; ou seja, música na qual a melodia está restrita a uma parte unitária, em vez de equanimemente distribuída entre todas as vozes empregadas, tal qual nas escolas polifônicas.⁷ (GROVE, 1909, p. 247-248).

“Heterofonia”, por sua vez, corresponde a um termo primitivo designado por Platão, em *As leis*, correspondente a um tipo arcaico de polifonia, em que vozes diferentes valiam-se da mesma melodia ligeiramente modificada (APEL, 1950, p. 330).

Também podemos recuperar o termo italiano comum às composições operísticas, o “*concertato*”, que significa o enlace de coros ou vozes solistas diversos em determinados trechos, o que atribui à peça valor polifônico – mesmo que não homofônico ou, em muitas

⁵ “Nonetheless, by the early Middle Ages, two simple schemas of great import become well established: the division of theory between the pragmatics of the cantorial school and the speculations of the university and the division of musical composition into monophony and polyphony – *musica plana* and *musica mensurabilis*”.

⁶ “*Polyphoxia* (Eng. *Polyphony*). A term applied by modern musical historians to a certain species of unaccompanied vocal music, in which each voice is made to sing a melody of its own; the various parts being bound together, in obedience to the laws of counterpoint, into an harmonious whole, wherein it is impossible to decide which voice has the most important task allotted to it, since all are equally necessary to the general effect”.

⁷ “*Monodia*. A term applied by modern critics to music written in what is sometimes called the Homophonic Style; that is to say, music in which the melody is confined to a single part, instead of being equally distributed between all the voices employed, as in the Polyphonic Schools”.

ocasiões, até mesmo dissonante –, artifício extremamente eficaz no adensamento de carga dramática sempre muito estimada por compositores e público do *bel canto*.

Enfim, dentro da teoria musical, fica claro que há duas formas de se agruparem vozes em uma composição: um modo monofônico, no qual há uma linha melódica mestra à qual os outros elementos subordinam-se; e uma maneira polifônica, na qual àquela linha adicionam-se outras, independentes em seus movimentos melódicos (horizontais) e harmônicos (verticais), de tal forma que não é possível afirmar qual delas, dentro da composição, conduz as demais, ou mesmo se há alguma que se sobreponha.

Mas tratamos de romance, narrativa escrita. Nossas considerações sobre a música implicam o quê?

Para ilustrar a dificuldade na transposição da polifonia musical à narrativa – nosso objetivo –, resgatamos pequeno trecho do diálogo entre Milan Kundera e Christian Salmon, em que exploram as características do contraponto romanesco, que o autor tcheco aproxima da polifonia, ainda que sem fazer referência a Bakhtin, mas a Viktor Chklovski:

Christian Salmon: O termo polifonia aplicado de maneira metafórica à literatura não leva a exigências que o romance não pode satisfazer?

Milan Kundera: A polifonia musical é o desenvolvimento simultâneo de duas ou mais vozes (linhas melódicas) que, embora perfeitamente ligadas, guardam sua relativa independência. A polifonia romanesca? Digamos de início o que lhe é oposto: a composição unilinear. Ora, desde o início de sua história, o romance tenta escapar da unilinearidade e abrir brechas na narração contínua de uma história. Cervantes conta a viagem inteiramente linear de Dom Quixote. Mas enquanto viaja, Dom Quixote encontra outros personagens que contam suas próprias histórias. No primeiro volume há quatro delas. Quatro brechas que permitem sair da trama linear do romance.

Christian Salmon: Mas isso não é polifonia!

Milan Kundera: Porque não existe ali simultaneidade. Para tomar emprestada a terminologia de Chklovski, trata-se de novelas "encaixadas" na "caixa" do romance. Você pode encontrar esse método do "encaixamento" em muitos romancistas do século XVII e do XVIII. O século XIX desenvolveu outra maneira de ultrapassar a linearidade, maneira que, na falta de melhor, pode-se denominar polifônica. *Os demônios*. Se você analisa esse romance sob o ponto de vista puramente técnico, constata que é composto de três linhas que evoluem simultaneamente e, a rigor, teriam podido formar três romances independentes. (KUNDERA, 2016, p. 79).

Salmon é peremptório e Kundera tenta apaziguar o imbróglio conceitual. Mas, a despeito da cizânia, reafirmamos que Bakhtin conscientemente bebe de fontes musicais para desenvolver sua ideia narrativa sobre polifonia, impregnada de intuição musical. O russo deixou muito claro, em seus escritos essenciais para a compreensão da polifonia, que realizava uma aproximação metafórica. Seja por falta de arcabouço crítico literário ou linguístico, até então, Bakhtin desenvolve o problema muito resumidamente em *Problemas da obra de Dostoiévski*

(1929) (ver recentíssima tradução por Sheila Grilo e Ekaterina Américo: BAKHTIN, 2022), na reescrita total desse livro como *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963), além dos textos *A respeito de Problemas da obra de Dostoiévski* (1961), *Reformulação do livro sobre Dostoiévski* (1961-1962) e *Apontamentos* (1970-1971).

Bakhtin parte, sim, do pressuposto musical – é fato consumado em seus textos – das “várias vozes” musicais. Mas ele não se detém nessa “intuição” musical e vai além. Muito além. E nisso consiste o reforço à sua concepção ao transportar da música para o romance a polifonia. Mikhail Bakhtin afirma que é a “multiplicidade de consciências equipolentes” (equivalentes, equânimes, equipotentes, ou seja, com mesmo valor, importância e força) que caracteriza a grande inovação de Fiódor Dostoiévski, ao conceber um novo tipo de romance, o romance polifônico:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos, mantendo a sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 2018, p. 4).

E mais: Dostoiévski constrói em seus romances uma plenivalência das vozes das personagens inclusive em face da voz (discurso) do autor. É isso que Bakhtin sublinha. Ou seja, além das vozes ficcionais serem equivalentes, tais vozes são equivalentes à do próprio ser humano que as criou. Essa consideração é de extrema importância, porque constatamos, ao longo da pesquisa bibliográfica, que há a tendência em se considerar a polifonia como sinfonia. Não!

A polifonia narrativa tratada por Bakhtin inclui, claro, as vozes concordantes, ou seja, uma sinfonia; mas o mais crucial é que no romance convivam e tenham a mesma força discursiva as vozes dissonantes, aquelas em razão da qual os enunciados se contrapõem e se constroem, o que, ao fim e ao cabo, lança as sementes para as relações dialógicas. Logo, não podemos concordar com Christian Salmon, apesar de reconhecermos que os termos do colóquio não incluíam Bakhtin expressamente.

Na verdade, talvez Salmon estivesse se referindo a que Bakhtin utiliza, com mais apuro, o termo “homofônico”, já que sinfônico diz respeito à simples simultaneidade de vozes. Simultaneidade essa que pode se dar entre vozes que concordam entre si (homofonia) ou que convivem em diversidade e em mesmo patamar (polifonia) (BAKHTIN, 2018, p. 16). Vejamos o próprio Bakhtin:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2018, p. 23).

Não se desconhece a posição crítica de Cristóvão Tezza (2003; 2013), apesar de também não ser possível desconsiderar o que o próprio Bakhtin afirma quanto à polifonia como gênero novo de romance, criado especificamente por Dostoiévski:

O discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funções do enredo e da pragmática, assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor (como em Byron, por exemplo). A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor. Neste sentido, a imagem do herói em Dostoiévski não é a imagem objetivada comum do herói no romance tradicional. Dostoiévski é criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. (BAKHTIN, 2018, p. 5).

Tezza afirma – de forma quase excludente – que se trata de uma visão de mundo postulada no campo da filosofia, inaplicável, salvo nosso falho juízo, à literatura:

O caso da polifonia dostoiévskiana é exemplar para se perceber a diferença entre um instrumental técnico da crítica, uma categoria meramente literária, e uma visão de mundo, uma categoria que se postula no terreno da filosofia e da ética. Bakhtin define polifonia como uma estrutura complexa cujos heróis (cada um portador de um ponto de vista definido, enraizado numa situação concreta na vida, autônomo e não finalizado com relação ao olhar do narrador) vivem num perpétuo presente, numa coexistência dramática, inacabada e não finalizável, não redutível à reificação do autor. Na obra polifônica os heróis não se definem pela biografia nem se determinam pelo seu passado; não podem nem mesmo ser definidos por suas características físicas, pelo olhar de fora, e sequer pelas características linguísticas (quanto mais característica a sua linguagem, mais objetificado o herói será). O herói polifônico bakhtiniano vive o evento da vida, mas não o vive diretamente (nesse caso, não haveria obra de arte); ele é representado nessa dimensão, por um autor que se relaciona com ele em relação de igualdade. E mais: na obra polifônica os heróis são sempre ideólogos, portadores de concepções complexas enraizadas no mundo das ideias. Observe-se que nenhum desses traços, para Bakhtin, será dispensável: é o conjunto deles que fundou o que ele chama de romance polifônico, um gênero de romance do qual, quarenta anos depois da edição do livro sobre Dostoiévski, o próprio Bakhtin, em entrevista a Zbigniew Podgórzec, não encontrará mais do que dois ou três exemplos, alguns curiosamente (e sintomaticamente) extraídos da filosofia, e não da ficção (como *O mito de Sísifo*, de Camus). (TEZZA, 2003; 2013, p. 2757).

Entretanto, é exatamente essa visão de mundo filosófica – sublinhe-se – que possibilitou a Dostoiévski elaborar romances que correspondessem narrativamente à sua concepção

filosófica do mundo. Não se trata de banalidade! Não há, com as vênias acadêmicas devidas a Tezza, como apagar o caráter de instrumental técnico da crítica literária, só pelo fato de que ele provém de uma elaboração filosófica. Fosse assim, grande parte da teoria literária estaria esvaziada. É dessa visão filosófica, que propugna por um mundo de muitas vozes, que exsurge a possibilidade da polifonia. Em seu contrário, um mundo onde haja discurso dominante, em qualquer sentido e em qualquer grau, é mundo não polifônico. Perceba-se que não estamos falando de um mundo monológico, pois esse conceito contrapõe-se a dialógico, que trataremos mais à frente. No entanto, o conceito de polifonia elimina *de per se* a possibilidade de um discurso monológico, ou seja, a simples existência de um discurso dominante elimina a possibilidade de polifonia do texto. Segundo Paulo Bezerra:

À categoria de monológico estão associados os conceitos de monologismo, autoritarismo, acabamento; à categoria de polifônico, os conceitos de realidade em formação, inconclusibilidade, não acabamento, dialogismo, polifonia. A inconclusibilidade e o não acabamento decorrem da condição do romance como um gênero em formação, sujeito a novas mudanças, cujas personagens são sempre representadas em um processo de evolução que nunca se conclui. O autoritarismo se associa à indiscutibilidade das verdades veiculadas por um tipo de discurso, ao dogmatismo; o acabamento, ao apagamento dos universos individuais das personagens e sua sujeição ao horizonte do autor. (BEZERRA, 2014, p. 191).

Expliquemos de outra forma.

Um romance exige uma ou várias vozes. No primeiro caso, identificamos um romance monofônico. No segundo, verificamos a possibilidade em tese de um romance polifônico. Se entre as várias vozes houver uma que se sobreponha às demais, é autoritária, não aceita réplicas ou mesmo faz com que as outras vozes só existam para afirmar ou negar um discurso dominante, trata-se de um discurso monológico, portanto, teremos um romance não polifônico monológico. De outra forma, se naquela diversidade de vozes não houver uma que se sobreponha às demais, só então haverá a possibilidade de um romance polifônico não monológico.

Ou seja, a despeito da dificuldade conceitual, por não encontrarmos em Bakhtin nenhuma delimitação teórica a respeito, julgamos que para o autor russo polifonia é, ao mesmo tempo, um atributo quantitativo (várias vozes) e qualitativo (vozes que têm a mesma força, mesma importância e mesmo valor). Não verificamos em Bakhtin um termo para o romance em que haja várias vozes quantitativamente, mas qualitativamente com uma voz dominante. Em razão disso, preferimos qualificar essa última categoria por negação: trata-se de romance não polifônico. Tais categorias – polifônico e não polifônico – não podem ser confundidas com as categorias gerais de relações – inclusive discursivas – dialógicas ou monológicas. Mas disso trataremos à frente. Tal constatação tem implicação direta em considerar ou não *Cidade Livre*

como romance polifônico. A liberdade das personagens, inclusive do narrador, deve ser dada pelo autor – pessoa entidade no plano material, físico – e deve corresponder a uma autonomia narrativa plena. O próprio autor sempre estará na obra, claro, mesmo que pretenda o contrário, pois todo seu arcabouço enunciativo estará, de uma forma ou de outra, em seus personagens, em suas imagens e estrutura, ainda que para delas divergir ou criar um libelo de contestação contra si mesmo. Assim ele será, não personagem, mas aquele que se extrapola para, em sua existência, a partir de fora, enxergar o outro e a si mesmo em face dessa outra pessoa: um fotógrafo que enxerga na mira de suas lentes o reflexo de seus próprios olhos.



Fotografia 4 – Cidade Livre. Lambe-lambe. Arquivo Público do Distrito Federal.

Ainda, remetendo às raízes do romance identificadas por Bakhtin, tomando do diálogo socrático e da sátira menipeia o caráter de plurivocal (conceito esse por sua vez associado ao heterodiscurso, ou seja, cada discurso refletindo uma determinada visão do mundo), a polifonia, além de várias vozes (e de vozes equipolentes entre si), remete muito especificamente, segundo Bakhtin dentro de Dostoiévski, a essa relação entre o autor (ser humano criador da obra) e suas personagens. Em poucas palavras: o autor respeita as personagens cada qual como representante da respectiva heterovoz necessária para a criação de um romance polifônico. Além disso, nesse conjunto de vozes, a sua própria (do autor) está *pari passu* com as das personagens por ele

criadas, nem em posição de superioridade, nem de inferioridade. Ou seja, cada entidade narrativa (autor, narrador, protagonista, personagem secundário etc.) é representante de um determinado conjunto de ideias, mesmo que tal conjunto seja contraditório ou se contraponha à visão da pessoa física do autor. De acordo com Paulo Bezerra:

Na terminologia bakhtiniana, heterodiscurso inclui: dialetos sociais, maneiras de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, das gerações e das faixas etárias, das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, dos dias sociopolíticos e até das horas. Em suma, trata-se de um heterodiscurso social que traduz a estratificação interna da língua e abrange a diversidade de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico-antropológica, fecunda a linguagem da prosa romanesca através da dissonância individual de cada autor em relação ao conjunto do processo literário. (BEZERRA *In*: BAKHTIN, 2018, p. 246-247).

Finalmente, devemos enfrentar um problema de extensão da “polifonia”. Cristóvão Tezza observa que o conceito, tal como desenvolvido em *Problemas da poética de Dostoiévski*, só se aplicaria ao próprio Dostoiévski:

Se o projeto de Bakhtin era factível ou não – seu manuscrito restou inacabado – é questão que só os filósofos saberão responder. Mas nossa hipótese, como frisamos em outro momento, é que Bakhtin encontrou na obra de Dostoiévski a perfeita ilustração de seu projeto filosófico, tal como o descreveu acima, sintetizado no complexo conceito de polifonia, a categoria essencial do que ele chamou romance polifônico, e que, a rigor, apenas o romancista russo realizou em sua plenitude (pelo menos na justa dimensão bakhtiniana, desconsiderando as diluições do termo levadas a cabo por outras correntes teóricas). (TEZZA, 2003; 2013, p. 3501-3512).

Em certa medida, parece ser a mesma percepção de Beth Brait, que retoma inclusive a obra de Tezza acima referida:

O capítulo utilizado neste ensaio a fim de discutir um primeiro momento da proposta de uma metalinguística, aqui interpretada como teoria/análise dialógica do discurso, faz parte das estratégias utilizadas por Bakhtin para, a partir da minuciosa leitura e análise do conjunto da obra de Dostoiévski, configurar o gênero polifônico, apresentar o conceito de polifonia. E não o contrário. Não se tem um conceito de polifonia e depois se constata sua presença numa obra ou num conjunto de obras. Nesse sentido, é possível compreender as objeções que alguns estudiosos do pensamento bakhtiniano fazem do uso indiscriminado do conceito de polifonia, como se fosse um conceito abstrato, criado para ser aplicado a qualquer discurso, e não uma marca de identidade do discurso de Dostoiévski, reconhecida a partir da análise bakhtiniana. (BRAIT, 2014, p. 14-15).

É verdade que os primeiros parágrafos de *Problemas da poética de Dostoiévski* estão assim delineados, *ipsis litteris*:

Consideramos Dostoiévski um dos maiores inovadores no campo da forma artística. Estamos convencidos de que ele criou um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos convencionalmente de tipo polifônico. Esse tipo de pensamento artístico encontrou expressão nos romances

dostoievskianos, mas sua importância ultrapassa os limites da criação romanesca e abrange alguns princípios básicos da estética europeia. Pode-se até dizer que Dostoiévski criou uma espécie de novo modelo artístico do mundo, no qual muitos momentos basilares da velha forma artística sofreram transformação radical. Descobrir essa inovação fundamental de Dostoiévski por meio da análise teórico-literária é o que constitui a tarefa do trabalho que oferecemos ao leitor. (BAKHTIN, 2018, p. 1).

Entretanto, o próprio Mikhail Bakhtin, na mesma obra, afirma peremptoriamente na genealogia da ideia de que Lunacharski já havia identificado Shakespeare e Balzac como precursores de Dostoiévski na polifonia (BAKHTIN, 2018, p. 37), além de considerar expressamente que “depois de Dostoiévski, a polifonia cresce de forma imperiosa em toda a literatura universal” (BAKHTIN, 2016, p. 86).

Portanto, em uma análise sistemática da *Introdução* e do capítulo *O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária*, consideramos que o próprio Bakhtin tinha consciência de que o raciocínio que estava desenvolvendo a respeito da obra de Dostoiévski poderia, sim, ser replicado a outros autores. Obviamente essa aplicação a outras obras deve ser feita de forma criteriosa e seguindo os limites técnicos do conceito, conforme observação acurada de Cristóvão Tezza:

E é o fato de ele não compartilhar esse "saber comum" – a pretensão de Bakhtin era refundar a teoria do conhecimento sobre a qual a estética ganharia o seu sentido teórico, para ficar no terreno que aqui nos interessa - que será em grande parte responsável pela incompreensão de que ele seria vítima. Essa incompreensão decorreu não de uma eventual recusa de seus pontos de vista (ao contrário, os conceitos de polifonia e carnavalização, por exemplo, assim que se tornaram públicos no Ocidente foram imediatamente aceitos, assimilados e repetidos de modo retumbante dos anos 70 em diante), mas da leitura fragmentária da sua obra. Em outras palavras: pegava-se a atraente categoria "polifonia", por exemplo, encaixando-a numa moldura teórica distante daquela que lhe deu origem. Com o tempo, essa inadequação primeira (tal como misturar Bakhtin com estruturalismo) passou a ser menos frequente, à medida que a complexidade de seu pensamento começava a emergir da edição de seus inéditos e das obras do Círculo – mas o uso isolado da categoria prossegue vivo. Isto é, "polifonia" – substancialmente uma visão de mundo recriada por Bakhtin a partir do universo de Dostoiévski e diretamente decorrente dele, fortemente influenciada pelo projeto filosófico bakhtiniano dos anos 20 – passou a ser tratada como uma régua avulsa de medida de alguma estrutura narrativa, num uso pragmático que não tem sentido para Bakhtin. É um erro de princípio: tratar como ferramenta técnica (por mais sofisticada que seja) o que é substancialmente uma visão de mundo e que só tem significado num conjunto complexo de elementos, com exigências bastante precisas. (TEZZA, 2003; 2013, p. 2742).

Ou, ainda, de acordo com Morson e Emerson:

Às vezes, uma leitura descuidada do livro de Bakhtin sobre Dostoiévski levou alguns críticos a atribuir-lhe argumentos que ele não formulou e que, na verdade, negou explicitamente ter formulado. A leitura equivocada começou

já com as primeiras resenhas sobre a edição de 1929. Mas nem todo mal-entendido é culpa dos críticos. Bakhtin optou por explicar a polifonia de um modo curioso, que levou a interpretações equívocas, muito difíceis de evitar. Para começar, Bakhtin nunca define explicitamente a polifonia. No primeiro capítulo de *Problemas da poética de Dostoiévski* (e intitulado, na edição de 1929, *Problemas da arte criativa [ou criatividade] de Dostoiévski*), ele reexamina seletivamente a literatura crítica sobre Dostoiévski e, depois de cada sumário, especifica as suas razões para concordar ou discordar. Essa exposição fragmentada leva à repetição de alguns pontos e à ambiguidade em relação a outros. No final do capítulo, ele forneceu muita informação sobre a polifonia, mas nenhuma definição explícita dela. Se esperamos que essa omissão seja corrigida nos capítulos subsequentes, ficamos desapontados. O resto do livro discute as implicações da polifonia para a representação do herói e das ideias, para a forma dos entrecos e o uso da linguagem bivocalizada, mas Bakhtin nunca especifica exatamente o que é e o que não é constitutivo da polifonia *per se*. Bakhtin afirma claramente que Dostoiévski inventou a polifonia, mas que esta não se limitou às suas obras. A polifonia foi usada subsequentemente – ele não nos diz precisamente onde – e pode e deve ser usada de muitas maneiras. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 247-248).

Em últimas palavras, a despeito desses respeitáveis posicionamentos, continuamos fortemente a defender a possibilidade teórica da aplicação do conceito “polifonia” ao nosso objeto de estudo *Cidade Livre*, desde que o arcabouço filosófico (tratado no Capítulo 1), que possibilitou Bakhtin a desenvolver a ideia de “romance polifônico”, seja tomado por premissa. No romance, o próprio narrador (João adulto) desintegra-se para resgatar memórias como protagonista (ele mesmo, João criança), em face de um discurso que obtém do pai (que também rememora décadas anteriores), além de assumir que, quando autor, assina com um simples JA (à moda do “M. de A.” de Machado de Assis, em *Memorial de Aires*, ASSIS, 2015) e que lida com um revisor chamado, não por acaso, de João Almino.

Ou seja, Almino consegue manter seu narrador distante de um discurso autoritário que, apesar de indicar sua ideologia pessoal, está sempre a reconhecer que as memórias que delas provém são memórias coletivas, os discursos são resgatados e, muitas vezes, expressamente não são discursos seus, mas vozes dos outros, ao modo de Dostoiévski, que Bakhtin admitiu ser possível replicar em autores à frente da época em que escreveu.

Capítulo 3 Romance polifônico ou dialógico? Necessária delimitação conceitual

Reafirmando a possibilidade teórica da aplicação do conceito “polifonia” ao romance *Cidade Livre*, em face da justificativa do pensamento bakhtiniano, analisamos agora a base de tal filosofia, o dialogismo, em sua necessária distinção.

Muito mais que apenas relação discursiva entre enunciados, dialogismo trata da concepção de sujeito por Bakhtin, da formulação existencial de uma vida e de uma linguagem o tempo todo baseadas na relação do “eu para comigo mesmo”, mas, principalmente, do “eu com o outro”, da alteridade constante na construção de enunciados. Parte-se do sujeito em sua relação com outro sujeito (ainda que ele mesmo em imagem projetada de autoconsciência), inserido em específica realidade social, dialógica e responsavelmente ativo.

Em nossa concepção, amparados por autores já citados, a polifonia não se confunde com dialogismo e os termos não devem ser tomados como sinônimos na obra de Bakhtin. Mas, afinal, estamos diante de um romance “polifônico” ou de um romance “dialógico”? É possível aplicar esses atributos ao conceito de “cidade”? Ou seja, poderemos falar de “cidade dialógica” ou de “cidade polifônica”?

Mais uma vez, não se desconhece a confusão que os conceitos geram nos meios acadêmicos. De acordo com Cristóvão Tezza:

Além da inferência de que a multiplicidade bakhtiniana significaria a ausência de um centro de valor (se, no terreno da ciência, uma afirmação não anula outra diametralmente oposta, então nada fará sentido), transparece também aqui o fato de que palavras como monologia, dialogismo e polifonia já se tornaram moedas correntes sem nenhuma correlação original como o seu formulador, Bakhtin. É uma incompreensão ajudada, é verdade – o que é lembrado pelo próprio Boris Schnaiderman – pela edição errática das obras bakhtinianas e pela ausência de uma visão sistemática de seu conjunto de obra. Mas é preciso não esquecer de que tal incompreensão resulta também do esforço empreendido, na assimilação de Bakhtin pelo Ocidente, para encaixá-lo no quadro mental das teorias formais, ou mais especificamente no quadro do próprio formalismo russo. (TEZZA, 2003; 2013, p. 3686).

Dentro da arquitetônica de Mikhail Bakhtin, a celeuma é potencializada em face da falta de sistematização teórica. Bakhtin, ao contrário da tradição racionalista da filosofia – a exemplo dos sistemas fechados de Kant –, desenvolve suas ideias ao longo de sua atividade intelectual.

Isto é dizer: um conceito que teria aparecido no início de sua filosofia continua a ser desenvolvido ao longo de suas obras:

A pluralidade de Bakhtin se manifesta na enorme quantidade de assuntos distintos dos quais ele abordou em sua obra nas diversas fases de sua vida [...]. A contradição a ser destacada em Bakhtin é aquela que diz respeito à ambivalência, à bilateralidade, à abertura semântica, à proximidade da morte com a nova vida, ideias manifestas em suas obras de diferente cunho. (LEITE, 2011, p. 50).

Alguns autores, diante dessa potencial contradição, tomam os conceitos “polifonia” e “dialogismo” por sinônimos; outros, por parte de um todo; ainda um terceiro grupo entende que são completamente diferentes. Na primeira corrente, doutrinadores de espeque, basilares ao desenvolvimento da compreensão bakhtiniana a que tributamos a importância no aprofundamento das discussões sobre o pensador russo, como Beth Brait, afirmam:

O livro sobre Dostoiévski, preparado durante a década de 20, que tem a primeira edição em 1929 e a segunda, reelaborada, em 1963, constitui o ponto essencial para o conceito de polifonia, que é apenas um outro termo para dialogismo e para o conceito das diferentes vozes instauradas num discurso. É a partir do texto de Dostoiévski que Bakhtin observa um princípio de estruturação em que as ideias, os pensamentos, as palavras configuram um conjunto que se instaura através de várias vozes, ecoando cada uma de maneira diferente. Ele constata, também, que a intenção do escritor russo não é o conjunto das ideias como algo neutro e idêntico a si mesmo, mas a variação do tema em muitas e diferentes vozes, produzindo um polivocalismo, um heterovocalismo. (BRAIT, 2011, p. 22).

Esse jogo dramático das vozes, denominado dialogismo ou polifonia, ou mesmo intertextualidade, é uma forma especial de interação, que torna multidimensional a representação e que, sem buscar uma síntese do conjunto, mas ao contrário uma tensão dialética, configura a arquitetura própria de todo discurso. (BRAIT, 2011, p. 25).

Na segunda:

A necessidade de certo grau de cautela terminológica é uma constante na leitura de Bakhtin, tanto mais em relação ao livro sobre Dostoiévski, que parece se mover para um terreno completamente novo ao se abrir com a alegação de que Dostoiévski é "o criador de um gênero de romance essencialmente novo [...] o romance polifônico" (PPD 7). Polifonia, desde então, e muito compreensivelmente, passou a circular como um dos termos bakhtinianos fundamentais – apesar do fato de ele ser pouco mais que um posto de troca, que rapidamente dá lugar a uma terminologia mais fundamental. O próprio Bakhtin reconhece isso ao enfatizar que a polifonia, termo musical que indica a presença de muitas vozes (ou papéis) em determinada composição, é uma "analogia gráfica, nada mais", aplicada a Dostoiévski e à literatura (PPD 22). A "imagem da polifonia" serve, porém, para evidenciar "esses novos problemas que surgem quando um romance é construído para além dos limites da unidade monológica habitual" (PPD 22, destaque meu). A "polifonia", relativamente clara em seus próprios e (metaforicamente) limitados termos, serve para iluminar o fenômeno ao qual se opõe a "unidade monológica" ou, simplesmente, o monologismo e o

monológico. No nível do romance, "monológico" é o termo cunhado por Bakhtin para caracterizar os romances nos quais todos os elementos da narrativa – desde a narrativa em 1ª e em 3ª pessoa até o discurso indireto dos personagens – são uma determinação da consciência singular do autor. O mundo desse romance – a essa altura, da maioria dos romances – é "um mundo objetivado monologicamente entendido como relacionado à consciência uma e única do autor" (PPD 9). (RENFREW, 2017, p. 103).

E a terceira, à qual nos filiamos, corresponde largamente ao defendido por Paulo Bezerra. Citamos trecho de Diana Barros, em que é feita uma distinção precisa e suficiente para o escopo deste capítulo:

Em trabalho anterior (1994) sobre o assunto, distingi claramente dialogismo e polifonia, reservando o termo dialogismo para o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo discurso e empregando a palavra polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Trocando em miúdos, pode-se dizer que o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, conforme variem as estratégias discursivas empregadas. Nos textos polifônicos, os diálogos entre discursos mostram-se, deixam-se ver ou entrever; nos textos monofônicos eles se ocultam sob a aparência de um discurso único, de uma única voz. Monofonia e polifonia são, portanto, efeitos de sentido, decorrentes de procedimentos discursivos, de discursos por definição e constituição dialógicos. (BARROS, 2005, p. 34).

Não podemos discordar dessa concepção, desde que lembremos que a definição do dialogismo como princípio constitutivo da linguagem é apenas uma das espécies traçadas por Bakhtin, ela que decorre do pressuposto filosófico de o dialogismo ser constitutivo do sujeito e, em última análise, princípio constitutivo da própria vida em sua totalidade.

Há ainda um grupo que identifica na análise da polifonia uma espécie de “estelionato intelectual”, pois talvez nem Dostoiévski quisera configurar como polifônicos seus romances:

Pois há um grupo de críticos, na Rússia e no Ocidente, para quem todo o modelo bakhtiniano da polifonia não só é falso em relação às intenções originais de Dostoiévski como romancista e pensador, como inconsistente e um tanto desonesto em seus próprios termos – por motivos psicológicos e linguísticos, e também por motivos éticos. Esses críticos desenvolvem uma discussão lançada há uma década por Aaron Fogel, num ótimo livro sobre Joseph Conrad intitulado *Coercion to Speak*. A tese de Fogel é a de que o diálogo, tal como invocado por Bakhtin, não é absolutamente a relação humana normal. O discurso humano, diz ele, é quase sempre forçado e restringido; ainda que o diálogo seja por vezes, quando efetivamente acontece, uma bênção e um alívio, a tarefa de fazer com que ele aconteça entre duas pessoas é difícil e perigosa, sobretudo quando tentamos (e eis aqui a parte assustadora, não bakhtiniana), contra todas as expectativas e contra os interesses dos participantes, "colocar tudo para fora". Essa verdade é claramente demonstrada pelos protagonistas torturados dos romances de Conrad. Independentemente de como Bakhtin embrulhe a questão, afirma Fogel, claro está que, na maior parte do tempo e para um grande número de

problemas humanos, o diálogo não é uma "cura por meio da fala". (EMERSON, 2003, p. 169).

Os primeiros protestos contra a imagem bakhtiniana de Dostoiévski diziam respeito muito simplesmente à sua adequação a seu tema. Será que a polifonia e a bivocalidade faziam parte, realmente, do plano de Dostoiévski? Tinha ele em mente essa abertura para as tramas e essa autonomia para os heróis que Bakhtin reivindica? Muitos suspeitavam que não. Parecia haver em Dostoiévski – especialmente em seu último romance, *Os Irmãos Karamázov* – um forte "princípio de autoridade" que resiste claramente ao impulso descentralizador. (EMERSON, 2003, p. 164-165).

Reconhecemos que recentes estudos tentam traçar a linha genealógica de alguns conceitos de Bakhtin:

Uma das muitas lacunas curiosas na pesquisa sobre o trabalho do Círculo de Bakhtin tem sido uma investigação sistemática das raízes de duas categorias mais influentes: o diálogo e o enunciado. Essa omissão é ainda mais surpreendente se levarmos em conta os muitos paralelos que têm sido percebidos entre a teoria do enunciado e a teoria dos atos da fala desenvolvidas na filosofia anglo-americana, aparentemente na ausência de um conhecimento recíproco. Raramente se pergunta se há fontes intelectuais comuns que conectem essas tradições, embora Volóchinov frequentemente aponte para possíveis ligações nas notas de rodapé de *Marxism and Philosophy of Language* (*Marxismo e filosofia da linguagem*). Pesquisa recente, porém, tem começado a preparar o cenário para tal investigação. O exame que Galin Tinianov faz da dívida de Volóchinov com a Lebensphilosophie e o marxismo soviético contemporâneo, e as análises de Vladimir Alpatov do lugar do marxismo e filosofia da linguagem na história da linguística ajudaram a posicionar o trabalho de Volóchinov dentro de uma perspectiva teórica mais ampla. O trabalho de Brian Poole sobre a dívida de Bakhtin com a fenomenologia intersubjetiva de Max Scheler e sua documentação do empréstimo não reconhecido que ele fez de Ernst Cassirer também forneceram indícios cruciais sobre as tradições filosóficas gerais subjacentes às ideias do Círculo de Bakhtin. Entretanto, a insistência de Poole na centralidade das tradições idealistas alemãs, cuja importância é indubitável, precisa ser moderada por um conhecimento da corrente antiidealista que fundamenta o pensamento do Círculo em fenômenos sociais concretos. De fato, o próprio Volóchinov via a filosofia da linguagem como presa entre o "conceitualismo" neokantiano e o "realismo" fenomenológico, e essa suspensão também caracteriza seu próprio trabalho. Este artigo delinea a influência da tradição realista, na esperança de que, para usar uma metáfora antiga, mas ainda apropriada, ele possa ajudar na extração do núcleo racional do trabalho do Círculo de seu arcabouço místico. (BRANDIST, 2012, p. 35-36).

Finalmente, assumimos ainda a existência de problemas de recepção, questões tradutórias ou mesmo de opção teórica, como no caso em que Julia Kristeva reduz toda a ideia de dialogismo ao conceito de intertextualidade (KRISTEVA, 1984). Paulo Bezerra alerta para esse descuido: “ninguém nega os méritos de Kristeva (e de T. Todorov) na ‘descoberta’ de Bakhtin para o público francês, como não pode negar seus deméritos na deturpação do pensamento e da teoria de Bakhtin” (BEZERRA *In*: BAKHTIN, 2018, p. XII).

A despeito dessas considerações – e por causa delas – afirmamos com toda cautela: polifonia e dialogismo não podem ser ecoados como sinônimos.

O dialogismo, como um dos pilares do pensamento de Bakhtin, trata-se acima de tudo de conceito filosófico, que se desenvolve inicialmente como princípio constitutivo do próprio sujeito – já o dissemos – e somente depois se torna princípio constitutivo da linguagem. De acordo com Cristóvão Tezza, seria inclusive “inútil” tentar entender o termo sem antes considerar todo o arcabouço filosófico que Bakhtin desenvolveu até chegar a sua formulação:

Dialogismo é uma categoria essencial da natureza da linguagem, antes de qualquer coisa, antes mesmo que a linguagem entre no universo estético; a linguagem concreta, o momento verbal bakhtiniano é dialógico *ab ovo*; nenhuma significação se instaura, em nenhum evento concreto, sem a presença de, no mínimo, dois centros de valor. Sem a compreensão desse ponto de partida epistemológico, sem a compreensão desse eixo fundamental da teoria bakhtiniana, Bakhtin será, de fato, inútil. (TEZZA, 2003; 2013, p. 3717).

Sobre o uso do termo em português, Paulo Bezerra anota o seguinte:

Em russo não existe o verbo dialogar, que seria preferível a dialogizar. Mas em Bakhtin o verbo significa não só estabelecer um diálogo, mas também tornar dialógico. Discurso: no original *slovo*, que também significa "palavra". Minha preferência por discurso leva em conta a maior abrangência e maior propriedade do termo em se tratando de Teoria da Literatura. Troquei ideias a respeito com Serguei Botcharov, um dos mais importantes bakhtinólogos russos e organizador da edição definitiva da obra completa de Bakhtin, que concordou com o emprego de "discurso" em vez de "palavra". (BEZERRA *In*: BAKHTIN, 2018, p. 244).

Diante das ponderações desses dois autores, sublinhamos no dialogismo o fator alteridade, pois o ser humano só se forma em função de seu semelhante. É o outro que dá ao eu uma perspectiva, não completa, mas talvez superior, já que ele vê de uma forma que supera sua própria visão. Portanto, o sujeito só pode se reconhecer como tal diante do consentimento de que ante si há outro sujeito, também formado por um discurso específico, carreado por enunciados singulares, em razão de quem constrói seus próprios enunciados. Repetimos que dentro da *prima philosophia* o conceito de dialogismo refere-se a uma categoria existencial de sujeito e de tudo o que o circunda, aí incluídas a autoconsciência, a linguagem, a comunicação, a arte (e, portanto, a literatura), as profissões... em suma, a vida em sua plenitude.

Devemos deixar claro que as relações dialógicas não se confundem de forma alguma com as dialéticas. Na verdade, estas implicam um pressuposto que contradiz toda a formulação sobre o dialogismo bakhtiniano. Segundo o próprio Bakhtin, no “encontro dialógico de duas culturas, elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade aberta, mas elas se enriquecem mutuamente” (*A ciência da literatura hoje*,

BAKHTIN, 2017, p. 19). Em razão disso, com a toda lhanza doutrinária que se nos impõe, discordamos quando os termos dialético e dialógico são tomados como sinônimos:

É justamente essa perspectiva que parece possibilitar uma incursão pelo fazer bakhtiniano e pelos conceitos fundamentais como dialogismo, polifonia, intertextualidade, citatividade, preservando a dimensão de incompletude conferida pelo autor e pelo conceito de vozes aí instaurado. Pois essa brecha transpira, conseqüentemente, palavra pessoal-palavra do outro como um processo em que a linguagem atravessa o indivíduo provocando um processo dialético, uma forma de interação. Tanto as palavras quanto as ideias que vêm de outrem, como condição discursiva, tecem o discurso individual de forma que as vozes - elaboradas, citadas, assimiladas ou simplesmente. (BRAIT, 2011, p. 14).

No dialogismo, as relações que se contrapõem não são apagadas, nem destruídas em sua singularidade para a formação de um terceiro enunciado. As relações dialéticas, essas sim, pressupõem que se considere parcela de uma e parcela de outra, apagando-se uma ou outra característica de cada qual para, ao final do processo lógico, resultarem em um terceiro elemento, que terá destruído os dois que lhe deram origem:

Nessa perspectiva, percebe-se que a relação entre discursos é, na verdade, uma das possibilidades do dialogismo. Fundamental para a ocorrência do dialogismo é a relação com o outro, a presença e a valorização constante da alteridade, nunca dissolvida em uma espécie de fusão. Por isso, Bakhtin (2003, p. 401) não considera propriamente dialógica a dialética de base hegeliana, em que as contradições são resolvidas em uma síntese seguida de novas contradições. Além disso, a dialética ignora a singularidade, tornando-se, no dizer de Bakhtin, um diálogo sem vozes, sem falantes. (NUTO, 2011b, p. 136-137).

Bakhtin mesmo refere-se à expressão “relações dialógicas”, o que indica campo muito maior de aplicação do que um simples conceito linguístico, já delineando as especificidades quanto ao conceito da “polifonia”. Para o russo, tais relações dialógicas compreendem não só os limites da narração, mas as associações entre personagens, a contraposição entre ambientes, a própria formulação descritiva das personagens, ou seja, todos os aspectos da narração, inclusive o trato entre leitor e obra.

Diante disso tudo, assumimos que o fundamento de *Cidade Livre* seja o dialogismo entre as vozes oficiais e as populares, entre as vozes do pai e do filho, no presente ou distanciadas no tempo, entre história e ficção, entre as “vozes sociais”, qual como Bakhtin as identifica. No romance, as ideias são, além de defendidas, vivenciadas pelas personagens, entrincheiradas e depois despejadas em confronto aberto. Aliás, a posição do próprio protagonista narrador oscila entre apoiar uma ou outra, a depender da necessidade e da disposição de espírito. Além disso, o discurso de uma personagem tem a potencialidade de surpreender o próprio autor, pois se situa “numa temporalidade específica: o presente inacabado” (MACHADO, 1998, p. 42-43).

As vozes oficiais tendem à força centrípeta, à unificação de verdades sob o manto de uma voz autoritária, a voz maior, à qual as demais devem se curvar. Quando Almino desenvolve a perspectiva das vozes populares, atribui poder descentralizador à narrativa e à própria história de Brasília, pois tendendo à centrifugação, as vozes são assimiladas para a constituição do sujeito quando elas se esparsam e passam a representar um espectro de versões, das quais a oficial é apenas um exemplar ao lado das histórias de Valdivino, de Moacyr, de João adulto etc.



Fotografia 5 – Cidade Livre. Menino com mala. Arquivo Público do Distrito Federal.

Quando esse conjunto de enunciados oficiais e populares encontra-se no tecido da narrativa, brotam as relações dialógicas entre as personagens e prepara-se o terreno para a construção de um romance polifônico, com base na bivocalidade do discurso e na persuasão; Bakhtin é expresso: o discurso bivocal surge inevitavelmente da comunicação dialógica (BAKHTIN, 2018, p. 211). Ciente de que o ser humano sozinho não se humaniza, de que precisa do outro sempre, ainda que o narrador de *Cidade Livre* não exteriorize o que pensa, praticamente todos os seus enunciados ou são uma réplica às antecipações de julgamento ou são o veredito em si, ainda que separados acontecimento e narração por cinco décadas:

Diga-se de passagem, que Valdivino certamente não falou assim de maneira arrumada nem apenas sobre esse assunto, ziguezagueou em conversas outras, fez perguntas disparatadas, contou casos da Bahia, falou de Bernardo Sayão e de outros assuntos que deixei de lado para simplificar a leitura e ir direto ao ponto. (ALMINO, 2010, p. 104).

Essa consciência da neutralização do discurso do outro e a expectativa de resposta são todas as vezes questionadas, inclusive já com antecipações, pelo protagonista, do efeito que sua resposta terá futuramente. Os enunciados em *Cidade Livre* são largamente condicionados por tais expectativas em relação ao outro (responsividade) e pelo não fechamento do raciocínio (inconclusividade), pois as cadeias de perguntas–respostas–novas perguntas–novas respostas tende ao infinito, tanto no pretérito, quanto no provir, o que configura já uma outra categoria bakhtiniana – o grande tempo – que analisaremos na Segunda Parte desta dissertação.

Já que tramamos dos discursos, sinalizamos que Bakhtin separa-os em duas categorias, ao longo de seu *Problemas da poética de Dostoiévski*: os monovocais e bivocais. Os monovocais dividem-se em diretos e objetificados. Os primeiros orientados ao referente, como expressão da última instância semântica do falante, são o que Bakhtin considera “andaimes”, ou seja, ajudam a construir a obra, mas não fazem parte do conjunto arquitetônica (BAKHTIN, 2018, p. 214). Os objetificados, por sua vez, são indiretos, os discursos da pessoa representada (o discurso direto do herói) e apresentam diferentes graus de concretude: ou há predominantemente uma definição sociotípica ou uma precisão caracterológico-individual (BAKHTIN, 2018, p. 213-214). Os bivocais, por sua vez, são o objeto principal de Bakhtin, pois eles que surgem da convicção dialógica, já que orientados para o discurso do outro.

Em passo consequente, partindo dessa classificação, indicamos, por outro lado e distintamente, que a polifonia indica “um método artístico” (BAKHTIN, 2018, p. 79), uma forma de organização de um sistema cognitivo, que pode ser musical ou verbal, como visto no capítulo anterior. E é neste conceito estreitíssimo que se inclui a formulação de Bakhtin sobre polifonia: ele mesmo atribui especificamente ao romance – e a um tipo de romance bem

delimitado – não o termo como substantivo, mas como qualificativo: trata-se do romance polifônico. Em outras palavras, ao passo que o dialogismo consiste em uma relação entre singularidades, remete ao fundamento da constituição dos sujeitos e, por conseguinte, de sua formação discursiva (conforme as várias categorias apresentadas), a polifonia diz respeito à forma de organização desses vários tipos de discursos em um romance, no qual as vozes (mais de uma) têm o mesmo valor e força.

Ora, em *Cidade Livre*, João Almino faz conviverem os contrários da construção de Brasília: o racionalismo da utopia modernista *versus* a proliferação de seitas místicas; o discurso oficial das autoridades *versus* histórias chãs e confissões pueris de João; a história registrada e a narração inventada; personagens que exercem papel memorialista e fio narrativo, como Bernardo Sayão; a morte do sertão em holocausto ao surgimento da cidade, tudo como forma de organização composicional. Ou seja, João Almino têm plena consciência de que um único discurso, ainda que dele mesmo, não é suficiente para abarcar a complexidade da formação narrativa de Brasília e, nesse momento, assume o que Bakhtin informa ser indispensável no romance, a autoconsciência:

O herói dostoiévskiano não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele não é apenas um ser consciente, é um ideólogo. O “homem do subsolo” já é um ideólogo, mas a criatividade ideológica dos heróis adquire pleno significado nos romances; aqui a ideia quase chega a se converter realmente na heroína da obra. Mas também aqui o dominante da representação do herói continua o mesmo: a autoconsciência. (BAKHTIN, 2018, p. 87).

Os microdiálogos que o narrador realiza consigo mesmo, analisando o próprio discurso e o das demais personagens perpassam toda a obra, o que evidenciaremos na Terceira Parte. Também o intrincado jogo de diálogos intrínsecos e extrínsecos, entre as seções do romance e entre os romances de Almino constituem fios dessa teia discursiva. A montagem do quebra-cabeças já começa, em *Cidade Livre*, com a magnificação do diálogo inconcluso – largamente refletido na impossibilidade de se resolver o assassinato da personagem Valdivino –, pois se parte da premissa de um crime não julgado na contemporaneidade de seu cometimento, e que ainda depois de cinquenta anos continua deliberadamente sem resposta:

Agora, tantos meses depois das sete noites que passei com ele e da sétima noite, a de sua morte, me pergunto se não fui eu mesmo seu assassino. Talvez seja para me redimir que misturo frases de seus papéis enterrados com histórias que li e ouvi, especialmente as que ouvi dele desde que notei nos seus olhos a alegria de me ver a seu lado, pois a alegria às vezes se exprime com lágrimas, como quando nos deparamos com a beleza, a justiça e a bondade em estado puro. O cansaço deste mundo e a resignação com a proximidade da hora de partir foram pouco a pouco transformados pela satisfação com meu gesto reconciliador. Eu não podia acreditar em tudo o que me dizia, e aquele

“tudo” me parecia insuficiente, mas reconheço que, com sua voz trêmula, falou muito, como se precisasse de alguém em quem descarregar histórias guardadas desde sempre. De dia ficava calado, e às vezes eu saía, vinha almoçar com minha mulher e meus filhos em nossa casa do Lago Sul, me encontrava com os amigos do jornal e ia à biblioteca da UnB fazer pesquisa, mas de noite eu lia para ele em voz alta e ele consertava uma frase aqui, outra acolá, e me contava, às vezes até de madrugada, muitas histórias sobre Valdivino e o crime que possivelmente não teria ocorrido. (ALMINO, 2010, p. 20-21).

Reiterando: entendido o dialogismo como concepção de sujeito, de vida e linguagem baseada integralmente na alteridade, na relação com o outro, não é de se estranhar que o outro, esse que forma o eu, que me traz a língua e a cultura, esteja presente na criação da linguagem, ainda que o interlocutor esteja ausente do mundo tangível. Não temos dúvida de que o dialogismo seja ferramenta fundamental para a análise do romance *Cidade Livre*; aliás, não só dele, como de inúmeros outros, cujo arrolamento Paulo Bezerra faz de forma econômica:

O dialogismo, teoria do discurso que constitui o fundamento maior de Problemas da poética de Dostoiévski, seria de grande eficiência para a análise da obra de grande parte dos autores brasileiros, entre eles Machado de Assis, Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso e Cornélio Pena. (BEZERRA In: BAKHTIN, 2018, p. IX).

Em outras palavras: Moacyr, o pai, apesar de distante fisicamente do filho, produz enunciados que o tempo todo tomam-no por base, por origem e destino, ainda que o faça sem executar uma única linha de diálogo. O narrador está sempre a sopesar a opinião e o julgamento do pai – e das demais personagens – em razão do que escreve, com espécie de temor reverencial. Por exemplo, são inúmeras as ocasiões em que se manifesta em tentativa de antecipar eventuais objeções do pai ou do leitor do blog... ou de sua própria memória que reconhece falha:

Não era o que papai e muito menos tia Matilde pensavam, para eles Valdivino tinha talento para falar sem parar e conhecia plantas e bichos, nada mais, não reconheciam genialidade na arte de salpicar pensamentos vagos com detalhes inusitados, mas todos nós concordávamos num ponto: que ele era o que aparentava ser, avesso a qualquer hipocrisia, sincero até mesmo quando concordava com tudo e com todos, para o que era necessário às vezes praticar um contorcionismo mental em que cabiam flagrantes contradições. Nada escondia, a não ser a mulher de sua vida, sempre cercada de um mistério que nos intrigava. Seu desejo de fazer sempre tudo certo o levava a confessar e tentar corrigir seus erros, a agir com uma humildade que era apreciada por todos e a colocar quase sempre a opinião alheia na frente da sua, como se preferisse que os outros pensassem por ele. Não era por medo que procedia assim, ao contrário, estaria disposto a enfrentar perigos, se perigos houvesse, mas tinha a impressão de que não os havia ainda encontrado. Como se contentava com pouco, estava convencido de que o mundo até então o havia tratado bem. Às vezes tinha dúvida sobre o que era certo ou errado e ficava agradecido a quem lhe tirava a dúvida, porém considerava sempre errado mentir, ser cruel com os bichos, magoar os outros e até mesmo sentir ciúmes... As pessoas eram boas, o mundo é que era cruel e virava suas cabeças, e só a

bondade e a delicadeza podiam consertar a maldade e a violência do mundo. Valdivino misturava ignorância e uma enorme vontade de aprender, grandes ideais e as pequenezas do dia a dia, paixão e indiferença. Essa impressão que eu fazia dele naquela época foi construída ao longo de uma convivência de vários anos, uma impressão sem as frases completas que somente agora consigo compor. (ALMINO, 2010, p. 97).

Além disso, sabe que tudo o que fala e escreve é precedido por uma infinidade de enunciados e, ao mesmo tempo, condicionado pela suposta responsividade (futura) do outro, que, inclusive, pede por clemência para não revirar o que o narrador já dava por finalizado:

Que saudades são essas que sentimos de uma felicidade inventada pela lembrança? Não, não é de hoje minha desconfiança nem minha dúvida, que já estavam lá nos meus tempos de menino, mas tive de esperar vários anos para percebê-las. Meus desejos mudaram, minhas aspirações são outras, já fui bem-sucedido antes de perder quase tudo, mas as horas passam da mesma forma em outros relógios, e o sol, diante das construções que encheram a paisagem, pinta com as mesmas cores a manhã e as esconde igualmente no crepúsculo. Você, meu único e fiel seguidor do blog, tem razão, por que remexer no que está quieto e esquecido? (ALMINO, 2010, p. 26).

Então, o romance polifônico abre-se para todas as vozes da sociedade, ainda que nem todas elas sejam “desejáveis” do ponto de vista do argumento que se quer defender. Em *Cidade Livre*, essa consideração é de suma importância, pois há passagens em que personagens ideólogas defendem posicionamentos diametralmente antagônicos, como no episódio em que as duas tias travam embate entre a revolução (tia Matilde) e o conservadorismo (tia Francisca). Almino, ciente de ambos os lados, não exclui do mundo discursivo do romance nem aquela nem esta voz, o que nos abre a possibilidade de, já sob uma perspectiva de enfrentamento do discurso oficial pelo discurso popular, aplicarmos perfeitamente o conceito de carnavalização, pois, segundo o próprio Bakhtin,

(...) revogam-se, antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. Elimina-se toda distância entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o livre contato familiar entre os homens. (BAKHTIN, 2018, p. 140).

Assim dizendo, *Cidade Livre* não deixa de ser a carnavalização da construção de Brasília, como subversão das vozes oficiais e seu enfrentamento, com o destronamento das autoridades. Aliás, Almino em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras é literal:

Os romancistas podem alienar a verdade em troca de uma boa frase quando esta revela a verdade mais profunda da própria ficção. Se o poeta é um fingidor, imagine o ficcionista! Embora nesse trabalho de invenção possam ser incluídos registros e documentos, isso não é o cerne da obra de ficção. Seu compromisso não é com a conjuntura, dinâmica pela natureza; nem com a verdade factual, mutável com o surgimento de novas informações. É com a

história não oficial, alternativa ou subterrânea e deve ir além da verdade e da realidade, sob pena de perder sua dimensão de fantasia, que traz em si forma peculiar de transmissão de conhecimento. (ALMINO, 2017a).

Ainda de acordo com o próprio João Almino, em entrevista a Thiago Blumenthal,

O que interessa mais para minha literatura é a história não oficial, o olhar oblíquo e através das frestas, a perspectiva menos usual ou mesmo inusitada e o marginal e periférico. No período escolhido para a trama deste novo romance, Brasília ainda não tinha vida, seus primeiros prédios e suas primeiras vias apenas começavam a tomar forma, enquanto a *Cidade Livre* já estava povoada de histórias, de sonhos, incertezas, angústias, misticismo, paixões e alegrias. (BLUMENTHAL, 2010).

E, na execução desse romance que dialoga com o futuro utópico não realizado, de certa forma antecipado pelos eventos reais na construção de Brasília, Almino, à maneira de Dostoiévski, “ausculta o diálogo de sua época”:

Dostoiévski tinha o dom genial de auscultar o diálogo de sua época, ou, em termos mais precisos, auscultar a sua época como um grande diálogo, de captar nela não só vozes isoladas, mas antes de tudo as relações dialógicas entre as vozes, a interação dialógica entre elas. [...] No diálogo do seu tempo, Dostoiévski auscultava também os ecos das vozes-ideias do passado, tanto do passado mais próximo (dos anos 30-40) quanto do mais distante. Como já dissemos, ele procurava auscultar também as vozes-ideias do futuro, tentava adivinhá-las, por assim dizer, pelo lugar a elas destinado no diálogo do presente, da mesma forma que se pode adivinhar no diálogo já desencadeado a réplica ainda não pronunciada do futuro. Deste modo, no plano da atualidade confluíam e polemizavam o passado, o presente e o futuro. (BAKHTIN, 2018, p. 100-101).

Em suma, as unidades reais de comunicação (enunciados), em relações dinâmicas de sentido (dialogismo), muitas vezes até contrapostas (carnavalizadas) no interior da narrativa, são as linhas que colam o quadro geral (polifonia) emoldurado no romance de João Almino.

Diante de tudo o que se defendeu, refaçamos as indagações introdutórias: afinal, estamos diante de um romance “polifônico”?

Claramente, *Cidade Livre* é exemplar de uma narrativa polifônica, em que – repetimos conscientemente e até a exaustão, se necessário – as vozes oficiais e as populares, as vozes do pai e do filho, no presente ou distanciadas no tempo, na história e na ficção, convivem, ainda que em embate, sem que nenhuma se sobreponha à outra. Em outro passo, a relação entre o autor e as personagens, principalmente o “herói” bakhtiniano – o protagonista –, também se dá no mesmo nível, pois o autor não transforma o narrador em fantoche de suas ideias, mas o contrário, é reconhecido dentro de suas próprias contradições.

Além disso, afirmamos sem dúvida: *Cidade Livre* é, também, um romance que se vale do dialogismo. Sendo o dialogismo o princípio constitutivo do sujeito e, por consequência, da

linguagem, o romance de Almino não se resolve, não trata de uma defesa dialética em que se apagam nem as vozes oficiais nem as vozes populares. Muito ao contrário, a impressão geral é de que o diálogo entre elas nunca será finalizado, as relações narrativas entre as personagens, ainda que já mortas, sempre serão retomadas em vertigem espiral, quando da tentativa de rememoração dos discursos que já não podem mais ser resgatados fielmente. Em outras palavras: os enunciados que já foram executados durante a narrativa continuam ecoando nas vozes internas, como tentativas de releituras infinitas para o mistério, não só do assassinato de Valdivino, mas da construção de Brasília.

Portanto, temos diante de nós um texto ao mesmo tempo dialógico e polifônico. Dialógico porque as vozes ali construídas decorrem de enunciados que, por sua vez, levam em conta sempre e em extenuação os outros e infinitos enunciados. E polifônico porque a estrutura do texto permite que todas essas vozes sejam, não só ouvidas, mas tenham a mesma força, o mesmo valor e convivam igualitariamente em sua singularidade. Tudo isso verificamos em *Cidade Livre*.

Mais para além, diante do conceito de dialogismo como princípio constitutivo da linguagem, do sujeito e, em última consequência, da própria vida: seria plausível alargá-lo como princípio constitutivo da cidade? A uma cidade que nunca está acabada, sempre em construção, seria teoricamente possível aplicar esses atributos?

É o que investigaremos.

Capítulo 4 Em defesa de uma cidade dialógica

Transportamos para este capítulo a polêmica anterior: falamos de Brasília como uma “cidade dialógica” ou uma “cidade polifônica”?

Reforçamos, novamente, a clara diferença entre polifonia e relações dialógicas: a polifonia não se confunde com dialogismo e os termos não devem ser tomados como sinônimos na obra de Bakhtin. A polifonia é forma de organização de um sistema cognitivo, musical ou verbal. No nosso caso, admitimos o conceito estreitíssimo de Bakhtin sobre polifonia, qualidade que pode ser atribuída especificamente a um romance, como método artístico. Portanto, afirmamos sem demora, tendo por pressuposto nossa base teórica bakhtiniana: não há como qualificar Brasília – nem qualquer outra cidade – como “polifônica”, nos estritos limites dessa teoria. Chamar Brasília de “cidade polifônica” poderia implicar uma imprecisão terminológica ou, no mínimo, uma incompletude. Se tomado apenas o fundamento etimológico, sem incursões em Bakhtin, nada impediria dizermos “cidade formada por várias vozes”. Mas a polifonia em Bakhtin implica, como exaustivamente demonstrado, além do aspecto quantitativo (“várias vozes”), um aspecto qualitativo (várias vozes com “igual força, potência e valor”), dentro de uma estrutura narrativa. Além disso, Bakhtin deixa claro que se trata de uma forma de organização composicional, em que o autor considera o herói de seu texto em igual condição narrativa, o que, por princípio, não tem aplicação na consideração de um objeto não narrativo – a cidade em si. Ou seja, é atributo aplicável à narrativa romanesca. Em suma: a despeito de considerarmos o romance *Cidade Livre* como polifônico, é impossível conceitual e ontologicamente considerar a cidade física de Brasília como polifônica, nos limites da teoria narrativa bakhtiniana.

Em contraposição, percebemos que Brasília é cidade de construção mediante discursos – e não um método de organização artístico –, discursos esses formados por enunciados míticos, históricos, depoimentos, ficção, poesia etc., que muitas das vezes fazem colidir os contrários, os contrassensos e absurdos dessa mesma cidade, como Bakhtin afirma quanto ao princípio da obra de Dostoiévski:

Tudo em seu mundo vive em plena fronteira com o seu contrário. O amor vive em plena fronteira com o ódio, conhece-o e compreende-o, enquanto o ódio

vive na fronteira com o amor e também o compreende [...]. A fé vive em plena fronteira com o ateísmo, fita-o e o compreende, enquanto o ateísmo vive na fronteira com a fé e a compreende. (BAKHTIN, 2018, p. 204).

No que concerne ao dialogismo, trata-se de fundamento da constituição dos sujeitos e, por conseguinte, de sua formação discursiva em uma relação entre singularidades. Alargando essa consideração, com base em afirmação expressa de Bakhtin de que as relações dialógicas são o princípio constitutivo da vida, nada impediria, teoricamente, de aplicarmos o conceito à cidade física de Brasília. Já o dissemos à larga: muito mais que apenas uma relação discursiva entre enunciados, o dialogismo trata-se da formulação existencial de uma vida e de uma linguagem o tempo todo baseadas na relação do “eu para comigo mesmo”, mas, principalmente, do “eu com o outro”, da alteridade constante na construção de enunciados. Essas relações “eu + tu”, “eu + ele”, “ele + ele” e “tu + ele” significam, em redução pronominal drástica, um “nós”.



Fotografia 6 – Vila Planalto (primeiro plano). Obras do “Vinte-e-oito”, o Congresso Nacional (à linha do horizonte). Arquivo Público do Distrito Federal.

“Nós” aqui como o aglomerado orgânico de todas as consciências de todos os tempos e espaços em infinitos enunciados que, incessantemente, relacionam-se, parece-nos um retrato discursivo correspondente a uma cara imagem de Brasília: o espaço possível e realizado da miscigenação étnica do brasileiro, como centro de encontro das regiões, uma cidade aberta,

inconclusa, sempre apta a ser agregada pelos mais diversos sujeitos brasileiros, que carregam em sua formulação existencial os mais diversos enunciados brasileiros. Uma cidade em que o acampamento dos operários pode aparecer em primeiro plano na mesma foto em que a estrutura do futuro Congresso Nacional está ao horizonte (Fotografia 6). Mas também o oposto, uma cidade que, a despeito da utopia, tornou-se *urbs* tipicamente brasileira, com suas vicissitudes, desigualdades e abismo social:

Se os operários tivessem que eleger monumentos ao Candango Desconhecido", à semelhança dos erigidos para homenagear soldados desaparecidos em campos de batalha, provavelmente apontariam o anexo do Congresso Nacional, o "Vinte e Oito", o edifício mais alto em construção. Impossível saber o número de trabalhadores que caiu dos andaimes, pois as empreiteiras nem o governo tinham interesse em fazer essas contas, muito menos divulgá-las. — Para complicar, naquela época não havia justiça trabalhista nem representação sindical. A gente só ficava sabendo das coisas pela "rádio peão" — conta ainda Cosme, que se aposentou por acidente de trabalho, ganhando o equivalente a quatro salários-mínimos, reduzidos a apenas um pelos sucessivos planos econômicos do governo para combater a inflação. Ribeiro transcreve falas que reafirmam aquilo que a "rádio peão" noticiava e a oficialidade jogava debaixo do tapete. (BEÚ, 2013, p. 59).

A cidade de Brasília como produto da cultura, também está impregnada de relações dialógicas, que implicam não só uma concordância, um silêncio, mas também – e podemos arriscar – principalmente as contradições daquilo que a forma: casas, ruas, lojas, pessoas e palavras. Bakhtin afirma decisivamente que nada, absolutamente nada, pode escapar da influência das palavras:

Dotando a palavra de tudo o que é próprio à cultura, isto é, de todas as significações culturais (cognitivas, éticas e estéticas) chega-se bem facilmente à conclusão de que não existe absolutamente nada na cultura além da palavra, que toda a cultura não é nada mais que um fenômeno da língua, que o sábio e o poeta, em igual medida, se relacionam somente com a palavra. Pois, dissolvendo a lógica e a estética, ou mesmo, só a poética, na linguística, nós destruímos a originalidade tanto do campo lógico e estético como, em igual medida, do campo linguístico. (*O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, BAKHTIN, 2014b, p. 45).

E essa pintura é muito nítida em *Cidade Livre*. Uma das características essenciais do romance é a caracterização do abismo social por meio das narrativas, vozes e tons de cada uma das personagens, que Almino capta do efeito dramático relacionado à fundação e inauguração da cidade. Conforme Laurent Vidal, refletindo sobre considerações de Joseph Rykwert, o próprio Juscelino Kubitschek era categórico quanto à potencialidade dúplice da futura capital:

A analogia que estabelecemos entre as fundações de cidades na Antiguidade grega e romana e a fundação de Brasília não é nem gratuita nem puro efeito retórico. Esse paralelo parece ter sido propósito do próprio Juscelino Kubitschek que aproveita qualquer oportunidade que o avanço da construção oferece para proceder a um ritual mítico-religioso. De acordo com Joseph

Rykwert, os procedimentos de fundação de cidades na Antiguidade consistiam nos seguintes elementos: (1) a encenação, na fundação de cada estabelecimento, de uma cena dramática da criação do mundo; (2) a encarnação desse drama no plano do estabelecimento e na instituição social e política correspondente; (3) o alcance desse segundo objetivo pelo alinhamento de seus eixos com os do universo; e finalmente (4) a repetição do cosmogonia da fundação nas festas regulares e recorrentes e sua encarnação comemorativa nos monumentos do estabelecimento. Brasília deixa de ser simplesmente a nova capital do Brasil para tornar-se o altar sobre o qual é celebrada a nação brasileira. Dois momentos devem ser distinguidos: por um lado, a fundação e, por outro, a inauguração. Correspondem a ritos distintos, mas complementares para legitimar o local e a cidade e fundar a nação, totalmente engajada na criação da nova capital. A fundação de Brasília é organizada e pensada como uma dramaturgia, em que a tensão de cada instante, de cada ato fundador – a busca dos signos, o chamado aos deuses, o chamado aos ancestrais e o traçado dos eixos – só encontra resolução na inauguração. (VIDAL, 2009, p. 245).

E o que queremos invocando essa citação?

Para considerarmos Brasília como cidade dialógica, devemos assumir por premissa a existência da pluralidade de discursos, o que faremos via *Cidade Livre*.

Almino tem, como JK, plena consciência da dimensão mítica da construção de Brasília. Também tem acesso aos procedimentos cerimoniais da inauguração, conforme se pode corroborar comparando o *Programa das solenidades de instalação do Governo Federal em Brasília* (ANEXO C) e os episódios inseridos na narração, notadamente nos capítulos *Primeira noite: de A a Z* e *Sétima noite: o desterro e o esquecimento*. Por outro lado, o nascimento dessa civilização não é narrado por uma voz oficial, em *Cidade Livre*, mas por uma voz de menino reassumida por um narrador depois de cinquenta anos, decorrente de uma conversa com o pai. E Almino faz com que todas essas vozes perpassem umas pelas outras, em séries de interrogações, respostas, réplicas – dissonantes ou concordantes –, todas em função recíproca, em “diálogo inconclusivo”, a única forma adequada de “expressão verbal da autêntica vida do homem” (BAKHTIN, 2018, p. 329).

Em outras palavras, João Almino faz-nos despertar mediante a ficção para uma característica intrínseca e consentânea da nascitura cidade: o dialogismo como constituinte principiológico de Brasília. E é nosso dever – e nossa responsabilidade – identificar esse fato da vida na arte, tornando-o singular dentro de nós tal percepção (BAKHTIN, 2011, p. XXXIV), aqui sujeitos-pesquisadores responsáveis sem álibi no ser.

Mais. É somente a partir dessa construção narrativa que a cidade se consolida como o resultado da miríade de relações dialógicas que a vida real tenta – e consegue – muitas vezes apagar, atribuindo falso ornamento autoritário e altíssimo de uma cidade que é constituída por vozes, de mais a mais, simples, humildes e esquecidas. “Brasília não ficou imune à dualidade

estrutural da sociedade brasileira (...)”, afirma Eloísa Barroso: “na literatura, não é apenas uma reflexão sobre a realidade política, mas é, também, uma cidade de conteúdo e forma, onde as vozes dos seus moradores desconstroem a cidade linguisticamente” (BARROSO, 2015, p. 59-60). Ainda de acordo com a autora,

Com a linguagem literária, conjugada ao texto científico, é possível liberar a cidade do simulacro sob o qual Brasília surge como um projeto moderno capaz de redimir o Brasil de um arcaísmo de uma nação incompleta, ainda em formação e inseri-lo, por meio de um projeto arquitetônico arrojado, no círculo dos países desenvolvidos. Brasília é erguida sob o argumento de que uma manifestação grandiosa seria capaz de permitir ao Brasil a condição de realizar-se como nação. Brasília representa uma espécie de ideal de racionalidade feliz. Seu espaço sugere uma vida ordenada, livre de qualquer esfera de ambivalência. Ela é a visão da cidade perfeita, que embora não rejeite a história, pois resgata o mito da descoberta do Brasil, omite os vestígios palpáveis de capital de um país periférico. (BARROSO, 2015, p. 59-60).

E Brasília – ou antes o Distrito Federal – passa a significar cenário e moldura: arquitetura para se construir o próprio romance. A estrutura poética não fica imune a isso, pois como toda epopeia *Cidade Livre* é construída por meio da memória. Mas a memória não somente mítica; nem, tampouco, só oficial. O hino oficioso da cidade, de Simão Neto e Ariowaldo Pires, já afirmava:

Em meio à terra virgem desbravada
Na mais esplendorosa alvorada
Feliz como um sorriso de criança
um sonho transformou-se em realidade
surgiu a mais fantástica cidade
"Brasília, capital da esperança"

Desperta o gigante brasileiro
desperta e proclama ao mundo inteiro
num brado de orgulho e confiança:
nasceu a linda Brasília
a "capital da esperança"

A fibra dos heroicos bandeirantes
persiste nos humildes e gigantes
que provam com ardor sua pujança,
nesta obra de arrojo que é Brasília.
Nós temos a oitava maravilha
"Brasília, capital da esperança."

Pois essa cidade forjada no mito precisa da narração de sua gênese. Mas a narração sobre sua construção exigia muitas vozes – como exigiu muitas memórias –, muitos discursos, que proliferavam com brados de grandeza e de novo descobrimento do território. Almino amplifica um dos registros, o volume da voz do candango, nas trilhas singulares das personagens; resgata a memória épica candanga, por aspectos memorialistas, dialógicos, integrativos; canta o mito

épico candango, integrando as histórias oficiais sobre a cidade e a experiência dos construtores de barro e sangue... e pena:

No curso da leitura, séries de frases, de personagens superpõem-se. O trabalho braçal dos operários e o verbal, do autor, se aproximam. A arquitetura ficcional tenta, assim, expressar a engenharia da construção real, mas mantendo seu “cosmo narrativo autônomo” (IMBERT, 2006, p. 33). (RAMOS, 2013, p. 192).

A narração esculpida em mármore de Carrara já contava com pujantes versões: JK como reencarnação dos faraós (COUTO, 2010, p. 190-191); Brasília como “terra prometida”; capital da esperança moderna e utópica e tantas outras. E Almino soluciona – ou tenta amenizar – o impasse, introduzindo um narrador dramatizado ao lado do escritor e do próprio autor, ao incluir registros memorialistas pessoais e registros singulares de cada personagem, por meio dos quais dá voz a pontos de vista populares, em um procedimento dialógico extremo, quando o narrador assume o excedente de visão para conseguir alcançar o profundo discurso que ele mesmo, em sua consciência, hesitava em admitir:

No domingo seguinte, no confessionário da igreja São João Bosco, omiti, baixinho, do padre Roque, os detalhes mais pecaminosos: ‘Vi a tia Matilde...’ Ia dizer ‘nua’, mas o padre achou minha hesitação suficiente para que eu rezasse algumas ave-marias, com as quais Deus perdoou os meus vários pecados, o da visão, o do tato, o do paladar e sobretudo o da imaginação. (ALMINO, 2010, p. 60).

Curiosamente, João Almino afirma em entrevistas – como na concedida a Paulo Paniago em 21 de junho de 2008 – que uma cidade não determina sua literatura (ele pontua poder trocar Brasília por São Paulo ou Chicago), apesar de reconhecer que a capital lhe dá uma “cor particular”:

Uma cidade não é suficiente para definir uma literatura. Minhas histórias poderiam por certo se situar noutros lugares, mas Brasília lhes dá uma cor particular, me ajuda a fugir dos estereótipos e a tratar de temas que me são caros, como o novo, a pós-utopia e os processos de desmodernização. (ALMINO, 2008)

Em seu discurso ao receber o *Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura* (transcrito na íntegra no ANEXO B), reforça essa ideia:

A cidade tem uma dimensão simbólica muito forte e eu posso contrastar com a que vai surgindo espontaneamente. Brasília é um projeto moderno que precede a Independência do Brasil e continua vivo. É uma ideia de utopia e, por isso, é tão interesse o contraponto com a Brasília que surge dos arredores. É um plano quase que matemático, mas que se mistura e contrasta com o que desponta nas bordas. Na época em que comecei a escrever ficção achava que a literatura precisava se renovar. Situar a minha ficção em Brasília me daria mais liberdade para experimentar. Se eu a situasse no Nordeste, haveria o risco de me encaixar em uma tradição literária muito forte, que admiro. Fui leitor de Graciliano Ramos muito jovem. Poderia também situar no Rio ou em São

Paulo. Mas eu precisava escapar dessas armadilhas. Brasília, obviamente, já tinha alguma produção, mas era uma cidade nova. (ALMINO, 2016b).

Além dele, parte da crítica concorda com Almino, como Eustáquio Gomes:

O cenário brasileiro não é aliás tão relevante em Almino como foi, por exemplo, a paisagem humana do Rio de Janeiro para Marques Rebelo. Será um erro grave de caracterização se a obra de Almino vier a ser tomada no futuro, como já vem ocorrendo, por este aspecto empobrecedor que não faz justiça à universalidade de seus temas. Equivaleria a dizer que *O livro das emoções* é um romance futurista apenas porque o narrador – um ex-fotógrafo setentão cego – escreve suas memórias (intercaladas com o cotidiano factual) no ano 2022. Assim como a Curitiba de Dalton Trevisan traduz mais que uma metrópole do Sul, uma geografia moral que pode ser encontrada em qualquer parte onde haja sedutores e seduzidos, a Brasília de Almino é o espaço dos desencontros, vazios e fragmentações do homem desterrado – não apenas de sua geografia, mas no interior de si mesmo –, do mesmo modo que a Europa das andanças de W. G. Sebald espelha mais propriamente a alma humana que os palcos de horrores ali tão minuciosamente descritos. Que Almino tenha feito o “projeto de uma fundação escritural de Brasília”, como ressalta Alcir Pécora, isto é outra coisa. Restringindo-se tal “fundação” ao campo da ficção de cor local, é de justiça lembrar que a ficcionalização da capital já havia sido iniciada antes por Esdras do Nascimento, Herberto Sales e Alan Viggiano, encontrando hoje continuadores em novos ficcionistas como, por exemplo, Margarida Patriota. (GOMES, 2009).

Entretanto, com as devidas medidas de cortesia acadêmica, defendemos que, não fosse a estrutura dialógica fundamental de Brasília, a abundância discursiva sobre sua gênese, construção e função civilizatória, não haveria paralelo com a narrativa dialógica de *Cidade Livre*. Em certo passo, de forma aparentemente contraditória, João Almino afirma:

Até *Cidade Livre*, meu romance anterior a Enigmas da primavera, não tive a intenção de construir romances sobre Brasília. Apenas minhas histórias se passavam lá, e isso chamou a atenção da crítica e de leitores, a ponto de os romances terem sido descritos como uma Trilogia de Brasília, um Quarteto de Brasília e depois um Quinteto de Brasília. Se as histórias desses romances tivessem lugar em São Paulo, duvido que eles tivessem sido considerados como um Quinteto de São Paulo. Em *Cidade Livre* foi diferente. Houve a intenção de descrever o clima da construção de Brasília e, ao lado de histórias inventadas, eu trouxe para o livro muito da crônica e dos personagens da época. [...] Como sempre acreditei que uma cidade não define uma literatura, podendo haver projetos literários radicalmente distintos em histórias que tenham por cenário a mesma cidade, bem como projetos literários semelhantes retratando cidades distintas, não considero que fazer meus personagens saírem de Brasília sinalize, em si, uma modificação do projeto literário, embora não negue que havia um propósito em situar as histórias daqueles cinco romances em Brasília. (ALMINO, 2016b).

Devemos, aqui, reconhecer que, quando um autor comenta sobre sua própria obra, afasta-se da função de escritor e passa a exercer interpretação crítica. Contudo, apesar de considerarmos legítima essa constatação do João Almino ensaísta, dela discordamos. Assentimos, por outro lado, com o narrador João da ficção, que em muitas partes considera

Brasília como apta a receber uma narração específica, bastando lembrarmos da epígrafe que encabeça toda esta dissertação e também o próprio romance na *Primeira noite*: “Brasília é um romance digno de ser contado”. Não estamos asseverando que histórias que se passaram em Brasília – *rectius* na Cidade Livre – não pudessem ter sido contadas fora de *Cidade Livre*. Mas afirmamos, sim, que o encontro das personagens específicas construídas nesse romance e de seus respectivos enunciados, exclusivos de sua formação dialógica, só foi possível porque viável foi a construção da capital, naquele momento, naquelas circunstâncias e com base naquele contingente de singularidades que marchou para o interior do Brasil.

Em determinados momentos, o próprio Almino afirma que o vazio de Brasília é que possibilitou sua busca estética por uma narração nova:

Brasília, para João Almino, como ele declarou, é justamente material para a reflexão sobre o novo, sobre o vazio, sobre o espaço a ocupar. E sobre os problemas e as frustrações surgidos com a busca do novo, a ânsia de modernidade". (PANIAGO, 2012, p. 37).

Ou seja, ainda que à revelia do próprio Almino, assumimos nesta dissertação que o espaço de *Cidade Livre* é, sim, determinante. Na verdade, aproximamo-nos muito do conceito bakhtiniano de cronotopo, pois entendemos indissociáveis a essência de cada uma das personagens – e de sua linguagem, por conseguinte – do tempo em que a história é narrada (construção de Brasília, entre os anos de 1956 e 1960) e do espaço em que ela se desenrola (a Cidade Livre que dá título ao romance). Algo como o que o próprio Bakhtin reconhece em Dostoiévski, quando surge o capitalismo tardio russo, para a criação do romance polifônico:

As contradições extremamente exacerbadas do jovem capitalismo russo, o desdobramento de Dostoiévski enquanto indivíduo social e sua incapacidade pessoal de adotar determinada solução ideológica, tomados em si mesmos, são algo negativo e historicamente transitório mas, não obstante, constituíram as condições ideais para a criação do romance polifônico, “daquela inaudita liberdade de vozes na polifonia de Dostoiévski” que é, sem qualquer sombra de dúvida, um passo adiante na evolução do romance russo e europeu. [...] As grandes descobertas do gênio humano só são possíveis em condições determinadas de épocas determinadas, mas elas nunca se extinguem nem se desvalorizam juntamente com as épocas que as geraram. (BAKHTIN, 2018, p. 40).

Ou seja, a narração em analepse de *Cidade Livre* é o reconhecimento de que aquela cidade em nascimento, quando da época de sua singular origem, não estava apta a contar sua própria história. Mas a história que foi efetivamente contada no romance, em distanciamento de cinco décadas, só foi possível porque aquela cidade nasceu exatamente naquelas condições e naquele momento histórico específico. Em outras palavras, os episódios narrados em *Cidade Livre* não se encaixariam em um romance de aventuras no Mar Mediterrâneo, por exemplo,

nem em um romance histórico que representasse o mesmo ímpeto modernista utópico no Rio de Janeiro. Repetimos sem descaimento: o espaço Cidade Livre não é fortuito e é responsável pelo necessário encontro entre as vozes que estabelecem as relações dialógicas das linguagens de cada uma das personagens. Ainda mais quando assumimos que as escolhas do narrador são todas tomadas por base na época em que vivia na Cidade Livre, pois o período anterior em Ceres, no estado de Goiás, e o posterior, no próprio Plano Piloto de Brasília, são realizados em breves sumários, esses sim aptos a serem transpostos a qualquer outra cidade. Ampliamos essa percepção aos demais romances de João Almino e invocamos João Rocha, para quem,

Se não me equivoco, Brasília, para João Almino, menos do que território físico, localizado no Planalto Central, é uma “floresta de símbolos”, para recordar o célebre verso de Baudelaire. Ou seja, as contradições e paradoxos inerentes ao Plano Piloto fornecem matéria-prima ficcional de primeira ordem. (ROCHA, 2010, p. 300).

Também é a opinião de Rogério Menezes, quanto a *As cinco estações do amor*:

Ana, ex-professora da UnB que mora no Lago Sul e heroína do livro de Almino, foge à regra. Consegue, depois de muito sofrer, mudar a si mesma. Descobre: a saída está na simplicidade. Nada além. Brasília é fundamental nesse processo de redescoberta pessoal da Ana em crise: “Quero o absolutamente simples, que me acalenta, meu olhar sereno sobre a cidade que escolhi, a caminhada pela orla do Lago Paranoá...”. Com a palavra, Ana: “As nuvens podem, a qualquer momento, descarregar mais chuvas. Mas em breve deve começar o longo inverno seco, que todo mundo aqui teme, menos eu, pois a secura é do meu temperamento, assim como são estas paisagens vazias, pontuadas por figuras que as cruzam, como formiguinhas perdidas”. (MENEZES, 2010).

Não há como afastar a particularidade de fatos notórios, ocorridos especificamente e por causa da construção de Brasília, que foram deliberadamente mascarados pelo discurso oficial, e que consistem em uma das hipóteses para a própria resolução do mistério do assassinato do candango Valdivino. As mortes nas construções, os acidentes de trabalho crescentes à medida que a cidade tomava forma, a grilagem incipiente por empreiteiras clandestinas, os acampamentos que ainda hoje existem, como a Vila Telebrásilia, as cartas escritas por personagens reais etc. (MADEIRA, 2013, p. 37; NEIVA, 2015, p. 274-278), nada disso existiu – nem poderia haver – no Rio de Janeiro, em São Paulo ou em qualquer outra cidade. Aliás, até poderiam ter ocorrido ficcionalmente, mas o amparo da visão de um narrador jornalista, que tenta resgatar nas memórias do pai e em suas próprias, a história da construção da capital não permitiria tal narração em qualquer outra cidade que não a Cidade Livre, povoação destinada a ser acampamento provisório, a única criada por força de lei do Congresso Nacional e sancionada por um Presidente da República (ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL, *Formação do Núcleo Bandeirante*).

A estrutura do romance, desenvolvida toda nessa cidade provisória, que seria derrubada depois da inauguração de Brasília, mais que apenas uma indicação geográfica possibilitou a manifestação de determinadas vozes sociais específicas, que também sofreram a tentativa, durante décadas, de aniquilação. Como já extensivamente afirmado, a ideia épica pode e deve ser obra de várias mãos e vozes. Sessenta mil operários (PANIAGO, 2012, p. 124-125), todos queriam de certa forma ser narradores de uma cidade única, ou construtores de catedrais, como reiteradamente assumido por Valdivino: “três turnos de oito horas sem parar. (...) Imagine um grande formigueiro habitado por centenas de tratores, caminhões, escavadeiras e milhares de operários” (GARCEZ, 2010, p. 22).



Fotografia 7 – Cidade Livre. Candangos. Arquivo Público do Distrito Federal.

Com tudo isso, é impossível negligenciar que Brasília deixava de ser somente concreto e asfalto para se tornar discurso e narrativa, na voz de todos aqueles que da construção participaram. Dentro do processo de formação da totalidade narrativa, João Almino entrelaça os enunciados populares e oficiais, de forma que em determinados parágrafos, ao mesmo tempo Valdivino dialoga com Bernardo Sayão e Juscelino Kubitschek, tudo sob o escrutínio atento do menino João, quando deliberadamente o autor faz preponderar o individual sobre o público,

deixando em espera o discurso oficial. Isso só possível de 1956 a 1960. Isso possível na Cidade Livre, em *Cidade Livre*.

Trata-se de uma constante trama de enunciados, em que Almino transforma os discursos oficiais distantes em unidades reais da comunicação. Na poesia, procedimento semelhante dá-se com Nicolas Behr, que em tom extremamente ácido, reconhece a tentativa de apagamento das vozes populares na configuração da narrativa épica:

jk construiu Brasília
os candangos ficaram olhando
(BEHR, 2007, p. 56).

cidade sem passado?
teu passado sou eu
e tua tradição começa aqui
marco zero
(BEHR, 2017, p. 34).

Brasília não
Brasília é sonho
Brasília foi
construída
com a língua
2.354 línguas
polindo
as escadarias
do palácio
(BEHR, 2010a, p. 19).

Por outro lado, deparamo-nos com a grandiosa *Brasília, sinfonia da alvorada*, hino modernista por Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes que, “tocados pela imensidão daquele lugar, deixaram-se encantar pela grandeza do projeto de construção de uma cidade em meio à imensidão do cerrado” (FREITAS, 2007, p. 7). Dividida em cinco movimentos – *O planalto deserto; O homem; A chegada dos candangos; O trabalho e a construção; e Coral* –, a composição corresponde ao discurso épico retratado na declaração de JK (v. ANEXO A):

Olhai agora para a Capital da Esperança do Brasil. Ela foi fundada, esta cidade, porque sabíamos estar forjada em nós a resolução de não mais conter o Brasil civilizado numa fímbria ao longo do oceano, de não mais vivermos esquecidos da existência de todo um mundo deserto, a reclamar posse e conquista. Esta cidade, recém-nascida, já se enraizou na alma dos brasileiros; já elevou o prestígio nacional em todos os continentes; já vem sendo apontada como demonstração pujante da nossa vontade de progresso, como índice do alto grau de nossa civilização; já a envolve a certeza de uma época de maior dinamismo, de maior dedicação ao trabalho e à pátria, despertada, enfim, para o seu irresistível destino de criação e de força construtiva.

Mas, diversamente do tom megalômano da sinfonia, as relações dialógicas na cidade e em *Cidade Livre* dão-se, notadamente, entre os enunciados dos operários, desbravadores e,

mesmo, dos aproveitadores que enriqueceram na “imensidão do cerrado”, grupos que, não fosse a construção de Brasília, não teriam travado contato. Na verdade, tais grupos atualmente estão de tal forma entremeados que é possível, inclusive, identificar o florescimento de um “dialeto brasiliense”:

À medida que a pesquisa prosseguia, comecei a levar em conta a articulação desses movimentos que expressam bem o que Brasília exhibe na fala e na cultura de seus residentes. São eles: do rural para o urbano; do oral para o letrado e do regional para o suprarregional [...]. Quanto ao terceiro movimento – do regional para o suprarregional, ele é consequência do próprio processo de convivência de brasileiros de todas as regiões, pois, como está bem consolidado na literatura sociolinguística, o contato favorece os amálgamas a expensas das distinções. [...] Em Brasília não assistimos à perpetuação da cultura circundante, muito embora os estados que a rodeiam funcionem como polos de emigração para a capital. (BORTONI-RICARDO *et al.*, 2010, p. 9-10).

De fato, o dialeto brasiliense caracteriza-se por não possuir traços marcantes estereotipados e relacionados a qualquer região do Brasil. (BORTONI-RICARDO *et al.*, 2010, p. 53).



Fotografia 8 – Cidade Livre. Comércio. Arquivo Público do Distrito Federal.

No documentário de Néelson Pereira dos Santos, *Fala Brasília* (1966), lê-se em uma das primeiras telas: “Brasília, que é o encontro dos falares regionais do Português do Brasil,

motivou a realização deste filme como parte de uma pesquisa dialectológica”. Nessa filmagem, são entrevistados vários candangos, de origens tão diversas quanto Pará e Amazonas; Alagoas, Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Espírito Santo, Minas Gerais e Guanabara; Paraná, Mato Grosso, Santa Catarina, São Paulo, Rio Grande do Sul; Goiás, Minas; Bahia. É interessantíssimo notarmos que, ao fim do curta-metragem (9min14), os entrevistadores dão uma lista de desenhos, para cada um dos entrevistados nomeá-los segundo seu falar: peixe, pássaro, cobra, macaco, isca (anzol), veado, borboleta, uma série de significantes dissonantes com relação ao mesmo significado. Mas a palavra “arco-íris” é repetida sistematicamente por todos. Ou seja, a diversidade linguística que Brasília atraiu, desde seus prolegômenos, aqui encontrou espaço, mas, ao mesmo tempo, apesar das singularidades regionais, os candangos puderam identificar elementos que os faziam reconhecer-se parte de uma comunidade nacional: a construção de Brasília permitiu lado a lado que relações dialógicas convivessem.

E, assim como a cidade é formada por relações dialógicas, ela é (ou deveria ser) representada por uma narrativa em que se registra e reforça-se sua heterodiscursividade: “no romance, devem estar representadas todas as vozes socioideológicas de sua época, isto é, todas as linguagens minimamente importantes dessa época; o romance deve ser o microcosmo do heterodiscurso” (BAKHTIN, 2018, p. 224). Conhecer Brasília, portanto, segundo o próprio Almino, em plena harmonia com Bakhtin,

Não é conhecer a Esplanada dos Ministérios, nem a Praça dos Três Poderes, nem as superquadras, nem tampouco o Lago Sul ou as cidades satélites. É sentir por dentro o peso de seu drama, de suas intrigas, de seus contrastes, sua desordem disfarçada de linhas retas, sua modernidade carcomida e suja, sua poeira e sua luz, as lágrimas derramadas e os risos ouvidos nos corredores do Congresso, o clamor de suas multidões na Esplanada, sua beleza e seu sonho de igualdade, aquilo tudo de que é possível extrair um resto de esperança, a constante lembrança de seus mitos e utopia e a insatisfação com a realidade que alimenta a boa literatura. (ALMINO, 2008b, p. 19).

Portanto, diante de tudo o que se defendeu ao longo deste capítulo, podemos seguramente afirmar: Brasília, vista pela óptica de *Cidade Livre*, com toda a incursão sociocultural recém-explorada, é uma cidade dialógica, em que discursos autoritários monológicos podem até surgir, aqui e ali, mas que não subsistem diante da pluralidade de enunciados que construíram e continuam a sustentar a capital.

SEGUNDA PARTE: OS NÍVEIS DA NARRATIVA

Fotografia 9 – Cidade Livre. Vista aérea. Arquivo Público do Distrito Federal.

Talvez eles tenham colocado mais emoção nos seus diálogos do que fui capaz de captar, e pode ser também que, sem querer, eu tenha melhorado a gramática daquela conversa, que demorou mais do que as frases acima fazem supor, estirou-se por outros assuntos, e não garanto que corresponda exatamente à minha transcrição, tinha seus engasgos, reticências, elipses e histórias intercaladas. Escolho do que me lembro apenas o que serve para que vocês façam uma ideia desses personagens de minha infância e também, a pedido dos blogueiros, para que se tenha uma noção do momento histórico que vivíamos.

João Almino, *Cidade Livre*

Na Primeira Parte, avaliamos os conceitos bakhtinianos e consideramos aptas as expressões “*Cidade Livre*, romance polifônico” e “Brasília, cidade dialógica”.

Nesta Segunda Parte, avançamos nas formas como *Cidade Livre* e Brasília concretizam tais conceitos em determinados níveis, partindo de um patamar mais amplo, para outros mais específicos.

No Primeiro Capítulo, analisaremos, dentro da formulação do “grande tempo” bakhtiniano, como se dão as relações de *Cidade Livre* com outros romances, notadamente *Grande sertão: veredas*.

Depois, avaliaremos se e como João Almino desenvolve um projeto estético, considerado o conjunto de sua obra, aí invocando os demais romances do autor.

Finalmente, já no âmbito exclusivo de *Cidade Livre*, partiremos para a investigação das relações dialógicas entre autor, narrador e protagonista, ponto em que a questão da exotopia e do excesso de visão serão aprofundados.

Capítulo 1 Grande tempo: do Grande Sertão à *Cidade Livre*

Já o dissemos: João Almino elegeu a capital federal como motivo de seus primeiros romances. Ao chamado “Quinteto de Brasília” dedicou tratamento estético em cujas narrativas reconstrói a cidade e seu o mito fundador. Especificamente em *Cidade Livre*, elabora o manual de construção de uma obra coletiva, tal qual a cidade objeto das tramas. Mais ainda: retrata a ideia de uma contínua estrutura da narração, da cidade e, metonimicamente, da própria modernidade e de sua utopia, com a ocupação dos espaços (vazios?) do centro do Brasil. Em *Cidade Livre*, além de construir uma cidade, consolida o passamento do sertão. Perguntamos, pois: em que medida o romance seria uma réplica a *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa? Há um sentido de integração entre eles, deliberadamente projetado por João Almino?



Fotografia 10 – Cidade Livre. Primórdios. Arquivo Público do Distrito Federal.

Guimarães Rosa é abertamente admirado por João Almino (ALMINO, 2011a). Portanto, o diálogo daquele com este é teoricamente plausível. Diante do universo de possibilidades de ambas as obras, dos limites desta dissertação e da necessidade de foco no dialogismo, escolhemos acompanhar duas personagens: Compadre Quelemém e Íris Quelemém, que, além da homonímia, indicam um parentesco espiritual e um possível eixo de ligação estético dos textos, conforme indício fornecido pelo próprio Almino:

O Nordeste esteve presente em minha literatura através de personagens que migraram para Brasília. Do Nordeste vem a Profetisa Íris Quelemém, do meu primeiro romance, *Ideias para Onde Passar o Fim de Mundo*, referência a Guimarães Rosa. Ela está em todos os seis romances meus já publicados. (ALMINO, s.d.).

Mikhail Bakhtin, especificamente em seu conceito sobre o “grande tempo”, justifica teórica e metodologicamente a possibilidade de se analisar o *continuum* entre Guimarães Rosa e João Almino:

A relação intrínseca entre literatura e romance é determinante em toda a teoria bakhtiniana do romance, na qual se destacam como componentes indissociáveis a leitura e a interpretação, peças-chave no diálogo de culturas que se realiza num tempo infinito que Bakhtin chama de “grande tempo”. (BEZERRA *In*: BAKHTIN, 2017, p. 85).

Apesar de o russo trabalhar apenas esparsamente a ideia de um grande diálogo entre as obras literárias (e entre todas as atividades culturais em geral) em sua arquitetura, trata do “grande tempo” de forma explícita em seus estudos tardios: *A ciência da literatura hoje: resposta a uma pergunta da revista Novi Mir* (1970); *Fragmentos dos anos 1970-1971* e *Por uma metodologia das ciências humanas* (1975). Utilizamos aqui a edição *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*, com organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra, para a Editora 34 (2017). Os mesmos três textos aparecem como *Os estudos literários hoje, Apontamentos 1970-1971* e *Observações sobre a epistemologia das ciências humanas* na tradução a partir do francês em *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes (1997): aí, por sua vez, ocorre a expressão “grande temporalidade” nas p. 364, 393, 410, 413 e 414. Os textos aparecem, ainda, como *Os estudos literários hoje, Apontamentos de 1970-1971* e *Metodologia das ciências humanas* na tradução a partir do russo também por Paulo Bezerra, mas para a Martins Fontes (2011): nessa edição, ocorre a expressão “grande tempo” nas p. 362, 363, 388, 407, 409 e 410. Preferimos à expressão “grande temporalidade” a expressão “grande tempo”, seguindo Bezerra e a maioria dos analistas de Bakhtin como Bubnova (“gran tiempo” *In*: BAJTÍN, 1999); Morson e Emerson (“*great time*” *In*: MORSON; EMERSON, 1990) e Augusto Ponzio (PONZIO, 2018). Em *A ciência da literatura hoje*, sua resposta a uma pergunta

da revista *Novi Mir*, Bakhtin afirma que o grande tempo gera um efeito positivo na obra literária:

A vida das grandes obras nas épocas futuras e distantes, como já afirmei, parece um paradoxo. No processo de sua vida *post mortem* elas se enriquecem com novos significados, novos sentidos; é como se essas obras superassem o que foram na época de sua criação. (BAKHTIN, 2017, p. 14).

Segundo Bezerra, em comentário ao último texto, “as obras renascem em outro contexto cultural, onde se revelam as profundezas do sentido até então desconhecidas porque eles são inesgotáveis, infinitos” (BEZERRA *In*: BAKHTIN, 2017, p. 87). De acordo com o pensador russo, “as obras dissolvem as fronteiras de sua época, vivem nos séculos, isto é, no grande tempo, e além disso levam frequentemente (as grandes obras, sempre) uma vida mais intensa e plena do que em sua atualidade” (BAKHTIN, 2017, p. 14). Ainda: “uma obra de literatura se revela antes de tudo na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, mas não se pode fechá-la nessa época: sua plenitude só se releva no grande tempo” (BAKHTIN, 2017, p. 14). Em resumo, a grande obra literária só se configura como tal quando ela extrapola aquele tempo contemporâneo em que é realizada e se expande em diálogo infinito – e inacabado – tanto para frente, quanto para trás, em contraposição ao “pequeno tempo”, o passado imediato e o futuro previsível (desejado) (BEZERRA *In*: BAKHTIN, 2017, p. 77-78). Ou seja, o conceito de enunciado – como unidade real da comunicação, que leva em conta os enunciados de outros, antes de seu início e depois do seu término (BAKHTIN, 2016, p. 29) – é elevado à máxima potência, já que irradia o dialogismo entre as obras literárias ao longo do tempo histórico. As grandes obras romanescas são sempre réplicas às congêneres de todas as épocas:

A compreensão recíproca entre os séculos e milênios, povos, nações e culturas assegura a complexa unidade de toda a humanidade, de todas as culturas humanas (a complexa unidade de cultura humana), a complexa unidade da literatura da sociedade humana. Tudo isso se revela unicamente no nível do grande tempo. Cada imagem precisa ser entendida e avaliada no nível do grande tempo. (*Por uma metodologia das ciências humanas*, BAKHTIN, 2017, p. 74).

O diálogo é, repetindo, infinito. Bakhtin entende que nada está absolutamente morto e que todos os sentidos, em seu momento próprio, serão renovados (*Fragmentos dos anos 1970-1971*, BAKHTIN, 2017, p. 79): é a dita “transcendência espaço temporal” (BEZERRA *In*: BAKHTIN, 2018, p. XVII). Por seu turno, Tatiana Bubnova aumenta o leque semântico da expressão para englobar conceitos de “tradição, futuro virtual, história literária e intelectual, memória em seu sentido mais amplo, nível ontológico de existência, transcendência, etc.” (BUBNOVA, 2015). E é nesse espectro metaforicamente ampliado que consideramos o “grande tempo” bakhtiniano para traçar o eixo estético entre os romances de Guimarães Rosa e de João

Almino, pois a produtividade da leitura de textos “antigos” atualiza-se a cada nova época, quando os diálogos entre o receptor contemporâneo e o discurso de outrora constituem novos enunciados que se perguntam e se respondem.

Partindo desses pressupostos teóricos, invocamos a famosa tese de Willi Bolle (BOLLE, 2004), em que afirma ser *Grande sertão: veredas* o romance de formação do Brasil que continua a tradição inaugurada por *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Em outro passo, o mesmo autor já pontuara que a obra-prima de Guimarães seria também um “romance urbano” (BOLLE, 1994/1995, p. 80).

Como lidar, então, com essas constatações em primeira vista contraditórias, de que Rosa dialoga não só com o passado, mas também com a cidade? E o que viria depois de *Grande sertão*, romance “também urbano”, na linha do grande tempo literário? *Cidade Livre* funcionaria, de alguma forma, como a ponte com o futuro (na perspectiva de 1956), por representar a construção narrativa de Brasília, da modernidade e da interiorização do país?

Segundo João Almino, em ponderação ensaística, o próprio Euclides da Cunha se deparou com tarefa de tal dimensão, por “incorporar dois mundos, o arcaico e o moderno, a monarquia e a república, o urbano e rural, o racional e o místico” (ALMINO, 2008b, p. 49).

Bakhtin também ressaltou a importância do “processo de reacentuação na história da literatura”, já que “cada época reacentua a seu modo as obras do passado mais próximo. A vida histórica das obras clássicas é, no fundo, um processo contínuo de reacentuação socioideológica” (BAKHTIN, 2018, p. 237).

Ora, pergunta-se: e o que tem a ver a inauguração de Brasília com *Grande sertão: veredas* e, mais remotamente, com *Os sertões*?

É necessário lembrar que, a despeito dos discursos oficiais, a ideia de Brasília já existia havia pelo menos um século, e o espaço onde Brasília seria futuramente traçada já era de conhecimento ainda mais longínquo:

Muito antes de Lúcio Costa traçar as linhas de Brasília, elas já estavam marcadas no chão deste pedaço de Goiás no qual está compreendido o Distrito Federal. Não foi por arquitetos ou grandes especialistas em urbanismo, mas sim por anônimos, moradores da região, destemidos e incansáveis viajantes que por aqui transitaram mais de dois séculos atrás. Registros e mapas dos anos 1700 apontam que os principais entroncamentos rodoviários do DF já eram utilizados por essa gente esquecida pela história recente de desenvolvimento. (SAUTCHUK, 2014, p. 85).

A seguinte e natural questão: e qual a relação disso tudo com *Cidade Livre*?

Em dezembro de 2015, quando defendemos nossa monografia de conclusão do Bacharelado em Letras na Universidade de Brasília (PERRONI, 2015), afirmamos ainda

timidamente o seguinte quanto à personagem Íris Quelemém: ela é, ao mesmo tempo, clássica e popular, alude à voz sobrenatural de Riobaldo (LIMA, 2008) e é também entidade greco-romana. Por um lado, Íris é filha de Taumas e de Electra, irmã das Harpias e símbolo das relações entre os deuses e os homens (KURY, 1999, p. 217). Em outro passo, “Íris Quelemém chegou à encruzilhada das Veredas-Mortas, onde encontrou a única alma ainda viva deste sertão, um tal de Riobaldo, personagem de grande romance, que lhe prometeu apresentar o diabo em pessoa” (ALMINO, 2012a, p. 176). Os questionamentos continuam plausíveis, portanto.

João Almino não só tem consciência da dimensão mística do projeto de Brasília, como reconhece sua necessidade para a manutenção da justificativa de existência da cidade:

O projeto moderno e racional se mescla também com a expressão pré-moderna e irracional que prolifera dentro e em torno de si. A cidade se vê rodeada pela irracionalidade de várias seitas místicas. Algumas delas vislumbram no Planalto Central uma grandeza paralela à do papel civilizador da interiorização: em contraponto ao triângulo equilátero que, no plano de Lúcio Costa, define a área da cidade, existiria um triângulo muito maior, localizado no Planalto Central, que sobrevive à grande catástrofe que estaria por vir e seria o berço de uma nova era e de uma nova humanidade. (ALMINO, 2008b, p. 12).

Max Bense, no capítulo dedicado a Brasília em sua *Pequena estética*, corrobora a visão:

A consciência tropical é consciência espermática predisposta e dirigida para aproximações contatos penetrações produções sem história-recordação, só história-criação nos chãos nos muros nas casas nas cores nas figuras nas folhas nos frutos nas seivas no esgoto sob os trapos na areia no cabelo entre filas nas casas nas madeiras nos minérios. (BENSE, 1975, p. 210).

Finalmente, reforçando a hipótese, Vladimir Carvalho trabalha o tema no que chama de “trilogia da extinção”:

Dentro dessa tetralogia goiana, alguém já percebeu a existência de uma trilogia da extinção. De fato, Vila Boa de Goyaz, Mutirão e Quilombo tratam de modos de vida em processo de desaparecimento, devido à pressão modernizadora exercida por Brasília. Tratam do contraste dialético dos bens e dos males provocados pela súbita presença de uma capital contemporânea e uma indústria cultural em região que mal entrara no século 20. Ao fundo, portanto, está sempre a imagem de Brasília. (MATTOS, 2008, p. 193).

Íris Quelemém, portanto, é esse símbolo do irracional, do místico, em contraponto à utopia racional da modernidade não realizada. Mas não só! É a mensageira dessa extinção de Goyaz, do fim dos *Sertões* e do anúncio do *Grande sertão*. Mas, paradoxalmente, é a mensageira de que tal extinção não se dá por completo, porque por inteiro não se realiza a utopia de Brasília, aquela que, de acordo com Paulo Bicca, amparava-se em um verdadeiro “mito de comunhão” nos primeiros tempos:

São muitos e tem raízes profundas os mitos que envolvem Brasília, protegendo-a contra qualquer tipo de crítica. A começar pelo mito da comunhão que teria existido, ao menos durante o período inicial da sua construção. Pois, se tal evento, na sua dimensão arquitetônica stricto sensu, aparecia a partir do momento em que, pelo trabalho, os homens deixavam suas marcas em "terra virgem", nem por isso o significado da obra aí se esgotava. Para alguns, o objetivo e o conteúdo dessa arquitetura gigantesca deveriam ser encontrados também numa suposta comunidade de esforços e intenções que concorriam para a sua realização. Brasileiros das mais variadas regiões e das mais distintas condições sociais deslocaram-se para o Planalto Central do Brasil, e mesmo que os vários e diferentes trabalhos objetivados durante a construção fossem conflitantes entre si, nem por isso, na época, Brasília teria, hipoteticamente, deixado de ser o símbolo da "unidade nacional". Como sempre diz Lúcio Costa, "a construção de Brasília não foi um gesto gratuito de vaidade, pessoal ou política, à maneira do Renascimento, mas o coroamento de um grande esforço coletivo tendo em vista o desenvolvimento nacional..." (COSTA, 1968, p. 35). E, com ele, Mário Pedrosa faz coro quando afirma: a revolução que Brasília implicaria, ou deveria simbolizar, terá de criar raízes, descer às infraestruturas sociais, para surgir aos olhos do povo e das elites como obra sua (e não capricho do presidente), obra coletiva, capaz de representar amanhã, um *tournant* na história política social e cultural do Brasil (PEDROSA, 1981 p 338). (BICCA, 2010, p. 143-144).

Por outro lado, Vladimir Carvalho critica a imagem de Brasília como “centro místico”:

Eu não tenho religião, esse tipo de coisa, então o que existe é uma constatação... Isso virou quase que uma referência de Brasília. Agora eu acho que isso não define Brasília, não se vê para defini-la como uma vocação de Brasília. Acho que existe porque em toda parte está presente. A cultura brasileira está aperreada por essa coisa... Acho que é um exagero, uma coisa artificializada pela imprensa, pelos jornais, levando uma coisa assim como uma falta de assunto muitas vezes... (CARVALHO, 2002). (TEIXEIRA, 2011, p. 76).

Percebe-se, portanto, uma contradição ontológica nas justificativas de Brasília, em parte decorrente da premissa – se não totalmente errada, ao menos incompleta – de que Brasília chegou em uma época em que não havia seres humanos nas paragens de Goiás:

A presença humana no cerrado remonta a aproximadamente 11 mil anos. A abundância de recursos na região – hídricos, minerais, vegetais e animais – ensejou o surgimento da agricultura e de inúmeras culturas indígenas do grupo macro-jê, há cerca de 4 mil anos. (KIM; WESELY, 2010, p. 19).

O apagamento do passado cerratense serve de pivô para uma história de contornos sobrenaturais, efetivamente, em decorrência do conhecido sonho de Dom Bosco, reforçado em *Cidade Livre* pela própria Íris Quelemém, que também teria tido um sonho: o próprio padre italiano teria lhe atribuído a missão de fundar a nova civilização, “aura mística” essa que atua na configuração cultural de Brasília: “indubitavelmente, salvo exceções mais materialistas, a aura mística de Brasília é considerada uma importante característica da cultura local, com alguma influência na disposição e inspiração no sentido da criação artística” (TEIXEIRA, 2012,

p. 50). Mas o sertão, assim como o símbolo, mas Riobaldo, assim como Íris Quelemém, estão também entranhados nas justificativas de Brasília, motivos esses que se aprofundam muito além de *Cidade Livre*, de *Grande sertão* ou mesmo de *Os sertões*:

A preocupação em mapear corretamente os Sertões fica mais evidente no ato de “Provisão” dos profissionais matemáticos. Nesse documento, em que se descrevem as instruções detalhadas para a confecção dos mapas, encontramos três vezes citada a palavra “Certões”, com as seguintes indicações: 1ª) “Convém muito que se façam mapas o mais que for possível dos vastos certões”; 2ª) “Deveis apresentar os limites que tem cada um dos governos entre si [...], porque se agora não tem havido divisa regular, principalmente pelos certões, ficando essa matéria ao arbítrio das gentes”; 3ª) “Também apontarei nos mapas os caminhos e estradas que há pelos certões, apontando com uma cor as que se praticam, e com outras as que vos parecerem mais cômodas e breves”. Portanto, consideramos que é a partir desse momento que podemos inserir o “Sertão” da América portuguesa na história da cartografia oficial, dirigida pelo Estado português. A maioria dos mapas, até os inícios do 1700, trazia muitas informações sobre o litoral e muito poucas sobre o interior. De agora em diante, no afã de se conhecer melhor esse território interior, vários mapas serão produzidos, dando início às primeiras representações cartográficas dos Sertões e, nessas representações, partes daquilo que mais tarde será a Capitania de Goiás começará a aparecer na cartografia. (SILVA, 2018, p. 22).

Nesse passo, afirmamos que Íris Quelemém é a personagem responsável por fazer a ligação estética do entranhamento no território, da saída da superficialidade do litoral para os rincões das vísceras do povo, para a descoberta dos motivos velados do ser brasileiro, infiltrado por misticismo, crenças e intuição.

É de comum sabença que o arco-íris é o símbolo principal da Nova Era, algo como uma “ponte” entre o homem e a “sabedoria universal”:

Juno, que na ordem moral é a deusa do casamento, caracteriza na ordem física a umidade do ar. É por isso que a Fábula lhe dá por ancila Íris, personificação do arco-íris, que aparece após as grandes chuvas. Íris é que foi incumbida de preparar o banho de Juno; mas a sua principal missão é ser mensageira da rainha do céu. Desliza no ar com a rapidez de uma andorinha, e a arte lhe dá a forma de uma jovem alada, que traz o caduceu e asas talaes, como Mercúrio, o mensageiro de Júpiter. O caminho percorrido por Íris é a curva descrita pelo arco-íris com o qual se identifica. (MÉNARD, 1991, p. 88).

Íris, de outra parte, como já afirmado, é na tradição grega a deusa filha do Titã Taumas e da Oceânide Electra, irmã das Harpias (BRANDÃO, 1986, p. 155), em alguns relatos casada com Zéfiro (HACQUARD, 1996, p. 181). Também relacionada ao arco-íris, pelo mesmo motivo, é a mensageira dos deuses (WEIGEL, 1973, p. 46; 84), frequentemente retratada por Homero na *Ilíada* (HOMERO, 2010), como no episódio da passagem de Jasão pelo estreito de Bósforo (TATLOCK, 1917, p. 271) ou quando Hera ordena a Íris que mostre a Aquiles os troianos (TATLOCK, 1917, p. 294). Já na *Odisseia* (HOMERO, 2014), Hermes toma o lugar

de Íris, que não aparece na epopeia, como mensageiro dos deuses (KEIGHTELY, 1838, p. 160, 198-199). Também na origem lendária de Roma, Íris é mandada por Juno para avisar as mulheres troianas que queimassem os barcos (TATLOCK, 1917, p. 341). Ou seja, a deusa está claramente associada como mensageira dos deuses na fundação de grandes civilizações, mas também de desgraças que iniciaram a decadência de outras, como Troia:

Regressando a Troia, Páris foi bem acolhido por Príamo e toda a casa real, não obstante as terríveis profecias de Cassandra. Sabedor de sua desgraça por Íris, mensageira dos imortais, o rei voltou apressadamente a Esparta e, para tentar resolver pacificamente o grave problema, Menelau e Ulisses foram como embaixadores a Ílion. (BRANDÃO, 1986, p. 108).

Em algumas partes, Íris é representada com um casaco de muitas cores, em alusão ao arco-íris, não por acaso simbologia do Vale do Amanhecer, fundado por Neiva Zelaya (arquétipo que largamente inspirou João Almino para Íris Quelemém) e, por consequência, do Jardim da Salvação em *Cidade Livre*:

Neiva Chaves Zelava já era conhecida do "Dr. Bernardo" quando em 1957 recebeu o convite para formar o contingente de caminhoneiros que abastecia as obras de Brasília. Casada em Ceres, aos 17 anos, com o então secretário de Sayão, Raul Zelaya Alonso, viu-se em delicada situação com os filhos, quando em 1949 fica viúva. Para conseguir sustentar sua prole, valeu-se de um corajoso e ousado estratagema, ao menos para a época. A bordo de um caminhão, Neiva se tornaria a primeira motorista profissional do Brasil algo impensável naquele tempo. Essa intrigante sucessão de acontecimentos levamos a maio de 1957, ocasião em que a caminhoneira é convidada pelo seu padrinho de casamento (Sayão) a engrossar as fileiras daqueles que se ocupavam da construção da cidade. Fichada com a numeração 2525 na Novacap, a caminhoneira sergipana poderia passar por tantas outras, pioneiras anônimas que, com o destino inicial na Cidade Livre, ajudaram a tomar esse local como um dos pontos de partida para o surgimento de várias cidades no "futuro" Distrito Federal. Poderia, se naquele ano de 1957, Neiva não começasse a viver as manifestações espirituais que a fariam criar um dos sistemas de crenças mais fantásticos do rol de religiosidades brasileiras. Sistema de crença que foi a força motora para a criação de um local próprio para suas manifestações espirituais, o Vale do Amanhecer, localizado a 7 km de Planaltina. [...] Importa ressaltar que tudo tem início na Cidade Livre, como o próprio João Almino recorda, a partir das palavras do pai em seu livro: "Eu sei quem é Tia Neiva – interrompeu papai – me lembro do barraco de bambu coberto de lona, onde ela morou quando chegou à Cidade Livre em 1957 para trabalhar como motorista de caminhão fichada pela Novacap. Eu já tinha ouvido falar dela em Ceres, e Bernardo Sayão me pediu que, como médico e psiquiatra, a atendesse, pois ela estava tendo visões". (SILVA, 2011, p. 67).

Também na *Teogonia*, Hesíodo traça n'A *linhagem do mar* a genealogia de Íris, que, segundo Jaa Torrano, é gestada pelo imenso, mutável e informe Mar, progenitor do Espanto (Taumas, o pai da Íris), de que nascem as duas surpreendentes Harpias (Tempestade e Alígera) e a rápida mensageira dos Deuses (HESÍODO, 1995, passim):

Pouco a filha de Espanto Íris de ágeis pés

aí vem mensageira sobre o largo dorso do mar:
quando briga e discórdia surgem entre imortais
e se um dos que têm o palácio Olímpio mente
Zeus faz Íris trazer o grande juramento dos Deuses
num jarro de ouro, a longe água de muitos nomes
fria. Ela precipita-se da íngreme pedra
alta. E abundante sob a terra de amplas vias
do rio sagrado flui pela noite negra,
braço do Oceano, décima parte ela constitui:
nove envolvem a terra e o largo dorso do mar
com rodopios de prata e depois caem no sal,
ela só proflui da pedra, grande pena aos Deuses.
Dos imortais que têm a cabeça nivosa do Olimpo
quem espargindo-a jura um perjúrio
jaz sem fôlego por um ano inteiro,
nem da ambrosia e do néctar se aproxima
para comer, jaz, porém, sem alento nem voz
num estendido leito e mau torpor o cobre.

A junção do misticismo – “a expressão pré-moderna e irracional” – com o classicismo indica o paradoxo fundacional da cidade de Brasília e, logo, é a partir de Íris Quelemém que o liame entre os romances pode ser traçado.

Grande sertão realiza o diálogo no grande tempo em primeiro lugar com *Os sertões*, como já defendido por Willi Bolle: “o projeto de Guimarães Rosa consiste em revelar o funcionamento do sistema real do poder no país, mostrando inclusive como determinadas utopias são manipuladas pela retórica dominante” (BOLLE, 2004, p. 122). Em outro trecho, o estudioso germano-paulista reconhece a alegoria do Brasil no romance em que o jagunço está presente em “uma região limítrofe com os centros do poder, incluindo o território do Distrito Federal” (BOLLE, 2004, p. 117), o que já indica forte projeção do *Grande sertão* nas gerações posteriores e no enfraquecimento das fronteiras dos sertões. Até aí, cumpre-se a fórmula de Bakhtin: “o romance pode servir como documento para conjecturar os grandes e ainda distantes destinos do desenvolvimento da literatura” (BAKHTIN, 2019, p. 102).

Mas, em avanço, Guimarães dialoga certamente também com outro representante do cerrado, Bernardo Élis. Os dois escritores do sertão mineiro-goiano conheciam-se e correspondiam-se: basta lembrar a carta de Guimarães para Bernardo a respeito de *Caminhos e descaminhos*. O primeiro livro publicado por Élis, em 1944, *Ermos e gerais: contos goianos* é representativo, pois em um dos textos que o compõem – decerto o mais famoso –, *Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá*, também há um Quelemém, aí Quelemente (ÉLIS, 2009, p. 131 e ss.) – “o Quelemente, filho da velha, entrou” –, personagem-chave, em especial quanto à referência ao pioneirismo do nome: “no tempo da guerra do Lopes, ou antes ainda, o avô de Quelemente veio de Minas e montou ali sua fazenda de gado, pois a formação geográfica

construía um excelente apartador” (ÉLIS, 2009, p. 132). O conto de Élis reforça a genealogia estética mística de Íris Quelemém, pois o Quelemente de Corumbá sofrera morte circundada de fantasmagoria:

– Mãe! – lá se foi Quelemente, gritando dentro da noite, até que a água lhe encheu a boca aberta, lhe tapou o nariz, lhe encheu os olhos arregalados, lhe entupiu os ouvidos abertos à voz da mãe que não respondia, e foi deixá-lo, empazinado, nalgum perau distante, baixo da cachoeira. (ÉLIS, 2009, p. 136).

Segundo Jaime Sautchuk, a “obra ganhou expressiva projeção nacional, entre outras razões, por ter sido alvo de críticas elogiosas de escritores de grande renome, como Monteiro Lobato, Mário de Andrade e Guimarães Rosa” (SAUTCHUK, 2018, p. 20), o que justificaria um provável interesse de Rosa no desenvolvimento de algum aspecto de *Nhola dos Anjos* e uma possível continuidade dos Quelementes de Élis no Quelemém de Góis – “Quelemém é quem muito me consola — Quelemém de Góis. Mas ele tem de morar longe daqui na Jijujã, Vereda do Buriti Pardo” (GUIMARÃES ROSA, 1983, p. 10) – e daí na Quelemém de Almino.

A propósito, o termo “gói” (KIRSCHBAUM, 2009, p. 20) provém do hebraico גוי (*goi*) e significa “povo, nação/gentio, não judeu” (HATZAMRI; MORE-HATZAMRI, 2010), observação que se encaixa perfeitamente no virtuosismo da linguagem de Guimarães Rosa e pode estar significando o Quelemém provindo de uma estirpe determinada, de uma ascendência fundadora das cercanias daquele sertão, ainda que nascida fora daquele sertão. O fato de o plural hebraico ser *goim* גוים não enfraquece a tese, pois Rosa utilizou do procedimento de manipulação em larga escala dos toponímicos ao longo da obra. Pelo mesmo motivo, é pouco provável que esse Góis seja referência direta à vila portuguesa do distrito de Coimbra, ao mesmo tempo que a probabilidade aumenta consideravelmente se o aceitarmos como uma corruptela para “Goiás”. Mas os limites desta dissertação não nos permitem verificar tais hipóteses, apesar de que seja preciso estar atento à etimologia, conforme observa Eduardo Coutinho:

A ruptura efetuada por Guimarães Rosa, longe de constituir mera obsessão formal, era antes uma proposta estético-política de cunho mais abrangente, que se traduzia em premissas, como a formulada por ele mesmo em entrevista ao crítico Günter Lorenz, de que “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”. (COUTINHO, 2013, p. 21).

Grande sertão pode ser uma tentativa de inclusão do sertão não só no grande tempo brasileiro, mas no da cultura ocidental. Não por acaso, Hermógenes, o antípoda de Riobaldo, tem o mesmo nome do sofista de Platão, que no *Crátilo* (PLATÃO, 1973) representa a linguagem como convenção humana – arbitrária como uso e costume –, diversamente do personagem-título Crátilo, para quem a linguagem é atribuição da natureza aos objetos

referenciados. Automaticamente questionamos: Quelemém, o nome, é convencional ou natural? Em Guimarães é convencional, góí externo àquele sertão, e, em Almino, tradicional, como eco da naturalidade pela primeira vez apresentada por Élis? Mas não podemos, novamente, alargar o universo amostral do presente trabalho para um estudo etimológico, embora cômnicos de que os degraus semânticos são inafastáveis para o entendimento da transição do sertão para a cidade.



Fotografia 11 – Cidade Livre. Vista aérea. Arquivo Público do Distrito Federal.

Nesse mesmo sentido, uma leitura contínua da edição da obra completa de Guimarães Rosa apresenta-nos a famosa última página de *Grande sertão*, “fechada” com a chave do infinito, mas reaberta logo no primeiro conto de *Primeiras estórias*, *As margens da alegria*:

Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho. (GUIMARÃES ROSA, 2017, p. 362-364).

Significativa também é a ideia de que essa primeira coletânea seja finalizada com um conto em que “de novo o menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade” (GUIMARÃES ROSA, 2017, p. 420). Walnice Galvão arremata as duas ideias:

O livro se abre e se fecha com um menino visitando os tios numa cidade em construção – que se presume ser Brasília –, em meio a um sofrimento infuso,

mas permeado por epifanias desencadeadas pela visão de duas aves, um peru no primeiro conto *As margens da alegria* e um tucano no último, *Os cimos*. (GALVÃO, 2000, p. 59).

Ou seja, Guimarães Rosa traçou caminho estético para que toda a sua obra, não só *Grande sertão*, peregrinasse na senda sertão–cidade. A narrativa na obra-prima revela a “ambiguidade como princípio estrutural básico” (COUTINHO, 2013, p. 80), como de resto é o relato memorialista do ex-jagunço Riobaldo ao interlocutor mudo, letrado e urbano:

Se, por um lado, as especulações atuais do narrador são a consequência de suas ações passadas, por outro, essas últimas importam apenas na medida em que permanecem vivas no presente, sob a forma de perguntas que continuam a atormentá-lo. (COUTINHO, 2013, p. 85).

Mas tais perguntas sempre têm amparo dialógico em um mentor ausente: Compadre Quelemém não fala em lugar nenhum. Não é personagem da ação narrada, já que o encontro com o protagonista deu-se posteriormente à jagunçagem, e sua voz é sempre mediada pela de Riobaldo narrador, notadamente quando o protagonista se encontra em encruzilhadas morais ou dilemas espirituais. Quelemém é uma espécie de guru para Riobaldo: eles entabulam um diálogo místico, extensivamente representado ao longo do romance, cujo inventário⁸ não cabe transcrever, mas que pode ser exemplificado:

Compadre meu Quelemém sempre diz que eu posso aquietar meu temor de consciência, que sendo bem-assistido, terríveis bons-espíritos me protegem. Ipe! Com gosto[...] e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. (GUIMARÃES ROSA, 1983, p. 14-15).

O gosto de Guimarães Rosa pelo misticismo é conhecido, a ponto de o autor ter sugerido, com base em numerologia, que José J. Veiga assim se apresentasse, em vez do habitual J. J. Veiga (COUTINHO, 2013, p. 150). Isso, *per se*, indica a possibilidade do caráter esotérico na continuação dos Quelemém em *Grande sertão* e, daí, em *Cidade Livre*. Recuperamos, em reforço a nossa ideia, trecho de depoimento de Vladimir Carvalho:

Na região de Alto Paraíso, habitat de esotéricos, alternativos e ufologistas desde a década de 1970, descobrimos o artista plástico esquizofrênico Moacir Farias, por quem Walter se encantou a ponto de voltar, 15 anos depois, para fazer o documentário *Moacir: Arte Bruta*. Mas a única figura humana que dá as caras em *Paisagem Natural* é o caçador de onças Domingos José Valente, um fabulador que poderia ter saltado com sua garrucha das páginas de Guimarães Rosa. Ele me permitia contrastar a harmonia da natureza com um representante da predação – o que, aliás, faz parte do mesmo ciclo. A estrutura do filme começa com uma espécie de Gênesis da terra, de certa forma semelhante ao nascimento do sertão no início de *O País de São Saruê*. Evolui,

⁸ As ocorrências que registramos para Quelemém referem-se às páginas 10, 12, 13, 13-14, 15, 19, 38, 44-45, 101, 109, 111, 117, 143, 203, 220-221, 222, 326, 342, 343, 425 e 429 (GUIMARÃES ROSA, 1983). Sandra Lima realiza levantamento bastante aproximado ao nosso, em *A voz de Quelemém* (LIMA, 2008, p. 121 e ss.).

então, para o reino dos animais, chega à presença agressiva do homem e termina com a cidade. Uma mudança de foco sobre um lagarto desvela o espaço urbano ao fundo. Os sinais da natureza pontuam timidamente Brasília. Lembro-me que ficamos de plantão diante das cúpulas do Congresso para espreitar os quero-queros. (MATTOS, 2008, p. 206-207).

A partir da segunda metade do romance rosiano, a narração torna-se cronológica, exatamente quando Riobaldo começa a questionar Quelemém sobre aquilo que antes aceitava do mestre como doutrina:

Às vezes não aceito nem a explicação do Compadre meu Quelemém; que acho que alguma coisa falta. Mas, medo, tenho; mediano. Medo tenho é porém por todos. E preciso de Deus existir a gente, mais; e do diabo divertir a gente com sua dele nenhuma existência. O que há é uma certa coisa – uma só, diversa para cada um – que Deus está esperando que esse faça. (GUIMARÃES ROSA, 1983, p. 222).

Desse momento em diante, as invocações de Quelemém são parcas, quase coincidentemente com a cena do pacto (GUIMARÃES ROSA, 1983, p. 284 e ss.). Talvez essa seja a razão para o sumiço do compadre, pois ele já preparara Riobaldo satisfatoriamente na primeira metade da vida narrada. Quelemém funciona como oráculo não do futuro a viver, mas do passado a resgatar, que escolhe quais memórias e qual sequência deve ser seguida pelo neófito narrador em sua contação:

As partes, que se deram ou não se deram, ali na Barbaranha, eu aplico, não por vezo meu de dar delongas e empalhar o tempo maior do senhor como meu ouvinte. Mas só porque o compadre meu Quelemém deduziu que os fatos daquela éra faziam significado de muita importância em minha vida verdadeira, e entradamente o caso relatado pelo seo Ornelas, com a lição solerte do dr. Hilário se tinha formado. Aí, narro. O senhor me releve e suponha. (GUIMARÃES ROSA, 1983, p. 326).

E Quelemém só retorna à voz (ao espírito e à memória) de Riobaldo nas últimas páginas do romance, como que a conferir o título de iniciado ao pupilo aprovado não para viver a vida futura como um velho ex-jagunço, mas para contar a vida passada do jovem Tatarana, arauto do moribundo sertão, perante os ouvidos do doutor da cidade:

Eu vim. Pelejei. Ao deusdar. Como é que eu sabia destornar contra minha tristeza? O dito, vim, consoante traçado. Num lugar, o Tuim, me alembro! eu tive de mudar para outro cavalo. E um sitiante, no Lambe-Mel, explicou — que o trecho, dos marimbús, aonde íamos, se chamava mais certo não era Veredas-Mortas, mas Veredas-Altas... Coisa que compadre meu Quelemém mais tarde me confirmou. Daí, mais para adiante, dei para tremer com uma febre. Terçã. Mas o sentido do tempo o senhor entende, resenha duma viagem. Cantar que o senhor fosse. De ai, de mim. Namorei uma palmeira, na quadra do entardecer... (GUIMARÃES ROSA, 1983, p. 425).

Mas aonde este nosso trabalho pretende ir com tão longa recensão?

É conotativo que o arco final da jornada narrada em *Grande sertão*, do Alto Cariranha, passando pela Mata de São Miguel, pela Serra das Divisões e finalizando no mais que metafórico Paredão – “o paredão existe, a 582km de Brasília, aconchegado numa curva do legendário rio do Sono, onde morreu Medeiro Vaz, o rei dos Gerais” (VIGGIANO, 2007, p. 79) –, seja a única vez em que os personagens atravessem – ou antes tanjam – fisicamente o território do atual Distrito Federal, o Sertão Livre. No fim da travessia de Riobaldo e de seu bando, a fronteira do sertão se prenuncia, quando toma contato com a nascente modernidade. Tudo predito pelo Quelemém, que abre o sertão à Grande Cidade que chega.



Fotografia 12 – Cidade Livre. Comércio. Arquivo Público do Distrito Federal.

Cidade Livre também é contação de memórias jovens – nesse caso, infantis – de um narrador, à época da construção de Brasília. Aí se percebe o mesmo papel estrutural da outra Quelemém, a sacerdotisa Íris, em larga escala referida como prostituta Lucrécia, principalmente no capítulo *Quarta noite: Lucrécia*.

Cidade Livre é a representação ficcional do ponto de vista dos reais construtores de Brasília, os candangos que deixaram sua terra originária rumo à construção da capital em pleno cerrado goiano, para erigir a modernidade no atrasado e provinciano sertão (ALMINO, 2008b, p. 58), sem ter abandonado sua relação com o sobrenatural e com o divino. Basta ecoarmos em

voz alta o melífluo nome “Valdivino”, a personagem retirante e obscura talhada com precisão para significar também a morte, ao longo do texto, mas principalmente o contato com o sobrenatural: “vá ao divino”. A estrutura do romance indica que a modernidade pode e deve ser obra de várias mãos e vozes, por meio do procedimento estético da narração fragmentada, conforme defendido amplamente nos capítulos acima. Israel Pinheiro, Atahualpa Prego e Joaquim Cardozo ao lado de sessenta mil operários: todos queriam a pose de narradores da epítome da modernidade do Ocidente. Contudo, entre esses milhares de vozes, Íris Quelemém representa a face esotérica dessa capital. O próprio João Almino delinea sua arquitetura no ensaio *Brasília, o mito: anotações para um ideário estético-literário* (ALMINO, 2008b, p. 9), especialmente quando afirma que faz uma “reflexão sobre Brasília como projeto e realização de uma nação e a relação que isso possa ter com a literatura” (ALMINO, 2008b, p. 9). E é explícito quando trata da carga simbólica de modernidade da capital (ALMINO, 2008b, p. 10):

No caso de Brasília é imagem forjada pelo mito e também pela história de uma ideia, que se conclui com a execução do seu projeto modernista. Para dizer de outra forma, aquela cidade sem história é rica em carga simbólica. E o que Brasília simboliza? A democracia, a racionalidade. A nação. A integração e o desenvolvimento. A aspiração de igualdade, o moderno. O futuro. E também, claro, o poder, a alienação, o encastelamento, a corrupção, o autoritarismo, o misticismo e a irracionalidade. (ALMINO, 2008b, p. 10).

Ou seja, o autor reinaugura a história do novo brasileiro moderno, em um espaço que deveria ter apagado os vícios da sociedade atrasada:

O Plano Piloto era um espaço de possibilidades. Estava associado ao novo: um novo homem, uma nova política. Seu tema mais visível era a busca do moderno, a discussão sobre o renascimento, sobre o novo começo. Por outro lado, sua cartografia virá também a empregar os limites e a transgressão como símbolos; a enfocar imagens da revolução e do fim do mundo” (ALMINO, 2008b, p. 15),

“defeitos” dos quais o misticismo irracional é o sequela indelével. Mas esse espaço de possibilidades resultou, na prática e no concreto, em uma utopia:

Brasília é obra do espírito, da vontade e do plano. Se a experiência concreta daqueles que lá vivem ainda tem uma história curta, a história de Brasília como projeto, símbolo e mito se confunde com a do Brasil independente. É a história de uma utopia construída ao longo de um século e meio (ALMINO, 2008b, p. 11).

Trata-se do projeto de modernidade que não resistiu à realidade social. Íris, “que se tornaria famosa em todo o Planalto Central” (ALMINO, 2008b, p. 27), relacionou-se com o pai do narrador, um dos empreiteiros/grileiros da *Cidade Livre*, nas promiscuidades ambíguas de misticismo-materialismo, arcaísmo-modernidade, crença-ciência, que resultaram no crime cometido no Jardim da Salvação, exatamente no dia seguinte ao da inauguração da cidade.

Pinta-se de forma explícita o fim da utopia da modernidade com o início da vida na realidade: a inauguração de Brasília assassina seu mito e sua antiga pretensão de apagar o passado, seu sertão. Em outras palavras, a utopia do sonho de Dom Bosco (nas vestes da onírica Íris) e da empreitada de JK (nas volúpias da rameira Lucrecia) é desmascarada no romance. Íris, falando como Lucrecia, é clarividente quanto à quase-impossibilidade da tarefa, quando lista no mesmo rol mecenas tão díspares quanto Vargas, Machado, Kardec e Marx:

Brasília só será construída se os espíritos do passado quiserem colaborar: Pedro Álvares Cabral, Dom Pedro I, Dom Pedro II, Eritácio Pessoa... Aqui podem se reunir espíritos de todo o mundo e de todas as épocas, sabia? Zumbi dos Palmares, Tiradentes, Getúlio Vargas, Machado de Assis, Tarsila do Amaral, Camões, o Marquês de Pombal, Fernando Pessoa, Freud, Marx, Nietzsche, Alain Kardec... mas tem que haver critérios para a escolha de quem deve e não deve baixar, a alma se adapta às necessidades do tempo, e é essencial que haja um anfitrião já morto, em quem as outras almas possam confiar. (ALMINO, 2008b, p. 133).

É essa, pois, a trilha que Almino percorre na ficção, recuperando o sertão quase finalizado por Rosa, saindo do sonho ao concreto e voltando ao misticismo de uma tentativa de modernidade racional, mantendo a utopia não realizada. Brasília, a cidade moderna, “a mais levantada do mundo” (epígrafe de *Cidade Livre* que o próprio Almino utiliza, em citação de Rosa), persiste no misticismo, no mistério e na voz dos Queleméns da *Cidade Livre*. Íris é o irracional do planejamento racional, transporta no sangue e no nome os Queleméns que aqui habitam desde a “Guerra dos Lopes”, traz na pele a continuidade do tradicional sertão, do Compadre que previu e alertou Riobaldo que a cidade viria, mas o sertão estaria sempre nela impregnado. Em um megafone, a profetiza parente do Compadre eleva a voz: “os desesperados do mundo vão encontrar o seu caminho no Jardim da Salvação” (ALMINO, 2010, p. 221). Sertão e cidade passam a fazer parte de uma coisa só, ao menos neste momento do grande tempo. E a plenitude e essência de *Grande sertão: veredas* e de *Cidade Livre* extrapolam e continuarão transbordando sua contemporaneidade.

Os dois joões fazem dos queleméns marcos miliários da travessia por veredas singulares, irrepetíveis e inconclusas. Deixam aberto o diálogo infinito – e inacabado – com a vindoura literatura. Com a Grande Cidade. E com o Sertão Livre, certamente.

Capítulo 2 O projeto estético de João Almino: utopia fracassada?

Depois de analisarmos, dentro do “grande tempo” bakhtiniano, as relações de *Cidade Livre com Grande sertão: veredas*, avaliamos agora a existência de um projeto estético, considerando o conjunto da obra de João Almino, aí invocando profundas relações dialógicas entre os romances do autor, sob enfoque da estética.

Seria despciendo e excederíamos ainda mais nosso objeto, se aqui aprofundássemos conceitos filosóficos, sociológicos, antropológicos ou sob qualquer enfoque das questões sobre a contemporaneidade. Entretanto, de todos esses campos extraímos inexoravelmente o pressuposto de que é dela – da pós-Modernidade – que surgem os movimentos de contestação, de problematização dos discursos oficiais, aqueles que tendiam a uma totalização do homem, mas que falharam sobremaneira no curso, principalmente, do século XX.

Percebeu-se que esse discurso centralizador – centrípeto, portanto; ou de tendência monológica ptolomaica, segundo Bakhtin – representava apenas um dos inúmeros discursos da miríade da linguagem e, assim, da diversidade dos seres humanos, cada qual em sua singularidade. Nesse ímpeto, o discurso histórico passou a representar uma tentativa de unificação do discurso de todas as singularidades, o que falhou retumbantemente, quando as vozes plurais das sociedades começaram a ecoar por si mesmas.

Sigmund Freud e Friedrich Nietzsche já haviam lançado as sementes para a “desconfiança” em face do discurso centralizador. Consideremos que, já ao fim do século XIX, o ser humano percebia o caráter fragmentado de sua personalidade e o caráter múltiplo da sociedade em que vivia. O ser humano, ciente de sua fragmentação, começa a questionar o discurso histórico oficial e apresenta sua voz singular na narração da realidade – realidade fática, singular, não a realidade modelar do século XIX –, seja na via científica, seja na artística. O ser humano, não só o ser humano cientista ou artista, mas o ser humano comum, aquele cujo discurso não é solene, que quer e precisa representar sua vida vivida, concreta.

À diferença daquele “sertanismo” em que um grupo letrado tentou alcançar, de fora, o interior do Brasil, em certo período da produção literária, João Almino parte do pressuposto contrário, o da criação de Brasília por dentro, por um princípio ontológico, a partir de uma imagem mítico-religiosa: “ali ouvi falar de um sonho do futuro, Brasília, meu território ficcional

demarcado no cruzamento dos brasis pela ânsia do moderno, os processos de desmodernização e sobretudo pelas tragédias e esperanças do homem comum (ALMINO, 2017a)”.

Conforme antecipado na introdução, João Almino elegeu a capital federal como motivo de seus primeiros romances, o “Quinteto de Brasília” e dedicou tratamento estético em cujas narrativas reconstrói a cidade e seu o mito fundador, por meio da polivalência das vozes de seus moradores. Além deles, escreveu três outros romances que, apesar de se referirem a Brasília aqui e ali, extrapolam os limites da presente dissertação, mas já servem de bases para um estudo mais profundo. Em *Enigmas da primavera* (2015), “Brasília ainda fornece parcialmente o cenário da ação narrativa. No entanto, não seria excessivo sugerir que João Almino literalmente reinventou sua literatura [...]” (ROCHA, 2015, p. 11). Já em *Entre facas, algodão* (2017), o Distrito Federal, mais notadamente a cidade de Taguatinga, funciona como ponto de partida e retorno, pois o romance transcorre principalmente na terra natal do narrador, no Nordeste brasileiro. Finalmente, no romance mais recente *Homem de papel* (2022), Brasília volta a ser cenário determinante para o *flâneur* Conselheiro Aires, que literalmente pula das páginas de Machado de Assis para passear em uma capital polarizada política e socialmente ao extremo, em um nível fanático beirando – ou surpassando – o limite do cognitivamente são.

Apesar de *Cidade Livre* ser o último do “Quinteto” em ordem de publicação, é o primeiro na ordem narrativa, com episódios que retomam os primórdios da capital, sua construção e inauguração (1956-1960). Apesar de o narrador “escrevê-lo” no ano de 2010, sua narração é toda feita em analepse.

Em *Questões de literatura e estética*, especificamente em *O problema do conteúdo (...)*, Bakhtin polemiza com o método impressionista de determinadas tendências da crítica literária, que nada mais significaram que uma reação contra o excesso cientificista. Além dessas, Bakhtin criticava o biografismo, que tomava a obra literária como mero retrato da vida do autor. Não se quer dizer que o russo fosse contra todo o biografismo, mas que arte e vida, apesar de vinculadas, não podem ser tomadas por sinônimos: “vemos o criador apenas em sua criação, nunca fora dela” (*Por uma metodologia das ciências humanas*, BAKHTIN, 2017, p. 65). Tendo isso em monta, não proporemos uma leitura biográfica de João Almino, mas questionaremos se há um progresso estético deliberado, na baldeação de uma obra para a outra, tendo em vista um eixo de estudo caro a Almino – as utopias – ou se se trata apenas de elemento acidental da ficção independente e repetível, replicável a quantos romances houver descolado de um sentido de continuidade ou de integração entre eles.

Investigamos – e defendemos – a primeira hipótese: o projeto de nacionalização do Brasil, e sua conseguinte não realização (ou execução falha), é desenvolvido em todos os

primeiros cinco romances. Mais ainda: o romance *Cidade Livre* começou a ser levantado já nos alicerces da narração de estreia, *Ideias para onde passar o fim do mundo*, e passou, etapa por etapa, pelos canteiros de *Samba-enredo*, *d'As cinco estações do amor* e *d'O livro das emoções*. A técnica narrativa é tratada não como artifício aplicável automaticamente a todo e qualquer romance, mas como estrutura profunda do conjunto da obra:

Achei que Brasília, por ser cidade nova, sem tradição nem história dissociada do mito modernizador de seu projeto, se prestaria a uma literatura desenraizada, que retratasse as identidades múltiplas, cambiantes e em aberto e espelhasse algo que tenho chamado de universalismo descentrado. Daí surgiram os demais romances: *Samba-enredo*, *As cinco estações do amor*, *O livro das emoções* e o recém-publicado *Cidade Livre*. (ALMINO, 2011a).

Almino roga indiretamente às Oréades, ninfas dos campos e planaltos de um cerrado que compreende, certamente, “todo o Centro-Oeste do país, e ainda profundas inserções em São Paulo, Piauí, Bahia, Ceará, Maranhão, Rondônia, Pará, Amapá e em algo como metade de Minas Gerais” onde o “cerradeiro ou cerratense – *Homo cerratensis* – (BERTRAN, 2011, p. 58), inaugura o mito da “integração cultural”:

Começa o mito da integração cultural, o surgidouro de uma civilização brasileira. Os sonhos modernistas de 1922, herdados pelos sonhos de 1960. E o que surgia de fato no Cerrado – e em sua capital, que é Brasília – era a emergência já terciária e desfigurada do *Homo cerratensis*, com prosódia própria, atitudes críticas específicas e o enraizado milenarismo da Nova Era. Assim, desde já incorpora o novo Sísifo, o que eternamente carregará pedras até o topo da serra em que se oculta sua recôndita natureza: o Cerrado. O reino das Oréades. (BERTRAN, 2011, p. 61).

Essas afirmações levam à necessidade de se investigar o eixo que liga o primeiro romance ao quinto e o modo como as obras retratam a ideia de uma contínua construção da narração, da cidade e, metonimicamente, da própria modernidade brasileira e de sua utopia. Consideramos, portanto, a construção narrativa fragmentada de Brasília, contraposta ao mito oficial, como projeto estético de João Almino. Nossa projeção está de acordo com o que Bakhtin chama de “interpretação criadora”:

A interpretação criadora não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura, e não a esquece. A grande causa para a interpretação é a distância do intérprete – no tempo, no espaço, na cultura – em relação àquilo que ele pretende interpretar de forma criadora. Isso porque o próprio homem não consegue perceber de verdade e assimilar integralmente sequer a sua própria imagem externa, nenhum espelho ou foto o ajudariam; sua autêntica imagem externa só pode ser vista e interpretada por outras pessoas, graças à distância espacial e ao fato de serem outras. (*A ciência da literatura hoje*, BAKHTIN, 2017, p. 18).

Tzvetan Todorov, em adendo (TODOROV, 2009, p. 38), elege a literatura não apenas como objeto estético possível de problematização, mas a alça como objeto do pensamento em

geral, da sensibilidade em geral e da interpretação do mundo. O autor entende que “todos os métodos são bons, desde que continuem a ser meios, em vez de se tornarem fins em si mesmos” (TODOROV, 2009, p. 90). Bakhtin afirma e reafirma:

Compreender o texto tal qual o próprio autor o compreendia. Mas a interpretação pode e deve ser melhor. A criação poderosa e profunda é, em muitos aspectos, inconsciente e polissêmica. Na interpretação ela é completada pela consciência e descobre-se a diversidade dos seus sentidos. Assim, a interpretação completa o texto: ela é ativa e criadora. (*Fragments dos anos 1970-1971*, BAKHTIN, 2017, p. 35).

Wilton Barroso Filho, por sua vez, idealizador da teoria da Epistemologia do Romance, procede a um deslocamento da epistemologia – inicialmente a forma de conhecimento científico perpetrada pela filosofia – para o campo da literatura (e, por alargamento, às artes em geral). Em outras palavras: o conhecimento científico objeto da filosofia também pode ser pesquisado por meio da arte. Em Almino e em nosso objeto de estudo, entenda-se: o projeto da modernidade e sua utopia pesquisado pelas lentes da literatura. Mas essa pesquisa em artes deve articular diversos ramos do conhecimento, suplantando o que se chamou de esgotamento das teorias do século XX, “que tinham entre os seus objetivos produzir o desvendamento do significado e do sentido do texto literário” (LIMA, 2018, p. 7). Tais disciplinas são, além da própria epistemologia, a estética e a hermenêutica. Portanto, nestas investigações sobre modernidade e utopia, a pesquisa articulada em literatura torna imprescindível a reflexão filosófica sobre o objeto literário, em um movimento dialógico de métodos, quando essa relação é exigida pelo objeto estético: “etapas do movimento dialógico da interpretação: o ponto de partida – um dado texto, o movimento retrospectivo – contextos do passado, movimento prospectivo – antecipação (e início) do futuro contexto” (*Por uma metodologia das ciências humanas*, BAKHTIN, 2017, p. 67).

Invocando-se, logo, a estética, o objeto transforma-se (ao lado do objeto filosófico e do objeto científico) em elemento que possibilita investigar a própria existência humana:

A Estética conduz aos primeiros passos de análise da obra literária – em consequência, de outras artes – considerando aspectos que vão desde o processo inicial de relação com a arte, como o efeito estético, às etapas de fruição, interpretação e construção de conhecimento por meio do contato com questões provenientes da percepção sensível. Sua relevância para a teoria em questão, a qual se apresenta enquanto estudo crítico comparado e interdisciplinar, vale-se especialmente na necessidade desta em lidar com um esforço sensível e consciente acerca dos elementos que circundam o processo de subjetivação, apreciação e pesquisa de objetos de arte. (CAIXETA, 2019, p. 77-79).

Tendo em mente tais pressupostos, afirmamos que Almino não só reflete filosoficamente sobre o proceder artístico, como se vê nos excertos de sua atividade ensaística, mas transporta

para a produção romanesca os resultados dessa convicção, notadamente na construção das personagens, principalmente quanto ao discurso de cada uma delas (coerente com idade, classe social etc.), interligados em seus diversos romances. João Almino constrói verdadeiros “egos experimentais”, compreensão que Nathália Silva aproxima da formulação que Bakhtin realiza em *Problemas da poética de Dostoiévski*:

Na compreensão do ego experimental e seu mundo enquanto possibilidades, pode-se fazer uma aproximação à compreensão de Mikhail Bakhtin (1895-1975) sobre a personagem, descrito em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2015). Bakhtin (2015: 52) afirma que a personagem, para Dostoiévski, não é vista como um fenômeno da realidade, “dotado de traços típicos-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada”, mas sim como “ponto de vista específico sobre o mundo e si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante (BAKHTIN, 2015: 52). (SILVA, 2019, p. 46).

Eloísa Barroso, por sua vez, quando, em sua tese de doutoramento na Universidade de Brasília – *Brasília: as controvérsias da utopia modernista na cidade das palavras* –, abarca os três primeiros romances de Almino, defende que:

As personagens da trilogia podem ser descritas como seres que vivenciam os conflitos da existência humana gerada pela oposição entre a racionalidade e a irracionalidade, da cidade que ora é asséptica, desprovida de emoção, ora ela é a medida da emoção, ou seja, a Brasília de Almino não é somente a visão do poder, ela expressa a dualidade das megalópoles que abrigam as contradições dadas pelo jogo de oposições entre a extrema riqueza e a extrema pobreza, entre o moderno e o arcaico, entre a esperança e a desesperança. Para o romancista a cidade não demonstra, portanto, equilíbrio entre a razão e a emoção. (BARROSO, 2008, p. 204).

Não se trata de provar amadoramente que arte seja ciência, nem tampouco filosofia, mas apenas defendemos que o objeto chamado “arte” possa ser olhado pelo viés crítico, na medida em que se investiga o funcionamento do *iter* artístico, o nascimento das ideias na mente do artista, o jogo de criação (remetendo à hermenêutica gadameriana), a história desse objeto e muito mais. De acordo com o formalista Viktor Chklovski:

"Se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido". E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. (CHKLOVSKI, 1978, p. 45).

Na mesma esteira, outro formalista, Viktor Vinogradov, aproxima-se da ideia de “grande tempo” de Bakhtin, ao afirmar:

Todas as obras do poeta, não obstante a unidade interna de sua composição, e consequentemente sua autonomia relativa, são manifestações de uma mesma consciência criadora no decorrer de um desenvolvimento orgânico. Fora isso, ao considerar as outras obras deste artista, o crítico descobre o conteúdo potencial que os elementos particulares (por exemplo os símbolos) de um texto literário encobrem na consciência linguística, e por esse fato ele esclarecerá melhor seu sentido. (VINOGRADOV, 1978, p. 90).

Portanto, tratemos de descobrir tal conteúdo potencial, na consideração da obra de João Almino.

É sabido que discussões estéticas existem desde os pensadores gregos pré-socráticos, mas a Estética como ramo de conhecimento dentro da filosofia é fruto da modernidade, especificamente nas sendas germânicas. Se Baumgarten pode ser considerado o “padrinho” do termo, é em Kant que se encontra a paternidade da disciplina – como, em geral, da filosofia moderna. Partindo, então, da sistematização kantiana a respeito do conhecimento em sua *Crítica da razão pura*, perguntamos (BARROSO, 2019, p. 115): o que podemos saber, o que devemos fazer e o que podemos esperar da literatura de um determinado autor? Esse movimento de investigação kantiano permite a superação das experiências de simples efeito estético e de mera fruição, transformando o sujeito-contemplador em sujeito-conhecedor, e fundamentam a atitude do leitor-pesquisador, aquele que:

Assume a tarefa de decompor o texto literário a fim de, nele, encontrar seu fundamento epistemológico. Para tanto, desconfia sempre do que parece óbvio e natural, e afasta-se das possibilidades de fundir-se ao jogo do criador do objeto estético/literário. (BARROSO; OLIVEIRA, 2019, p. 115).

João Almino revela-se, preliminarmente, como autêntico leitor-pesquisador. E o que se percebe de sua análise de Machado de Assis permite-nos antecipar o *modus* com que irá operar em sua própria ficção:

Os estudos literários – e os de Machado de Assis não são exceção – abrangem até mesmo o que os autores interpretados pouco escreveram. Ou seja, através de um trabalho sutil de arqueologia ou de uma análise microscópica de textos ou de suas entrelinhas (descobrimo suas omissões, sua ideologia subjacente ou desconstruindo-os), chegamos ao ponto de usar a literatura para confirmar nossas próprias percepções da história, da sociologia ou da antropologia. (ALMINO, 2009, p. 7).

Tal “trabalho sutil de arqueologia” é antevisto por Walnice Galvão logo no primeiro romance – *Ideias para onde passar o fim do mundo* –, que considera o artifício narrativo como um “jogo de engodos” (GALVÃO, 2012, p. 9): fingindo estar escrevendo um roteiro para o cinema, o autor conduz o leitor a uma série de enganos. Mas, ao contrário do que afirma a professora Walnice, com toda a delicadeza nesta nossa contestação, é apenas o leitor atento, dedicado a uma abordagem hermenêutica gadameriana do jogo no texto literário, que será capaz

de se aperceber dessa distração. A ensaísta afirma que o leitor “desavisado” finge para si mesmo que acredita estar lendo o roteiro de um futuro filme. Mas admite que esse mesmo leitor, ainda que desavisado, “logo se aperceberá de que está sendo engodado, embora o narrador persista na exposição de seu roteiro”.

Ainda mais: o leitor-pesquisador da obra de João Almino deve, seguindo as pistas kantianas para conhecer o modo de composição, utilizar como método de leitura o *serio ludere*, que se trata de “uma ação decompositora da obra literária, pois o sujeito pesquisador ‘procura extrapolar de modo abstrato as linhas, buscando as entrelinhas ou as estruturas subterrâneas do texto’” (BARROSO; BARROSO FILHO, 2015, p. 2015). Conforme Itamar Paulino,

É um tipo de método de decomposição textual adotado pelo *leitor* para entrar no sério jogo textual que o autor desenvolveu em torno de algum foco temático implícito ou não na obra, procurando encontrar eixo ou eixos que norteiam epistemologicamente a obra. Essa busca pelo eixo interno de uma obra pode ser denominada de busca kantiana, que procura responder à pergunta o que eu conheço de e em uma obra, pois é uma atividade que leva ao entendimento da própria obra. (PAULINO, 2019, p. 171).

Em seguida, esse leitor-pesquisador acaba descobrindo na narrativa um romance que pensa – “narrativa ficcional moderna elaborada e conduzida mediante um processo reflexivo contínuo e voltado ao ontológico a fim de criar um painel de entendimento sobre aspectos da existência” (BARROSO, 2019, p. 149), forjado por um narrador filosófico, aquele que, “ao praticar o gesto filosófico, reflete sobre a história e os acontecimentos narrados, e leva o leitor também ao exercício do pensar” (OLIVEIRA, 2019, p. 137).

José Luís Jobim, por sua vez, reconhece João Almino como um crítico-romancista (JOBIM, 2012, p. 98 e ss.), identificando em sua produção intelectual atividades simultâneas de crítico e de criador, segundo define:

Os críticos criadores dialogam com outros autores e críticos que escreveram antes deles e de alguma forma são uma prova de que a obra literária sempre se insere em múltiplos sistemas significativos, até por sua condição de permanecer muito além da morte de seu autor ou de seu primeiro público, e pode incorporar produtivamente ao seu tecido constitutivo a sua inscrição dialógica com períodos anteriores – com os quais, contra os quais ou a partir dos quais se estabelece – e com sua contemporaneidade. (JOBIM, 2012, p. 7).

Agrupadas, então, todas essas informações, pode-se afirmar que João Almino não pensou apenas em cada romance isolado. A percepção de fragmentação narrativa da colcha de retalhos romanesca ultrapassa a existência individual das obras e serve de elo entre todas, guiadas por um eixo estético (CAIXETA, 2016, p. 50), que costura os romances em um conjunto estético coerente:

Um estudo detalhado sobre diferentes obras do conjunto de obra permite observar características que se mantêm, que dialogam com outras obras ou que se acrescentam, além do domínio da linguagem e da forma que perpassam seu estilo, bem como algumas questões estéticas que permanecem ou desaparecem com o tempo em determinadas obras. [...] interessa observar e analisar o que perdura no tempo, o que dialoga com outras obras e o que se repete nas obras de um autor, o elemento que perpassa mais de um de seus textos, um eixo temático que chamamos de projeto estético ou racionalidade da obra de quem trabalha com o texto de ficção, uma vez que esse eixo permite pensar questões do estético que abarcam o conflito humano, que promovem o conhecimento através da arte, e que permite entender um pouco melhor a ciência que postula a sensibilidade e a criação através de uma forma. (SANTANA, 2019, p. 11 e ss.).

Descobrimos que Almino não pretende apenas realizar narrativas. Tenciona, por meio de seu conjunto, desenhar um projeto estético mais amplo, profundo, que revela o desenvolvimento filosófico (estético) e epistemológico dos temas da modernidade e da utopia, ficcionalizados na imagem de Brasília.



Fotografia 13 – Cidade Livre. Cinema. Arquivo Público do Distrito Federal.

É necessária, pois, essa visão de conjunto da obra delineada tanto nos romances quanto nos ensaios de crítica literária e de reflexão filosófica, para a identificação dos elementos estéticos dos cinco primeiros romances de Almino. Os narradores em Almino são responsáveis

pelo desmascaramento do idílio, aquele espaço sem conflitos (KUNDERA, 2016, p. 146-147), o universo que esteriliza qualquer traço de desordem, imoralidade, sujeira, que aniquila a própria condição humana e sua existência, ontologicamente sempre contraditórias. Em suma: o mundo que castra a essência (aquilo que provém do “ser”) do homem, aquela Brasília de JK, Dom Bosco, Lúcio Costa, Niemeyer e todos os arautos da “cidade levantada”. A serviço desse cenário polido e sem ranhuras velava uma arte também lisa, de simples e passiva contemplação, condensada na ideia do *kitsch*, considerado por Milan Kundera como uma atitude, um comportamento, não só uma obra de mau gosto, que consiste na necessidade de o homem-kitsch se “olhar no espelho da mentira embelezante e ali se reconhecer com comovida satisfação” (KUNDERA, 2016, p. 135). Pode-se afirmar, sem qualquer hesitação, que João Almino conhece Kundera, pois o afirma textualmente: “em *A arte do romance*, Milan Kundera traça a origem do romance ocidental a este conceito moderno” (ALMINO, 2008b, p. 20). A probabilidade de Almino ter trabalhado a ideia do antikitsch – ou ao menos refletido a respeito dela – é, no mínimo, crível.

Para combater a arte lisa, o procedimento antikitsch – rugoso, turbulento, crítico e questionador, destronador de reverências e autoridades, questionador do discurso monológico, portanto – já foi testado e executado na poesia brasileira, por Nicolas Behr, que referimos novamente apenas por ilustração:

brasilía era moderna,
mas feia
aí enormes pedaços de carne humana
começaram a passar lentamente por entre as
superquadras, eixos, palácios e monumentos,
polindo-os
ensanguentando-os
(BEHR, 2010b, p. 66).

Em outro passo, consideramos sintomático o título de uma tese de mestrado na University of California, em Los Angeles: *Cities of dreams and despair: utopia and dystopia in contemporary Brazilian film and literature*, de Benjamin Burt (BURT, 2020). Nela, o autor identifica Almino como “cronista de futuros perdidos e encontrados”, que coincide com o que próprio Almino afirma:

A realidade distancia-se do projeto, impulsionada pelos mecanismos próprios do mercado imobiliário: a cidade que deveria ser igualitária segregou os destituídos antes mesmo de inaugurada; a cidade que, na prancheta, nasceu unitária e fechada, abriu-se, pulverizando-se em inúmeras cidades-satélites e núcleos dormitórios na periferia, para além dos limites do Distrito Federal, adentrando o Estado de Goiás. (ALMINO, 2007, p. 99).

E os cinco romances do “Quinteto de Brasília” indicam a mesma tendência versejada por Behr e analisada por Burt. *Cidade Livre* é a representação ficcional do ponto de vista dos reais construtores da cidade, diante de uma utopia não realizada (ou mal ajambrada). A Brasília de Almino deixa de ser somente aquele monumento pomposo – e liso, asséptico – da realização brasileira do moderno, para se tornar discurso e narrativa, na voz de todos, na realidade brasileira do quase-moderno – empoeirada, suja e questionadora de si mesma nos veios vermelhos de barro de uma Cidade Livre.

Nadir Mendonça dá-nos outro vislumbre do significado de Brasília, que tem eco no discurso do próprio Juscelino Kubitschek, quando da inauguração da capital:

Os conceitos foram definidos e organizados em torno de um núcleo central que dá unidade ao campo de representação: o significado de Brasília. Noções de otimismo, milagre, progresso, modernidade, fé, coragem anunciam as transformações dimensionadas pelo emprego de expressões adjetivadas: “ritmo impressionante da construção de Brasília”: “vitória do mundo moderno” [...]. (MENDONÇA, 2007, p. 4).



Fotografia 14 – Cidade Livre. Dentista. Arquivo Público do Distrito Federal.

Mais que isso! Estava-se a construir o novo imaginário coletivo brasileiro:

Dessa forma, um dos pontos de convergência do projeto de modernização do país recaía na arquitetura de uma nova imagem nacional. Necessitava-se para tanto que o imaginário do Brasil assumisse um novo modelo, que transformasse, na esfera da consciência coletiva, a aspiração de um novo país.

E essa imagem do país encontrou suporte na difusão de um novo imaginário social. A construção desse imaginário social constituiu-se em requisito para uma relação de dominação, instrumento necessário para legitimar o poder. (MENDONÇA, 2007, p. 100).

Portanto, Brasília deveria ser a vitória do mundo moderno e, ao mesmo tempo, a inauguração de um novo modo de pensar do ser humano brasileiro, projeto que Lina Bo Bardi defende de forma arrematadora:

Quiseram anular Brasília, mas não conseguiram; e não conseguirão. A fragilidade dialética de Brasília é apenas a fragilidade de hoje. A pesada alternativa de toda a cultura atual: uma cultura pobre – milhões de homens desesperados, prontos para o ataque –, uma herança totalmente desmistificada – um mundo totalmente nu, seco, feito de milhões de homens, sem arrematamentos, sem saídas. O problema de todos, hoje, é o de construir, com esse pobre material, uma cultura. A toga acadêmica, o esnobe, a posição "superior" não servem mais. É pobre, é lunar, é desesperadamente miserável, mas é a realidade de um país, e não se pode julgar Brasília, que representa um impulso de libertação de um grande país, segundo um esquema preestabelecido e acadêmico culturalmente formalista. (BARDI, 2012, p. 135).

Mas Almino constrói o novo discurso cosmogônico, agora contado por candangos e migrantes em *Cidade Livre*, amigos de classe média em *Ideias (...)* e n'As cinco estações do amor, um computador-narrador (!) em *Samba-enredo* e um artista (fotógrafo cego!!) em *O livro das emoções*, vidas sinuosas nesse planejamento tão branco e tão concreto que fora previsto para a capital. E o autor indica um caminho diferente para o mundo moderno e o brasileiro pós-Brasília, muito diverso daquele teoricamente imaginado nos círculos políticos:

Quando se faz uma cidade nas condições de Brasília, partindo do nada, a mil quilômetros de distância do litoral, é por assim dizer um ensaio de utopia. Não receio a palavra, se se tomar utopia no sentido de oásis, como quer Worringer, ou de uma colônia fundada sobre bases artificiais. Não receio a palavra ainda porque nossa época a repôs em voga. Nossa época é a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem — a da planificação. (PEDROSA, 2009, p. 110).

Em primeiro lugar, como afirmado pelo próprio Almino e há pouco referido, “a ficção pode ser também uma colagem – uma colcha de retalhos – de relatos da vida real, de biografias, funcionando, assim, como uma história da vida privada num determinado momento” (ALMINO, 2008b, p. 22). Tal procedimento é presente e reiterado em toda a obra do autor. Inferimos, portanto, que “o pastiche, as colagens estilísticas, o sensacionalismo [marcam] muito da produção contemporânea” (ALMINO, 2008b, p. 31). Assim, a “técnica da colagem de fragmentos” funciona dentro de cada romance e entre os romances, como seu eixo estético. Ao longo desse guia, outros elementos permitem-nos afirmar que João Almino procedeu à execução de um plano que extrapola a vida singular de cada romance. É significativo que o

próprio João Almino tenha delineado tais bases no ensaio *Brasília, o mito: anotações para um ideário estético-literário* (ALMINO, 2008b, p. 9 e ss.). Em seguida, Almino expressamente admite que faz uma “reflexão sobre Brasília como projeto e realização de uma nação e a relação que isso possa ter com a literatura” (ALMINO, 2008b, p. 9 e ss.).

Vejamos um excerto sobre o projeto de realização nacional, por meio de Brasília:

Brasília sempre foi um corpo estranho no interior do Brasil. Talvez nenhuma outra capital do mundo seja, de certa forma, tão desconhecida, tão incompreendida por seu próprio povo como Brasília. Pode-se perguntar de onde vem tal incompreensão, quais são suas causas reais. Certamente, uma das respostas passará pelo estranhamento provocado pela “ideia” de Brasília. Não se trata da ideia de mudar a capital para o centro geográfico do país, com todas as justificativas estratégicas e econômicas que conhecemos. Trata-se da ideia de ser radicalmente fiel ao impulso modernista ou, se quisermos, da fidelidade modernista à crença na força formadora da ideia. (SAFATLE, 2009, p. 97).

Safatle retoma, assim, o caminho traçado no capítulo anterior desta Segunda Parte, que leva a essa Brasília refletida uma personagem mística e um narrador não confiável, representantes ao mesmo tempo das ideias de modernidade e de utopia revertida em realidade. Íris Quelemém é personagem-chave. A junção do misticismo com o modernismo já indica o paradoxo fundacional da cidade: as previsões da profetisa Íris Quelemém sobre o rapto do Presidente da República, em um carnaval que, em Brasília, “representa uma eclosão de forças telúricas que derretem qualquer monumento à razão abstrata” (PINTO, 2012, p. 16), em *Samba-enredo*. Na verdade, trata-se de uma ligação direta com o fim do romance anterior *Ideias (...)*:

Depois de morta, ela continua louquinha, penso comigo; mas também bonita e enigmática. Rogo-lhe que seja mais explícita. Escrevia, noutro livro — ela me explica enquanto se estica até atingir seu tamanho natural — que meu marido, que você contempla naquele raio, baixava sobre personagens de uma história inacabada. Interrompi, para beber água e agora quero encenar a parte que falta. Peço-lhe que me ajude e crie o clima, reproduzindo, tal qual, a realidade daquele desfile de carnaval. (ALMINO, 2012, p. 21).

E projeta uma conexão com o então futuro *Cidade Livre*:

Por falha técnica, só Íris viu, como numa iluminação, aquelas imagens que projetei no céu. Para o resto da plateia, elas não foram visíveis, pois, além de estarem longe, na matéria escura, a chuva atrapalhou seu som e luz. Para os que seguem a profetisa louca, no negrume da noite, a experiência, portanto, não deu certo. Começam a xingá-la e até a lembrar seu passado; chamando-a de "puta safada". Íris quase é linchada pela multidão parda e maltrapilha, que logo desliza pelas colinas. (ALMINO, 2012, p. 194).

Mas para narrar esse oxímoro espiritual, é necessária uma voz. E tal procedimento é perpetrado sempre por um narrador no mínimo incomum. Walnice Nogueira Galvão reconhece explicitamente, em *Ideias (...)*, que se está diante de um “defunto-autor, em alusão explicitada

a Machado de Assis” (GALVÃO, 2012, p. 9). Em outro passo, Almino atribui a um “narrador-computador” a tarefa (em *Samba-enredo*) de conduzir o ideário estético por meio da ficção. Almino tem plena consciência da fantasmagoria do narrador, pois reconhece em Machado de Assis (ALMINO, 2009, p. 16-17 e 91) alguns traços que replica em seus cinco primeiros romances (mas principalmente no último, *Homem de papel*) a suspensão do relato, digressões, negação ou sonegação de dados objetivos. Em *O livro das emoções*, a técnica é emprestada a um fotógrafo idoso e cego, para não o comprometer com dados objetivos da visão de sua juventude, já que no momento da narração lhe falta esse sentido. Ao mesmo tempo, é o questionamento dessa ânsia de transpor para a ficção a realidade crua que Almino critica. José Luís Jobim também sente “João Almino como um leitor atento e crítico de Machado de Assis, interagindo com esse autor e incorporando-o criativamente também em *O livro das emoções*” (JOBIM, 2012, p. 98) e afirma que as “digressões do narrador de Almino, como as do narrador machadiano, com frequência dirigem-se também à própria estruturação do enredo” (JOBIM, 2012, p. 11).

No tocante ao problema da modernidade, Almino é explícito quando trata de Brasília e de sua quase exclusiva carga simbólica – “poucas cidades no mundo têm uma carga simbólica tão forte” – imagem essa que transplanta para todos os demais romances:

No caso de Brasília é imagem forjada pelo mito e também pela história de uma ideia, que se conclui com a execução do seu projeto modernista. Para dizer de outra forma, aquela cidade sem história é rica em carga simbólica. E o que Brasília simboliza? A democracia, a racionalidade. A nação. A integração e o desenvolvimento. A aspiração de igualdade, o moderno. O futuro. E também, claro, o poder, a alienação, o encastelamento, a corrupção, o autoritarismo, o misticismo e a irracionalidade. (ALMINO, 2008b, p. 10).

Em *Ideias (...)*, o autor literalmente (re)inaugura a história do novo homem moderno, em um espaço que deveria apagar os vícios de uma sociedade atrasada, que deveria se reinventar com a eleição de um Presidente da República negro, no distópico Ano 1. Entretanto, esse espaço de possibilidades resultou, na prática e no concreto, em uma utopia, em um projeto de modernidade que não resistiu à realidade social da cidade (do país).

É muito significativo o fecho que Almino burila para o ensaio *Utopia é ficção: em torno do livro de Thomas More*: “as utopias morrem, como consequência da desilusão e da esperança. Mas também renascem, transformadas ou não, como outro nome para o desejo” (ALMINO, 2017a, p. 26). Em outras palavras, a utopia do sonho de Dom Bosco e da empreitada de JK é desmascarada principalmente nos quatro romances: *Samba-enredo* (1994), *As cinco estações do amor* (2001), *O livro das emoções* (2008), e *Cidade Livre* (2010). Ainda mais pungente é o movimento temporal que Almino emprega nesse desmoronamento da utopia, pois as obras

citadas foram escritas em momento posterior ao do ficcional Ano 1 de *Ideias para onde passar o fim do mundo* (1987). Ou seja, a construção da *Cidade Livre* e daquele discurso fragmentado de várias vozes já estava previsto por Íris Quelemém, no romance cujo tempo narrativo é posterior, mas cujo tempo de construção (escrita) é anterior. Almino simplesmente destrói qualquer possibilidade de continuidade histórica entre seus romances, o que reforça em essência, a necessidade e inafastabilidade da “narração retalhada”.

Em um segundo ensaio, *A Utopia é um império: as relações entre os povos na obra clássica de More*, Almino escancara a face autoritária monológica e centralizadora de determinadas utopias:

O inferno, como a Utopia, está cheio de boas intenções. Muito já se comentou sobre a organização totalitária de uma sociedade que se quer transparente para si mesma e onde não há divisão entre o público e o privado. Mas distopia existe também nesta ordem internacional unidimensional, unilateral, em que as regras são impostas por um só ordenador do mundo, autossuficiente e todo poderoso intérprete do bem, que se crê detentor dos valores da civilização. (ALMINO, 2017a, p. 26).

Parece-nos que Almino inclui nessas categorias de utopias a de Brasília, que classifica como negativa. A construção da nova capital chamou a atenção de um grande público ao redor do mundo, bastando citarmos os encômios de André Malraux, quando ainda parte do mito, antes (ALMINO, 2017a, p. 15), portanto, da configuração concreta e avassaladora da capital:

Para Malraux, em seu discurso de 25 de agosto de 1959, pronunciado em Brasília, sendo “a ressurreição do lirismo arquitetural nascido com o mundo helênico”, aquela cidade era “um pouco acrópole em seu rochedo”, a “capital da esperança”, “a primeira das capitais da nova civilização”, “a cidade mais audaciosa que o Ocidente já concebeu” e que “lembra ao mundo que os monumentos estão a serviço do espírito”. (ALMINO, 2008b, p. 14).

Mas a trilha que Almino percorre na ficção, partindo do mito e do misticismo para uma tentativa de modernidade racional, acaba em uma utopia não realizada, muito distante da visão de Malraux. João Almino, destronando a capital federal de sua torre de marfim, executa no “Quinteto de Brasília” um projeto estético de uma narrativa que reconstrói (ou destrói) a cidade e seu o mito fundador. A técnica narrativa funciona como a própria estrutura profunda do conjunto da obra e essa hipótese é confirmada com a investigação do eixo estético dos cinco romances. A contínua construção da narração, da cidade, da modernidade e de sua utopia permite-nos afirmar, não imune a críticas, que a construção narrativa fragmentada de Brasília, contraposta ao mito oficial, é o projeto estético de João Almino. O autor sublinha a contradição de sociedade que, apesar de responsável por levantar uma “capital de esperança” – que “despertou o gigante brasileiro e proclamou ao mundo inteiro num brado de orgulho e confiança”, segundo seu hino oficioso –, sucumbe à realidade das vozes dos candangos e

migrantes, dos amigos de classe média, de um computador-narrador, de um artista (fotógrafo)... e de um romancista que retalha a história oficial de Brasília.



Fotografia 15 – Cidade Livre. Carros. Arquivo Público do Distrito Federal.

Segundo Sofia Beal, “a arte de andar nas ruas de Brasília” implica impacto “tão profundo, visceral e difícil de localizar que se tornou um dos temas preferidos dos artistas” (BEAL, 2015, p. 65). Adrian Waschmann diz que Brasília é responsável pelo usual embate entre duas confrontantes ideologias moderna e antimoderna (WASCHMANN, 2013), o que para Eugênio Giovenardi resume-se em “utopias e contradições”, em muito representada imobiliária, viária, social e ambientalmente na segregação Plano Piloto *versus* cidades-satélites (GIOVENARDI, 2010, p. 450-451), contradição que já nos primórdios é retratada em *Cidade Livre*.

Ao lado das considerações desses autores, verificamos não só *externa corporis* as contradições da utopia não realizada. Basta que lembremos o papel a que à Universidade de Brasília foi atribuído no projeto da capital e a realidade a que ela teve que se curvar, quando engatinhava sob o bastão de um regime autoritário:

Durante os governos ditatoriais iniciados em 1964, as universidades brasileiras foram duramente atingidas, na confusão mental que se estabeleceu no País. Entre elas, foi a de Brasília a que mais sofreu, com interferência direta

e contínua no seu funcionamento, prisões e expulsões de professores e de estudantes, tendo sido invadida três vezes por tropas militares, em abril de 1964, em outubro de 1965 e em agosto de 1968. As razões eram de origem política: porque a lei que a criou foi proposta por Juscelino Kubitschek – o presidente que passou a ser tratado como inimigo (SALMERON, 2012, p. 177).

Roberto Salmeron ainda nos lembra o fatídico 9 de abril de 1964:

No dia 9 de abril de 1964, nove dias após o golpe de Estado, o reitor Anísio Teixeira, o vice-reitor Almir de Castro, os professores, os estudantes e os funcionários da Universidade de Brasília, ocupados em suas tarefas, foram surpreendidos por uma operação insólita: tropas do Exército e da Polícia Militar de Minas Gerais tomaram de assalto o *campus*, como se estivessem tomando uma fortaleza. Foram transportadas em quatorze ônibus acompanhados de três ambulâncias, demonstrando de que esperavam resistência armada. Os invasores devem ter ficado surpresos ao constatar a paz que reinava naquele ambiente de estudos e de trabalho. (SALMERON, 2012, p. 178).

Antonio de Pádua Gurgel fornece-nos uma leitura complementar:

Não se pode acreditar que tudo tenha acontecido por acaso. Na verdade, os militares golpistas não conseguiam conviver com uma universidade que era a própria antítese da repressão. Eles não queriam a UnB como um caldeirão cultural e científico formador de homens livres. Até 1964, o objetivo da UnB era pensar o desenvolvimento soberano do Brasil e o bem-estar da maioria da população, buscando soluções também para a América Latina e os outros povos oprimidos. Mas os militares e seus mentores não concordavam com essa orientação. Em sua opinião, a Universidade deveria ser apenas um criadouro de técnicos para as grandes empresas – em sua maioria estrangeiras principalmente a partir daquela época. (GURGEL, 2002, p. 39).

E, finalmente, Vladimir Carvalho depõe:

Costumo dizer que a UnB foi fundada diversas vezes, à medida que ia sendo agredida. Fiz *Barra 68* para contar essa história. Quando cheguei em Brasília, apenas um ano e meio havia decorrido desde a invasão do campus por tropas do Exército, em agosto de 1968. Naturalmente, os ecos da violência ainda eram bastante palpáveis. Naquele dia fatídico, a ditadura fizera sua segunda investida brutal contra a universidade, repetindo com maior truculência a repressão de 1964. Correram sangue no campus e por pouco não se dera uma tragédia de maiores proporções. Impressionava-me, sobretudo, o relato de que centenas de estudantes foram detidos e encaminhados, com as mãos na nuca, para a quadra de basquete convertida em arremedo de campo de concentração. Logo a quadra de basquete, local da primeira fundação da UnB! (MATTOS, 2008, p. 169).

Tendo em mente a imagem dessa Universidade de Brasília e projetando-a como microcosmo da própria cidade de Brasília, entendemos que, com grande destreza, combatendo o discurso estéril em grande parte das autoridades fundadoras – e autoritário das autoridades estéreis de 1964 em diante –, João Almino atribui aos viventes reais a competência e legitimidade para narrar sua própria cidade. Tudo isso por um longo caminho que levou aquela

distante Brasília dos discursos míticos e abstratos ao concreto de poeira e sangue, esculpindo-a com pena de uma utopia que poderia ter sido possível, mas que foi obstada em seu âmago.

Almino como crítico exerce interpretação autêntica, quando analisa sua própria obra literária. Mas é no seu projeto estético, artístico, literário que leva às narrativas sobre a capital o dialogismo às últimas consequências. É pelas fendas do “Quinteto de Brasília” que serpenteiam os ventos da cidade real. E é replicando seu pensamento que a utopia morta de Brasília de desilusão e esperança renasce remodelada em desejos de personagens, de narradores, do autor. Dos leitores e de seus comentadores, decerto também.

E é pelo papel desta Universidade – que pretenderam esterilizar – que tentamos defender, responsável, viva e dialogicamente, nos limites de uma humilde provocação, essas vozes que não foram nossas, mas que deviam ter sido.

Capítulo 3 As vozes do narrador/autor/protagonista em *Cidade Livre*

O belo é dialógico e resolve-se quando se concretiza o encontro entre um autor-criador e um autor-contemplador, o leitor capaz de decodificar a obra não só linguisticamente, mas de perceber naquela obra o objeto estético. Diante da premissa constantemente afirmada nesta dissertação de que toda a vida é dialógica, a arte não poderia deixar de o ser. É apenas diante da posição do outro (autor-criador) que não coincide com a nossa (de autores-contempladores) que conseguimos enxergar e entender muitas faces de nós mesmos. Na realidade, em determinados momentos de nossas vidas, essa posição “distanciada” não só é recomendada, como é imprescindível, tal qual quanto às histórias de nossa infância. Esse procedimento Mikhail Bakhtin nomeia de “distância”, por muitos vertida para “exotopia”, termo mais fortemente ligado ao francês de Tzvetan Todorov:

Categoria fundamental do distanciamento bakhtiniano, que o próprio autor, em *Apontamentos de 1970-1971*, p. 350 do original russo de *Estética da criação verbal* define como distância, e usa para tanto a palavra latina *distantia*, grafada em russo como *distantsiya*. Na tradução anterior deste livro, feita do francês, o termo aparece como "exotopia". (N. do T.). (BEZERRA In: BAKHTIN, 2011, p. 93).

A exotopia provoca um excedente de visão, aquilo que o outro vê além do que vemos em nós mesmos, excedente que nos proporciona um mais próximo acabamento – nunca finalizado, reconheçamos:

O uso privilegiado de tudo aquilo que o outro, por princípio, não pode saber de si mesmo, não pode, em si, observar e ver. São todos esses elementos a desenvolver por excelência uma função de acabamento. Uma possibilidade de autoconsciência que seja objetivamente neutra e de autoavaliação que não depende do ponto de vista do eu ou do outro. É precisamente essa a mortificante imagem em ausência. A imagem é privada de dialogicidade e de inacabamento. A unidade acabada é sempre em ausência. Por isso é impossível ver o todo acabado desde o interior, mas apenas de fora. A exotopia que dá acabamento. (BAKHTIN, 2019, p. 47).

Além dessa relação entre as pessoas, há uma outra específica – que é, como afirmamos no começo deste estudo, um dos pilares do romance polifônico – entre o autor e suas personagens, entre o autor e seus narradores, pois o autor diante desse excedente de visão conhece-os melhor que eles mesmos. A despeito de alguns estudiosos considerarem o autor

como um regente da narração, julgamos a imagem inexata, porque ao mesmo tempo em que ao autor atribui-se o excedente de visão (nesse caso sim, poderíamos vê-lo como regente), o próprio autor é uma das vozes em diálogo. Ou seja, o autor é um regente-*spalla*, já que conduz a orquestra das vozes, claro, mas ao mesmo tempo toca com elas.

Diante de tudo isso, deparamo-nos com os seguintes questionamentos: na formulação do discurso em *Cidade Livre*, como a reconstrução polifônica dá-se na figura do narrador? Em face de que vozes narrativas? Em segundo passo, provocados pelo próprio Bakhtin a respeito da consideração de nossas próprias infâncias: como a anacronia desempenha essa função, já que *Cidade Livre* é a tentativa de resgate pelo narrador adulto de suas memórias de infância?

Investiguemos.

Logo no início do romance, um parágrafo é-nos lançado sem espaço para exercícios lógico-linguísticos. Almino asfixia o leitor: quem é “narrador”? O que é “autor”? Um “escritor” esvazia de vírgulas e pontos, enche de gírias, acrescenta morais e filosofias:

Num ponto pensei em me desfazer do que pesquisei e escrevi, deixar minhas lembranças, medos e inquietações para um livro de memórias em que contaria não apenas a minha infância na *Cidade Livre*, a cidade que viera romper o silêncio que por milênios dominara aquele planalto, mas também meu interesse pelo jornalismo, meu encontro com minha atual mulher e o nascimento de meus três filhos, relegar minha pesquisa para as reportagens e me concentrar nas palavras de papai, palavras que ainda vim a corrigir depois de uma conversa com tia Francisca durante seu enterro. (ALMINO, 2010, p. 15).

Por sua vez, os enunciados não são unidades convencionais, mas reais, estritamente delimitadas pela “alternância dos sujeitos falantes, que termina por uma transferência da palavra ao outro, por algo como um mudo *dixit* percebido pelo ouvinte, como sinal de que o locutor terminou” (BAKHTIN, 2011, p. 294), ainda que os sujeitos falantes sejam um ente físico personalizado, de um lado, e sua consciência (ou memória) de outro. Bakhtin é peremptório:

As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (BAKHTIN, 2018, p. 47).

Em outras palavras, o dialogismo não se esgota na forma expressa dos diálogos. Muito pelo contrário, todas as manifestações da linguagem – e da vida humana – estão dele impregnadas. Entendendo o dialogismo como concepção de sujeito, de vida e linguagem baseada integralmente na alteridade, na relação com o outro, não é de se estranhar que esse outro, também formador do eu, que transporta a língua e a cultura, esteja presente na criação da

linguagem, ainda que o interlocutor esteja ausente do mundo tangível. Como passo lógico da convivência entre essas unidades reais do discurso em João Almino, o “princípio constitutivo da linguagem” é desenhado principalmente na contraposição entre a forma física do narrador atual e as lembranças de infância dele mesmo, não mais presente como interlocutor físico, mas integrado na memória e nos sentidos das réplicas dos diálogos que trava consigo, com as memórias do pai, das demais personagens e da própria cidade, diálogos sem marcas, relatos resgatados. O próprio Bakhtin, na sexta conversa com Viktor Duvakin, reconhece o “labirinto da memória da infância”:

O labirinto e a memória que o homem tem da infância, e até mesmo mais aquém da infância... Viacheslav Ivanov, por sinal, compartilhava o ponto de vista de que a memória do homem provém de uma distância infinita, que essa não é limitada por nada. (BAKHTIN; DUVAKIN, 2012, p. 267).

Nesse sentido, o narrador de *Cidade Livre* assume expressamente que as memórias foram forjadas ao longo dos anos, e não pinçadas de determinados momentos precisamente delimitados:

Mas não o conheci de uma vez só, a imagem que fiz dele [papai] foi sendo composta ao longo dos anos e, mesmo agora, depois de sua morte, ainda não está completa. De um romance se esperaria que não houvesse dúvidas sobre os contornos morais dos personagens principais ou sobre fatos decisivos de suas vidas, e por isso ainda bem que nada romanceio e devo me contentar com o que sei. Para que tentar corrigir no papel o que na vida esteve errado? Para que forjar uma resposta para o que se apresenta apenas e sempre como incógnita? (ALMINO, 2010, p. 23).

Em uma das definições do dialogismo, que Bakhtin chama de dialogismo estrito, ele é tomado como forma composicional, pois visível na composição, apresenta marcas discursivas claras, como nos discursos diretos. Mas há real discurso direto em *Cidade Livre*, já que tudo é rememoração por parte do narrador já adulto? No romance, tudo passa pelo filtro primeiro das anotações do pai, depois das memórias do narrador, depois da narração do JA sobre as confissões do pai. Trata-se de um meio de mostrar contradição entre ação e pensamento. Cuidasse, na verdade, de uma construção da memória com base no inacabamento não só da personagem pai, mas também da própria consciência do menino que relembra a fase de seus seis aos dez anos. E o que queremos dizer com isso?

A memória de um menino de seis anos (início do tempo narrado em *Cidade Livre*) não é a mesma da de um menino de dez anos (último ano de residência na Cidade Livre)! Por exemplo, é a memória do garoto de seis anos que faz o narrador afirmar que “conhecia mais de ouvir falar”:

A palavra “mudança” fazia infundáveis e mágicas piruetas pelos céus do futuro, mas a princípio não me tentava, talvez porque em Ceres, tirando a grande tragédia de minha infância, tia Francisca e papai haviam me protegido contra o sofrimento, que eu conhecia mais de ouvir falar do que pela própria experiência, eu tinha tudo e me sentia grato por tudo o que tinha. (ALMINO, 2010, p. 35).



Fotografia 16 – Cidade Livre. Crianças. Arquivo Público do Distrito Federal.

Mas o narrador já adulto reconhece que a memória do menino é apenas supletiva, além do fator ficcional de que bebem tais lembranças:

Em seu estado e já com oitenta e dois anos, papai, quando esquecia de um detalhe, inventava outros e até fabricava datas precisas, mas eu mesmo também fui testemunha de muita coisa quando morei na *Cidade Livre* dos seis aos dez anos de idade, antes de me mudar com tia Francisca para uma das casinhas da W-3 Sul no Plano Piloto, e podia, portanto, completar e corrigir a memória de papai com a minha, bastando, para começar a construir a história, preencher as frases secas que ouvia dele com sol, poeira, lágrimas e medo, e também com tudo o mais com que se devia fazer uma história da *Cidade Livre*: com máquinas e tratores, com betoneiras, escavadeiras, motoniveladoras, rolos Tander, usinas volumétricas, guindastes, com estacas Franki perfurando o chão, com simples tábuas de madeira e também com noites, bares e prostitutas. (ALMINO, 2010, p. 21).

Ainda mais, João Almino admite expressamente uma “manipulação de memórias”, por exemplo, quando o narrador, reconhecendo-se incompetente, tenta resgatar desconfiado o

vocabulário de Valdivino. Augusto Ponzio afirma que, ainda que o discurso tenha saído da letra do próprio narrador, permanece palavra “semialheia”:

A apropriação linguística é um processo que vai desde mera repetição da palavra alheia à sua reelaboração, capaz de fazê-la ressoar de forma diferente, de conceder-lhe uma nova perspectiva, de fazer-lhe expressar um ponto de vista diferente. Porém, permanece semialheia, em qualquer caso. A propriedade sobre a palavra não é exclusiva e total. (PONZIO, 2018, p. 101).

Podemos, em seguida, pensar em um segundo degrau dessa desconfiança: a relação entre história e ficção, tratando largamente a relação entre a verdade e a história, e, logo, em nível ainda mais profundo, entre ficção e verdade: “esquecimento é o emblema de quão vulnerável é nossa condição histórica” (RICOEUR, 2004). Pierre Nora também analisa a relação entre memória e história:

Os lugares de memória pertencem a dois domínios, que a tomam interessante, mas também complexa: simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração. São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula. Um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança. Os três aspectos coexistem sempre. Trata-se de um lugar de memória tão abstrato quanto a noção de geração? É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por um pequeno número uma maioria que deles não participou. O que os constitui é um jogo da memória e da história, uma interação dos dois fatores que leva a sua sobredeterminação recíproca. Inicialmente, é preciso ter vontade de memória. Se o princípio dessa prioridade fosse abandonado, rapidamente derivar-se-ia de uma definição estreita, a mais rica em potencialidades, para uma definição possível, mais maleável, susceptível de admitir na categoria todo objeto digno de. Uma lembrança. Um pouco como as boas regras da crítica histórica de antigamente, que distinguiam sabiamente as "fontes diretas", isto é, aquelas que uma sociedade voluntariamente produziu para serem reproduzidas como tal – uma lei, uma obra de arte, por exemplo - e a massa indefinida de "fontes indiretas", isto é, todos os testemunhos deixados por uma época sem duvidar de sua utilização futura pelos historiadores. Na falta dessa intenção de memória os lugares de memória serão lugares de história. (NORA, 1993, p. 21-22).

O narrador-personagem está sempre sopesando, nesse embate entre história e memória, entre ficção e verdade, a opinião e o julgamento dos demais em razão do que está a escrever. Admite inclusive que terceiros exteriores à história narrada – leitores do blog – intervenham na

construção da memória e façam parte da narração, exceto com relação aos enunciados de três das personagens, como na epígrafe que abre a *Terceira Parte* desta dissertação (ALMINO, 2010, p. 16-17). Para Bakhtin, é essa capacidade de trabalhar a linguagem dos outros, sem tomá-la como própria, que molda o talento do ficcionista. Juracy Saraiva e Ernani Mügge compactuam com essa percepção, projetando-a sobre *Cidade Livre*:

A multiplicação dos narradores, a ambiguidade da autoria e o estatuto de mercadoria da obra literária encontram correspondência, em *Cidade Livre*, no número considerável de vozes que se manifestam sobre a produção da narrativa. O blog, como canal interativo, instituído pela ficção, possibilita a cooperação dos leitores na escrita do texto, tornando-os, também, agentes de sua construção. (SARAIVA; MÜGGE, 2016, p. 211-212).

Esse embate entre relato e memória, ficção e blog, enseja inclusive uma avaliação sobre a forma estrutural de gêneros:

O leitor do blog que conheceu Lucrecia iniciou uma discussão sobre sua idade, dizendo que tinha trinta e cinco anos. Outros, contudo, afirmam que estou certo, ela já teria pelo menos quarenta. Para aplacar os ânimos, pensei em fazer uma média: trinta e sete e meio, mas acabei optando mesmo pelos quarenta, após empregar um raciocínio dedutivo e algum cálculo matemático. Para quem gosta de precisão, devo confessar que a idade exata continuo não sabendo. Aquela discussão demonstra ao mesmo tempo a utilidade e a inutilidade do blog, que permitiu uma louvável troca de ideias, mas desviou a atenção de meus leitores para detalhe de menor importância e nos afastou a todos do Bar da Carmen. Fora o acréscimo deste parágrafo — que seria descartável se eu não o aproveitasse para pedir desculpa ao admirador de Lucrecia que quis diminuir sua idade —, mantive meu texto sem tirar nem pôr, o que tem ocorrido cada vez mais. Voltemos logo, então, à conversa do bar. (ALMINO, 2010, p. 121).

Ou seja: o dialogismo que Almino projeta externamente pela potencialidade de compleição por parte dos leitores do blog, na mente do narrador transforma-se, posteriormente, em procedimento estritamente interior. Há algo de autoconfessional nesses trechos, como Everton Santa projeta precisamente:

Uma intenção em aproximar-se de seu leitor utilizando um meio atual e bastante conhecido — o blogue. É como se a grande chave do romance estivesse justamente na sua apresentação nesse formato. Os blogues são caracterizados por serem espaços também autoconfessionais e a narrativa se organiza em torno de lembranças do passado do narrador. A trama toda vai se delineando como se fosse uma autobiografia do narrador-personagem, que nos revela toda a sua infância. O interesse do leitor, nesse sentido, seria alimentado pelo formato no qual o romance se estrutura e por tratar do tema da memória. Ao agradecer a revisão de João Almino, cujo nome está na capa do livro, logo no início da narrativa, novamente se percebe evocada aqui a importância do nome próprio, como aponta Klinger [...]. (SANTA, 2016, p. 198).

Ou seja, o outro nunca deixa de ser origem e fim de seus enunciados-pensamentos. Ao contrário! Inclusive o próprio “João Almino revisor”, que também aparece no curso da narração, representa esse leitor em segunda mão, que pode ser considerado como o próprio João Almino em sua tarefa de edição e correção do romance depois de escrito, ou mesmo uma punção no espírito do leitor para que esteja atento às múltiplas instâncias do autor. Everton Santa é cirúrgico na explicação desse procedimento, razão por que invocamos outro longo trecho de seu trabalho:

Há uma provocação feita ao leitor quando o narrador menciona o nome do autor da capa, João Almino, e ao colocar a narrativa como presente em um blogue, não em um livro. *Cidade Livre* pode ir além de uma simples escolha “paródica” do tema memória e da relação com o leitor, como o artifício observado já em outras narrativas como *Nove Noites* (2002)⁹⁹, de Bernardo Carvalho, e *O falso mentiroso* (2004), de Silviano Santiago, por exemplo. *Cidade Livre* é um romance sobre Brasília, um relato ficcional sobre a sua construção, uma narrativa que se divide como se fossem postagens de um blogue real de alguém que viveu a infância em Brasília. A arquitetura da cidade-capital vai sendo construída junto às memórias imprecisas do narrador João. Nesse sentido, não podemos deixar de atentar para a questão do narrador. Ele apresenta-se como um escritor que não conseguiu publicar seu livro e que, por isso, resolveu publicar tudo em um blogue, disponível em meio eletrônico: Aqui está o jogo do narrador que assume estar escrevendo um blogue quando, na verdade, desde o início, e por todo o romance, o narrador dialoga com um leitor ficcional para o qual é dada toda a liberdade para se manifestar enquanto lê as publicações do tal blogue. Mas, na verdade, esse leitor nunca poderá manifestar-se. O leitor real é que está com o livro em mãos, ele não está lendo um blogue diante da tela como esse possível leitor ficcional. (SANTA, 2016, p. 195-196).

Suplementar observação é dada por Graça Ramos:

Tal estratégia conduz a indagações sobre as reações do leitor pouco experiente e leva à pergunta sobre se, com a aceleração no ritmo do tempo e a coincidência proposital entre nomes, não seria ele levado a suspender a crença de que tudo é ficção e a confundir os tempos históricos e o do romance? (RAMOS, 2013, p. 196).

E já que o elemento “mais basicamente definidor da narrativa é o narrador” (BRANDÃO, 2005, p. 93), no caso do narrador-personagem que tem o mesmo nome do autor (e do revisor), a questão torna-se vertiginosa:

Uma vez concluída uma primeira versão – bruta, descosida, cheia de materiais coletados pelo meio do caminho –, começo as revisões. No meu caso são muitas e, portanto, reescrever é muito mais demorado do que escrever. O livro é reescrito do começo ao final tantas vezes que a última versão pode ser radicalmente distinta da primeira. Nesse processo de reescrita, posso refazer as histórias e fundir ou dividir personagens. Somente publico quando creio que consegui não me repetir e as revisões já não conseguiriam melhorar o texto. Não escrevo por escrever e não confio no que me sai de maneira fácil e despreziosa. (ALMINO, 2012a).

Branco diante da página? Durariam anos se eu não tivesse incorporado na minha maneira de escrever o hábito da revisão. Ao rever, surgem outras palavras, ideias e histórias. Como escrever? É a busca de cada um. Prezo a clareza. Gosto de escrever para ser compreendido. Tenho considerado fundamental mesclar o realismo com elementos de fabulação, valorizando a verossimilhança mais do que a verdade. Não há nada de novo para dizer, nenhuma possibilidade de originalidade, alguns dizem. No entanto, a própria citação e reescrita contêm elementos novos, posto que concebidas por novas cabeças, noutro tempo. (ALMINO, 2020).

Ciente de que o ser humano sozinho não se humaniza, pois precisa do outro sempre, ainda que esse outro não exteriorize o que pensa, praticamente todos seus enunciados ou são réplica às antecipações de julgamento ou são veredicto em si (apesar de Almino retoricamente ter deixado aberta a narração aos leitores). A expectativa de resposta que o pai do narrador expressamente poderia ter exteriorizado é sempre levada em conta e, às vezes, questionada:

De um romance se esperaria que não houvesse dúvidas sobre os contornos morais dos personagens principais ou sobre fatos decisivos de suas vidas, e por isso ainda bem que nada romancie e devo me contentar com o que sei. Para que tentar corrigir no papel o que na vida esteve errado? Para que forjar uma resposta para o que se apresenta apenas e sempre como incógnita? Se eu pudesse continuava a conversa com papai. Sinto a falta dele, e meu coração mistura sentimentos que não deveriam estar misturados, de ternura e ódio, enquanto fico remoendo suas palavras, e um vento forte bate nas palmeiras, segredando suposições e me ajudando a martelar o teclado do computador. (ALMINO, 2010, p. 23).

Os exemplos multiplicam-se, apesar de o inventário acima não ter superado a *Introdução* e as primeiras páginas de *Primeira noite: de A a Z*, testemunho do procedimento dialógico de João Almino ao longo de todo o livro. Segundo Bakhtin:

Podemos dizer que a interação entre autor e personagem dentro de uma obra concreta apresenta constantemente vários atos: o autor e a personagem lutam entre si, ora se aproximando, ora se separando bruscamente; mas a plenitude do acabamento da obra pressupõe uma discrepância aguda e a vitória do autor. (BAKHTIN, 2011, p. 171).

Em termos mais diretos: o enunciado é condicionado por muitos fatores, entre os quais a expectativa em relação ao outro (responsividade) e o não fechamento (inconclusividade). Segundo Eikhenbaum, “nenhuma frase da obra literária pode ser, em si, uma expressão direta dos sentimentos pessoais do autor, ela é sempre construção e jogo...” (*apud* TODOROV, 1979, p. 32). Nesse ponto, é de extrema relevância o que Bakhtin identifica como microdiálogo:

O monólogo interior dialogado de Raskólnikov, cujos extratos citamos, é um magnífico protótipo de microdiálogo; nele todas as palavras são bivocais, em cada uma delas há vozes em discussão. De fato, no começo do extrato, Raskólnikov recria as palavras de Dúnia com as entonações apreciadoras e persuasivas dela e às entonações da irmã sobrepõe as suas entonações irônicas, indignadas, precautórias, ou seja, nessas palavras ecoam simultaneamente duas vozes, a de Raskólnikov e a de Dúnia. Nas palavras seguintes (“E note-

se que ainda tem Ródya, o magnífico Ródya, o primogênito!”, etc.) já ecoam a voz da mãe com suas entonações de amor e ternura e simultaneamente a voz de Raskólnikov com as entonações de uma ironia amarga, de indignação (provocada pelo sacrifício) e de um melancólico amor recíproco. Em seguida ouvimos nas palavras de Raskólnikov a voz de Sônia e a de Marmieládov. O diálogo penetrou no âmago de cada palavra, provocando nela luta e dissonância de vozes. É o microdiálogo. (BAKHTIN, 2018, p. 85).

Reforçando esse pensamento – e já nos eximindo consciente e metodologicamente de entrar na questão da autoria, pois o próximo excerto é atribuído a Volóchinov, no esboço crítico ao freudismo –, é como na relação entre paciente e médico na análise psicanalista:

As sessões de psicanálise são uma luta entre paciente e médico, na qual o paciente procura esconder do médico algumas experiências emocionais e acontecimentos de sua vida e lhe impor seu ponto de vista sobre as causas de tais experiências e de sua doença. [...] A voz do paciente é a voz que reage ao discurso do outro, tenta antecipar-lhe as definições, manter o seu ponto de vista sobre si mesmo; nesse diálogo cruzam-se duas consciências, dois pontos de vista, duas avaliações. O médico também é uma instância do diálogo que procura não só antecipar-se à réplica do outro, mas impor o seu ponto de vista de forma mais taxativa. O médico, por sua vez, procura preservar sua autoridade de médico, visa a conseguir revelações do paciente, empenha-se em fazê-lo aceitar o ponto de vista sobre a doença e seus sintomas" (grifos meus). Aqui, além do dialogismo como luta e interação eu/outro, surge uma categoria de discurso que Bakhtin só define mais tarde, em 1934-35 (veja-se o ensaio "O Discurso no Romance"). Trata-se da categoria "discurso autoritário", daquele discurso que se impõe pela autoridade de quem o emite, no caso dado o médico na condição de representante de uma instituição científica – a medicina –, e se nos impõe independentemente de ser interiormente persuasivo ou não: já se apresenta antecipadamente vinculado à autoridade do emissor. Mas, na ótica de Bakhtin, mesmo usando esse "discurso autoritário", o médico não pode fugir à realidade de que a sessão de psicanálise é um pequeno acontecimento social imediato e as enunciações do paciente refletem a dinâmica social da relação entre os dois falantes, traduzindo, assim, a dramaticidade que caracteriza a teoria de Freud. (BEZERRA *In*: BAKHTIN, 2014a, p. XVI).

Ou seja, em João Almino, mesmo reconhecendo o discurso autoritário do pai, o narrador com ele trava embate, por meio do dialogismo não expresso em diálogo, e trança em *Cidade Livre* essa textura de enunciados que se respondem e perguntam-se constantemente. Ele em si, autor, ou narrador (adulto, em libações de sua infância), ou revisor, ou tudo isso ao mesmo tempo, elabora, a partir dessa experiência, a “construção de Brasília”:

Na lembrança de uma cidade, o aspecto físico – a paisagem – é marcado pelo desenvolvimento da sua história; na mesma encontramos, talvez, marcas significativas reformulando as paisagens que já não existem mais. Através dela, o dispositivo do tempo atravessa e por ela pode-se ler novamente os caminhos do passado, trazendo à lembrança fatos. É o que podemos ver em *Cidade Livre*, uma vez que as recordações permanecem presentes na vida do narrador João, de seu pai adotivo e de suas tias, principalmente a Francisca. Esse cruzamento entre a memória individual e a coletiva no romance de Almino revela a importância que a memória constitui ao se dar significância

à cidade, pois no referido romance notamos como a recordação influencia bastante no sentindo da construção da cidade nova – Brasília – e como os personagens estão envolvidos com este resgate de memória, por meio de registros, diálogos, relatos, pesquisas, observações, postagens na internet, através de um blog. (BOMBARDELLI, 2013, p. 7).

Em última potência, Almino é consciente de que nem os mesmos enunciados, ainda que repetidos em sua literariedade, serão realmente idênticos, como afirma em *Homem de papel* (2022): “não fui o mesmo para cada leitora ou leitor” (ALMINO, 2022, p. 96) ou “não apenas fui um para cada leitor. Fui um para cada leitura” (ALMINO, 2022, p. 97). E nesse sentido se justifica a macroestruturação de *Cidade Livre* como uma grande narração anacrônica.

Mas como estabelecer a forma do narrar real-popular? “Poderia o *Homo brasiliensis* ter um espírito de Brasília, já que fora colocado na cidade inventada? De que forma poderia se manifestar culturalmente se a cultura do moderno estava imposta? Brasília nasceu um memorial, e memoriais já trazem uma história escrita” (GARCEZ, 2010, p. 26).

Por isso, Almino precisou recorrer à exotopia a à anacronia.

Não se trata de mero recurso retórico. A utilização das anacronias por João Almino revela uma necessidade estrutural da obra. E, para executar o procedimento, o narrador precisa distanciar-se de si mesmo (exotopia) e, no tempo, utilizar-se das anacronias, categoria básica proposta por Gérard Genette em seu *Discurso da narrativa*.

Aqui, registramos dois dados simples: 1) o tempo da história romanesca transcorre na época em que o narrador era criança e 2) todas as inferências que o narrador desenvolve ao longo das sete noites são reflexo de uma memória já distanciada por várias décadas do momento do real acontecimento. Algo até trivial. Mas o motivo do procedimento e a função que a ele se associa são extremamente decisivos: à época da história, sendo o narrador ainda criança, todo diálogo que ele poderia ter tido com o pai não passava de mera potencialidade, e a concretização dessa habilidade dá-se apenas no distanciar do tempo, com a evolução interna do próprio diálogo, em razão de um julgamento que o narrador faz de si mesmo em outra época, época vindoura:

Agora, tantos meses depois das sete noites que passei com ele e da sétima noite, a de sua morte, me pergunto se não fui eu mesmo seu assassino. Talvez seja para me redimir que misturo frases de seus papéis enterrados com histórias que li e ouvi, especialmente as que ouvi dele desde que notei nos seus olhos a alegria de me ver a seu lado (...) (ALMINO, 2010, p. 20).

Naturalmente, esse diálogo em potência não se manteve imutável até sua concretização. E é nessas camadas de memória, de discursos lembrados, criados e modificados que se constrói o discurso narrado.

As categorias de Genette, como “elemento de uma alteração qualquer na sequência do dito e do não-dito e das suas implicações múltiplas” (SEIXO, 1979, p. 15), constituem aqui instrumental de grande valia para sopesar a forma com que Almino distancia sua narração do tempo da história.

Em primeiro lugar, uma delimitação conceitual é imprescindível. O estruturalista francês diferencia “história”, “narrativa” e “narração”:

Proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes da escolha dos termos, denominar-se história o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), narrativa propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e narração o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar. (GENETTE, 1979, p. 25).

Em seguida, citando Christian Metz, lapida esses conceitos:

A narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante). Não só é esta dualidade aquilo que torna possíveis todas as distorções temporais de que é banal dar conta nas narrativas (três anos da vida do herói resumidos em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem “frequentativa” de cinema etc.); mais fundamentalmente, convidamos a constatar que uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo. (GENETTE, 1979, p. 31).

Partindo dessa premissa, identificamos em Almino claramente o tempo da coisa contada como as memórias do narrador-menino e o tempo da narrativa como os procedimentos e intrusões do narrador-adulto (ALMINO, 2010, p. 23). Parece, com *Cidade Livre*, estar-se indicando um projeto estético para analisar o tempo e suas faces no prisma dinâmico desenvolvido na memória do narrador, nem sempre real, mas verossímil na medida em que se pressupõe que as recordações nem sempre são dados objetivos (ALMINO, 2010, p. 16-17).

A consideração de uma temporalidade construída é essencial para a análise do romance. A voz narrativa está falando a respeito – e a partir – de qual tempo? Como entender a *Introdução* e as primeiras linhas do primeiro capítulo que projetam algo (o tempo narrativo), mas indubitavelmente referenciam o passado?

A anacronia remonta aos textos fundadores da tradição literária ocidental, como Genette relembra sobre o episódio entre Aquiles e Agamêmnon, na *Ilíada*, recurso que se transformou em um dos *tópoi* formais do gênero épico, tradição que foi continuada pelo romance, o gênero herdeiro moderno (GENETTE, 1979, p. 33). Portanto, não estranhemos que *Cidade Livre* parta desde seu início desenvolvendo-se em anacronia. Mas qual a função da anacronia no texto de Almino? Genette fornece a primeira pista:

A localização e a medida dessas anacronias narrativas (como chamarei aqui às diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa) postulam implicitamente a existência de uma espécie de grau zero, que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história. Tal estado de referência é mais hipotético que real. (GENETTE, 1979, p. 34).

Quando Almino admite na introdução que está escrevendo um blog no qual veicula seu romance, parece estar buscando atingir esse grau zero, diminuindo ao máximo a distância temporal entre a narração, a leitura do blog e a própria compleição narrativa pelos leitores do relato digital. A relação entre o tempo de leitura e o tempo de escrita tende a igualar-se. Mas aqui há um problema, já que o leitor não tem acesso ao discurso originário dos seguidores do blog, apenas ao relato em segundo grau que o próprio narrador faz. Ou seja, não sabemos exatamente as palavras dos seguidores do blog e como elas foram realmente veiculadas.



Fotografia 17 – Cidade Livre. Candangos. Arquivo Público do Distrito Federal.

Em narrativas experimentais, tenta-se fazer coincidir os dois tipos de tempo, para não haver anacronia. É o que acontece em certa medida com *Grande sertão: veredas* e algumas obras de Robbe-Grillet. Jorge Luís Borges, em seu *Pierre Menard: o autor do Quixote* (BORGES, 2007), leva o procedimento ao extremo de forma consciente e expressa. O narrador de Borges entra em uma espiral vertiginosa que carrega o leitor a um ponto da História – essa

com maiúscula – para inseri-lo na história – a narração. Borges apoia-se em elementos não ficcionais para gerar a verossimilhança dentro de seu conto. Não constrói enunciados que se ligam unicamente dentro do universo narrativo: busca na tradição literária os temas e os *modi operandi* de determinadas obras para justificar e delinear a fisionomia e intelectualidade de seu protagonista. E aí Dom Quixote exerce esse papel. Conhecemos Pierre Menard não pelo que ele faz, mas, basicamente, pelo que ele leu ou comentou e, principalmente, pelo seu grande projeto de escrever “um” Quixote, a ambição em reescrevê-lo palavra por palavra e linha por linha. Ou seja, Menard pretende repetir uma cadeia de enunciados complexos que, em conjunto, significam “o” Dom Quixote de La Mancha “do” Miguel de Cervantes, esse já escrito, em outra época, por outra pessoa, em circunstâncias completamente diversas. Mas exatamente por essa ressalva – já escrito, em outra época e por outra pessoa –, Menard reconhece que seu intento é impossível. No trecho magistral em que o narrador de Borges afirma que Menard escreve um enunciado literalmente igual ao de Cervantes (“...a verdade, cuja mãe é a história...”), ele mesmo diferencia uma idêntica sequência de palavras de uma inexequível identidade de enunciados: os mundos em que eles são produzidos e as pessoas que deles participam distanciam-se no espaço e no tempo.

É exatamente o que identificamos no início de *Cidade Livre*, como no já citado trecho: o narrador reconhece que sua narrativa de memórias não será nunca um grau zero de escrita – a despeito de o pretender com o artifício engenhoso do blog – principalmente em razão do distanciamento temporal da narrativa: o presente sendo construído simultaneamente à narração (ideia de Genette sobre o mínimo distanciamento entre tempo narrativo e tempo da história, no caso, o blog). Segundo Walter Benjamin, resgatado por Solange Sousa:

O passado traz consigo um índice imperioso que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera (p. 223). (BENJAMIN apud SOUSA, 2005, p. 329).

Mas o problema mais profundo consiste não na proximidade entre narração e leitura digitais (similares ao procedimento da literatura oral), e sim no distanciamento entre o que está sendo dito e o quando está sendo dito. Não se trata, obviamente, do anacronismo, conceito desenvolvido na Teoria da História, que consiste, *cum grano salis*, na falha de avaliação ao se atribuir a uma época valores, pressupostos e ideias de outro tempo (geralmente o estágio corrente em que se encontra o sujeito avaliador). É despidendo entrar nos debates a respeito da (i)legitimidade ou mesmo da (im)possibilidade do julgamento anacrônico histórico em uma

obra literária, pois os limites objetivos desta dissertação não nos permitem. Mas esta advertência é necessária para firmarmos a diferença ontológica entre o anacronismo histórico e a anacronia narrativa, de que trata Genette, não se confundindo esta com aquele. A questão é largamente discutida por Marc Bloch, em *Apologia da História*, por Jacques Le Goff, em *História e Memória*, por Michel de Certeau, *A escrita da história*, e por Peter Burke (org.), *A escrita da história: novas perspectivas e muitos outros*. Apenas a título ilustrativo, fiquemos com a posição extrema de Jacques Rancière, que chega a negar a possibilidade do anacronismo:

Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significante saída do ‘seu’ tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de ‘fazer’ a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um ‘mesmo’ tempo, é a condição do agir histórico. Levá-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida de uma ciência histórica, menos preocupada com sua respeitabilidade ‘científica’ e mais preocupada com o que quer dizer “história”. (RANCIÈRE, 2011, p. 49).

Superado esse parêntese, a estrutura total de *Cidade Livre* está configurada nesta dissociação: o narrador encontra-se no tempo presente com seu pai, já velho, “entre quatro paredes de um branco sujo”, resgatando as memórias de ambos e construindo uma nova voz em analepse narrativa quase total. Aqui tratamos de um alcance extremamente grave, pois a distância entre narração e história compreende praticamente toda a vida do narrador, ao passo que a amplitude dessa narração analéptica resume-se a alguns anos da infância:

Uma anacronia pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento “presente”, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar: chamaremos alcance da anacronia a essa distância temporal. Pode igualmente recobrir uma duração de história mais ou menos longa: é aquilo a que chamaremos a sua amplitude. (GENETTE, 1979, p. 46).

Mas como distinguimos, então, as relações temporais? Em enumeração não exaustiva, Gérard Genette propõe o seguinte:

Este breve fragmento oferece, pois, uma amostra muito variada das diversas relações temporais possíveis: retrospectões subjectivas ou objectivas, antecipações subjectivas e objectivas, simples retornos a cada uma das duas posições. Como a distinção entre anacronias subjectivas e objectivas não é de ordem temporal, mas releva de outras categorias, que iremos encontrar no capítulo do modo, vamos por agora neutralizá-la; por outro lado, para evitar as conotações psicológicas ligadas ao emprego de termos como “antecipação” ou “retrospecção”, que evocam espontaneamente fenômenos subjectivos,

eliminá-los-emos na maior parte das vezes em proveito de dois termos mais neutros: designando por prolepse toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior, e por analepse toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está, reservando o termo geral de anacronia para designar quaisquer formas de discordância entre as duas ordens temporais, que, veremos, se não reduzem inteiramente à analepse e à prolepse. (GENETTE, 1979, p. 38).

Resumidamente: as prolepses são uma antecipação narrativa e as analepses são uma referência narrativa posterior, sempre tomando por parâmetro a chamada “narrativa primeira”. Em *Cidade Livre*, predominam em grande monta as analepses, com a utilização de prolepses de forma parcimoniosa:

Eu passara o dia me preparando para mais aquele encontro com papai. Como um monge investigando as verdades divinas, folheei as últimas páginas de seus cadernos Avante, as que descreviam suas atividades nos meses próximos à inauguração de Brasília. Ali papai denotava inquietação com o que Dom Bosco escrevera em 1883: “Quando escavarem as minas escondidas no meio destes montes, aparecerá aqui a terra prometida, onde correrá leite e mel” “Somente quando escavarem as minas escondidas, e ainda não escavaram”, escrevia papai. Talvez ele julgasse que cabia a ele, menos por idealismo do que por ganância, ajudar naquelas escavações. (ALMINO, 2010, p. 208-209).

No trecho grifado, percebemos a ocorrência de uma prolepse aberta, pois em nenhum outro momento da narração dá-se o testemunho efetivo da escavação das minas. Não desprezamos a importância, a riqueza e as várias espécies prolépticas recorrentes em *Cidade Livre*, mas as analepses constituem o instrumento narrativo básico estrutural do romance, razão por que nelas se concentra o resto deste capítulo. Na verdade, um estudo proléptico de *Cidade Livre* demandaria um trabalho autônomo, em razão do que o próprio Genette afirma, à p. 66:

A narrativa “na primeira pessoa” presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio facto do seu declarado carácter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel.

Entretanto, as inúmeras espécies (prolepses externa e interna; interna completiva e iterativa), as funções dos anúncios e dos esboços, e suas relações com as próprias analepses nas chamadas “estruturas complexas” (prolepses do segundo grau, analepses sobre prolepses ou recordações de antecipações, prolepses sobre analepses) transbordam em muito o objeto da presente análise.

Mas, retomando a passagem anterior, a propósito do tom messiânico, a narração épica é formada por uma memória ativa, nacional, com pretensões cosmogênicas:

Deste Planalto Central desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada, com fé inquebrantável e uma confiança sem

limites no seu grande destino. (OLIVEIRA, Discurso..., 21 de abril de 1960). (Ver ANEXO A).

A épica em Almino, por reconhecer na exotopia (distanciamento do eu em razão de si mesmo) e na anacronia (distanciamento do eu em razão do tempo) a necessária pluralidade de vozes, apesar de não afastar a memória oficial, evoca o discurso básico cosmogônico pela voz dos candangos. Percebemos essa preocupação nos registros singulares de cada personagem, inclusive diante do fato de que os diálogos, ao longo de todo o livro, não recebem marcas gráficas; trata-se de falas que estão sendo recuperadas na memória do narrador e, por isso mesmo, acabam perdendo os registros pessoais:

É o que podemos ver em *Cidade Livre*, uma vez que as recordações permanecem presentes na vida do narrador João, de seu pai adotivo e de suas tias, principalmente a Francisca. Esse cruzamento entre a memória individual e a coletiva no romance de Almino revela a importância que a memória constitui ao se dar significância à cidade, pois no referido romance notamos como a recordação influencia bastante no sentido da construção da cidade nova – Brasília – e como os personagens estão envolvidos com este resgate de memória, por meio de registros, diálogos, relatos, pesquisas, observações, postagens na internet, através de um blog. (BOMBARDELLI, 2013, p. 7).

Ou seja, o autor procura amalgamar os discursos oficial, popular e o do escriba, por meio das analepses, o que permite estruturalmente a mistura dessas vozes sem comprometimento com verdades dogmáticas do mito da construção. Mas como Almino desconstrói a imagem narrativa épica da construção de Brasília?

De acordo com José Luiz Fiorin, “não se pode mudar, repensar e reavaliar algo do tempo épico, uma vez que, por natureza, ele é acabado, conclusivo, imutável” (FIORIN, 2016, p. 131). Teria sido esse o intuito de Almino ao colocar o pai do narrador em diálogo direto com JK e Sayão? Por exemplo, seria uma avaliação honesta diante de uma possível anacronia e reconhecimento do limite de visão de um menino de sete anos, ocorre quando do passeio à casa do engenheiro Roberto, em 1957?:

Roberto, de olhar tão ágil quanto suas palavras, parecia algum grande pássaro de cabeça comprida, corpo comprido e nariz comprido. Com suas belas botas e enfiado numa calça e camisa cáquis, tinha maneiras de gente educada, nos gestos e no jeito envolvente e bem-humorado de falar. Mais tarde vim a saber por tia Matilde que aquela aparência era oca. Depois que em 1964 os militares deram o golpe de Estado, ele se mostrara violento em suas crises de ciúme, tentando controlá-la e proibindo-a de sair de madrugada para pichar paredes ou simplesmente reunir-se com os amigos. Mas naquele momento eu nada sabia do futuro, a não ser que seria grandioso. (ALMINO, 2010, p. 125).

Não pretendemos enumerar todas as ocorrências analépticas em *Cidade Livre* de acordo com as espécies formuladas por Genette, o que seria por demais redundante. Mas percebemos a realização de várias delas. Conforme o critério do alcance, as analepses internas de que se

utiliza João Almino são tanto heterodiegéticas, como homodiegéticas completivas e homodiegéticas repetitivas. As primeiras não acarretam efetivamente interferência narrativa na linha da história, pois apresentam conteúdo diferente da “narrativa primeira”, como, por exemplo, na explicação sobre a origem da mediunidade de Íris Quelemém:

Quando papai voltou ao Jardim da Salvação dois dias depois, Íris lhe disse, Ele é um santo, para explicar por que o corpo de Valdivino não apodrecia. Nunca vai apodrecer, vaticinou, e mais tarde espalhou que Valdivino ressuscitara, estava vivo, embora papai nem ninguém lá em casa nunca mais o tivesse visto. Quando começara a ter suas primeiras visões, confirmando seus poderes de médium que uma mãe de santo, ainda na Bahia, havia identificado, Íris tivera a iluminação de que dom Bosco lhe atribuía a missão de rumar para o Planalto Central para ajudar a criar a nova civilização e finalmente encontrara seu verdadeiro caminho numa visita, em novembro de 1959, à viúva Neiva Chaves Zelaya, conhecida como tia Neiva, uma motorista de caminhão de trinta e três anos, que acabava de fundar, na Serra do Ouro, próxima de Alexânia, em Goiás, a União Espiritualista Seta Branca. (ALMINO, 2010, p. 30)

O segundo tipo (homodiegéticas completivas, de reenvio⁹) ocorre quando Íris é apresentada vagamente como profetisa, mas somente ao longo do romance permite-se preencher as lacunas narrativas e concluir que essa mesma médium é a prostituta Lucrecia (notadamente no capítulo *Quarta noite*). E as últimas – homodiegéticas repetitivas – podem ser identificadas em todas as ocorrências da expressão “entre quatro paredes de um branco sujo” – ou a ela equivalentes, com pequenas variações. No início de cada um dos capítulos ordenados como noites (*Primeira noite: De A a Z*, p. 31; *Segunda noite: De corpo e alma*, p. 61; *Terceira noite: Paisagens com cupim*, p. 87; *Quarta noite: Lucrecia*, p. 111; *Quinta noite: A construção do mistério*, p. 139; *Sexta noite: O campo da esperança*, p. 177; *Sétima noite: O deserto e o esquecimento*, p. 207), a repetição indica que todas as seções do romance estão ligadas entre si, pelo fato de estarem sendo ouvidas, anotadas e relatadas em um mesmo e único momento do futuro (a semana da morte do pai), apesar de se referirem a episódios distanciados entre si no passado (os anos da construção, de 1956 a 1960).

Várias ocorrências de analepses completas – “que se vêm religar à narrativa primeira, sem solução de continuidade entre os dois segmentos da história” (GENETTE, 1979, p. 61) – são percebidas também, principalmente quando o narrador introduz em suas memórias fatos que, consciente ou dissimuladamente, referem-se a acontecimentos históricos ou míticos, como neste representativo longo trecho da *Quinta noite*:

⁹ “Segmentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior da narrativa, a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias, segundo uma lógica narrativa parcialmente independente da passagem do tempo. Tais lacunas anteriores podem ser elipses puras e simples, ou sejam, falhas na continuidade temporal”. (GENETTE, 1979, p. 49).

Quando à noite papai foi ao Brasília Palace esperar a chegada dos Huxley, Miguel Andrade, à frente do grupo, anunciou-lhe, Você não vai conseguir falar com ele, está exausto, mas nem precisa, consegui a frase que você queria. Subiram ao bar, onde narrou sua viagem no DC-3 da FAB, Sobrevoamos o território da cidade perdida de Z, Já ouvi falar nisso, papai afirmou, Quem conhecia bem a história era o Antonio Callado, que até tinha escrito um livro, O esqueleto da lagoa verde, baseado nas expedições do coronel Fawcett para descobrir Z, Conheci uma mulher que acredita que esse tal coronel morreu lá o ano passado, disse papai, Esse explorador britânico, Percy Harrison Fawcett, o filho dele de vinte um anos Jack e o melhor amigo do filho, chamado Raleigh Rimell — continuava Miguel —, desapareceram em 1925, quando o coronel Fawcett, que tinha começado em 1906, fazia sua oitava expedição pelo Brasil procurando a Cidade de Z, cidade perdida de uma civilização antiga e avançada, uma história que inspirou o romance O mundo perdido, de Arthur Conan Doyle, amigo de Fawcett, Mas vocês viram alguma coisa quando sobrevoaram a região?, perguntou papai, De vez em quando, no meio da floresta, apareciam umas rochas em forma de prédios e de fortalezas pontudas ou esmigalhadas, e depois, quando chegamos ao Posto Capitão Vasconcelos, num tributário do Xingu, para visitar a tribo Uialapiti, fomos recebidos por Claudio Villas-Boas, que contou que o irmão dele, Orlando, tinha encontrado em 1952 uma ossada na região do Xingu que parecia ser de Fawcett e tinha ouvido a confissão dos Kalapalo de que o teriam matado, mas segundo Callado tudo aquilo tinha sido desmentido depois que o dentista de Fawcett examinou a arcada dentária, e anos depois do desaparecimento de Fawcett havia gente que jurava que o tinha visto, um caçador suíço o reconheceu na floresta em 1931 e uma missionária americana encontrou em 1937 um neto de Fawcett, filho de Jack com uma índia, mas olhe, Moacyr, sei que você quer ver é isso aqui. Eram os dizeres de Huxley sobre uma folha de papel presa à prancheta: “Vim diretamente de Ouro Preto a Brasília. Que jornada dramática através do tempo e da história! Uma jornada do Ontem para o Amanhã, do que terminou para o que vai começar, das velhas realizações para as novas promessas”. (ALMINO, 2010, p. 170-171).

Repitamos: a construção analéptica da memória em Almino, assim como a construção da narrativa, é composta de vários discursos e justifica-se na estrutura distanciada da narração. O autor preocupa-se com os aspectos memorialistas, com o aspecto dialógico da obra e com registros históricos. Mas o confronto a que Almino remete memórias e histórias, reflete, exatamente, o intuito de construir uma obra narrada por meio desses vários discursos distanciados no tempo, papel do coletivo indispensável na condução da memória:

Para Halbwachs o indivíduo que lembra é sempre um indivíduo inserido e habitado por grupos de referência; a memória é sempre construída em grupo, mas é também, sempre, um trabalho do sujeito. (...) Segundo Halbwachs, uma semente de rememoração pode permanecer um dado abstrato, pode, ainda, formar-se em imagem e como tal permanecer ou, finalmente, pode tornar-se lembrança viva. Estes destinos dependem da ausência ou presença de outros que se constituem como grupos de referência. (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993, p. 288).

Especificamente com relação às memórias de infância:

Servindo-se de recordações de infância própria e de outros autores, Halbwachs quer demonstrar a importância da família para a constituição das primeiras memórias, pois o primeiro grupo social da criança é a família. As lembranças podem voltar à nossa mente através de imagens. Halbwachs cita seu primeiro mestre, Bergson, para tratar do ‘reconhecimento por imagens’, que ele entende como a ligação da imagem de um objeto (pessoa, paisagem etc.), vista ou evocada, a outras imagens que, juntas, formam uma espécie de quadro. Para lembrarmos do rosto de um amigo que não vemos há muito tempo, por exemplo, é necessário reunir várias lembranças parciais, ligar inúmeras recordações. Afinal, além de imagem visual, um rosto comporta também expressões, que podem demonstrar emoções ou pensamentos que facilitam a recordação. Desta junção, surge o reconhecimento. (HALBWACHS, 2006, p. 61). (WEBER; PEREIRA, 2010, p. 108).

Cidade Livre é construída por meio da memória distante resgatada do – e pelo – narrador, afastando a Brasília de concreto e asfalto, para se tornar memória e discurso na voz de todos os personagens da epopeia da construção:

Ao reconstituir o espaço o autor não se importa em dilacerá-lo, o romancista apreende as vozes de todos os segmentos que compõem a cidade, aparecem no texto o poder público, as vozes dos políticos, das empregadas domésticas, dos caseiros... Enfim, para o autor não há distinção, a Brasília de todos os dias faz conviver as diferenças sociais tanto no Palácio da Alvorada, quanto em um barraco do Gama. (BARROSO, 2015, p. 72-73).

Almino projeta um narrador dramatizado ao lado do escritor, ao incluir registros memorialistas pessoais e inscrições singulares de cada personagem, por meio dos quais dá voz a pontos de vista populares. Reconhece na exotopia (distanciamento do eu em razão de si mesmo) e na anacronia (distanciamento do eu em razão do tempo) essa necessária pluralidade de vozes.

A recorrência às anacronias por João Almino revela, portanto, uma exigência estrutural da obra. O narrador precisa distanciar-se no tempo, já que, ainda criança quando dos acontecimentos efetivos acontecimentos narrados, os diálogos não passavam de mera potencialidade: a concretização dessa potencialidade dá-se apenas no distanciar do tempo e com a evolução interna desse próprio diálogo, da personagem e do narrador.

Reiteramos que, a despeito da grandiosidade das narrações épicas, as recordações individuais são possíveis – e necessárias – em *Cidade Livre*. O narrador de *Cidade Livre*, distanciado no tempo para executar sua tarefa, afasta-se – ou ao menos pretende – do “lapso” que apagou vozes construtivas e somente nesse distanciamento consegue, com seu excedente de visão, resgatar o discurso antes esquecido.

TERCEIRA PARTE: OS TONS DAS SETE NOITES E UM ENTERRO

Fotografia 18 – Cidade Livre. Vista aérea. Arquivo Público do Distrito Federal.

Não tenho a presunção de saber tudo o que aconteceu naqueles tempos, posso ter errado, escrito de mais ou de menos, vocês sabem que memórias e pesquisas são falhas e incompletas, melhor então confessar já de cara que muitos fatos esqueci e, dos que me lembro, nem sempre me lembro com certeza ou precisão, por isso este é um texto para ser modificado pelos leitores, como se eu tivesse criado uma wikipedia desta história, com apenas as regras de que nas minhas memórias, de papai e de tia Francisca somente eu posso mexer, e o resto – a descrição dos fatos que nos dão a impressão de sermos parte do espírito de um tempo –, vocês leitores do blog podem corrigir à vontade, e, se tiverem algum caso a contar ou comentário a fazer, que não se intimidem.

João Almino, *Cidade Livre*

Ao longo desta Terceira Parte, tomamos como pressuposto as ideias gerais delineadas na Segunda Parte, para a partir de agora examinar de um por um os capítulos do romance.

Analisaremos as seções não de forma estanque e teórica – como aliás inadequado e desaconselhável em uma abordagem bakhtiniana –, mas com o fito de investigar como os aspectos narrativos influenciam a característica polifônica da obra e, principalmente, as relações dialógicas entre os discursos.

O romance é estruturado em oito capítulos, o primeiro dos quais intitulado de *Introdução: sete noites e um enterro*, e os demais correspondentes cada qual a uma das noites de conversa entre o narrador, João adulto, e o pai Moacyr, que se encontra encarcerado entre “quatro paredes de um branco sujo”. Mas tal interlocução só é retomada seis meses após a morte do pai, o que complexifica as camadas de memórias em que o romance se desenvolve.

Cronologicamente, as ideias retomadas na narração correspondem aos anos de 1956 a 1960, quando da construção de Brasília, cidade que ironicamente aparece apenas como pano de fundo, já que o ambiente principal das relações retratadas é a Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante, onde João menino acompanha as demais personagens, durante as obras da capital. Também curiosamente, dentro do “Quinteto de Brasília”, é o último romance escrito, apesar de

na linha narrativa corresponder ao início de todos os enredos. Retomando Bakhtin, mas substituindo Dostoiévski por João Almino, o caráter essencialmente dialógico “não se esgota, em hipótese alguma, nos diálogos externos composicionalmente expressos, levados a cabo pelas suas personagens [...]. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca” (BAKHTIN, 2018, p. 47):

As formas composicionais que organizam o material têm um caráter teleológico, utilitário, como que inquieto, e estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa arquitetônica. A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional: assim, a forma da tragédia (forma do acontecimento, em parte, do personagem – o caráter trágico) escolhe a forma composicional adequada a dramática. (*O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, BAKHTIN, 2014, p. 25).

Por corresponder ao primeiro romance no tempo da narrativa, Almino parece construir com *Cidade Livre* o Hexamerão brasileiro, aqueles seis dias primeiros da Criação na tradição judaico-cristã, que ocupam o primeiro capítulo do livro do Gênesis, com a invenção, sucessivamente de luz, firmamento do céu, separação da água e da terra, criação das plantas, sol, lua e pássaros, vida marinha e, finalmente, o homem e mulher, para no sétimo dia, o criador deitar-se em seu sabá. Já do sonho de Dom Bosco é possível identificar Brasília como uma Canaã tropical, onde entre os graus 15 e 20 fluiriam leite e mel (v. nossas considerações na Primeira Parte). Além disso, intrinsecamente em *Cidade Livre*, o evento que liga os cinco anos de João menino na Cidade Livre é o assassinato de Abel, nome pelo qual era conhecido Valdivino na comunidade do Jardim da Salvação. Ainda, em último vislumbre, não custa lembrar que João – o Evangelista – é o arauto do Apocalipse bíblico. Ou seja, as personagens construídas por Almino são ativamente dialógicas, vinculam sua linguagem à atividade que desempenham narrativamente, utilizando-se de gêneros discursivos correspondentes a esse intuito, gêneros esses que são conjuntos de enunciados relativamente estáveis, compostos por conteúdos temáticos, veiculados em um modo específico de organização e estruturação, além de corresponderem a uma seleção de meios linguísticos, detalhados por uma esfera de atividade humana.

E o que queremos com tudo isso?

João Almino, utilizando-se de um discurso cosmogônico da “incipiente sociedade brasileira moderna”, reconstrói esse próprio discurso, forçando seus limites e insinuando uma evolução interna dos gêneros (seria mesmo um discurso épico?), internalizando repertórios novos (como os surgidos mediante a explosão na Internet, notadamente, das redes sociais), já que todos os discursos, assim como em última consequência o próprio ser humano, estão

sujeitos à eventicidade e à sua condição histórica. Basta lembrarmos o recurso largamente utilizado, o blog, que há poucas décadas nem sequer existia.

Em *Cidade Livre*, percebemos o movimento de transferência dos gêneros secundários (mais complexos e relativos a tarefas culturais mais sublimes) para os primários (em geral, os cotidianos, da vida ordinária) e vice-versa, nessa tentativa de blog inserido no romance. Isso porque tais conjuntos de enunciados são estáveis só “relativamente”, pois, apesar de inicialmente ligados a determinadas atividades sociais, submetem-se à singularidade não só do enunciador, mas também à eventicidade do momento e do meio de produção, quando enfaticamente percebemos novas tecnologias criando novos gêneros do discurso. Os exemplos são vários: o fortalecimento da imprensa e a modificação da forma do romance no século XIX; a Internet e o surgimento de gêneros primários de comunicação cotidiana como os chats, os posts, redes sociais em geral etc., inclusive mudando o suporte do oral para o escrito. De acordo com Theodor Adorno:

O que aconteceu às categorias do trágico e do cômico atesta o declínio dos gêneros estéticos enquanto gêneros. A arte está inserida no processo global do nominalismo em avanço, desde que se estilhaçou o ordo medieval. Mais nenhum universal lhe foi concedido e os mais antigos são apanhados pelo turbilhão. A experiência de crítica de arte de Croce segundo a qual toda a obra deve, segundo a expressão inglesa, ser julgada *on its own merits*, trouxe essa tendência histórica para a estética teórica. Sem dúvida, nunca uma obra de arte de importância correspondeu inteiramente ao seu gênero. (ADORNO, 1982, p. 225).

Ou seja, é da natureza do gênero sua contínua modificação, e, por consequência, do estilo. Segundo Bakhtin: “onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o caráter do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como também destrói ou renova tal gênero” (BAKHTIN, 2016, p. 21), o que se aplica, ampla e precipuamente, ao romance como gênero literário:

Todos esses gêneros — ou, em todo caso, os seus elementos basilares — são bem mais velhos do que a escrita e o livro, e até hoje conservam, em maior ou menor grau, sua remota natureza oral e altissonante. Dentre os grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que a escrita e o livro, e só ele está organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura. Mas há uma questão essencial — o romance, diferente dos outros gêneros, não tem um cânone: historicamente são eficazes apenas alguns protótipos de romance, mas não o cânone romanescos como tal. (BAKHTIN, 2019, p. 66).

Ou seja, a despeito de tais gêneros serem condicionados por uma expectativa — o que pleonasticamente se espera encontrar ali dentro em termos de tema, estrutura, forma etc. —, sua extrapolação conduz a experiências externas ao deleite intelectual:

A procura da própria palavra pelo autor é, basicamente, procura do gênero e do estilo, procura da posição de autor. Essa questão é hoje a mais aguda da literatura contemporânea, e leva muitos a recusar o gênero romanesco, a substituí-lo por montagem de documentos, pela descrição de objetos, ao leticismo, e até certo ponto à literatura do absurdo. (Fragmentos dos anos 1970-1971, BAKHTIN, 2017, p. 47-48).

João Almino, nessa procura pela “própria palavra”, já em *Samba-enredo* (1994) constrói uma história narrada por computador – ou melhor, uma “computadora”, Gigi –; em *Ideias para onde passar o fim do mundo* (1987), por um morto que se incorpora nas personagens que aparecem em uma fotografia; em *Homem de papel* (2022), por um Conselheiro Aires que pula das páginas e narra a história enquanto perambula por Brasília.

Cidade Livre continua a firme atitude estética, na medida em que, ao modo de um Thomas Mann, manipula o tempo com um narrador distanciado dos fatos que está a contar, plenamente ciente disso e, mais ainda, cômico do efeito que a distância temporal causa não só nas memórias, mas no discurso. Contudo, em Mann – tratamos aqui de *A montanha mágica* – fica claro o movimento de subida ao cume, em narrativa no presente do indicativo extrema e deliberadamente alongada, quando lemos muito mais páginas para pouca evolução temporal (ao contrário da descida agitada, acelerada e assustada até o fim de Hans Castorp). Segundo Graça Ramos:

Em *Cidade Livre* há inúmeras questões relacionadas ao tempo inseridas na narrativa, que se aproximam, ainda que por anteposição, à obra de Mann. No lugar do amortecimento, temos a rapidez dos tempos da construção da cidade; se sete são os longos anos de Hans na montanha mágica, são apenas sete as noites de confidências do pai ao protagonista da narrativa brasiliense. (RAMOS, 2013, p. 188).

Em nossa opinião, a quase equivalência em *Cidade Livre* da quantidade de páginas e de acontecimentos narrados por capítulo, com exceção da *Primeira Noite*, indica que as memórias resgatadas do tempo narrado – no passado – são misturadas de forma consciente, em um tempo simultâneo, não consecutivo, como que a reafirmar a Encruzilhada do Tempo-Espaço lapidada por Guilherme de Almeida na cerimônia de inauguração da nova capital federal:

Agora e aqui é a Encruzilhada Tempo-Espaço, caminho que vem do passado e vai ao futuro, caminho vindo do Norte, do Sul, do Leste e do Oeste, caminho atravessando os séculos, caminho atravessando o mundo; agora e aqui todos se cruzam pelo sinal da Santa Cruz.

O primeiro capítulo é intitulado “*Introdução: sete noites e um enterro*”, conta com quatro páginas e funciona como uma espécie de justificativa estilística e de gênero. Os capítulos seguintes são, no entanto, desta forma equilibrados:

— *Primeira noite: de A a Z* (quarenta e duas páginas);

- *Segunda noite: de corpo e alma* (vinte e seis páginas);
- *Terceira noite: paisagens com cupins* (vinte e três páginas);
- *Quarta noite: Lucrecia* (vinte e sete páginas);
- *Quinta noite: a construção do mistério* (vinte e oito páginas);
- *Sexta noite: o Campo da Esperança* (vinte e nove páginas) e
- *Sétima noite: o desterro e o esquecimento* (trinta e duas páginas).

A disposição dos capítulos corrobora nossa hipótese sobre a construção de um tempo impregnado de espaço, por meio da miscelânea de memórias e discursos, conforme verificaremos em seguida.

Capítulo 1 Sobre a *Introdução*

Em 1955, no lugar hoje denominado Praça do Cruzeiro, o ponto culminante do Plano Piloto de Brasília, foram trançados dois galhos de pau-brasil que romperam o silêncio do Brasil profundo, com uma narração em que as escolhas dos termos (papai e titia) e as memórias íntimas (relato em primeira pessoa), implicam quase uma autobiografia (do narrador, não do autor, frise-se) à moda de diário. No entanto, Almino e seu narrador são conscientes da relação entre memória, verdade, testemunho e criação de “fatos”, o que afasta qualquer tentativa de identificar *Cidade Livre* como romance documental, a despeito de rigorosas datas e fatos:

Mas não, meu relato manteve misturadas minhas memórias, as de papai, minhas pesquisas e as observações de tia Francisca, e cometi o erro de entregá-lo a um escritor que o esvaziou de vírgulas e pontos, o encheu de gírias e cenas de violência, me alertou ser preciso acrescentar-lhe uma dimensão moral e filosófica e ainda me perguntou se continha algum ensinamento, o que achei um absurdo e por isso decidi enviá-lo à editora mesmo sem a moral, a filosofia e o ensinamento, me chateando depois com a resposta polida de que não se enquadrava na sua linha editorial. (ALMINO, 2010, p. 15).

Há uma referência implícita ao homem cerratense pré-Brasília, pois essa reflexão sobre o próprio ato de escrever, que segue um caminho simplório do homem ao escritor (este que deturpa a realidade) e retorna ao homem, de certa forma reconhece que se está a criar um novo discurso em um solo “vazio de valores culturais” (MADEIRA, 2013, p. 35). O escritor que “esvazia de vírgulas e pontos” parece não querer reduzir a narrativa a um *best seller* ou, no mínimo, a uma narração parecida com as histórias já contadas e famosas sobre a construção e, nesse ponto, exercita o dialogismo ao extremo: admite a relação discursiva entre o autor, o narrador, o revisor etc., que retoma logo depois, quando escancara as várias faces do homem-escritor, aquele que distorce – ou constrói? – a verdade e a realidade:

Finalmente agradeço a revisão de João Almino, que eu conheci em 1970 quando pela primeira vez pôs os pés em Brasília, e foi dele o incentivo para que eu comesse a escrever esta história. Até aqui este é o único parágrafo que vocês, leitores do blog, comentaram, querem porque querem saber meu nome ou pelo menos se sou ou não sou João Almino, como se a história mudasse de sentido dependendo de quem seja seu autor, mas paciência, mantenho meu anonimato pela simples razão de que me dá mais liberdade, sobretudo liberdade para ser sincero.

JA
(ALMINO, 2010, p. 17-18).

A exemplo de Valdivino, que, quando não trabalha no início da construção, ganha a vida escrevendo cartas para os outros operários, sendo chamado, pelo narrador, de escriba, o pai do narrador é também chamado de escriba, e Almino faz confrontarem-se aquele escrevente da memória apagada dos humildes e este da memória oficial, que tenta (e na maioria das vezes fracassa) registrar as palavras dos atores ilustres da construção de Brasília. O terceiro escriba (o personagem-narrador-autor-escriptor-revisor) agrega, compara, contesta e confirma as duas memórias, junto a recordações íntimas, além de tentar encaixar a miríade de memórias e histórias na história oficial, no mito e na cidade. As cartas, tendo sido o primeiro ofício de Valdivino, correspondem em larga escala à comunicação efetiva entre os candangos, entre eles e suas famílias, ou mesmo entre eles e as autoridades, em tempo longínquo em que era inimaginável entrar na página de Instagram de um presidente da República e enviar à “Sua Excelência” uma mensagem direta (NEIVA, 2015, p. 274-278). Eis o porquê de João Almino emular um blog entre si e os putativos leitores: cartas em modo digital, que, trocadas instantaneamente, atribuem o papel de escriba ao próprio leitor. Assim como muitas das demais, as cartas originárias do próprio futuro Distrito Federal falavam das condições imediatas de vida – emprego, salário, moradia. Se, nas primeiras, mesclavam-se o presente vivido em algum lugar e o futuro imaginado em Brasília, nestas, confrontam-se – e por vezes se fundem - o presente então vivido naquele lugar do futuro imaginado. Se, nas cartas escritas de longe, o Presidente era imaginado como instância máxima e por isso "salvadora", agora, de perto, é procurado por ser visto, além de instância máxima, como o tribunal mais próximo e comprometido com o projeto de Brasília. (NEIVA, 2015, p. 274-278).

A *Introdução*, como já dito, funciona como justificativa de estilo e de gênero, sobre o que Gunter Axt realiza uma leitura interessante:

A estrutura caleidoscópica, contudo, não confunde o leitor. Pelo contrário, ela se presta magnificamente para conferir ritmo ao imaginário estilhaçado e polifônico da cultura popular, que João Almino traz para o texto na forma de mitos coletivos e trajetórias individuais que se entrecruzam e se misturam, vertendo-os em prosa cristalina, palavras bem-postas, naturalmente. (AXT, 2010).

João Almino, nessa estrada, demonstra a consciência expressa da exotopia necessária à narração da construção dessa cidade, farta de histórias apagadas e não contadas. Quando o autor assina o trecho acima como “JA”, denuncia a questão da múltipla personalidade, não só quanto à relação virtual escritor de blog e pessoa real, mas traz para dentro da própria narrativa ficcional tal consciência. Ao modo de Machado de Assis, em *Memorial de Aires*, obra por demais cara a Almino (leia-se *Homem de papel*, em que o Conselheiro toma vida fora do livro para flunar

pelas quadras e corredores de Brasília), Almino antecipa as réplicas recebidas por parte da crítica, na pessoa de um “amigo”, e formula novos enunciados já respondendo:

Pensei em vender meu carro para bancar a edição, cortei os floreios e restabeleci meus pontos e vírgulas, pois não tinha tempo a perder com filigranas estilísticas e acho mesmo uma vantagem ser jornalista: de Lucrecia, que vê um pássaro, nunca direi que o vento suspirava docemente sobre sua frente, nem que sua beleza esmaltou-se de ternos sorrisos, nem que seus olhos se estendiam pela imensidão do Cerrado ou adejavam com o pássaro pelos campos vermelhos. Quando eu estava a meio caminho andado, um crítico que se dizia meu amigo me censurou não apenas o estilo, mas também o conteúdo, Esse seu experimento vai ser um desastre, anunciou, e atribuí o vaticínio a uma divergência política, pois estávamos em lados contrários, ele me via como retrógrado e ainda agora passa por mim sem me cumprimentar, mas devo a ele a sugestão de criar este blog e ir publicando a história aqui, como folhetim do século XIX — com o que salvei meu carro. (ALMINO, 2010, p. 16).

Há aí uma escolha consciente do discurso em razão da personalidade da personagem, que, logo após denunciar a crítica, reconhece-a como inspiradora para o que simula ser um blog. Esse fator é de imensa importância, na medida em que afirmamos que *Cidade Livre* corresponde, metaforicamente, a um manual de instruções para uma obra coletiva, não só por dar eco às vozes daqueles que efetivamente construíram a cidade de Brasília, como Valdivino, mas também ao leitor contemporâneo como produtor do texto, que, por meio da atenção responsiva (Bakhtin), também atua na reconstrução dessa memória. Assente nesse subterfúgio, João Almino pretende afastar qualquer caracterização autoritária (monológica) do texto, apesar de em muitas partes simplesmente afirmar que não vai levar em conta as observações do blog:

Ao longo do processo, ainda acrescentei uma ou outra opinião pessoal e corrigi o que sabia a partir do que foi publicado sobre Brasília até este ano de 2010, acumulando assim uma dívida profunda para com Isaías P. Ferreira da Silva Junior, cuja obra analisa minuciosamente a flora e a fauna, os primeiros habitantes e acompanha os detalhes da construção, um trabalho que é ao mesmo tempo de historiador, antropólogo e sociólogo. Uma dívida ainda maior ele tem com muitos e muitos outros que, através de relatos históricos, análises sociológicas ou antropológicas, memórias, testemunhos, depoimentos em jornais, reportagens, crônicas, poemas, contos e até mesmo romances, procuraram desenhar um painel sobre a Cidade Livre, também conhecida como Núcleo Bandeirante, na época da construção de Brasília. (ALMINO, 2010, p. 17).

Entretanto, todo enunciado pressupõe outros, com os quais dialoga – já o dissemos à fadiga –, e o que Almino produz é a possibilidade de que esse leitor, distanciado no tempo à semelhança do narrador-adulto, também contribua com a construção da narrativa com suas memórias (ou arremedos de memórias, ou fatos deliberadamente inventados, não investigados ou mesmo negligenciados). Por exemplo, o “Isaías” referido no trecho acima existe na história material ou é fictício? Nós fizemos uma pesquisa extensa e não encontramos referência

satisfatória a qualquer Isaías P. Ferreira da Silva Junior, autor que teria “dívida ainda maior” com outros que lhe antecederam. Estaria João Almino reportando-se a Paulo Bertran e à sua *História da terra e do homem no Planalto Central: eco-história do Distrito Federal*, esses, sim, com anteparo na vida material? Trata-se, portanto, de trecho crucial, pois o autor faz paralelo entre a construção do texto e a construção da cidade (ou mesmo da existência de uma realidade pré-Brasília? O grande tempo do *Grande sertão à Cidade Livre?*) e que é logo corroborado pelo próprio narrador:

É ainda em papai que encontro a inspiração para publicar este livro, pois, quando ele tentava conciliar seu interesse crescente pela construção civil com a atividade jornalística, me dizia que também na escrita havia construção, e a gente ia pondo tijolo sobre tijolo, e com esse ensinamento presente há muitos anos levei adiante seu bastão de jornalista e é a partir desse mesmo ensinamento que rearrumo os tijolos para compor este relato na sua forma atual. (ALMINO, 2010, p. 17).



Fotografia 19 – Cidade Livre. Vista aérea. Arquivo Público do Distrito Federal.

O narrador JA (adulto), que irá corresponder ao arauto do apocalipse da modernidade (a quem o pai chama simplesmente de João), assina com suas iniciais camufladas como a sonegar sua responsabilidade como narrador do fim da utopia da modernidade de Brasília, mas talvez como a transformar a cidade em um museu de ruínas abertas ao ar livre. As memórias da criança (de 1956 a 1960, até, portanto, a efetiva inauguração da capital) servem como anteparo

utópico, quando as vozes das personagens construtoras deveriam ter sido efetivamente ouvidas, e que, após 21 de abril de 1960, simplesmente somem dos anais da história, como desaparece da narrativa o candango Valdivino. Para agravar essa triangulação, o revisor João Almino tentara efetivamente dourar o movimento migratório, mas foi detido pelo narrador:

Discordo neste ponto da revisão de João Almino, que introduziu sonhos demais na nossa viagem para o Planalto Central. Corto, portanto, tudo o que ele acrescentou e mantenho meu texto original, em que digo apenas que, para papai, a mudança poderia pôr à prova seu sentido de aventura e demandar um esforço maior do que jamais realizara. Ele pensou em fazer a viagem via Goiânia ou Anápolis, ponto final da estrada de ferro que levava ao sul do país, mas na época, como bem lembrou um de vocês leitores do blog, a empresa Aragarina ainda não oferecia suas linhas diárias entre Goiânia e Anápolis, a cento e trinta quilômetros do local onde seria construída Brasília, e mesmo mais tarde, até que a rodovia pavimentada fosse inaugurada em 1958, o trajeto Anápolis-Brasília era feito em doze horas de buracos e poeira. Viemos em vários dias no jipe Willys azul de papai cortando às vezes terrenos sem estrada, primeiro em direção de Cabeceira Grande, onde o Rio Preto serve de divisor entre o Distrito Federal e Minas Gerais, e por ali pegamos a estrada de Unai. (ALMINO, 2010, p. 34).

Essa discordância veemente dá-se não só entre o escritor e o revisor em questão de estilo, mas se trata de reconhecimento de que, entre a atividade de escrever e a atividade de revisar, há também um lapso temporal, dentro do qual as memórias solidificam-se, ainda que embasadas em mentira ou pensamento irreal. Ainda: a crítica velada à verdade absoluta do escritor transpõe um tal “revisor”, como pessoa elevada à segunda potência quando se fala de exotopia, que tem acesso a dados de uma forma distanciada, tanto temporal quanto emocionalmente, o que, derradeiramente, consiste em tentativa de sedução do leitor (o seguidor do blog) para posicionar-se ao lado do narrador na querela contra o revisor.

Inúmeros passos e pedaços, cizânia entre a истина (*ístina*), a acepção de verdade geral abstrata, e a правда (*pravda*), a verdade particular ligada à eventicidade, à singularidade – conceitos basilares estudados na Primeira Parte desta dissertação –, que Almino põe em choque já nas primeiras páginas do romance, quando da interseção de um tempo específico referente a um também exclusivo espaço, e propaga pelos capítulos seguintes.

Capítulo 2 Das sete noites

A *Primeira noite: de A a Z* poderia inaugurar-se como o poema *Altiplano*, de Anderson Braga Horta (HORTA, 2001, p. 109), cujos versos iniciais aqui declamamos:

ANTES do começo,
era o sertão, só e ríspido.
Vegetais cheios de ódio fitando os céus impossíveis
e apontando a terra sáfara.
Dedos torcidos de séculos.
Bênçãos dissimuladas sob a raiva.
Natureza virgem à espera da posse.

SOB a carne desidratada destas planuras
já se pressentem – hígidas – as covas futuras.
E dessa carne e dessas covas
– morte aparente –
já se pressentem fluindo em ouro arquivindouras
fartas torrentes.

Grosso modo, aí estão os antecedentes da narração de *Cidade Livre*, da construção efetiva de Brasília, o reforço da imagem do nada – “Nonada” – nas veias do cerrado antes da cidade, e que a partir da qual o moderno homem brasileiro deveria ter finalmente nascido:

Sob muitos aspectos, Brasília se tornou um símbolo. Ela foi apresentada à população, e aceita por esta, como um símbolo em um país com a necessidade urgente de unir suas forças dispersas e estabelecer um objetivo que conquistasse a imaginação do seu povo. Holford acertadamente chamou isso de um ato de fé política – e um ato que oferece imensas perspectivas. Brasília não atendeu ao propósito de conciliar os interesses de cidades rivais, como Camberra e Ottawa, ou de tentar unificar regiões com interesses opostos, como Washington. Brasília foi apresentada como o símbolo de um país que tinha de mostrar ao mundo suas potencialidades e seu caminho em direção ao futuro. (HARDOY, 2012, p. 113).

Diante do que defendemos no Capítulo 1 da Segunda Parte, não podemos absolutamente concordar com essa tese, que ainda persiste em muitas instâncias. Brasília – e toda a história de sua construção – significa a continuidade do sertão e do homem que ele habitou desde tempos imemoriais, bastando invocarmos a velha linhagem dos Queleméns. *Cidade Livre*, nesse sentido, trata da transposição da versão oficial de Brasília para a versão candanga em ato responsável do autor, diante de seu “não-álibi” da obra romanesca (BAKHTIN, 2010, p. 55).

A visão de 1883 de São João Bosco, a comissão de 1893 de Louis Cruls e a primeira expedição de Coronel Fawcett em 1906 (e seu desaparecimento em 1925) – tudo sonhado, realizado e traçado no “altiplano” que se tentou apagar – são invocadas junto com os poderes de Íris – a representante da estirpe Quelemém, não só em *Cidade Livre*, mas em quase todos os romances de João Almino. Não só! Íris Quelemém oferta suas primeiras visões a Dom Bosco, padroeiro que lhe teria atribuído a missão de criar uma nova civilização naqueles mesmos paralelos entre os quais fluiriam leite e mel.

E é na primeira metade dessa *Primeira noite* que Almino, à guisa de proposição e invocação, refere-se a sete noites de destruição (a morte da utopia). São as últimas noites da vida do pai, no momento das conversas no ano de 2010, mas construindo clara simbologia em contraposição aos sete dias da criação (construção), como vislumbrado acima.

De fato, o ano de 1950, nascimento de João Almino, o autor, em Mossoró, RN, corresponde também ao de João (narrador), por dedução. Antes do Natal de 1956, Tia Matilde chega do Rio de Janeiro, parte de uma família multinuclear formada por dois lados: o pai adotivo Moacyr Ribeiro, primo remediado do pai biológico (cujo nome não sabemos), e Matilde, irmã mais nova de Moacyr; e Francisca, irmã da mãe biológica (também inominada no romance). Além deles, temos notícia rápida de dois irmãos biológicos, falecidos no mesmo desastre que matou os genitores de João, de quem não se fala mais.

A narração trata da construção de Brasília efetivamente de 1956 a 1960. Mas é sintomático que o primeiro capítulo intitulado *Noite* (desconsiderando-se, portanto, o capítulo *Introdução*) não narre exatamente episódios diretos da construção, na ordem em que é feito nos capítulos seguintes, mas crie uma atmosfera, por lembranças do narrador:

“Brasília é um romance digno de ser contado”, a frase que retirei de um dos vários cadernos enterrados por Moacyr Ribeiro, meu pai, dentro de uma caixa no dia seguinte à inauguração da cidade, foi pronunciada numa época em que papai colecionava frases dos visitantes estrangeiros da cidade em construção. A capa do caderno trazia uma paisagem em verde, amarelo e azul, cortada em vermelho pela palavra “Avante”, com belas palmeiras e cinco garotos em disparada explorando o território e sabendo para onde iam, todos de chapéu de massa e lencinho vermelho, meias três-quartos, camisa de mangas compridas enroladas acima dos cotovelos, cinto largo, cada um com seu cantil de água, e o do meio empunhando uma bandeira do Brasil de haste pontiaguda pronta para ser fincada no futuro, dois riscos finos embaixo e outro, grosso, abaixo daqueles, no canto direito, onde papai escrevera “construção de Brasília 1956-1960”, e nas duas linhas finais “comentários de personalidades mundiais”. (ALMINO, 2010, p. 19).

Talvez a palavra “Avante” seja referência ao periódico inaugurado em 1931, que incorporara o discurso marxista-leninista, em plena contraposição ao Estado Novo brasileiro e

às ditaduras nazifascistas europeias. Mas no corpo da narrativa de *Cidade Livre* não encontramos elementos suficientes para corroborar essa suposição, razão pela qual devemos nos quedar em suposições.

Em seguida, registramos que, embora os fatos narrados tenham ocorrido de 1956 a 1960, as memórias foram colhidas seis meses antes da escrita da narração, em conversa com Moacyr (então com oitenta e dois anos) na prisão, o que é revelado também no enterro do pai: “Tia Francisca, passei esta semana colhendo informações sobre aqueles primeiros anos na Cidade Livre [...] comentei ainda no cemitério”:

Eu tinha de obter o depoimento de papai antes que ele morresse, uma forma também de me reconciliar com ele no momento delicado que ele atravessava e de reparar meu erro de ter-me afastado dele por tanto tempo, na verdade desde que o deixara, seis anos após o incidente de Valdivino, em meio a uma briga que ainda tento entender e que começou quando contei a tia Francisca o que me haviam dito sobre papai, e ainda assim ela não quis desistir de se casar com ele, É tudo mentira, ela dizia, Pois me conte a versão verdadeira, Não, não tenho nada para lhe contar, ela me respondeu. Foi então que, usando como estopim uma desavença em torno de um artigo que eu escrevera, saí de casa esbravejando contra papai e me mudei para o apartamento de tia Matilde, mas vivi na dúvida e precisava, antes que ele morresse, de uma confirmação sobre o que de fato aconteceu. (ALMINO, 2010, p. 19-20).

Percebemos, então, a consciência dialógica do narrador que, somente em 2010 escreve o livro, aplicando o que Bakhtin predisse: “a singularidade única não pode ser pensada, mas somente vivida de modo participativo” (BAKHTIN, 2010, p. 58). Essa vida participativa do narrador é instrumentalizada pelos diálogos sem marcas, pois resgatados da memória, que permeiam o romance do início ao fim, e se misturam com lembranças do Relatório Belcher de 1955, ou mesmo do comício de Juscelino Kubitschek em Jataí, no estado de Goiás, em 4 de abril do mesmo ano (1955), onde o então candidato à presidência da República reforça a mudança da capital como promessa de campanha. O procedimento da semana das conversas com o pai indica-nos a percepção do que se descreve e a necessidade de descrever somente determinados elementos: por que explicar somente a capa do caderno, enquanto a realidade que ronda a vida do escritor em ação é condensada em termos genéricos em um parágrafo? Trata-se da necessidade de sair de si, pois puxar-se pelos próprios cabelos é impossível:

Qualquer que seja a tentativa de superar o dualismo entre consciência e vida, entre o pensamento e a realidade concreta singular é, do interior do conhecimento teórico, absolutamente sem esperança. Uma vez separado o aspecto do conteúdo-sentido do conhecimento do ato histórico de sua realização podemos sair em direção ao dever somente por meio de um salto; procurar a ação-ato cognitivo real no conteúdo de sentido separado dele é como tentar levantar-se puxando-se pelos cabelos. (BAKHTIN, 2010, p. 49).

Partindo dessa ideia – dos diálogos sem marcas e da mistura dos discursos e das personagens – é dito no romance que se trata de uma “epopeia de homens e máquinas”. Mas não se trata, contudo, de mera representação temática do migrante, do candango que chegou para construir a cidade, mas sim do espetáculo de seu discurso e da plenivalência dessa voz, dentro dos diálogos sem marcas, em face de todas as outras vozes, inclusive as oficiais.



Fotografia 20 – Cidade Livre. Candango. Arquivo Público do Distrito Federal.

É nesse ponto que salta à ribalta a personagem condutora espacial da narrativa: o jovem candango Valdivino. Enquanto o menino João (personagem) e o adulto João (narrador) são os guias temporais, é a partir da errância de Valdivino que o autor monta o cenário da narração e das memórias. A caracterização de Valdivino é diretamente proporcional à da nascente Brasília: camisas largas, que parecem não lhe pertencer, como a imensidão do cerrado (à moda de Clarice Lispector: “a cidade de Brasília fica fora da cidade”), sua religião não dogmática, como a que surge na Cidade Eclética, com Mestre Yokaanam e, em última instância, no próprio Jardim da Salvação e em Íris Quelemém, ou na crença na Cidade Perdida de Z. Valdivino é-nos apresentado em descrição indireta, como em um *close* no cinema, personagem central do enredo, em face de quem o pai do narrador, doutor e futuro grileiro, cumpre o papel de antagonista.

Cronologicamente, Valdivino e a “amiga” (que até então não conhecemos) saem da Bahia ao Rio de Janeiro, em um pau-de-arara, e dali para Anápolis, Goiás, de trem, depois do que partem com um grupo para fundar a Cidade da Fraternidade Universal. Em 1956, episódio amplamente tratado na *Terceira noite*, Valdivino conhece João e Moacyr, na caçada do Rio Descoberto, em seguida a que vai para *Cidade Livre*. Já em novembro de 1956, Moacyr apresenta-o a Bernardo Sayão, e o candango vai morar em um dos acampamentos das construtoras, não sem antes ajudar o grande engenheiro na construção da sua casa, na Candangolândia (Rua do Sossego). Sayão arrecada um lote para Valdivino na Cidade Livre, um barraco com palha de buriti, período em que o candango exerce a função escriba.

Mas, assim como o próprio Juscelino Kubistchek, o migrante considerava-se um “construtor de catedrais”, expressão que podemos afinar, enfraquecendo a poética, para uma literal construtor de monumentos, estes que consistem em “obras criadas pela mão do homem e elaboradas com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos)” (RIEGL, 2014, p. 31). Segundo Alois Riegl (2014, *passim*), os monumentos podem apresentar valor de memória/de comemoração (*Erinnerungswert*), que pode ser das espécies: valor de antiguidade (*Alterswert*); valor histórico (*Historischeswert*); ou valor volível de memória ou comemoração (*gewolte Erinnerungswert*). Em outro passo, podem apresentar também valor de atualidade (*Gegenwartswert*) adicionado a: valor utilitário/de uso (*Gebrauchswert*); ou valor de arte (*Kunstwert*), este sendo absoluto (não aceito modernamente), relativo ou de novidade (*Neuheitswert*). Entendemos, por hipótese, que o valor de novidade é que justifica o fascínio dos candangos construtores das catedrais-monumentos:

O valor de novidade só pode ser conservado de uma forma que simplesmente contradiz o culto do valor de antiguidade. Surge aqui a possibilidade de um conflito com o valor de antiguidade que ultrapassa em rigor e intransigência todos os conflitos anteriores. O valor da novidade é, de fato, o adversário mais temível do valor de antiguidade. A integralidade daquilo que é novo e recém-surgido, que se caracteriza pelos critérios mais simples, como forma inalterada e policromia pura, pode ser apreciada por todos, mesmo por aqueles de pouca cultura. Por esse motivo, o valor de novidade sempre foi o valor de arte das grandes massas com pouca cultura, ao passo que o valor de arte relativo, ao menos desde o início dos tempos modernos, foi apreciado somente por aqueles que dominavam uma cultura estética. A massa sempre apreciou o que obviamente parecia novo. Ela prefere enxergar nas obras humanas a força criativa e vencedora do homem, ao invés da força destruidora e inimiga da natureza. Apenas o novo e íntegro é belo, segundo a visão da multidão; aquilo que está velho, fragmentado, descolorido é feio. Essa atitude milenar empresta à juventude uma superioridade incontestável sobre o que é velho, e ficou tão profundamente enraizada, que é impossível derrotá-la em algumas décadas. (RIEGL, 2014, p. 70-71).

É com base nessa possibilidade que Valdivino percorre praticamente todos os canteiros do nascituro Distrito Federal: constrói a Paróquia Dom Bosco na Cidade Livre; ergue o toldo (que desmorona) da primeira missa na Praça do Cruzeiro; engendra a Ermida Dom Bosco, primeira edificação em alvenaria de Brasília (“passou as últimas camadas de tinta”, ALMINO, 2010, p. 108); e ajuda a levantar o Palácio da Alvorada e sua capela (motivo pelo qual não participa da construção da Igrejinha de Nossa Senhora de Fátima da 307/308 Sul).

Diante da cidade que se levantava às suas vistas, decide, no entanto, viajar a Fortaleza, para trazer também o irmão. Na volta, instalam-se no acampamento perto do Brasília Palace Hotel, a Vila Bananal, a que chamam de Vila Amaury, e passa a trabalhar de garçom no hotel, em agosto de 1958. Mas o resgate do irmão gerou dívidas e Valdivino vende seu barraco na Cidade Livre para quitar a obrigação com o coronel que os enviara. Com pena dos compradores mais miseráveis que ele, o resto que recebe da transação dá para a amiga, para uma “obra de inspiração divina” (ALMINO, 2010, p. 167). Depois de ter deixado o irmão na Vila Amaury, a peregrinação do candango continua e vai morar no acampamento das construtoras dos ministérios. Em seguida, finalizando a cartografia do romance, passa para a Vila Planalto e divide quarto com um policial da Guarda Especial de Brasília, a GEB. Participando da construção do “Vinte e Oito” – os prédios gemelares do Congresso Nacional –, é fichado pela construtora Pacheco Fernandes Dantas em 1958 (ALMINO, 2010, p. 174), episódio que dá ensejo aos relatos dos acidentes na construção (ALMINO, 2010, p. 74). Os infortúnios dos trabalhadores estão largamente registrados em depoimentos orais, resgatados nos últimos anos por pesquisadores como Edson Beú, que faz arrolamento crucial e pungente nas obras *Expresso Brasília: história contada pelos candangos* (2012) e *Os filhos dos candangos: Brasília sob o olhar da periferia* (2013), esta última da qual extraímos os seguintes excertos:

A Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) virou letra morta no grande canteiro de obras de Brasília. Segurança era um conceito maldito pelos empregadores, por representar custos, e convenientemente ignorado pelas autoridades. Não havia cinto, botas, luvas, capacete – “capacete era a cabeça da gente”, diziam os candangos. A maioria dos migrantes ia para as construções do jeito que chegava, alguns calçados de chinelo; no máximo, botinas, e um surrado chapéu de palha ou de couro, se nordestinos. (BEÚ, 2013, p. 55).

Uma das fontes ouvidas pelo antropólogo era “fazedor de caixão” da Novacap. Conta que, certa vez, despencaram nove trabalhadores do elevador do “Vinte e Oito”. Frequentemente, o carpinteiro era acordado no meio da noite para fazer novos ataúdes. Para dar conta dos pedidos e evitar chateação dos superiores, já deixava vários prontos, empilhados. A quantidade de mortes era tanta que o pessoal chegava à carpintaria e apenas dizia: “vê um caixão aí”. (BEÚ, 2013, p. 57).

A ocorrência de acidentes de trabalho crescia ano a ano por causa do ritmo das obras, que se intensificava à medida que se aproximava o dia 21 de abril de 1960, data da inauguração da capital. A seguir, o resultado de levantamento feito pelo jornal DC- Brasília, publicado em 11 de fevereiro e em 21 de maio de 1960, com a observação de que os números dizem respeito apenas àqueles operários cuja entrada foi registrada nos livros do IAPI: de agosto a dezembro de 1957: 342; em 1958: 1.974; em 1959, o número saltou para 10.927, uma média de 30 acidentes por dia. Em fevereiro de 1960, véspera, portanto, da inauguração, verificou-se a impressionante média de 170 casos por dia, segundo o mesmo jornal, que funcionava num barraco de madeira na 2ª Avenida e foi o primeiro a instalar redação no Distrito Federal. Os textos eram enviados à sede, no Rio de Janeiro, por telex, telefone ou pelo último avião. Impresso durante a madrugada, chegava a Brasília pela manhã, também via aérea. (BEÚ, 2013, p. 59).

Além disso, essa última peregrinação justifica a presença de Valdivino no massacre dos operários, analisado no capítulo *Sexta noite*. A chacina começou com uma discussão sobre a carne estragada servida a um grupo de operários, gerando grande confusão e, sucessivamente, a intervenção virulenta da semiamadora, mas temida GEB. Em *Brasília segundo Feldman*, documentário de Vladimir Carvalho de 1979, marco nos registros visuais da cidade¹⁰, afirma-se que carne de primeira comia-se nos acampamentos e carne de terceira levava-se pra Vila Amaury. Ainda nessas filmagens, é notório o depoimento de Luís Perseghini que, perguntado pelo entrevistador, dá a entender tratar-se de assunto delicado, a ser reconstituído via oral, à revelia dos registros oficiais:

O massacre dos operários da construção civil no acampamento da construtora Pacheco Fernandes Dantas no carnaval de 1959, ignorado pela história oficial da cidade, tem seu registro reconstruído por meio da história oral que tem permitido a elaboração de documentos escritos com base nos depoimentos de pessoas que participaram diretamente do processo de construção da nova capital e de um filme documentário *Conterrâneos velhos de guerra*, do laureado cineasta Vladimir Carvalho. [...] De Lúcio Costa, arquiteto, autor do projeto urbano de Brasília: "se tivesse sabido do massacre na época da construção) não teria dado a menor importância. Do ponto de vista da construção da cidade, isto é apenas um episódio, não tem a menor importância". Oscar Niemeyer, arquiteto, responsável pelos monumentos modernistas de Brasília, no filme *Conterrâneos velhos de guerra* de Vladimir Carvalho, ao ser perguntado sobre este episódio responde: "não tive conhecimento disso". Esta falta de reconhecimento do labor operário intenso,

¹⁰ São outros importantes registros de Vladimir Carvalho, sobre a história de Brasília, do Distrito Federal e de seu entorno: *Barra 68, Sem perder a ternura* (2001); *Conterrâneos velhos de guerra* (1991); *Tetralogia goiana*, que engloba *Vila Boa de Goiaz* (1974), *Mutirão* (1975), *Quilombo* (1975) e *Paisagem natural* (1990). Além desses, vejam-se de: Jean Manzon, *As primeiras imagens de Brasília* (1957); Fernando de Campos, *Brasília, planejamento urbano* (1964); Joaquim Andrade, *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967); Nelson Pereira dos Santos, *Fala, Brasília* (1966); Geraldo Sobral Rocha, *Brasília, ano 10* (1970); Heinz Forthmann, *Universidade de Brasília, primeira experiência em pré-moldados* (1970); Eduardo Coutinho, *Cabra marcado pra morrer* (1984) e; José Pereira e Chico dos Santos, *Brasília, a última utopia, o sonho no sonho* (1989). Finalmente, merece menção de Philippe de Brocca, *O homem do rio* (1964), que monta uma cena em que a personagem corre na Esplanada dos Ministérios, em clima desértico, cercado por carros na poeira vermelha.

cercado de riscos de acidentes de trabalho que ceifou a vida de centenas de trabalhadores entre 1957 e 1960 com a postura de ignorar um fato de tal relevância para a história de Brasília faz parte do documento da história oficial da cidade. O próprio presidente Juscelino Kubitschek no seu livro *50 anos em 5* (1978, p. 354), além de não mencionar o episódio da Pacheco Fernandes Dantas relata que "a nova capital, apesar de sua tradição de operosidade, havia perdido um recorde: o de acidentes de trabalho. Somente 944 ocorrências simples, com um caso fatal, para a maior concentração obreira do mundo em 1960!". (SOUSA, 2015, p. 79-80).

O massacre na construtora Pacheco Dantas também é a pedra de ignição para outro episódio chave do romance, já que Valdivino foge para a Vila Amaury e se esconde com o irmão; mas, como o esconderijo é muito óbvio, decide partir para uma fazenda nas redondezas de onde ficava a tal “comunidade” (ALMINO, 2010, p. 202), quando os episódios de violência começam a surgir também por lá. “A comunidade é como se fosse a última igreja que ajudei a construir, a mais completa de todas, uma igreja de todas as religiões” — disse Valdivino (ALMINO, 2010, p. 204), corpo social que viemos a saber ser o Jardim da Salvação, onde, no dia 22 de abril de 1960, Valdivino perderia a vida.

Além do fio que costura os espaços da narração, é em torno do desaparecimento de Valdivino que se polemizam algumas das relações sociais construídas no romance. O mistério sobre quem o teria matado permeia a construção das personagens de uma forma ainda mais profunda que a errância do candango ao traçar o mapa do Distrito Federal.

Segundo Íris Quelemém – em prelúdio a uma justificativa mitológica ao perecimento de Valdivino –, o Valdivino é um insone e sonâmbulo, caminhando dia e noite pela floresta, à procura de Z, a Cidade Perdida (ALMINO, 2010, p. 26). É também filho de Taú e Keraná (ALMINO, 2010, p. 29), entidades lendárias guaranis, cujos filhos prematuros de sete meses converteram-se em monstros, maldições essas que Íris identifica em Valdivino e que convencem o João narrador a aceitar resignado.

Mas afinal, quem matou Valdivino? O coronel a quem ele devia? Moacyr? Paulão (o parceiro de negociatas do pai)? Íris Quelemém? Aristóteles, o policial da GEB? O servente da Paraíba, pai da menina Carminha, engravidada supostamente pelo candango no acampamento da Vila Planalto? Simbolicamente, o próprio menino João?

João tem esperança de que seu pai, “entre quatro paredes de um branco sujo”, esse recanto da memória tão borrado pelo esquecimento quanto escurecido pela vontade deliberada de inventar fatos, forneça um termo ao dilema: “somente papai podia, pela primeira vez, reorganizar as peças daquele tabuleiro e retirar da imobilidade a minha memória. É que ele não está morto, ninguém o matou, papai me respondia, está viajando ou apenas dormindo, como

Íris disse”. (ALMINO, 2010, p. 27). O tempo encarrega-se de apagar a unicidade dos eventos, o que os atinge diretamente quanto à base do pensamento bakhtiniano:

De vosso veneno sairá o bálsamo de vossa cura; a maldade já não crescerá em vós, a menos que seja a maldade que cresça a partir do conflito de vossas virtudes, mas se tiverdes sorte, então tereis uma só virtude; que ela seja a tolerância ou a paciência ou o amor — palavras em que papai identificou ecos de palavras já lidas ou ouvidas. Depois de tudo o que acontecera entre Íris e papai, era de se esperar que no mínimo se sentisse incomodada com a presença dele, olhou-o seguidamente e parou de falar, fazendo-se, então, um silêncio longo e constrangedor. (ALMINO, 2010, p. 28).

João Almino incute em suas personagens, então, uma consciência explícita dos enunciados e do grande tempo, pois o “branco sujo”, além da cela da prisão, seria o próprio Moacyr, seriam as memórias embaralhadas e a página em branco rabiscada pelo escritor, remodeladas pelo revisor, novamente anoveladas pelo leitor – ou pelo seguidor do blog. Em outro momento, João adulto justifica sua escritura como tentativa de se redimir pela culpa por Valdivino, o que, em hipérbole, nada mais exprime que a tentativa de expiação de Brasília pelo esquecimento dos candangos construtores. Tal procedimento enfatiza a desconfiança com a narrativa e com o caráter das personagens, resultado de discursos convocados pela memória de um adulto (João) e de um velho (Moacyr), ambos penitentes em seus próprios graus:

Mas não o conheci de uma vez só, a imagem que fiz dele foi sendo composta ao longo dos anos e, mesmo agora, depois de sua morte, ainda não está completa. De um romance se esperaria que não houvesse dúvidas sobre os contornos morais dos personagens principais ou sobre fatos decisivos de suas vidas, e por isso ainda bem que nada romanceio e devo me contentar com o que sei. Para que tentar corrigir no papel o que na vida esteve errado? Para que forjar uma resposta para o que se apresenta apenas e sempre como incógnita? (ALMINO, 2010, p. 23).

Não se trata tão-só do homicida físico, mas também do assassino que muda memórias, converte a vida para trás, molda a história, esse que em última análise tende para a pessoa do escritor, que reconhece a errância de Valdivino também na construção da memória. As fronteiras baças daquele mapa que Valdivino explorava projeta-se no inacabamento moral das personagens, como o incessante ir-e-vir da Cidade Livre. Basta lembrar que em 1966 – fora, portanto, do núcleo narrativo das sete noites de 1956 a 1960 – João foi morar com Matilde, uma das tias, com quem se relacionou em quase-incesto, entrou no movimento estudantil, foi preso e brigou com o pai por um artigo escrito, mas nunca publicado, motivo aparente para uma causa profunda: a decisão de tia Francisca casar-se com Moacyr.

Francisca fornece também sua versão sobre o crime: foi sexo dentro da família – pois Valdivino era amante ou filho de Íris Quelemém – (ALMINO, 2010, p. 235), hipótese tão absurda quanto verossímil em seus contrários, já que não se sabia a efetiva relação do candango

migrante com Íris-Lucrécia, a profetisa-meretriz. É nessas palavras paradoxais, nessa junção de extremos que Almino reconhece, mais uma vez, o inacabamento de seu narrador e da obra, um eterno *work in progress* em que todos os culpados pela morte de Valdivino vão revezar o banco dos réus, um a cada vez, um a cada nova leitura ou intervenção dos leitores do blog:

Noutras tento conter as torrentes de palavras que descem desorganizadas de uma lembrança forte, como quando me contaram detalhes da possível morte de Valdivino, me senti traído por tia Francisca e saí de casa brigado com papai. O pior é que até agora o blog não serviu para nada, nenhum seguidor, nenhum comentário útil, talvez porque eu queira esconder a verdadeira razão para estar aqui escrevendo, razão só minha, de quem procura disfarçar nas palavras o sofrimento e o martírio humano, de quem foi abandonado por todos os deuses e ainda assim espera pelo renascimento e a descoberta, de quem se sente culpado pela morte de seu pai. Mas não quero falar de mim, não sou tão louco quanto os médicos dizem, não sou paranoico nem estou fantasiando nada, minha loucura foi apenas temporária, e disso já se vão muitos anos. (ALMINO, 2010, p. 22-23).

O narrador passa a dialogar com uma ideia de sentimentos vividos contra a projeção atual de sentimentos passados, misturando, assim, o presente com as lembranças:

Para dar vida à história, bastava eu me transpor para um dia de minha infância, me imaginar no meio de uma avenida da Cidade Livre, e então veria minhas tias desfilando suas formas e trejeitos, Valdivino sentado em frente a uma mesinha transcrevendo cartas, papai conversando na porta de um bar, uma menina de tranças e olhos negros andando de bicicleta, Tufão me seguindo, e veria o colorido das lojas, dos prédios de madeira, carros gordinhos e pretos estacionados na lateral com seus pneus exibindo círculos brancos, e então subiria um cheiro de gasolina, de óleo, de monturos e bostas de cavalo, e apareceriam em tela grande e colorida histórias de crimes, pecados, desesperos e grandes futuros. (ALMINO, 2010, p. 24-25).

E, a partir de então, rememora, mediante descrição seletiva não exauriente, seu próprio pai: “rosto oval, branco e bem barbeado, com alguma marca de desgosto, olhar agudo e jocoso, expressão de homem bem-sucedido, que acumulou experiências pela vida” (ALMINO, 2010, p. 25). O procedimento aproxima-se também daquele *close* de câmera, em que se escancara a consciência da inutilidade das descrições no romance contemporâneo.

É extremamente importante percebermos que o fim do enredo propriamente dito, o dia do desaparecimento de Valdivino, 21 de abril de 1960, corresponde ao da invasão, tão confusa quanto deliberadamente lacunosa, da porção oriental da América pelos portugueses:

Desconfiei do que papai me contou naquela primeira noite fechado entre quatro paredes, que Valdivino não queria a presença de médico, tinha de ser ele, papai, só confiava nele e em mais ninguém e que, quando chegou ao quarto de um barraco de madeira do Jardim da Salvação, Valdivino estava deitado sobre o chão de barro vermelho, vestia uma calça de brim, trazia braceletes, estava nu da cintura para cima, tinha marcas na cabeça talvez produzidas por pauladas ou algo mais pesado, delirava e balbuciou várias palavras que papai tentou interpretar, sobre a mesa a fotografia de uma

adolescente que papai julgou conhecer e um cartão-postal da cidade de Salvador, e num canto uma garrafa de cachaça — estranhamente, pois Valdivino não bebia. Ninguém viu nem ouviu nada, Ele veio para o Vale fugindo de credores, disse um desconhecido. Papai notou que o chamavam Abel, Ele mesmo caiu e se machucou, doutor, bebeu o líquido da cerimônia mais do que devia, não sei se de propósito, falou outro desconhecido, enfiando a cabeça na janela, e logo partiu sem que papai jamais voltasse a vê-lo. Parece que aqui vocês vivem se machucando sozinhos, papai comentou com uma dose de ironia, lembrando-se que recentemente, a pedido de Valdivino, tentara socorrer Íris ali no Jardim da Salvação e a encontrara numa situação semelhante. Papai desconfiava que o agressor estivesse ali na sala, correu os olhos pelo que pudesse servir de prova ou pelo menos de indício, encontrou apenas um resto de cigarro Continental no chão, aproximou-se de Valdivino quando ele tentava enunciar mais algumas palavras, envolveu delicadamente seu pescoço com as mãos, procurou levantar sua cabeça, pareceu-lhe então que Valdivino havia expirado, sentiu seu pulso e não teve mais dúvida. É o primeiro pecado praticado no Jardim da Salvação, disse um senhor a papai, O senhor quer dizer o primeiro crime? (ALMINO, 2010, p. 28-29).

Doutor Moacyr Ribeiro, o pai do narrador, o adversário do Abel da narração mítica da cosmogonia de Brasília, seria responsável pelo primeiro crime no imaculado território do Jardim da Salvação, no Eldorado da nova civilização, na capital nacional moderna e racional:

Papai experimentava uma sensação estranha: embora houvesse encontrado Valdivino tantas vezes, quase não o conhecia. Aquele rapaz franzino e de fala macia a seu lado era como um vizinho pacato e educado que vemos todos os dias e de repente descobrimos ser um assassino. Tentou afastar aqueles maus pensamentos, A gente chama isso aqui o Jardim da Salvação, disse Valdivino; outra coisa, doutor Moacyr, esqueci de avisar que meu nome na comunidade é Abel. (ALMINO, 2010, p. 219).

Como adiantado, Valdivino e Moacyr são os grandes antagonistas da história. Valdivino, o escriba dos candangos, e Moacyr um pretenso e fracassado anotador oficial do “Livro de Ouro de Brasília”, que existiu em versão documental, afirmado pelo próprio Juscelino Kubitschek (OLIVEIRA, 2000, p. 53) e resgatado ficcionalmente por Almino:

Papai lhe lembrou que engenheiro não era, mas gostaria de acompanhar as obras da Goiânia-Brasília, se dedicaria a observar e anotar tudo, para que no dia da inauguração de Brasília fosse publicado um relatório minucioso daquela epopeia sob a ótica de quem a vivera no dia a dia, um “Livro de Ouro de Brasília”, do início da construção até a inauguração. [...] No sítio Castanho, passaram pelo córrego Acampamento, que ganhou esse nome porque ali haviam acampado em 1893 os membros da comissão presidida pelo então diretor do Observatório Nacional, Luiz Cruls, para demarcar e estudar aquele vale de calma severa e majestosa, como o descrevera um botânico da missão Cruls, e, para que o presidente ouvisse, papai mencionou suas anotações e descobriu que JK tinha seu próprio “Livro de Ouro de Brasília”, segundo comentou com os presentes, sem fazer caso às palavras de papai. (ALMINO, 2010, p. 35-38).

Ou seja, o Caim Moacyr, sobre quem recai grande suspeita pelo padecimento de Valdivino, também é o responsável por contar parte da história de Brasília, não a real, mas a mais próxima da oficialidade possível:

No meio de muito esquecimento, eram essas algumas de minhas lembranças, mas nenhuma estava tão presente quanto as que papai me fazia recordar quando me falava, entre quatro paredes, sobre a suspeita de assassinato de Valdivino na época da inauguração de Brasília e a mirabolante história da profetisa do Jardim da Salvação, segundo a qual Valdivino não havia morrido e talvez nunca viesse a morrer, andava solto por aquele Planalto Central, em busca de Z, a cidade perdida. (ALMINO, 2010, p. 56).

Aí, são avaliadas as qualidades das memórias, memórias falhas, como em paralelo com utopia não realizada. Como na acareação entre a racionalidade e a irracionalidade, na relação com Lucrécia/Íris, na fé, na tarefa de anotador, na compatibilidade com Francisca. Enfim, em tudo Moacyr era o oposto de Valdivino, que falava diretamente com JK, que o reconhecia (ALMINO, 2010, p. 68), ao passo que Moacyr malograva tanto mais em tudo o que objetivava. Abel era pastor de ovelhas; Caim, lavrador. A oferenda de Abel agradou mais a Deus que a de Caim, porque aquele tinha fé (Hebreus, 11:4), e este que por ciúme emboscou o irmão. Deus sentenciou Caim ao banimento do solo, condenando-o a vagar pelo mundo, que parte em busca de um deserto, ainda assim não arrependido. Deus marca então Caim com um sinal, para que ele não seja morto, pois quem o matasse seria castigado sete vezes. Transpondo o Gênesis para a Cidade Livre, trata-se da punição que o filho João impinge ao pai Moacyr nas sete noites de conversas, que também implica seu castigo, por sete noites de autoculpabilidade. É indício grave de que o assassino de Valdivino tenha sido Moacyr, mas também é indicação de uma pena cumprida em conjunto pelo narrador. São os motivos antagônicos de Brasília, moderna e tradicional, profana e sagrada, premeditada pelo João Almino ensaísta:

O projeto moderno e racional se mescla também com a expressão pré-moderna e irracional que prolifera dentro e em torno de si. A cidade se vê rodeada pela irracionalidade de várias seitas místicas. Algumas delas vislumbram no Planalto Central uma grandeza paralela à do papel civilizador da interiorização: em contraponto ao triângulo equilátero que, no plano de Lúcio Costa, define a área da cidade, existiria um triângulo muito maior, localizado no Planalto Central, que sobreviveria à grande catástrofe que estaria por vir e seria o berço de uma nova era e uma nova humanidade. Acrescente-se a esse contraste gritante com a modernidade outro, silencioso e corriqueiro: por seu caráter geograficamente goiano, a cidade foi também absorvendo a atmosfera do Brasil profundo e tradicional. (ALMINO, 2007, p. 305).

E essa profana morte de Valdivino, o Abel dos veios da terra nova, constitui o fim da *Primeira noite*, em contraste acre com o início da *Segunda*, a inauguração da cidade física de

Brasília, que também abre o processo de julgamento sobre o crime inicial. A ruína da capital onírica funda, pois, seus alicerces nos batismo da capital concreta.

Na *Segunda noite: de corpo e alma*, são narrados os eventos dedicados às solenidades da inauguração, correspondentes em grande parte ao que trazemos no ANEXO C – *Programa das solenidades de instalação do Governo Federal em Brasília*, com João já aos dez anos.

Em 20 de abril de 1960, a lembrança mais pungente de João corresponde à visão de sua tia Matilde nua, de madrugada, o que lhe gera culpa. Em metáfora: a inauguração do novo modelo de civilidade brasileira nasce impregnada de sentimentos contraditórios, como que a antecipar o desastre civilizatório vindouro. Durante a manhã desse mesmo dia 20, Moacyr presenteia João com um “relógio segundeiro Bulova”, alertando o menino sobre a escrita atual da história, a que ele deveria se reportar com exatidão (ALMINO, 2010, p. 65-66), razão pela qual os eventos são precisos em horas e minutos, conforme se compara com o referido *Programa das solenidades*. O dia 21 de abril corresponde à efetiva inauguração de Brasília, mesma data em que se celebra, não coincidentemente, o Alferes mineiro da Inconfidência, momento histórico em que são lançadas as ideias da transferência da capital para o interior. Por último, o 22 de abril corresponde, oficialmente, à chegada das naus portuguesas à Terra de Santa Cruz no ano de 1500; mas, na *Cidade Livre*, reflete o dia em que desaparece Valdivino e no qual João menino é desautorizado a participar da Festa da Criança na Esplanada dos Ministérios.

A morte da utopia é imediata, mas os veículos de comunicação mundiais enchem-se de encômios em suas capas: *A Voz*, de Lisboa, chama Brasília de “fabulosa cidade moderna”; o *Arriba*, madrilenho, afirma que “nasceu na selva a capital mais moderna do mundo”, acompanhado pelo *Blanco y Negro*, também da capital espanhola: “transformou-se um lugar quase deserto, de terra avermelhada, na cidade mais moderna do mundo”; o *Corriere della Sera*, de Milão, “moderníssima metrópole”; o *Göteborgs Handels*, de Gotemburgo, “a cidade mais moderna do mundo”; *El Tiempo*, de Bogotá, “Brasil fez a maior obra da sua história”; o *Excelsior*, da Cidade do México, “Kubitscheck proclamou o início de uma nova era para o Brasil”, *La Prensa*, de Buenos Aires, “um sonho de séculos de milhões de brasileiros: ter a sua capital no interior do país” e muitos, muitos outros no mesmo tom (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 2010). Sublinhemos *El Nacional*, de Caracas:

Com o império da história, celebrou-se, hoje, a inauguração de Brasília, um mundo agitado ainda pelas convulsões de Gêneses. [...] No planalto de Goiás, Brasília fecha um capítulo de uma lenda voraz, incorpora ao Novo Mundo a quarta parte do seu território, e coloca o Brasil, após quatro séculos de isolamento, dentro de si mesmo.

Mas João Almino ficcionaliza não as manchetes, e sim o miolo dessas notícias. No mesmo dia 22, Moacyr chega inquieto a casa e mostra o buraco onde enterrava seus papéis. É a primeira vez que João sente vontade de ser jornalista e, também, consegue tocar o acordeom. Augúrios de uma passagem na vida do menino. Em 24 de abril de 1960, um domingo, o “dia do Senhor”, Moacyr volta ao Jardim da Salvação (pela quarta vez) e depara-se com o cadáver de Valdivino que não apodrecia. Simultaneamente, enquanto o pai está com Íris, João confessasse, na Cidade Livre ao Padre Roque sobre o episódio com Matilde na noite anterior à inauguração da capital.



Fotografia 21 – Cidade Livre. Matriz São João Bosco. Arquivo Público do Distrito Federal.

Relembremos que, na *Primeira noite*, é dito que Brasília não tinha alma (ALMINO, 2010, p. 56), mas na *Segunda*, há o enterro da caixa de anotações (ALMINO, 2010, p. 85), em um capítulo permeado de personagens ilustres e memórias oficiais transcritas nos papéis do pai, responsáveis em grande monta pela imagem épica e utópica que ainda hoje persiste, a despeito dos indícios da escravidão contemporânea e da grilagem pujante:

Um empresário tinha organizado um comboio de dois caminhões Fenemê, continuava Valdivino, e um coronel financiou as passagens minha e do meu irmão, eu tive de assinar promissórias no valor de vinte mil cruzeiros, dezesseis das passagens e mais quatro porque o arranjo vinha com uma

garantia de emprego. Já no meio da viagem, a gente descobriu que, para quem preferisse ser vendido, os preços iam de quinhentos a dois mil cruzeiros, dependendo do estado físico do indivíduo. Os documentos da venda o motorista entregava ao comprador: a certidão de nascimento, a carteira de identidade, a carteira profissional... Um absurdo, disse tia Matilde, você sabia disso, Roberto? Quem comprava nem pagava salário, dona Matilde, como já tinha pago a passagem, a dívida tinha primeiro de ser saldada com trabalho, mas claro, não era o meu caso, nem de meu irmão, nem de muita gente que vinha no caminhão. Na Cidade Livre um agente de empregos nos recebeu. Ele tinha a obrigação de conhecer as necessidades das construtoras e arranjar uma colocação para a gente, mas a única coisa que queria era cobrar o dinheiro de quem lhe devia — o que também não era nosso caso. Então o caminhão foi deixar a gente em frente ao Inic, e o resto da história o senhor sabe, doutor Moacyr, pois foi quando a gente se encontrou e eu estava trabalhando de garçom no Brasília Palace, aí eu pergunto ao senhor, o senhor acha que ainda assim eu tinha a obrigação de pagar aquela dívida, doutor Moacyr? Esse pessoal não é brincadeira, Valdivino, pode ser perigoso... Papai tinha conhecimento daqueles abusos. Montavam-se negócios para financiar as passagens dos retirantes, os agentes de empregos os encontravam onde estivessem, até mesmo nos lugares mais recônditos do sertão, e eles, fugindo da seca, se deixavam seduzir pela promessa do trabalho em Brasília, submetendo-se a quaisquer que fossem as condições. Negócio lucrativo, que papai chegara a considerar, mas dele desistira, diante de outros ainda mais lucrativos. (ALMINO, 2010, p. 69-70).



Fotografia 22 – Cidade Livre. Circo. Arquivo Público do Distrito Federal.

Além disso, outro ponto em que Almino faz conviverem os paradoxos entre a oficialidade e as singularidades é construído a propósito da visita de Juscelino Kubitschek à

Cidade Livre, para assistir a um espetáculo circense. Para o menino João, ainda que admirasse o presidente e toda a saga da inauguração, a imagem do circo era mais importante que a da entrega das chaves, memória pessoal (ainda que falha ou falseada) sobreposta à memória relatada por terceiros:

Por tudo o que Valdivino dizia, sem a presença dela o dia desfaleceria sem maiores propósitos. Se pelo menos o presidente suprisse aquela falta... Eu guardava dele uma recordação especial, pois numa das trezentas vezes em que viera a Brasília durante sua construção — e haviam sido quarenta e um meses de construção —, chegara à Cidade Livre em sua Romiseta, acompanhado das filhas, Márcia e Maria Estela, para assistir a um número de circo, e cumprimentara várias crianças, eu não conseguira me aproximar, mas durante as apresentações acompanhava seu olhar de gato risonho, que enchia o rosto de pregas quando o palhaço fazia estripulias, quando o chimpanzé andava de bicicleta, de triciclo e de perna de pau ou se equilibrava na corda bamba ou ainda quando os trapezistas causavam espanto voando de um lado a outro. Vim a encontrá-lo noutras ocasiões e vi centenas de fotos dele, mas nenhuma de suas imagens suplantou aquela cena, para sempre guardada na minha recordação como o fim de um filme ou um quadro na parede principal de um museu. Mesmo quando estava sério, para mim ele era o mesmo gato de olhar risonho que eu havia encontrado naquele dia. (ALMINO, 2010, p. 71-72).

E segue criando uma atmosfera de contrastes, com a contraposição entre o construtor (Roberto) e o servidor público (Matilde), intercalando a história oficial com impressões de Valdivino, misturando causos do imigrante com a admiração pelas botas do engenheiro. Almino elabora uma transição natural entre os dias 20, 21 e 22, como uma continuidade temporal entre a missa oficial e a aparição da “mulher misteriosa”, afastando a imagem da Brasília nascida a partir do nada em 21 de abril:

Foi nesse momento que surgiu, como uma aparição, uma mulher morena, ainda jovem nos seus trinta a quarenta anos, que num ato raivoso pegou Valdivino pelo braço e partiu com ele. Tomados de surpresa, ficamos atônitos, ainda vi Valdivino de longe virar seu nariz longo e afilado em nossa direção, mas a mulher o puxava, decidida. Essa maluca é a famosa namorada de Valdivino?, perguntou tia Matilde, É essa, sim, respondeu papai, secamente, Você então já a conhecia? Papai não respondeu. Olhei novamente o relógio, era meia-noite e quarenta e cinco minutos quando começamos a ouvir, pelos alto-falantes, a saudação do papa João XXIII transmitida pela Rádio Vaticano: (ALMINO, 2010, p. 77).

Nesse mesmo sentido:

Minha conversa com Valdivino deixei de lado, porque estava concentrada no significado da ausência de sua amiga e várias tolices relacionadas com isso. Cortei também as conversas com desconhecidos, que, se tivesse que ser exato, ocupariam mais de uma página deste relato, e não quero forçá-los a ler mais do que o necessário. Eliminei as descrições do que se via a partir da praça, pois somente nisso teria igualmente de despejar enorme palavreado. É suficiente dizer que estávamos todos maravilhados com a Praça dos Três Poderes e com o espaço que se abria sobre a Esplanada dos Ministérios, demarcada pela elegância de seus prédios. Por que tomar o tempo de leitura

de vocês com a descrição do Palácio do Planalto, por exemplo, se uma mera fotografia pode transmitir com muito mais precisão a leveza de suas colunas que mal tocam o chão? Sobretudo não quero cansá-los com a descrição do que eu pensava, pois eu pensava muito e tinha um pensamento fixo, pensava em tia Matilde, em sua enorme bunda, em seus seios, em seu bafo, em suas mãos puxando-me em sua direção e em suas ameaças. Não coloquei tampouco aqui o sotaque baiano de Valdivino, nem as palavras de seu vocabulário complicado, das quais nem sequer me lembro, embora me lembre de que eram bonitas e bem enunciadas. Finalmente, para os leitores do blog que reclamam de não serem citados, esclareço que decidi mudar o procedimento neste segundo capítulo, já não vou citar cada um que me escreve, mas, como vocês têm notado, tenho levado em conta suas observações, para consertar um horário, acrescentar um detalhe sobre as cerimônias, incluir o nome completo do cardeal ou a mensagem do papa. (ALMINO, 2010, p. 80).

Tais trechos são extremos, pois revelam a consciência do discurso do outro e do papel do aedo nas memórias da nação, da narração épica. Também implicam uma espécie de preocupação pós-moderna com a percepção, pois a consciência do artista erige-se perante sua função de propagar a eternidade. O narrador rejeita o fisiologismo e, novamente, reconhece que se trata de uma criação artificial, pois já não faz parte de sua própria linguagem:

Basta! Escrevi demais sobre o dia 20 de abril e penso que talvez deva dividir este capítulo em dois, porque a partir de agora já estamos no dia seguinte, 21 de abril, dia da inauguração de Brasília, quando, às oito da manhã, eu, minhas duas tias e Tufão nos instalamos diante do rádio e ouvimos a Banda do Batalhão de Guardas executar o toque de alvorada, na mesma Praça dos Três Poderes onde havíamos estado na noite anterior com Valdivino. Tia Francisca quis que nos levantássemos quando o locutor anunciara que JK hasteava a bandeira do Brasil — agora, dizia ele, com uma estrela a mais, a de número vinte e dois —, enquanto o Hino Nacional era executado pela Banda dos Fuzileiros Navais, mas tia Matilde protestou, Bobagem, Francisca! Sentado diante do rádio durante grande parte da manhã, eu visualizava cada um dos outros atos descritos pelo locutor, a entrega das credenciais no Palácio do Planalto por cinquenta e cinco embaixadores, a instalação dos três poderes da República e a primeira reunião ministerial. (ALMINO, 2010, p. 81).

Então, há uma real quebra narrativa para o dia 21 de abril, pela manhã, depois da noite de descanso, o que nos revela o controle habilidoso do autor quanto à estrutura formal da obra, ao considerar os dias 20–21–22 como um *continuum*, ou seja, respectivamente: a utopia, a realização material da cidade e a morte da utopia. Mas, sempre, tudo pelo filtro da memória do que é importante para um menino, então com dez anos:

Quando nos demos conta, JK havia descido a rampa do Palácio e vinha em nossa direção. Tia Francisca se ajoelhou diante dele. JK, sorridente, deu-lhe as mãos, que ela beijou, depois levantou-a, abraçou-a como se a conhecesse de longa data, também abraçou tia Matilde e saiu fazendo o mesmo pela praça, sempre sorridente. Tia Francisca ainda fez menção de me apresentar ao presidente, mas já não houve tempo. Ficamos ali os três até as duas da manhã, quando diziam que o presidente já tinha saído da festa, mas o baile seguia lá dentro — depois soubemos que tinha ido até quase de manhã. Lembro-me que

voltamos para casa com tia Francisca ainda lamentando que não tivéssemos visto Valdivino desfilar. Será que aconteceu alguma coisa com ele?, era ela agora quem perguntava, como se repetisse o presentimento que tivera tia Matilde na noite anterior. (ALMINO, 2010, p. 85).

E, assim como o circo – mais que a inauguração – perpetuou-se na memória, o marco da infância de João para os passos que então ele seguiria não foi a presença, o discurso de JK, mas um vazio, a ausência de Valdivino em momento crítico, pois o único verdadeiro construtor do seu grupo familiar não participa do evento na Praça dos Três Poderes. E mais, recai a suspeita de que lhe tenha acontecido uma tragédia, tudo somado ao pecado da luxúria da noite anterior com Matilde, o que semeia no menino a vontade de contar histórias:

Imaginei Valdivino com a boca nos seios de uma tia e me assustei. Seria aquela mulher que viera buscá-lo na Praça dos Três Poderes sua tia? O que aconteceria comigo se fosse descoberto o que se passara entre mim e tia Matilde? Desde então ficaram misturados em minha cabeça o possível assassinato de Valdivino, a inauguração de Brasília e os peitos de tia Matilde, além de minha própria culpa por ter querido tanto a morte de Valdivino, ele que me queria tanto bem. Remoendo minha culpa, fiquei com uma fixação: um dia ainda ia descobrir o que acontecera verdadeiramente com Valdivino, até que as suspeitas recaíram também sobre papai. (ALMINO, 2010, p. 86).

Trata-se de parágrafo chave para a compreensão da narração, para os motivos do narrador, já que ele esconde o que quer, imagina onde precisa inventar e mente em momentos que, até então, o público já admitia como verdade absoluta (истина, *ístina*). Almino produz um simulacro completo da história oficial, agora boquejada por um narrador que, ainda recatado, admite poder ser um dos responsáveis pela morte do candango, razão pela qual assume o múnus de apresentar a sua verdade (правда, *pravda*), ou, antes, um arremedo de verdade singular resultante da soma de lapsos, fabulações e negligência discursiva proposital.

João Almino sagaz, à moda folhetinesca, interrompe o tempo narrativo, deixa em suspenso o 22 de abril de 1960 e volta para o ano de 1956. Inaugura, então, sua ***Terceira noite: paisagens com cupim*** com ares em grande proporção referentes à escala bucólica de Lúcio Costa. Põe-nos em contato com o sertão, com o cerrado virgem, em que se desdobram líricas descrições de fauna e flora, priorizando-se o espaço em detrimento das personagens, no começo do capítulo, como que a coincidir com o cosmos anterior à Criação do ser humano:

De vez em quando Valdivino avistava flores e saía da vereda para colhê-las, depois as classificava por cores, juntando em diferentes formas e tamanhos as amarelas, como o ruibarbo-amarelo e o pau-terra-da-folha larga, ou as de centro amarelo, como a lobeira (violeta com seu pinguelo amarelo), a flor-de-santa-rita (rosa, com felpos amarelos), a candombe (branca, também com penugem amarela) e a canela-de-ema (violeta clara com botão amarelo), e a essas acrescentou os brancos do ipê-branco, da flor-do-pau, aveludada, e da orquídea-do-cerrado, bem como os tons de violeta da roxinha, da arnica e da corda-de-viola. (ALMINO, 2010, p. 93).

João menino fora morar com Moacyr e Francisca em Ceres, Goiás, antes da instituição em setembro de 1956 da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil – Novacap, o que impulsionou Francisca diante da notícia de que Bernardo Sayão precisava de quem preparasse comida nos canteiros da construção (ALMINO, 2010, p. 33), tornando-se o ensejo efetivo para a mudança dos três para a Cidade Livre.



Fotografia 23 – Cidade Livre. Barracos. Arquivo Público do Distrito Federal.

Dois dias depois, Moacyr já sugere ser “anotador” de Bernardo Sayão (ALMINO, 2010, p. 35), ao que, diante de uma resposta não conclusiva, o pai entende como aceite, para que em 2 de outubro, na visita de Juscelino Kubitschek ao Sítio Castanho e na construção do Catetinho (também em outubro), o ofício iniciasse, não sem antes irem (Moacyr e Sayão) a Luziânia receber os primeiros caminhões com material para as obras.

Logo depois, João e o pai conhecem Valdivino, então com dezessete ou dezoito anos, nas matas da caçada rumo ao Rio Descoberto. Mais ou menos uma semana depois, Valdivino visita a Cidade Livre e então os eventos vão se desenrolando narrativamente na velocidade da construção da cidade: em 10 de novembro, Moacyr fala pela primeira vez com Juscelino Kubitschek, quando da inauguração do Catetinho; no mesmo dia, Juscelino visita o acampamento onde Valdivino fora alojado por Sayão; em 11 de novembro, Bernardo Sayão

muda-se para o Catetinho (passando a dormir embaixo de uma árvore); e no mesmo período, tia Francisca torna-se fornecedora de alimentos no Restaurante do SAPS – Serviço de Alimentação da Previdência Social.



Fotografia 24 – Cidade Livre. Restaurante da SAPS (1957). Fundo Agência Nacional. Arquivo Nacional.

Mas nada disso distancia-nos do título do capítulo: por que cupim? Por que é o que destrói a madeira? Por que é o símbolo do que vai deixar de existir?

Vimos mais um cupim, Um dia isso tudo vai acabar, vai se cobrir de casas e de gente, o rio vai se encher de sujeira, e por aqui não vai ter tanto bicho assim, até esses cupins vão desaparecer, disse papai, Não fale isso, doutor Moacyr, que Deus castiga, respondeu Valdivino, Só estou sendo realista. [...] Depois de uma longa e exaustiva viagem de volta e já próximos à Cidade Livre, avistamos mais um enorme cupim, uma escultura de barro vermelho numa área quase sem vegetação, Isso aqui um dia vai ser tudo asfaltado, tudo construído, não vai sobrar nem cupim, vai se plantar é cidade e mais cidade, isso é que é o futuro, me disse papai. (ALMINO, 2010, p. 94-95).

Almino endereça aos personagens na mata “redemoinhos de poeira vermelha”, fenômeno corriqueiro do cerrado, mas aqui referência cristalina a *Grande sertão: veredas*. E, como representação do diabo, relacionados no mesmo parágrafo ao lado dos cupins, dão a sensação de que o início daquela aventura, a caçada nas margens do Descoberto, não traria bons augúrios, nem para o espaço, nem para as personagens, logo ao que se segue o germe da rixa latente entre Moacyr e Valdivino:

As mulheres bonitas são disputadas demais, acabam deixando a gente por outro, Não, o senhor está enganado, elas são fiéis porque aprendem a se defender desde cedo das cantadas dos homens, Está bem, então vou ver se laço alguma, mas não é fácil, Valdivino, que mulher bonita vai querer vir morar neste faroeste?, A minha veio, se o senhor a visse, se apaixonava por ela, mas não é isso que quero, o senhor pode se apaixonar por qualquer mulher, menos por ela, porque sem ela não sei o que seria de mim, as mulheres são o nosso futuro e nossa salvação, doutor Moacyr, o senhor não acha? A conversa era penosa para papai, que passara por uma experiência amorosa demasiado amarga, Mas há mulheres e mulheres, e às vezes a gente pode ter grandes decepções, Sem mulher a gente fica muito pouco interessante, Tia Matilde vai chegar do Rio, eu disse a Valdivino — e disse por dizer ou simplesmente porque o assunto era mulher. (ALMINO, 2010, p. 92-93)

O caráter de Valdivino logo é desenhado, em um misto de exotopia e anacronismo, em face do que Almino apresenta a função de escriba da personagem:

Valdivino nos contou que sobrevivia como escriba, escrevendo cartas que lhe eram ditadas, e também que havia trabalhado na construção da primeira igreja da Cidade Livre, já em plena estação das chuvas, talvez a época em que mais tenha chovido em toda a história de Brasília — ainda não havia boas estradas, e os caminhões que traziam material para a obra dançavam aos quatro cantos pelos atoleiros. (ALMINO, 2010, p. 101).

E de imediato perpassa ao leitor a sensação de que o escritor-narrador identifica-se com o candango-escriba, o que, ao fim do júri do crime, pode pender para uma avaliação parcial, ainda mais quando em trecho subsequente reforça o papel do escriba nas cosmogêneses. O autor atribuindo eventual culpa pela não veracidade de sua história aos relatos do pai, e não ao seu próprio discurso (do autor), nem mesmo ao discurso de quem lhe parecia simpático (do candango Valdivino), justifica a religião e mitologia como “primeira necessidade”:

JK parecia contente de almoçar com os trabalhadores, puxava conversa com eles e dizia gracinhas para um e para outro. Ao cumprimentar papai, este lembrou-lhe o encontro no Catetinho e seu desejo de contribuir para o registro histórico da construção da cidade, Então não deixe de cobrir a primeira reunião científica de Brasília, disse o presidente, em 6 de agosto vamos fazer aqui um encontro com mais de cem médicos de vários estados brasileiros — palavras que para papai pareciam reconfirmar seu status de anotador oficial. Eu não estava presente, e, do que eles falaram, nada papai anotou nos seus cadernos. Ainda assim é possível, com o que ouvi dizer, com o que papai depois contou a tia Francisca, com o que tia Francisca veio a comentar e ainda com o que papai me revelou fechado entre quatro paredes, reconstituir os

diálogos, como às vezes fazem os biógrafos e ficcionistas. Não estarei, portanto, inventando nada se disser que, naquele almoço, papai contou a Valdivino que Bernardo Sayão tinha marcado o local, no caminho da cachoeira do Paranoá, para a construção da primeira capela de Brasília, a Ermida Dom Bosco — o santo que profetizara a fundação da cidade —, pois esse foi de fato o principal assunto da conversa, Se você quer continuar construindo igrejas..., Sei que o senhor não acredita nisso, mas religião é a primeira necessidade de quem chega, eu vou fazer tudo, sim, para trabalhar na construção dessa ermida, porque, como eu disse ao senhor, quero principalmente ajudar na construção de igrejas; uma cidade nova deve ter igrejas, nada mais importante do que igrejas — repetia Valdivino —, e se o lugar foi escolhido pelo doutor Bernardo Sayão, então a construção já começa abençoada por Deus. (ALMINO, 2010, p. 103).

Depois disso, Valdivino some, fato que enseja o questionamento das categorias formais da narração e da necessidade, talvez em hipocrisia, de se fazer coincidir o tempo narrativo com o tempo da ação. O narrador suspende sua história, questionando mesmo o revisor que, a despeito da falta de contato com Valdivino, insiste em incluir “histórias para cativar o leitor”:

Na sua revisão, João Almino me sugeriu que aqui eu incluísse histórias de Valdivino que pudessem cativar o leitor. O problema é que passamos vários meses sem ver Valdivino, e como inventar a partir do nada? Às vezes tia Francisca perguntava por ele a papai ou comentava que ele havia sumido, até que o encontramos na primeira missa de Brasília, em 3 de maio daquele ano de 1957. (ALMINO, 2010, p. 105).

É intrigante notarmos como as categorias autor, personagem, ficto-autor, ficto-narrador, ficto-personagem misturam-se na narrativa e levam-nos a questionar mesmo a confiabilidade desse narrador, pois, em muitos outros momentos, a despeito do “sumiço” das personagens, suas histórias não deixaram de ser referidas, como aconteceu no trecho acima:

Ainda naquele mesmo dia, Valdivino apareceu em nossa casa da Cidade Livre, frustrado porque, três horas depois do fim da missa, havia desabado o toldo que ele ajudara a construir. Seria uma premonição? Será que o que ele construía não se sustentava com o tempo? Lembre-se, o toldo era provisório, tranquilizou-o tia Francisca, são as igrejas que você constrói que vão se manter de pé. Vocês vão mesmo à inauguração da ermida, será que tem lugar no jipe?, perguntou Valdivino, Não podemos ir, infelizmente, esclareceu papai, seco, Mas você não quer registrar tudo o que acontece de importante?, cobrou tia Francisca, nada pode ser mais importante do que a inauguração dessa ermida. (ALMINO, 2010, p. 108-109).

Tudo isso converge, tal como o desabamento do toldo provisório da missa, para um prenúncio da derrocada do ideal, do discurso que se dizia verdadeiro universal, mas que desmorona perante a realidade concreta singular, o que de amplo modo ficcionaliza-se com a *Quarta noite: Lucrécia*.

João conta então com sete anos: portanto, os fatos narrados correspondem a 1957 e não são “de um branco sujo”, como nos demais capítulos, mas “entre quatro paredes sujas”

(ALMINO, 2010, p. 111). Em fevereiro é inaugurada oficialmente a Cidade Livre, onde ocorrem os primeiros encontros cruciais da narrativa. O cachorro Tufão, da família do narrador, odeia Roberto, mas adora Valdivino. Além do animal, Almino burila sutilmente personagens secundárias, como os amigos da escola, a quem atribui ironicamente pouca importância. Irônica porque, a despeito da descrição genérica, a implicar que não teriam em tese relevância na memória, é a partir de um desses grupos de personagens secundários – os engenheiros colegas de Roberto –, que Lucrécia entra na história. Mas ainda estamos com os amigos de João:

Fiz alguns amigos, cujos nomes omito para que vocês, meus poucos leitores do blog, não percam tempo com quem não aparecerá mais nesta história. Basta dizer que tinham físico, habilidades e temperamento variados. Um deles, palhaço grande e grande palhaço, nem precisava falar, nos fazia rir com as expressões de seu rosto desenhado pelo nariz e olhos de tucano. Outro vinha de roupa engomada e de brilhantina no cabelo bem penteado, e eu tentava imitá-lo quando em casa esperava a visita de uma das amigas de tia Francisca, bem mais velha do que eu, e que eu tinha esperança de namorar. (ALMINO, 2010, p. 52).



Fotografia 25 – Cidade Livre. Grupo Escolar Júlia Kubitschek. Arquivo Público do Distrito Federal.

Almino também nos fornece uma pista sobre o momento cognitivo da personagem João-menino, o que, como fartamente afirmamos em vários momentos, tem implicância no discurso de então e, obviamente, na memória resgatada dessa idade. É nessa época que João começa as

aulas no Instituto Batista, indo depois para o famoso Grupo Escolar 1 – GE1, reconhecido historicamente como a primeira escola pública do Distrito Federal:

A primeira escola pública do Distrito Federal foi inaugurada em 1957, ainda no período de construção de Brasília. Inicialmente chamada de Grupo Escolar 1, denominação depois alterada para Escola Júlia Kubitschek, essa instituição pioneira inovou na organização escolar e nas práticas educacionais, sob a influência do ideário escolanovista e orientação técnica do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (MEC), durante a gestão de Anísio Teixeira. Embora já houvesse iniciativas isoladas para o atendimento educacional às crianças em idade escolar, a chegada de numerosas famílias de trabalhadores, engenheiros e funcionários tornou imperiosa a construção da escola. (PEREIRA, 2011, p. 145).

No mesmo sentido, mas ressaltando a existência de outras escolas antes pertencentes ao estado de Goiás incorporadas ao Distrito Federal:

Destaca-se também que a existência numa região de quatro escolas públicas pertencentes ao estado de Goiás, que foram posteriormente incorporadas ao sistema educacional do Distrito Federal. De acordo com a pesquisa, o Grupo Escolar Brasil Caiado é o mais antigo. Criado em 1929, passou nos anos de 1960 a ser denominado de Escola Classe n. 1 de Planaltina. Vale ressaltar ainda que a primeira escola primária pública de Brasília foi construída em 1957, na Candangolândia, a partir do projeto de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer, chamada GE-1 (Grupo Escolar Número 1). Já a primeira escola de ensino médio foi o Ginásio do Plano Piloto (conhecido até 1961 como CASEB). (REIS; CORDEIRO, 2020, p. 166).

Ou seja, é com base nessa personagem-protagonista de sete anos que suas memórias foram formadas neste capítulo, que seu discurso ainda incompleto é relembrado e que a imagem dos outros era projetada. Em outras palavras, deparamo-nos com uma personagem cujos enunciados começaram a ser produzidos e o dialogismo só então florescia, o que nos dá azo para mergulharmos na formação familiar de João. Relembremos que, na família multinuclear, havia dois lados, representados pelas duas tias: uma irmã mais nova do pai adotivo Moacyr, Matilde; e uma irmã do lado da mãe biológica de João, Francisca.

Tia Matilde, pessimista, acha Brasília um desperdício: de dinheiro, de ideias e de pessoas. Ao mesmo passo, sua caracterização é contraditória, pois ela mesma, que reconhece ter vindo para a Cidade Livre pelo dinheiro, era indiferente à realidade que lhe cercava, durante o núcleo da narração (anos de 1956 a 1960):

Tia Matilde criticava aquelas inaugurações, Cada vez mais me convenço de que esse projeto de Brasília é inútil, um desperdício brutal de dinheiro, E por que você veio para cá?, perguntava tia Francisca, Só por causa do dinheiro, ora, não nego, mas que é desperdício de recursos num país pobre, isso é, e ainda por cima constroem tudo com o que há de mais caro; imagine quantos hospitais e escolas não podiam ser feitos com o dinheiro que se enterrou nesse Palácio da Alvorada, a capital devia ficar mesmo no Rio. (ALMINO, 2010, p. 156).

Almino representa-a também pelo contraste entre a narração e a canção extremamente preconceituosa de Billy Blanco, esta na qual o sentimento do metropolitano, aquele que não assumiu ser bandeirante moderno, que não aceitou ser candango:

Pode ser que minha memória misture lembranças de distintos tempos, porém acho que foi nesse momento que ouvi tia Matilde cantando ao som da vitrola, enquanto batucava sobre a mesa:

Eu não sou índio nem nada
 não tenho orelha furada
 não uso argola pendurada no nariz
 não uso tanga de pena
 e a minha pele é morena
 do sol da praia onde nasci e me criei feliz.
 Não vou, não vou pra Brasília,
 nem eu nem minha família,
 mesmo que seja pra ficar cheio da grana.
 A vida não se compara
 mesmo difícil e tão cara,
 quero ser pobre sem deixar Copacabana.

O disco era de Billy Blanco, presente de amigas de tia Matilde do Rio. Ela ria ouvindo a canção e cantarolando. (ALMINO, 2010, p. 226).

Essa caracterização aproxima Matilde da ideia de Clarice Lispector em *Os brasiliários*: “olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas” (LISPECTOR, 1970), e sua descrição é dada em contraposição à de tia Francisca:

Nos domingos tia Francisca fazia as unhas das mãos e dos pés, metida numa camisola de botões na frente, que deixava entrever o corpete, saía do banheiro perfumada, afinava as sobrancelhas diante do espelho com a pinça e pintava os lábios de vermelho, depois punha um vestido discreto e ia à missa de terço e mantilha. Na volta sugeria a papai uma possível namorada: Hoje na igreja todo mundo olhava para a filha do seu Ferreira, um vestido vistoso, amarelo, bolsa e sapatos combinando, uma moça distinta, você não acha? Ela e tia Matilde não podiam ser mais diferentes, diferença que eu notava no varal de roupa, onde observava as calcinhas coloridas de tia Matilde e as brancas de tia Francisca; os corpetes grandes de tia Matilde e os menores, de tia Francisca; os vestidos de mangas de tia Francisca, os de alça de tia Matilde; as anáguas de tia Francisca e os shorts de tia Matilde. (ALMINO, 2010, p. 47).

Ao contrário de tia Matilde, tia Francisca nunca levantava a voz. Tinha uma polidez e educação vindas do berço, algo que lhe era natural, que parecia não ter sido aprendido, que não provinha de regras, mas apenas de temperamento. Não se achava melhor do que os outros nem tinha a pretensão da originalidade. Era convencional na maneira de se vestir, de pensar e de falar, o que naquela época, ao contrário do que vim mais tarde a acreditar, me pareciam qualidades superiores. Se sofria, sofria calada e do seu sofrimento extraía lições e sabedoria. Se o incidente com papai a desconcertara ou mesmo a arrasara, nada demonstrava. Eu a via como um belo vaso de cristal que se rompera, mas cujas peças estavam novamente presas de volta em seus lugares de tal forma que não se notavam as fissuras, e, no entanto, bastava jogar um pouco de luz sobre aquele cristal para notar que estava fragilizado. Não tinha a extroversão de tia Matilde, que dava a impressão de viver apenas através de sua relação com o rádio e com os outros. Só não diria que tia Matilde era superficial,

desregrada ou não tinha princípios rígidos porque uma superfície cheia de cores não se esgota nela mesma e porque não devo limitar o que escrevo à percepção do menino: vim a conhecer pouco a pouco o inconformismo de tia Matilde e, com os olhos de hoje, mesmo quando aplicados ao passado, não consigo pintá-la com tons escuros. (ALMINO, 2010, p. 150-151).

Ambas passam a representar a discussão da década de 1950 a respeito da transferência da capital para o interior o que, segundo Cassiano Nunes, está subentendida ao significado e simbologia da mudança, não apenas à transposição administrativa da sede do governo:

Brasília é uma cidade que foi idealizada pelos brasileiros desde o aparecimento da consciência da nacionalidade. Refiro-me a essa constante aspiração na plaqueta "Justificativa e defesa de Brasília", em que cito José Bonifácio e Varnhagen, já no século passado, planejando a fundação de Brasília. E não foram só eles que idealizaram uma capital bem no interior da nação, para onde convergissem todos os anseios da população brasileira e que provocasse um dinâmico processo de autocolonização, no país. (NUNES, 2004, p. 83).

Tia Francisca, então, aparece como defensora do movimento. Para saírem de Ceres, ela renunciou a seus desejos e assumiu o papel de mãe de João, inclusive quanto à formação moral e religiosa do menino. Ela poderia ser representada pela canção *Samba em Brasília*, de Ataulfo Alves, que elogiava a transferência da capital, em contraponto a Billy Blanco:

Trabalhador eu sei que sou
 Me dê um palmo de terra doutor
 Garante a minha família que eu vou
 Levo comigo, Conceição e Dorotília
 Violão e tamborim
 Vou fazer samba em Brasília
 Parto, saudoso do meu Rio de Janeiro
 Mas eu vou ficar famoso
 Lá eu serei o primeiro

Apesar de a canção não ser citada textualmente, cria-se entre as duas tias – que não têm relação consanguínea, repisemos – uma alegoria da disputa política travada na “Velha Capital”:

Assim sendo, em lugar de fomentar uma discussão positiva dos principais problemas da velha Capital, e da construção de Brasília, contribuindo de fato para o alcance de boas soluções, os jornais consultados (com a exceção já tantas vezes mencionada do Diário Carioca) optaram pela oposição sistemática ao projeto do presidente JK, deixando de colaborar verdadeiramente com o progresso das condições socioeconômicas vigentes no Brasil. De modo contraditório, embora ressaltassem com frequência as mazelas do Rio de Janeiro, acabavam se refugiando no mito da "cidade maravilhosa" e do "carioca gente boa", sempre que as dificuldades se tornavam muito agudas. Quanto a Brasília, da mesma forma, oscilaram entre a ironia e o deboche, ou o despeito e o rancor, quando finalmente perceberam que ela se tornaria um sucesso. (CURY, 2012, p. 229).

Francisca aparece, também, como responsável pelo almoço em 21 de fevereiro, no restaurante do SAPS, quando é oficialmente inaugurado com a presença de Juscelino Kubitschek. Além desse evento histórico, o capítulo é permeado de outros, precisamente marcados por João Almino: a vitória de Lúcio Costa, em março, no concurso do Plano Piloto de Brasília; a demarcação do local da Ermida Dom Bosco, que logo seria a primeira estrutura em alvenaria levantada em Brasília (inaugurada em maio); a primeira missa, em 3 de maio, como “posse efetiva do território” (ALMINO, 2010, p. 106); a investidura de Moacyr pela primeira vez, como anotador no Catetinho, a propósito da visita do General Craveiro, de Portugal, em 21 de junho; os eventos de agosto, como o início das obras de abertura do Eixo Monumental (que ensejou a vinda de muitos engenheiros, como Roberto e os colegas que frequentavam os bordéis da Cidade Livre); a chegada dos japoneses para criar um cinturão verde; a primeira reunião científica...



Fotografia 26 – Cidade Livre. Comércio. Arquivo Público do Distrito Federal.

Essa lista é, sem dúvida, seletiva e consciente, pois servem todos os fatos, sem exceção, de suporte histórico para o que Almino passa a criar na ficção, pois, em maio, Neiva Zelaya (Tia Neiva), já viúva em Goiânia, é convidada por Sayão, para trabalhar como motorista de caminhão na Novacap. No final do inverno, Moacyr apresenta Valdivino, como escriba na

Cidade Livre, ao recém-chegado engenheiro Roberto Gonçalves (único que ostenta sobrenome, a exemplo de Moacyr Ribeiro e das personalidades ilustres). Em setembro, na primeira visita de Roberto à Cidade Livre, Moacyr convida o engenheiro para irem à noite ao Bar da Carmen, onde Moacyr ouve pela primeira vez sobre Lucrécia. É nesse momento que também conhece Paulão, seu futuro parceiro de embustes. Dias depois, no Bar Oásis, há um novo encontro entre Moacyr e Paulão, que propõe a “sociedade” ao pai do narrador. Dois dias seguintes, Paulão apresenta Lucrécia a Moacyr, já no Olga’s Bar, e o “casal” sai daí para uma festa na SQS 309, na chamada Casa Preta. Mas Lucrécia recusa-se ficar, e, às 23h, de volta à Cidade Livre, no Hotel Brasília, Lucrécia e Moacyr fazem sexo pela primeira vez.



Fotografia 27 – Cidade Livre. Brasiliense Hotel. Arquivo Público do Distrito Federal.

Sim, é nesse efêmero período de uma semana que ocorrem encontros determinantes para o desenlace do romance, nessa Cidade Livre que Simone de Beauvoir identificou como um faroeste, onde “em lugar de cavalos e carroças, carros, caminhonetes e caminhões trilham com um barulho estonteante as vias vermelhas; as lojas põem para tocar músicas de arrombar, carros de som berram slogans” (VIDAL, 2009, p. 225). E, sem dúvida, um dos encontros mais importantes, como uma das representações entre a utopia do moderno em seu encontro com irracional, dá-se entre Moacyr e a personagem que oferece seu nome ao subtítulo do capítulo.

Lucrécia é nome de um município brasileiro do estado de nascimento de João Almino, o Rio Grande do Norte, mas consideramos pouco provável que a personagem tenha se originado daí. Mais plausível, no entanto, é a referência à romana quase lendária do século VI a. C., sequestrada por Sexto Tarquínio, filho do último rei de Roma, Lúcio Tarquínio, O Soberbo, raptado esse que ensejou rebeliões que, em última consequência, desaguaram na transição da Monarquia à República. Apesar da genealogia nobre, trata-se de episódio mais próximo da mitologia que da história, como se depreende dos relatos de Dionísio de Halicarnasso e de Tito Lívio, ambos distantes quinhentos anos de Lucrécia, e de Dion Cássio, este mais de sete séculos à frente dela. Mais interessante são, contudo, as leituras de Lucrécia que tanto Machado de Assis, em *Punhal de Martinha*, como Roberto Schwarz, na crônica sobre o ensaio machadiano (SCHWARZ, 2012), fornecem-nos:

Ultrapada por Sexto Tarquínio, uma noite, Lucrécia resolve não sobreviver à desonra, mas primeiro denuncia ao marido e ao pai a aleivosia daquele hóspede, e pede-lhes que a vinguem. Eles juram vingá-la, e procuram tirá-la da aflição dizendo-lhe que só a alma é culpada, não o corpo, e que não há crime onde não houve aquiescência. A honesta moça fecha os ouvidos à consolação e ao raciocínio, e, sacando o punhal que trazia escondido, embebe-o no peito e morre. Esse punhal podia ter ficado no peito da heroína, sem que ninguém mais soubesse dele; mas, arrancado por Bruto, serviu de lábaro à revolução que fez baquear a realeza e passou o governo à aristocracia romana. Tanto bastou para que Tito Lívio lhe desse um lugar de honra na história, entre enérgicos discursos de vingança. (ASSIS, 2012, 307).

Queremos com esses trechos reforçar a defesa da coexistência de uma utopia civilizatória com uma utopia mística, no mesmo espaço de construção física (e literária):

Roberto retomou a conversa sobre a construção de Brasília, Já faz um mês que as obras de abertura do Eixo Monumental começaram, não sei se vocês passaram por lá, mas já dá para se ter uma ideia do espaço, os detratores de Brasília não têm razão para criticar, nunca se viu nada igual ao que vai ser esta cidade, o presidente estava certo quando disse em março, sobre o resultado do concurso, que o choque da mudança vai atingir até a mentalidade e o modo de sentir dos brasileiros, É o que diz também minha companheira, falou Valdivino, que vai surgir uma nova humanidade, O que mais me atrai é que a cidade vai ser viva, agradável e apropriada ao trabalho intelectual, um foco de cultura dos mais lúcidos do país, acrescentava Roberto, Só vendo, comentou tia Matilde, levantando a testa e acrescentando um sorriso cético a seus olhos grandes. (ALMINO, 2010, p. 117)

Lembremo-nos em adendo o que acabou de ser dito: o primeiro encontro de Moacyr com Lucrécia é no Olga's Bar, locanda referida expressamente por Oscar Niemeyer durante as noites boêmias da Cidade Livre:

Saíamos para a Cidade Livre, cujo ambiente *west* nos atraía. Frequentávamos, de preferência, o Olga's bar, onde uma freguesia de aparência exótica se divertia, dançando animadamente numa euforia que o álcool estimulava, com as botas sujas de lama, no meio da algazarra dos que se sentavam em volta da

pista. Lá ocorriam as cenas mais estranhas e brigas inesperadas. (NIEMEYER, 2006, p. 151).

Em seguida, o sexo no Hotel Brasília é regado a *Datura suaveolens* (chamada mata-zombando, erva-dos-mágicos, erva-dos-feiticeiros, hálito-do-diabo) dissolvida em unguento que Lucrecia passa na vagina, o que induz a êxtase xamânico, ao mesmo tempo em que ela discursa intimamente sobre a Cidade Perdida de Z e Brasília como centros místicos:

Não sei se você ouviu falar do Coronel Fawcett, um que matou a cobra grande e criou uma comunidade que aceita todas as religiões, perto da Cidade de Z, entre o Araguaia e o Xingu, a capital da civilização da Amazônia, uma das mais antigas do mundo, com mais de sete mil anos, uma cidade com praças, canais, estradas, pontes e até um observatório astronômico, não sei se você sabe que a Amazônia foi a primeira região a fabricar cerâmica nas Américas; eu tenho me comunicado com o Coronel Fawcett, Por telégrafo ou por telefone?, zombou papai, O coronel acabou de se desmaterializar com noventa anos, Lucrecia respondeu, penalizada, o bom seria atrair para Brasília os sobreviventes da comunidade dele, porque Brasília é especial, você sabia que na rota dos extraterrestres a Estação Brasília é a sétima parada? (ALMINO, 2010, p. 134).

Percebemos, nesse ponto específico, que o dialogismo entre os gêneros e a transposição de um para outro induzem uma sensação (efetiva no texto, mas emulativa para o leitor) de experiência alucinógena, reforçada pelo apagamento dos turnos de fala, procedimento repetido por João Almino no final do livro, no Jardim da Salvação:

Depois levou papai a um morro próximo, o Morro da Batalha, onde sua amiga, rodeada de cerca de cinquenta pessoas, pronunciava um sermão: Não é a primeira vez que a Terra vai ser atingida por um enorme cometa, mas das outras foi só um aviso, faz sessenta e cinco milhões de anos um meteorito acabou com os habitantes da Terra, os dinossauros, faz treze mil anos um enorme cometa explodiu nos céus e fez chover meteoritos sobre as Américas, mais ao norte, e trouxe focos de fogo sobre a vegetação aos quatro cantos, e enterrou diamantes microscópicos no chão e o sol desapareceu sob as camadas de fuligem e de poeira, por isso a humanidade viveu uma era de gelo por mil anos e muitos animais desapareceram. Os humanos daquele tempo, a cultura Clóvis, não estão mais aqui para contar essa história, mas ainda existem espíritos daquela cultura que rondam a Terra e nos trazem as verdades daquele tempo; agora corremos o mesmo risco, mas não para quem vive no Planalto Central, onde há mais de dez mil anos a humanidade se estabeleceu e depois criou uma civilização, em volta da Cidade de Z, e eu recebi uma mensagem dos espíritos de Z: a novidade que surge das leis do universo é o que está para nascer em Brasília, é o que virá na nova Era de Aquarius e no novo milênio... Papai não sabia como se comportar nem o que dizer. Estava em estado de choque. A amiga de Valdivino era mesmo Lucrecia ou seria o efeito do líquido que ele tomara? (ALMINO, 2010, p. 220).

No primeiro trecho, da página 134, experimentamos Lucrecia. No segundo, ouvindo um megalômano solilóquio à moda de sermão, louvamos Íris. Mas, por estamos arrebatados pela construção narrativa – e as personagens pelo êxtase alucinógeno-espiritual –, não temos certeza

de que sejam a mesma pessoa. Ainda não percebemos essa aura a que Almino nos lança, à qual somos remetidos efetivamente na *Quinta noite: a construção do mistério*.

Seria despiendo informar que o capítulo dá-se “fechado entre quatro paredes de um branco sujo” (ALMINO, 2010, p. 139), no ano de 1958, com João aos oito anos de idade: tudo isso inferimos da construção dos capítulos analisados acima.

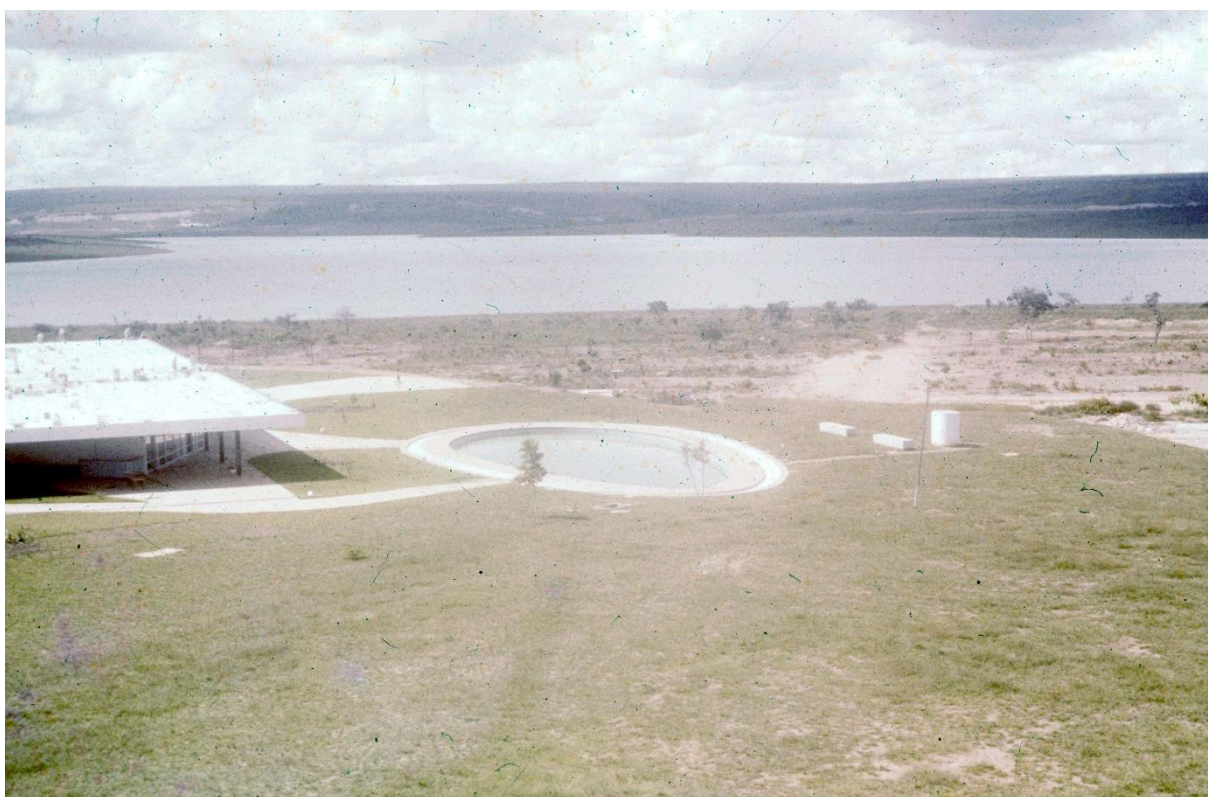


Fotografia 28 – Plano Piloto. Brasília Palace Hotel. Arquivo Público do Distrito Federal

Seria de se esperar, portanto, uma continuidade narrativa e tonal, com o aprofundamento da relação entre Moacyr e Lucrécia, o que definitivamente ocorre quando o pai do narrador constrói uma segunda casa para ela. Entretanto, uma série de reviravoltas inicia-se quando Moacyr é expulso da casa da família, após tentar estuprar tia Francisca, mesma época em que Paulão entrega um bilhete a ele, pretensamente escrito por Lucrécia, com a notícia de que ela havia ido embora para a Bahia. Sentindo-se abandonado, Moacyr decide acompanhar Bernardo Sayão em outra viagem à selva: estava sendo cortada a rodovia Belém-Brasília. Tudo isso projetando uma série de causas e efeitos, em que, na história e na narração, sucedem-se inúmeros acontecimentos famosos: a inauguração da Igrejinha da 307/308 Sul; a fala de Juscelino ao rádio, no Hotel de Turismo, quando da final da Copa do Mundo de Futebol de 1958; a inauguração do Palácio da Alvorada. Mas é a abertura do Brasília Palace Hotel, em 16

de agosto, que corresponde a evento que justifica na narrativa a intervenção de várias personagens ilustres. É nesse hotel, durante um banquete com baile, que Aldous Huxley, Elisabeth Bishop, Antonio Callado e muitos outros testemunham a formação de Brasília. Após breve episódio, as personalidades vão tomar um *drink* no hotel Santos Dummont, na Cidade Livre, da Condessa Tarnowska, acompanhados por Moacyr; depois, vão ao bar dos paulistas, cuja dona é filha de imigrantes libaneses, e finalmente retornam para o jantar no Brasília Palace Hotel, quando então Moacyr encontra Valdivino, que trabalha como garçom:

Era a primeira vez que percorria os espaços do Brasília Palace Hotel. Se em vez de papai ali estivesse Roberto, aqui eu teria certamente de incluir uma descrição detalhada do Palácio da Alvorada, mas papai apenas o avistava de um certo ângulo e de longe, e, portanto, não preciso colocar aqui mais do que sua percepção de um jogo de luz e sombra sobre as formas brancas e arrojadas, realçadas pelo sol da tarde, das colunas que ele tanto admirava. Nos fundos do Brasília Palace Hotel, havia espaço para um jardim ainda inexistente margeado por construções pobres usadas pelos empregados. Papai subiu até a sala de jantar, ao final da qual via-se a enorme piscina ainda vazia, cuja fotografia um leitor do blog me enviou e serve para que eu complemente a memória de papai com detalhes sobre sua forma oval e seus azulejos azuis. No mesmo andar, atrás de uma parede preta, ficavam o bar e uma sala de estar, onde ouvia-se uma barulhenta música de fundo. (ALMINO, 2010, p. 160)



Fotografia 29 – Plano Piloto. Brasília Palace Hotel. Arquivo Público do Distrito Federal

O arco narrativo do capítulo finaliza menos de um mês depois, quando João pega catapora, ganha o diário de Francisca e passa a se interessar no registro dos acontecimentos,

alguns dos quais se tornariam mais tarde indiscrições prejudiciais à família (ALMINO, 2010, p. 173). Com o diário, está plantada uma espécie de temor em se comprometer com os fatos, como quando o pai receia prejudicar as negociações com Paulão e se abstém de interceder a favor de Valdivino no episódio do massacre na Vila Planalto. Nesse ponto fica claro o papel do narrador que recorre a um terceiro (ao pai, ao blog), tentando distanciar ao máximo seu discurso da realidade, como que a eximir-se de responsabilidade: pelas próprias anotações em sua agenda, pela briga com o pai... e pela morte de Valdivino, em última consequência.

E esse embate entre o escrito e o concretamente feito é-nos dado de forma avassaladora, na *Sexta noite: o campo da esperança*. Mais uma vez, o capítulo inicia-se entre “quatro paredes de um branco sujo”, em que se narra o importantíssimo ano de 1959, tanto para a ficção quanto para a história, quando o João menino tem nove anos.



Fotografia 30 – Cidade Livre. Após incêndio. Arquivo Público do Distrito Federal.

Moacyr já se reconhece fracassado como anotador, a passo contrário dos negócios com Paulão, a despeito da dubiedade moral dessa empresa. O narrador insinua um incêndio proposital nos barracos de madeira da Cidade Livre, que beneficiaria a dupla ardilosa em face de um seguro comercial a ser resgatado por ocorrência do sinistro, em razão do que a fonte da riqueza de Moacyr começa a ser-nos revelada.

Entretanto, em dezembro de 1958, Moacyr já havia decidido voltar à selva com Bernardo Sayão, ainda como comentador. Mas, na véspera dessa partida, Valdivino reapareceu desesperado contando a história de Carminha. Ele suspeitava que Aristóteles, o policial da GEB, teria engravidado a menina, mas criou uma armadilha para culpar o candango. Neste ponto, é importante notarmos que, por uma grande extensão da narrativa, o discurso de Valdivino é recuperado, quase transformando-o em nova voz de narrador que, pela escolha dos sinais formais de J. A., no procedimento de amálgama sem marcas gráficas já referido alhures, confunde-se com a voz dele mesmo:

Em contraste com o ritmo das construções, o tempo se arrastava lento naquele dia de pagamento, quando a população se multiplicava pelo menos por quatro, as avenidas enchendo-se de operários dos acampamentos das construtoras e das cidades vizinhas. Valdivino olhava para os lados enquanto falava, baixando a voz quando cruzavam com os transeuntes, Eu queria comentar a situação com o senhor para ver o que o senhor me aconselha, doutor Moacyr, uma noite esse cabra da GEB, Aristóteles, com quem divido o quarto chegou pra mim e perguntou: você conhece aquela moça assim e assim? E foi logo dizendo: ela mandou um recado pra você, vai estar do outro lado do armazém depois das onze da noite. Mas eu nem conheço a moça direito, falei. Ela olha para você quando você passa, uma mulher bonita daquelas convidando você e você não vai, não vá me dizer que você é veado, ele me provocou. (ALMINO, 2010, p. 182).

Talvez aqui haja uma alusão à novela *Carmen*, de Prosper Mérimée, e à sua transposição operística, por Georges Bizet, no que respeita à dama que seduz por subterfúgios, ou seja, isso leva o leitor (e o próprio narrador) a crer que Valdivino teria sido realmente emboscado. Mas esse episódio é recuperado mais à frente, pois o fio narrativo é interrompido por evento crucial.

Moacyr fica mais de um mês na selva (portanto, partira efetivamente em dezembro de 1958), tempo suficiente para presenciar, em 15 de janeiro, a morte de Bernardo Sayão:

Era pouco o que podia ser feito por Sayão naquele local. Foi preciso esperar até as três da tarde para que um avião percebesse o drama e enviasse um helicóptero algumas horas depois. Transportado para Açailândia, no Maranhão, Sayão morreu a bordo daquele helicóptero por volta das sete da noite. Papai se juntou aos mateiros para colocar, no lugar do acidente, uma grande cruz feita com o galho assassino. Apenas no dia seguinte, 16 de janeiro, o corpo chegava a Brasília. Na Cidade Livre, onde a comoção se espalhou por todas as casas, armou-se a câmara ardente na igreja Dom Bosco. (ALMINO, 2010, p. 188).

O revés da epopeia é então plantado, com a narrativa da morte e enterro de Sayão entremeadada pela história de Valdivino e Carminha, um misto de tragédia e paixão carnal, resumidos nos “olhos fundos e tristes” de Valdivino, como símbolo da predição de uma utopia irrealizável, da cidade que morre antes de nascer. Agora, partindo para o Campo da Esperança

com maiúsculas, diverso do título, o nascimento do mito sobre Bernardo Sayão¹¹ corresponde largamente à morte do mito da utopia modernista, em campo que já foi de esperança.

A narrativa de *Cidade Livre* inicia-se na pré-história do cerrado – ou história cerratense pré-Brasília, já o dissemos (BERTRAN, 2011). Almino lança a informação de que em 1941, no ensejo da “Marcha para o Oeste” getulista, Bernardo Sayão Carvalho de Araújo percorre as veredas para a Colônia Agrícola Nacional de Goiás. O já famoso desbravador de caminhos – *Energic Road Builder*, segundo John dos Passos (PASSOS, 1948, p. 5) – ressurge na narração apenas ao final dos anos 1950, percorrendo o fluxo inverso dos candangos que chegavam a Brasília: ele saía rumo ao sertão, para construir o que chamava de “Espinha Dorsal” (SAYÃO, 1976, p. 137), a rodovia Belém-Brasília. O narrador João aproveita o episódio, afirmando que seu pai teria sido uma das fontes do norte-americano sobre Sayão:

(...) naquele mesmo mês de julho de 1958, o escritor John dos Passos, em sua visita a Brasília, ficara embevecido com Bernardo Sayão a ponto de decidir escrever sobre ele para a revista *Life*, ele, papai, que havia estado com Sayão entre maio e junho, havia sido uma das fontes a lhe passar informações sobre as expedições daquele bandeirante moderno nas selvas amazônicas. (ALMINO, 2010, p. 158).

Sayão era considerado porta-voz – ou porta-bandeiras (bandeirante?) – do progresso (moderno?) rumo ao interior do Brasil. E é sintomático que exatamente a essa personalidade moldada no barro vermelho seja atribuído o início da saga familiar no romance: Doutor Sayão convidara pessoalmente o pai do narrador para construir a capital (ALMINO, p. 31). Mas seria um erro separar a “memória popular” do “discurso oficial”, o real do ficcional, o Bernardo de queixo quadrado e braços em mangas, do Sayão, Eneias construtor de estradas. É o perigo de se pretender decantar a personalidade histórica da personagem ficcional. Já afirmamos inúmeras vezes que o procedimento estético polifônico desenvolvido por Almino apresenta uma multiplicidade de vozes simultâneas em contexto no qual nenhuma delas se sobrepõe, anula ou exerce papel primordial em relação às demais, e que, na construção narrativa de Brasília, a cidade fruto de muitos braços também deve ser resultado de várias vozes. O narrador-personagem sempre sopesa a opinião e o julgamento dos outros em razão do que escreve, admitindo inclusive que terceiros exteriores à história – leitores do *blog* – intervenham na construção da memória e participem da narração. Ou seja, o narrador entrelaça as vozes históricas com as ficcionais.

¹¹ Estas considerações sobre o mito de Bernardo Sayão e sobre a miscelânea entre história e ficção foram desenvolvidas a partir de nosso ensaio para a *Revista Vitruvius* (PERRONI, 2022).

“Você sabe que eu acredito em estradas”, disse-o outrora Rolando Vilar em *Quarup* (CALLADO, 2021, p. 183), personagem também largamente baseado em Bernardo Sayão. Mas o problema em *Cidade Livre* aumenta de forma exponencial, porquanto a personagem da ficção de Almino ostente o mesmo nome do engenheiro do mundo real da grande Estrada Norte-Sul. O autor preocupa-se com os registros singulares de cada personagem; com o do Sayão ficcional, certamente. Mas os diálogos não recebem marcas gráficas, engenho já explorado em outras partes desta dissertação: trata-se de palavras recuperadas na memória do narrador e, por isso, suprimem-se os turnos de fala. Tal processo amalgama discursos, por lembranças e cortes na evolução linear do tempo histórico, para implicar um tempo narrativo povoado de analepses – como também tratamos na Segunda Parte –, permitindo estruturalmente a mistura dessas vozes sem comprometimento com dogmas. Em termos profanos: Almino justifica o entrelaçamento do que Bernardo Sayão teria dito e feito nas picadas da Belém-Brasília e do que Bernardo Sayão diz e faz nas linhas da *Cidade Livre*. O informal Doutor Sayão tratava direto com os subordinados e Moacyr quis registrar esse concerto em um artigo sobre o pioneiro, “o mais ousado dos goianos” (ALMINO, 2010, p. 40) – ao que replicou Sayão ser carioca da Tijuca –, e atribuir-lhe a contratação de uma personagem inteiramente (?) ficcional, Valdivino:

Diante do interesse demonstrado por Valdivino, papai prometeu levá-lo à Novacap e, já no dia seguinte, apresentou-o a ninguém menos do que Bernardo Sayão. Este sem perder tempo o encaminhou a um dos acampamentos para a construção de Brasília, onde já haviam se instalado mais de duzentos e trinta trabalhadores e que poucos dias depois, em 10 de novembro de 1956, debaixo de uma enorme chuva, veio a ser visitado por JK. (ALMINO, 2010, p. 98).

Também está registrado que Sayão ficara no canteiro da Nova Capital somente entre 1956 e 1958, depois do que se deslocou para o trecho norte da BR-153, onde a partir de então passaria a maior parte do tempo. O narrador aproveita esse cenário para aprofundar a relação do “Novo Bandeirante” com Moacyr:

Papai lembrou o dia em que conhecemos Valdivino, no fim de outubro de 1956, mês que tinha começado com uma visita do presidente JK a Brasília, mês da construção do Catetinho e logo depois que papai tinha voltado de Luziânia com Bernardo Sayão trazendo material para as primeiras construções. (ALMINO, 2010, p. 86).

O narrador, então, metaficcionaliza o “leitor do blog”, justifica o aspecto épico da personagem e afasta a desconfiança ante os fatos históricos que está a manipular:

Um leitor do blog me pergunta neste ponto se é verdade que papai acompanhava Sayão no dia em que seu teco-teco, depois de planar, perdeu altura e ficou enganchado na copa de uma árvore. Papai dizia que sim e contava essa história com frequência, acrescentando o detalhe de que ele e Sayão deslizaram facilmente pelo tronco da árvore, e Sayão, já embaixo, apenas indagou, despreocupado, Como é que vou tirar esse danado da

galharia? Não duvido, contudo, que aqui se revele o lado mitômico de papai e que a verdadeira fonte dessa história tenha sido JK num de seus livros, onde encontrei a mesma versão. (ALMINO, 2010, p. 147).

A propósito, Juscelino Kubitschek atribuiu a Bernardo Sayão todo tipo de epíteto – pioneiro, bom gigante, “grande bandeirante do século XX” – no prefácio ao livro de Léa Sayão (SAYÃO, 1976), e transformou oportunamente o herói popular em fundador épico da nação moderna, resgatando as raízes ancestrais da transferência da capital para o centro do país:

Eu vi simbolizado naquele homem simples todos os anseios dos que lutaram pela interiorização da capital, desde Tiradentes e José Bonifácio aos autores das três constituições democráticas da República. Levantando sua barraca, o bandeirante Bernardo Sayão como que revivia numa só imagem todos os heróis que se esforçaram para que o Brasil cumprisse, sem demora, seu destino de grande nação. (SAYÃO, 1976, p. 24).

A ficção de João Almino reconhece a força cosmogônica da personalidade histórica e insinua o germe de lenda do gigante tombado (abra-se um leque semântico) pela floresta por ele mesmo violada:

Esse galho que matou Sayão — me explicou tia Matilde — é “o pau de feitiço”, um pau vingativo de que fala um personagem de Monteiro Lobato, vou lhe dar de presente o livro *Urupês*, para que você leia o conto *A vingança da peroba*. (ALMINO, 2010, p. 188).

E a morte do herói, declinada no substantivo singular a despeito das várias versões, é evento supremo nesse processo:

Daí correr até hoje a lenda de que Bernardo Sayão não morreu, não. Aquele peso seria de pedra, para enganar o povo devoto. Os índios teriam arrastado o homem para as sombras da mata. Poderiam tê-lo comido, matando a fome de bravura. Na imaginação popular, também corria que se casara com uma índia, e tinha sido visto com ela, peladão, pendurado num cipó. Foi assassinado, especulou-se. “O corpo de Sayão não cabia naquele caixão”, rimou outro. Quebraram-lhe as pernas para encaixar naquele espaço exíguo, garantiu um terceiro, fantasioso. (SÁ, 2009).

O traslado do corpo de Açailândia, no estado do Maranhão, os velórios na Cidade Livre e na Igrejinha da 307/308 Sul e a despedida derradeira (ao menos até a exumação de 1994) (SÁ, 2009) constitui ponto de virada na narrativa. O féretro daquele que havia iniciado a saga da família do narrador é capaz de reunir personagens que, por motivos vários, haviam percorrido seu arco isoladamente:

Aqui pela primeira vez meu blog se encheu de comentários, mas esta não é uma biografia de Bernardo Sayão, para mim basta contar os efeitos que teve sua morte sobre minha família, não vou perder tempo em dizer que fulano ou sicrano confirma as impressões que aqui transmiti sobre sua personalidade, nem em transcrever páginas e páginas de informações que serão melhor aproveitadas por um historiador ou mesmo futuramente por mim, numa de minhas reportagens jornalísticas. Quanto aos outros comentários, que se

limitam a “legal, uau, adorei, lindo, parabéns”, que viriam a acrescentar a estas páginas? [...] Com a morte de Sayão e a tristeza que se apoderou de papai, de tia Francisca, de mim e até mesmo de tia Matilde, papai passou a dormir conosco diariamente em casa, pois a tristeza tem a capacidade de aproximar as pessoas, e creio que foi a tristeza que amoleceu o coração de tia Francisca, que a fez aceitar de vez que papai voltasse. (ALMINO, 2010, p. 193-194).

Bernardo Sayão foi a primeira pessoa sepultada no Campo da Esperança, cemitério por ele próprio demarcado pouco antes: da memória popular extrai-se que, pela primeira vez, o obstinado canteiro de obras de Brasília retumbou em silêncio. Juscelino Kubitschek convocara Sayão já sabedor da potencialidade da narração da origem da capital, e o discurso do então presidente no enterro do homem contribuiu sobremaneira para a moldagem do mito fundador. O colonizador que deu a vida pela cidade, o bandeirante que morreu pela interiorização, o abridor de caminhos que só poderia ser derrotado por outro gigante, a própria natureza (Duque-Estrada caberia em uma citação duplamente clichê, limítrofe ao *kitsch*). A Caravana da Integração Nacional confirma em *Cidade Livre*, a veneração dos candangos por aquele que havia sido chefe-companheiro e, então, tornava-se lenda:

O entusiasmo de Valdivino era tal que todos nós formamos um time com ele em torno da coluna mais aplaudida, a do Norte. Não importava que ele fosse da Bahia, papai e tia Matilde de Minas, eu e tia Francisca de Goiás, queríamos nos ver representados por Belém do Pará. Era nossa maneira de prestar homenagem a Bernardo Sayão. Léa Sayão, filha do doutor Sayão, papai nos informava, participou da Caravana da Belém-Brasília numa Kombi dirigida por Joana Lowell Bowen, uma americana que conheço de meus tempos de Goiás, proprietária de uma fazenda no rio das Almas, entre Ceres e Goianésia, perto de onde a gente morava. Quando chegaram na região de Açailândia, as duas e mais outras pessoas rezaram ao pé da cruz que ajudei a fincar no lugar onde Sayão morreu. (ALMINO, 2010, p. 213).

Mas, simultânea e quase paradoxalmente, foi Bernardo Sayão que ignizou as narrativas dos esquecidos, rebaixados na história, em face das autoridades “distantes” de Niemeyer, Lucio Costa, Israel Pinheiro... E, na narrativa de Almino, já no enterro do Doutor Moacyr, é a pedra final do monumento aos construtores esquecido, como pé-de-cruz fincado no cerrado vermelho:

Passamos pelo túmulo de uma norte-americana — que um blogueiro me informou ser a mesma Joana Lowell Bowen que papai conhecia de seus tempos de Goiás, proprietária de uma fazenda perto de onde a gente morava e que dirigiu uma Kombi na Caravana da Belém-Brasília — e pudemos localizar ao lado o de Bernardo Sayão. Eu nunca vira Sayão, mas papai certamente gostaria de saber que eu e tia Francisca ali prestávamos a Sayão a nossa e a sua homenagem. O cemitério em nada se assemelhava ao do enterro de Sayão. Naquele tempo longínquo havia uma multidão de vivos, e apenas um morto debaixo do chão. Agora estava cheio de mortos, e nós, uns poucos vivos, o percorríamos numa manhã fria de inverno. (ALMINO, 2010, p. 235).

A partir do impulso do enterro de Sayão é que Almino dá a Valdivino uma experiência narrativa autônoma – inclusive com seu “sumiço” temporário, como que a antecipar o “desaparecimento” definitivo – pois, a partir de então, o candango começa a duvidar de Moacyr e do que ele afirmava, principalmente quanto às circunstâncias dos funerais:

Valdivino cortou a multidão com sua magreza — queria ver o corpo de Bernardo Sayão — e logo voltou contrariado, pois não haviam permitido abrir o caixão. [...] Doutor Moacyr, ninguém viu o que está no caixão, não deixam abrir, todo mundo está achando que o que está aí dentro não é o corpo, são pedras ou então um tronco de madeira, Deixe de falar bobagem, Valdivino, é a própria família que não deixa abrir o caixão, Não é bobagem, não, doutor Moacyr, ouvi que ele foi levado pelos índios ou então que foi deglutido por uma onça, São mentiras, esqueça, a única razão por que não deixam abrir o caixão é que, até chegar, o corpo ficou se deteriorando no calor durante mais de doze horas, por isso o caixão não foi aberto, nem para a família, E estão dizendo que não houve atestado de óbito, insistia Valdivino, Isso é porque foi dispensado, porque ele morreu na frente de combate, e é o que está certo, porque ele detestava papel desnecessário, explicava papai, Mas o atestado é o que prova que ele morreu, quer dizer que ninguém quis confirmar?, Eu confirmo, papai respondeu, Não acredito, o senhor também está escondendo a verdade, Você não confia em mim, Valdivino? Não confio, não confio de jeito nenhum, Então não merece minha amizade, Pois não mereço — e foi saindo sem se despedir de nenhum de nós, Você está alterado, Valdivino, passe lá em casa para conversar, vamos ao enterro juntos amanhã, papai ainda lhe respondeu alteando a voz. (ALMINO, 2010, p. 192-193).

João Almino insere o reencontro entre Moacyr e Francisca – e a separação de Valdivino do núcleo da família – no enterro de Bernardo Sayão, no capítulo que antecede o sepultamento do próprio pai do narrador, justamente quando Valdivino passa a questionar o discurso e os motivos de Moacyr.

Após a conclusão da Belém-Brasília, que passa a se chamar Rodovia Bernardo Sayão, Almino elabora novo contraste entre a morte mítica de Sayão e o apagamento das mortes dos operários, que será potencializada com a “morte” de Valdivino – ou sua eventual morte, ou o mistério de uma morte que ainda não ocorreu, ou que não foi resolvida, processada, julgada e sentenciada. Em 10 de fevereiro, uma terça-feira de carnaval, Valdivino reaparece e conta sobre o massacre no acampamento, não sem antes gerar ciúmes em Moacyr e em João:

Queixei-me no meu diário de que vi Valdivino nos braços de tia Francisca. Hoje sei que amplifiquei muitas vezes o que ali vi: devo ter tornado mais amorosos os olhos de tia Francisca, inventei maldade no tom de sua voz, nas mãos que alisavam a cabeça de Valdivino, aproximei mais tia Francisca de Valdivino, na verdade grudei-a em Valdivino, misturei aquilo às lições de catecismo, às obrigações para com Deus que a própria tia Francisca tinha me ensinado, ao que eu ouvira na missa sobre o casamento — quem tem algo a dizer que diga agora —, e então joguei meu desabafo naquelas páginas do diário. Tia Francisca ligou para papai. Ele já ouvira falar no tal massacre, mas a história podia ser fantasiosa, Acho que a gente precisa agir rápido, argumentou tia Francisca, pelo menos hoje Valdivino podia ficar aqui, ele está

correndo perigo de vida, Isso está fora de questão, respondeu papai, por telefone, Mas então você precisa fazer alguma coisa, falar com alguém da Novacap. Papai intuía que fazer escândalo em torno do assunto poderia comprometer seus contratos, Não, diga a Valdivino para não cutucar o diabo com vara curta, que eu saiba ninguém foi morto. (ALMINO, 2010, p. 198).



Fotografia 31 – Plano Piloto. Placas indicando acampamentos das construtoras. Arquivo Público do Distrito Federal.

João Almino constrói uma “verdade em terceiro grau” por meio do dialogismo, quando marca a fala de Moacyr (não do autor), interessado majoritariamente em manter os negócios com Paulão a salvo, em vez de se dedicar a desvendar a verdade sobre o massacre. Tal procedimento acrescenta camadas ao caráter do pai do narrador, que, juntas às demais antes desenvolvidas, contribuem para que desconfiemos sobre a culpa no homicídio:

Papai não gostou de ver Valdivino já instalado em casa, mas nada comentou, até ler, sem que eu soubesse, as páginas de meu diário, Você não tem nem a decência de ser discreta, Francisca, se engraçando para Valdivino na frente do menino — ouvi a briga cochichada no fundo da casa —, Ou eu ou ele, dizia papai, Ele, então, falou tia Francisca, não preciso de você aqui, e, se acontecer alguma coisa com Valdivino, a culpa é sua, Ele escondeu de vocês a história completa, tem uma desavença com esse policial por causa de uma moça e deve ter aproveitado a história do tiroteio para se vingar dele, mas duvido que esteja correndo tanto perigo assim, o que ele tem é de ficar quieto, Não, seu monstro, insensível, Valdivino não é de mentir nem de se vingar — ainda argumentou tia Francisca e fechou a cara como raramente fazia. Papai apenas balançava a cabeça, com ar de descrença. E não fale mais comigo, acrescentou tia

Francisca. Valdivino não apenas dormiu em nossa casa aquela noite, mas foi persuadido por tia Francisca a ficar por mais um dia e, depois daquele dia, a somente partir no dia seguinte, É uma sorte conhecer você, Valdivino, e um prazer tê-lo aqui em casa, dizia tia Francisca desafiando papai. Eu ouvira o relato de Valdivino e presenciara a reação de tia Francisca como quem assiste a um filme, mas à medida que a história foi se desenvolvendo diante de meus ouvidos, entrei no filme e, atento aos detalhes da trama, pressentia um final triste, se não trágico. (ALMINO, 2010, p. 199).

Moacyr age de acordo com sua conveniência, possesso de ciúmes por Francisca e Valdivino, com base em história que João admite como fantasiosa e exagerada (ALMINO, 2010, p. 198). Mas Moacyr realmente acreditava na história do tiroteio? Ou é apenas o clímax daquela indisposição com Valdivino plantada lá em 1957, na caçada do Rio Descoberto?

É interessante notar que a partir desse momento, Moacyr passa a receber algum reconhecimento da assessoria de imprensa de JK, notadamente quando do encontro em 13 de abril de 1959 entre o presidente e Fidel Castro, na biblioteca do Palácio da Alvorada.

Já em setembro desse ano, dá-se enchimento total do Lago Paranoá, com a inundação da Vila Amaury e a conseqüente morte do irmão de Valdivino. Os terrenos da Vila são definitivamente alagados para formar o lago, lotes esses em que, no início de 1958, Amaury de Almeida alojara o grande contingente de trabalhadores (vinte mil) desabrigados.

Em novembro, Íris Quelemém visita Dona Neiva, que acabara de fundar a “comunidade”, e passa a adotar práticas do espiritismo, pretendendo também fundar seu próprio círculo ecumênico. Nesse momento, há novo corte na narrativa, correspondente à mais recente desaparecimento de Valdivino:

Nesse ponto da revisão João Almino reclamou da ausência de Valdivino e por isso me apresso em dizer que, durante meses, de vez em quando tia Francisca perguntava por ele. É possível que tenha voltado para o Nordeste, papai especulava, melhor para ele, Você não tem dor na consciência pelo que fez, não tem coração?, cobrava tia Francisca. (ALMINO, 2010, p. 200-201).

Ainda em novembro, Francisca tem notícias dramáticas de Valdivino e convida-o para retornar à Cidade Livre, quando conta a larga história de Carminha e Aristóteles:

Entre quatro paredes, na sexta noite, papai me contou com riqueza de detalhes o que ouvira de Valdivino naquele domingo distante, Eu estava sendo perseguido, e ainda estou, por Aristóteles, esse sujeito que eu quis denunciar, pelo pai de Carminha e até pelo desgraçado do Coronel, que ainda quer me cobrar dívida, e tive então de fugir do emprego e da Vila Planalto. Quando eles descobriram que eu morava na Vila Amaury com meu irmão, o jeito foi me refugiar nessa comunidade onde estou. Depois que me mudei, quase não via meu irmão, devido à distância e também porque ali na Vila Amaury eles iam me achar com facilidade. (ALMINO, 2010, p. 202).

João Almino aproveita a trama de Valdivino, ao plantar mais um suspeito por sua morte, para narrar o episódio do massacre na Vila Planalto entremeadado com a intriga do triângulo amoroso entre o candango, Aristóteles e Carminha, uma forma de dar testemunho sinuoso dos acontecimentos na ficção, “por tabela”:

Os acontecimentos podem ser vividos "pessoalmente" e "por tabela", isto é, indiretamente. Pollak entende que acontecimentos vividos pelo grupo ao qual a pessoa pertence podem assumir tamanho relevo em seu imaginário que o próprio indivíduo tem dificuldade em saber se, de fato, deles participou ou não. Um exemplo que se enquadra nessa situação são alguns depoimentos de candangos a respeito da ação policial exercida pela Guarda Especial de Brasília, milícia conhecida popularmente pela sigla GEB, contra os operários de uma empreiteira na Vila Planalto, durante o carnaval de 1959, e estudada por Hermes de Aquino Teixeira em *Brasília, o outro lado da utopia*. Muitos entrevistados sabiam falar sobre o assunto, até com detalhes, no entanto, de todos eles, apenas José Damião da Silva afirma ter vivido "pessoalmente" o episódio. (BEÚ, 2013, p. 35-36).

Ou seja, a partir do depoimento de Valdivino, na ficção, que corresponde ao de José Damião da Silva, na realidade histórica, deparamo-nos com mais um trecho de reconhecimento explícito de dialogismo entre discursos, quando o narrador deixa claro que são palavras de Valdivino, e não dele (narrador), ditas ao pai, que só no fechar da *Sexta noite* são recobradas na memória:

Valdivino, então, explicou a papai, com suas próprias palavras, que podem não ser exatamente as mesmas que emprego aqui, que não tinha ambição, somente não renunciava à sua honra, nem perdia sua coragem, já vivera entre a vida e a morte, e por isso viver para ele era já um privilégio, extraía prazer das pequenas coisas, dos bichos e das plantas, queria uma felicidade simples, colhida na aridez do cotidiano, como flores que brotam na paisagem seca, cinza e desértica, sua amiga era razão suficiente para mantê-lo interessado em viver, amar e ser amado ainda eram suas maiores aspirações. (ALMINO, 2010, p. 204-205).

Finalmente, é também nesse momento que, em visita ao Jardim da Salvação, Moacyr descobre que Lucrécia é Íris, encontro aprofundado na seguinte *Sétima noite: o deserto e o esquecimento*.

Ainda “entre grades e uma parede de um branco sujo à nossa frente”, só assim temos ciência de elemento novo na configuração espacial. Apenas aqui efetivamente conhecemos a condição de detento do pai, o que automática e forçosamente nos faz repensar a construção de todas as seis noites anteriores. O funeral do capítulo anterior não é só o de Bernardo Sayão. É também o enterro da caixa de papéis de Moacyr, de suas memórias; é o enterro do próprio pai, nessa mesma caixa, e depois, em um caixão. E é o enterro da Cidade Livre para o nascimento de Brasília, pois a alma da Cidade Livre dava então lugar a uma Cidade Brasília sem alma.

São as hipóteses de esquecimento ensejadas pelo título, apesar da ocupação do deserto:

Passado o dia da inauguração, ou seja, no dia 22 de abril, no começo da tarde, quando papai chegou em sua Barata Ford, notei-o inquieto, passou horas remexendo nas caixas onde guardava seus cadernos e chamou-me para mostrar o buraco onde estava enterrando seus papéis. Era a sua própria alma que estava enterrando junto com aqueles papéis. (ALMINO, 2010, p. 69-70).



Fotografia 32 – Cidade Livre. Avenida. Arquivo Público do Distrito Federal.

O capítulo trata do início de 1960, até pouco antes da inauguração, já que os eventos dedicados aos dias que envolvem as solenidades estão no capítulo *Segunda Noite*. João tem dez anos de idade, criança ainda cercada de grandes promessas, de uma utopia que reconhecerá falha quando, adulto, escreve o livro:

Lendo aqueles papéis, sentado à beira da piscina diante do céu rosáceo, que não se intimidava com o agigantamento da cidade, naquela casa que em poucos dias eu perderia, senti o desejo de reacender o espírito da fundação da “capital moderna do mundo”, como dissera um professor da Universidade de Palermo; a cidade que, “para os habitantes do mundo”, significava “esperança e fé no futuro”, como destacara o cineasta Frank Capra, ambos citados num dos cadernos de papai. Eu a via agora como uma criança que nasce cercada de grandes promessas, mas que não consegue sequer crescer com a dignidade dos pais; que se torna marginal, mas que um dia ainda pode por vontade própria corresponder à chama que lhe dera vida. [...] Tentara mostrar-me diferente de papai, havia me afirmado negando-o e mesmo entrando em conflito aberto com ele, mas reconhecia que devia a ele parte do que eu era, do que tinha e

agora também do que perdia — inclusive minha casa do lago, onde agora folheava aqueles papéis antigos. (ALMINO, 2010, p. 208-209).

Esses trechos demonstram dialogismo puro e profundo, o tom de um capítulo inteiro a ser lido sempre considerando os contrapontos dos eventos históricos e o mistério de Valdivino.

Em janeiro, Moacyr vai pela segunda vez ao Jardim da Salvação, movido pela notícia de que Lucrecia havia sido agredida. Chegando lá, Valdivino pretende confirmar se Moacyr havia tido relação com ela: exalta-se. Em 2 de fevereiro, a Caravana da Integração Nacional chega à Praça dos Três Poderes, seguida, em 20 de abril, pela Operação Alvorada, coluna de militares que veio a pé do Rio de Janeiro. Em 22 de abril, conforme já tratado, ocorre a terceira visita de Moacyr ao Jardim da Salvação, quando, então, quem encontra machucado é Valdivino. Vejam-se os extremos contrastes pintados entre a vida real dos construtores e o clima de festa pelo início da nova era moderna, reconhecidos pelo próprio João Almino ensaísta quanto às potencialidades não realizadas de Brasília:

No fundo, o Plano Piloto continua sendo um espaço de possibilidades. Sua utopia pode ser recriada, não como uma aspiração ao ideal, mas como uma ocupação presente dos espaços existentes, como uma redefinição das relações possíveis, como a criação de novas formas de organizar o caos – em resumo, como uma nova percepção do que é. Essa nova percepção poderia mostrar-se como guia para o processo necessário por meio do qual Brasília se tornaria gradualmente menos um plano incompleto ou fracassado e mais um lugar moldado por uma história viva e por problemas urgentes, ou seja: uma cidade como a maioria das demais, mas que guardasse ainda, por não ser possível apagá-la, sua dimensão mitológica. Como dizia Machado de Assis, “a história e os tempos se encarregarão de consagrar as novas” cidades – e poderíamos acrescentar: para aquelas que nascem cheias de promessa, de destruir suas ilusões. (ALMINO, 2009, p. 307).

Nesse sentido, justifica-se a recepção crítica das informações por parte do narrador, de acordo com seu interesse na narração e sua adequação ao texto, já que as ilusões que rondavam a “nova cidade”, quando menino, foram destruídas, o que é reconhecido pelo narrador adulto, mas não sabido por um desatinado pai diante da profetiza no Morro da Batalha, em 1960:

Assim falou Íris, do alto do Morro da Batalha, e papai, mesmo sem acreditar, registrou suas palavras e concluiu, em pensamentos que pareciam vivos e cristalinos, que o Jardim da Salvação era uma porta de entrada para a contribuição ao mundo que podiam fazer os extremistas, os fanáticos, os loucos, os lunáticos, os deprimidos, os desesperados e os incompreendidos. Ali eles adquiriam relevância. Ali eles descobriam sua missão. Brasília era o refúgio do desespero; do seu próprio desespero, que, recalcado e esquecido desde que deixara o Rio de Janeiro para morar em Ceres com tia Francisca, parecia agora ressurgir. Uma angústia começava a remover seu estômago e subia, trazendo um gosto amargo à sua boca. Seria o líquido que tinha tomado que confundia sua visão? Não, de fato aquela era Lucrecia, reconhecia seu olhar, que penetrava sua mente, e sua voz, que retumbava em seus ouvidos. Papai procurou resistir àquela avalanche de loucura. Não podia acreditar em

Lucrécia, apesar de admirar-se de seu conhecimento, que devia vir de leituras e intuições. Na sua cabeça ecoava a frase de um jornalista estrangeiro que ele havia lido cerca de um ano antes: “Brasília é algo que supera tudo que se imagina, algo que teria assustado ao próprio Julio Verne, se alguém lhe falasse a respeito.” A razão para o espanto não era a arquitetura de Oscar Niemeyer, nem o plano urbanístico de Lúcio Costa; eram as crenças e seitas que já proliferavam pelos seus arredores e a possibilidade de que Lucrécia, uma prostituta, viesse a ser profetisa. Tudo está escrito nas estrelas, e o futuro da humanidade já está traçado, dizia Íris. [...] Como se a consciência não pudesse vetar os desejos e se a história não nos permitisse reavaliar a nossa experiência e sonhar o futuro, papai acreditou por um momento que Íris tinha razão, e, portanto, ninguém seria responsável pelas consequências de seus atos, nem de suas escolhas. Ninguém seria juiz de ninguém, nem de si mesmo. Ele não poderia jamais ser culpado por nada. Era o destino que o havia levado a Paulão, à própria Lucrécia. (ALMINO, 2010, p. 222-225).

Aqui nos deparamos com mais uma avaliação do papel do escritor que conta (JA) e o do escritor que realmente crê (Valdivino escriba), este que em sua oferta verdadeira indica, em autoimolação, que naquela comunidade de esperança ninguém seria responsabilizado por seus atos, inspiração para Íris reconhecer nele o arrebatamento de quem vai ao divino.

Por outro lado, tanto a construção de memórias sucessivas pelo próprio narrador, quanto às de Moacyr, fazem do João adulto um verdugo que, à força, quer dar o assunto por encerrado, a defender-se a si e ao pai:

Ninguém conhece ninguém na sua totalidade, a gente vai formando em nossa cabeça o retrato impressionista dos outros com elementos que a gente vai juntando aqui e ali, mas o quadro pode mudar quando enxergamos outro ângulo, pois é pintado por nosso próprio pensamento. Conhecíamos e não conhecíamos Valdivino. Eu conhecia e não conhecia papai. Mas esqueça o passado, João, pois o passado já está enterrado, ele me disse. [...] Vou dizer o que acho sinceramente, continuou papai, respondendo a meu silêncio inquisidor, Valdivino se rebelou contra sua própria situação, contra o fato de não poder possuir Íris e de presenciar o que Paulão fazia com ela. Estava ameaçando revelar aos membros da comunidade que Íris o seduzira ainda criança. Isso nem ela nem Paulão podiam admitir. Para Íris seria o fim do Jardim da Salvação. Para Paulão, o fim de uma fonte de dinheiro. Mas Valdivino, se não se matou, talvez tenha morrido defendendo a vida de Lucrécia, tenha dado a vida por ela, disse papai, Como assim, defendendo a vida dela? Paulão violentou Lucrécia na frente de Valdivino, dizendo para que ele ouvisse, olha aqui seu veadinho, é assim que se faz, e gritava com ela, isso aqui é o sagrado, você vai sentir o sagrado entrando em você, sua puta safada, e depois a ameaçava: posso revelar aos seus fiéis o que sei de você, do tempo de Salvador, você não foi forçada àquela vida, você gostava, tinha vocação para aquilo... Você sabe, ele era um bruto, violento. Os leitores deste blog se recordarão que havia neste ponto duas páginas inteiras de impropérios e de descrições pouco recomendáveis para um livro que visa a todas as faixas de público. Não posso impedir que quem as leu as tenha memorizado, mas peço que não as reproduza. Aqui, após esta última revisão, definitivamente não cabem as minúcias do relato de papai. Perguntei, Como você sabe disso? Com certeza não sei, foi o que me contaram, E por que você não denunciou Paulão? Sem me responder, papai mostrava pela primeira vez naqueles dias uma

expressão de angústia. Porque tinha rabo preso, não é, por causa das falcatruas que ele tinha feito em seu benefício, porque você preferia continuar ganhando dinheiro fácil..., Não seja injusto comigo, desfiz minha sociedade com ele tão logo o encontrei ao lado de Lucrécia no Jardim da Salvação, É pouco, muito pouco, por que você não o denunciou? Porque, como lhe disse, podia não ser verdade..., É porque ele podia destruí-lo no momento em que quisesse e também porque Valdivino era um zé-ninguém, Eu sou um homem velho, doente e injustiçado, não me faça morrer de desgosto, meu filho, então você veio aqui para me ofender?, acredite, João, essas eram e ainda são apenas suposições — e ao ouvir essas palavras, senti que eu estava acelerando sua morte e que ele já começava a agonizar. Por algum tempo julguei que, ao contrário da justiça, que permitia a impunidade de papai, minha consciência deveria condená-lo. Hoje, que a justiça o puniu, embora por outras razões, e com ele já morto, penso que um crime sem provas nem testemunhos, por terrível que seja, não deve manchar a memória de papai nem afogar minha consciência num mar de culpas. (ALMINO, 2010, p. 230-232).

Em trecho que entrincheira lenda contra relato jornalístico, a pergunta que lançamos é: como Moacyr conhece os detalhes, inclusive o teor da ameaça? Nós, assim como os leitores do blog, bradamos impropérios diante dessa eventual inverossimilhança, mas Almino elabora uma antecipação retórica genial. E por que não cabem as minúcias do relato do pai? Durante muito tempo, o próprio pai sabia que o filho culpava-o de assassinio e explica os detalhes a modo de peroração de um pensamento que, por décadas, foi longa e detalhadamente desenvolvido, modificado, inflacionado e condensado, conclusão essa que o próprio Moacyr deseja, como ato de última vontade, manter paradoxalmente inconclusa:

Confesso a vocês o que não disse a papai: que naquele tempo distante eu também me sentia assassino de Valdivino, um assassino sem remorso. Eu desejei aquela morte, a desejei muito, talvez mais do que qualquer outra pessoa. Naquele dia 22 de abril de 1960, quando papai me contou o que acontecera com Valdivino e enterrou aqueles papéis, minha tristeza por não ter ido à Festa da Criança foi substituída por uma sensação de alívio. E por que você quer resolver esse problema?, nem todo problema tem solução, foram essas as últimas palavras que ouvi de papai, entre quatro paredes de um branco sujo. (ALMINO, 2010, p. 232).

João adulto sente-se assassino por não ter contado – ou por lhe ter sido impossível fazê-lo – uma história jornalística, quando era necessário fixar objetivamente o discurso e os fatos ocorridos na construção da capital? Sente-se culpado por ter criado uma ficção, permeada de mitos, decorrentes de memórias falhas, causos fantasiosos, fábulas incompletas? Sente-se transgressor por nem mesmo a lembrança de sua querida tia Francisca corresponder ao que ela ostentava concretamente e nem o amor que por ela tinha correspondia à realidade?

O enterro de papai, como o de Bernardo Sayão, foi no Campo da Esperança, com a presença de meia dúzia de pessoas, entre as quais tia Francisca, sua viúva. Ela se via hoje ainda mais baixa do que na minha lembrança de infância e não apenas por causa do corpo já curvado. Seus olhos afáveis eram pequenas ilhas de beleza e juventude num mar de rugas. Eu havia amplificado na minha

cabeça de menino o afeto de tia Francisca por Valdivino e reduzido a quase nada seu interesse por papai. Das brigas entre os dois, eu deduzira incompatibilidade se não inimizade, deixando de enxergar nelas um dos fermentos de um amor construído pela convivência, amor de muitas faces, como os amores que duram. (ALMINO, 2010, p. 234).

Nesse quase derradeiro exercício de consciência literária, diante da fundação da nova civilização, como com o Abel do Gênesis, Almino desenha a morte da utopia (da fé, da modernidade) em face da realidade, dessa realidade que sucumbe em face do misticismo, da memória manipulada, errática, negligenciada ou, simplesmente, inexistente. Almino, como o mito que vem soprado do Norte, desbasta a coluna que trouxe Bernardo Sayão em espírito, os antecessores bandeirantes e os inconfidentes:

Ainda era a estação das chuvas, e por isso os ventos vinham do norte, e não do leste e sudeste como no verão, e uma liga de barro vermelho encardia nossas botas e sapatos naquelas extensões que um dia, quem sabe, seriam verdes. (ALMINO, 2010, p. 238).

Brasília é, por fim, inaugurada. Os encômios à cidade, por muito tempo, ofuscam o cerne daquela rixa entre Moacyr e Valdivino, lá na caçada dos rumos do Rio Descoberto.

Os louvores da capital mais moderna da humanidade silenciam as vozes de seus construtores, que somente se elevam, de modo errante ao longo do tempo, como errante foi (ou é ainda?) Valdivino.

Tempo esse que não se exaure com a contação dessa história, na narrativa de uma Cidade Livre reerguida no século XXI. *Cidade Livre* é história inacabada, nunca concluída, em face da qual o *Homo brasiliensis* há de discursar, discursar, discursar...

E parte desse discurso fica relatada – imperfeita e inconclusa – nesta proposta de estudo.

CONCLUSÃO

João Almino reconstrói Brasília mediante a polivalência de vozes em seu romance *Cidade Livre*.

Nesta dissertação, elegemos a teoria da linguagem e do romance de Mikhail Bakhtin, pois, sendo Brasília fruto de muitas vozes, o exame do nosso objeto literário sob o enfoque do dialogismo e da polifonia seria plausível. Utilizamos como marco principal *Problemas da poética de Dostoiévski*, mas consultamos largamente todo o pensamento bakhtiniano, além de outros, como Gérard Genette e o próprio João Almino em sua produção ensaística.

A partir dessa base metodológica, identificamos *Cidade Livre* como romance polifônico e Brasília como cidade dialógica, já que as relações sociais dinâmicas desta foram capazes de forjar uma narrativa polifônica naquele. Depois dessa constatação, foi-nos necessário analisar os níveis narrativos de *Cidade Livre*: no grande tempo, em sua relação com *Grande sertão: veredas*; no conjunto da obra de João Almino, à procura da delimitação de um projeto estético; e no interior do romance, mediante a análise das relações dialógicas entre autor, narrador e protagonista. Em todas as etapas, enfocamos a polifonia nos gêneros discursivos invocados, consideramos o uso das novas mídias (como o blog), a miscelânea entre enunciados formais e familiares, o distanciamento da epopeia em face de uma necessária narração profana e a mistura entre memória e discurso. Finalmente, propusemos uma leitura capítulo a capítulo da obra, aplicando o prisma dialógico na relação entre as partes do romance e o seu significado global.

Já o dissemos: Brasília existe há muito antes de Juscelino, e, do sonho ao real, o caminho foi áspero. A narração de João Almino é conduzida nessa jornada, ante um narrador que lida com suas próprias memórias e com uma série de recordações resgatadas das outras personagens, que também lidaram com as respectivas lembranças, cada vez ressoando uma(s) na(s) outra(s) mais e mais. Nesse processo, do abstrato ao concreto, o ser humano toma consciência de que é manifestação única no mundo da vida, insubstituível, particular em sua existência, e identifica no outro um ser humano também único, convivência na qual as singularidades constroem sua relação dialógica.

Em *Cidade Livre*, a imagem de Brasília repercute a eventicidade e a memoração em todo episódio que atinge cada qual daqueles seres humanos, ora personagens, forjando a teia

dialógica narrativa que literariamente reflete o surgimento das singularidades das vozes dos construtores de barro e de sangue.

João Almino talha a convivência dos contrários da construção de Brasília: o racionalismo da utopia modernista *versus* a proliferação de seitas místicas; o discurso oficial das autoridades em face de histórias chãs e confissões pueris do narrador; os relatos cancelados e a narração inventada; a morte do sertão em imolação pelo surgimento da cidade.

Lá no longínquo 1955, na Praça do Cruzeiro, lembremo-nos dos dois galhos de pau-brasil que começaram a romper o silêncio do Brasil profundo. Nos prolegômenos da capital mais moderna da humanidade, e por muitas outras décadas, as vozes ativas prevaleceram. Mas o avanço é inexpurgável, a cidade sempre maleável e o ser humano nunca exaurível. Eis o motivo de *Cidade Livre*: o grande tempo do *Homo brasiliensis* reconstruindo-se na festa da renovação.

E que esta tentativa de desmistificação – e demitificação – sobre a cidade de Brasília tenha atingido seu objetivo.

Que esta análise polifônica de *Cidade Livre* possa contribuir para novos olhares sobre o período fundacional que, de mais a mais, é sempre mérito do romancista, jamais de seu crítico.

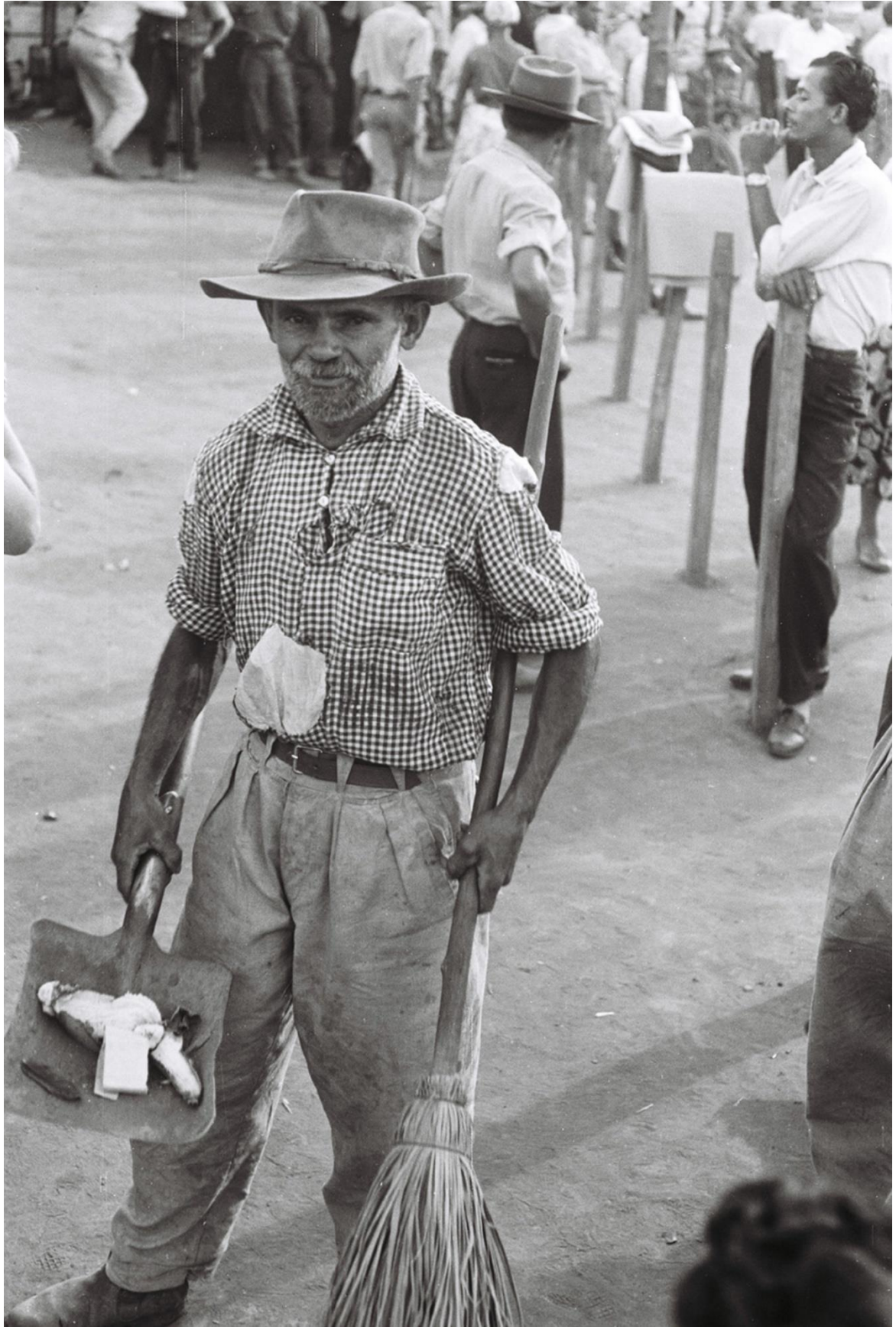
Que o pecado da Cidade Livre tenha sido – ou ainda venha a ser – expiado, na construção da cidade dialógica.

E que as vozes dos candangos refletidas, refratadas e repercutidas sejam, alfim, alentadas, ao menos nesta tentativa de dissertação, nesta promessa – talvez não cumprida, por languidez deste subscritor – de que meu ato responsável de pesquisa pudesse reafirmar o não-álibi do ser pesquisador. Este estudioso a quem, somente por meio do outro, dou-me a possibilidade de elaborar uma concepção de vida.

Só nas vozes dos candangos – aqueles de poeira-pena –, eu nascido e crescido na capital por eles erguida, só nelas me construo em discurso, levanto-me sujeito, sujeito *Homo brasiliensis*. Só aí, consigo verter a pessoa discursiva de um plural majestático acadêmico a um singular inacabável, que agora se inicia.

Foram palavras tudo acima.

Mas foram linhas de fibra para uma cidade livre; teclas e sangues sobre uma *Cidade Livre*.



Fotografia 33 – Cidade Livre. Candango. Arquivo Público do Distrito Federal.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ALMINO, João. *As cinco estações do amor*. 2. ed. Rio Janeiro: Record, 2008a.

ALMINO, João. *Autobiografia: João Almino, vida cigana*. *Jornal de Letras*, Lisboa, 12 jan. 2011a, p. 12. Disponível em: <http://www.joaoalmino.com/autobiografia/> . Acesso em: 4 abr. 2022.

ALMINO, João. *Cidade Livre ou o inconformismo da literatura: discurso ao receber o Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura*, 23 ago. 2011b. Disponível em: <http://www.joaoalmino.com/cidade-livre-ou-o-inconformismo-da-literatura/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

ALMINO, João. *Cidade Livre*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ALMINO, João. *Como escrevo ficção*. *Luso-Brazilian Review*, vol. 49, n. 2, 2012a, p. 1-4. Project MUSE. DOI doi:10.1353/lbr.2012.0025. Disponível em: <http://lbr.uwpress.org/content/49/2/1>. Acesso em: 13 maio 2022.

ALMINO, João. *Discurso de posse*. In: *Academia Brasileira de Letras*. 2017a. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-almino/discurso-de-posse>. Acesso em: 4 abr. 2022.

ALMINO, João. *Dois ensaios sobre utopia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017b.

ALMINO, João. *Enigmas da primavera*. Rio de Janeiro: Record, 2015a.

ALMINO, João. *Entre facas, algodão*. Rio de Janeiro: Record, 2017c.

ALMINO, João. *Entrevista* [cedida a Paulo Paniago]. “Pensar”, *Correio Braziliense*, “Pensar”, *Correio Braziliense*, 21 de junho de 2008. Disponível em: <http://www.joaoalmino.com/category/entrevistas/>. Acesso em 22 fev. 2022.

ALMINO, João. *Escrita em contraponto: ensaios literários*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008b.

ALMINO, João. *Homem de papel*. Rio de Janeiro: Record, 2022.

ALMINO, João. *Ideias para onde passar o fim do mundo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ALMINO, João. *O diabrete angélico e o pavão: enredo e amor possíveis em Brás Cubas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ALMINO, João. *O livro das emoções*. Rio de Janeiro: Record, 2008c.

ALMINO, João. *O mito de Brasília e a literatura*. Estudos Avançados, [S. l.], v. 21, n. 59, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10202>. Acesso em: 22 fev. 2022.

ALMINO, João. *Retrato de um período turbulento*. [Entrevista cedida a] Márcio Renato dos Santos. Rascunho. Ed. 188, jan. 2016b. Disponível em: <http://www.joaoalmino.com/joao-almino-o-autor-como-leitor/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

ALMINO, João. *Samba-enredo*. Rio de Janeiro: Record, 2012b.

AMORIM, Marília. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2013.

APEL, Willi. *Harvard dictionary of music*. Cambridge: Harvard University Press, 1950.

ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. *Formação do Núcleo Bandeirante*. Disponível em: <https://www.arpdf.df.gov.br/formacao-nucleo-bandeirante/>. Acesso em: 4 mar. 2022.

ASSIS, Machado de. Memorial de Aires. In: LEITE, Aluísio et al. *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes, volume 1*. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, Machado de. O punhal de Martinha. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AXT, Gunter. *Cidade Livre, de João Almino*. In: Pé de Página, Zero Hora, Porto Alegre, 23 de novembro de 2010.

BAJTÍN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. Traducción Tatiana Bubnova. 10. ed. México DF; Madrid: Siglo XXI Editores, 1999.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV, Valentin). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Prefácio Roman Jakobson. Apresentação Marina Yaguello. Tradução Michel Laud e Yara Frateschi Vieira. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês de Maria Ermantina Galvão Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo de Paulo Bezerra. 6. ed., São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Ed. 34, 2017.

- BAKHTIN, Mikhail. *O freudismo: um esboço crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2014a.
- BAKHTIN, Mikhail. *O homem ao espelho: apontamentos dos anos 1940*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. 2. ed. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. Organização de Augusto Ponzio e Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGE/ UFSCar. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da obra de Dostoiévski*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução do russo por Aurora Bernardini *et al.* 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014b. (Linguagem e cultura, 18)
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Tradução, posfácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. Проблемы поэти Достоевского (*Problemy poeti Dostoyevskovo*) (*Problemas da poética de Dostoiévski*). Moscou; Augsburg: Werden-Verlag, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail; DUVAKIN, Viktor. *Mikhail Bakhtin em diálogo: conversas de 1973 com Viktor Duvakin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.
- BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Préface de Michel Aucouturier. Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard, 2011.
- BALTZELL, Winton. *A complete history of music*. Philadelphia, PA: Theodore Presser, 1908.
- BARDI, Lina Bo. Em defesa de Brasília. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BARROS, Diana. Contribuições de Bakhtin. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

BARROSO, Eloísa. Brasília: a cidade das palavras. In: COSTA, Cleria; BARROSO, Eloísa (org.). *Brasília: diferentes olhares sobre a cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015.

BARROSO, Eloísa. *Brasília: as controvérsias da utopia modernista na cidade das palavras*. 2008. 236 f. Orientadora: Barbara Freitag Rouanet. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

BARROSO, Maria Veralice. Romance que pensa. In: BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton; CAIXETA, Ana Paula (orgs.). *Verbetes da epistemologia do romance*. Brasília: Verbena Editora, 2019.

BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton (orgs.). *Estudos epistemológicos do romance*. Brasília: Verbena, 2018.

BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton. *Epistemologia do romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário*, 2015. Disponível em: <http://epistemologiadoromance.com/artigos/>. Acesso em: 4 abr. 2020.

BARROSO, Maria Veralice; OLIVEIRA, Sara. Leitor-pesquisador. In: BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton; CAIXETA, Ana Paula (orgs.). *Verbetes da epistemologia do romance*. Brasília: Verbena, 2019.

BEAL, Sophia. A arte de andar nas ruas de Brasília. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 45, p. 65-83, jan./jun. 2015.

BEHR, Nicolas. *Brasilíada*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010a.

BEHR, Nicolas. *Brasilírica: antologia poemas escolhidos 1977-2017*. Brasília: do autor, 2017.

BEHR, Nicolas. *Laranja seleta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

BEHR, Nicolas. *Poesília: poesia pau-Brasília*. Brasília: do autor, 2010b.

BEMONG, Nele et al. (orgs.) *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. Tradução de Ozíriz Borges Filho. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BENSE, Max. *Pequena estética*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BERTRAN, Paulo. *História da terra e do homem no Planalto Central: eco-história do Distrito Federal*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

BEÚ, Edson. *Expresso Brasília: história contada pelos candangos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

BEÚ, Edson. *Os filhos dos candangos: Brasília sob o olhar da periferia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2014.

BICCA, Paulo. Brasília: mitos e realidades. In: PAVIANI, Aldo (org.). *Brasília, ideologia e realidade: espaço urbano em questão*. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010, (Coleção Brasília).

BLUMENTHAL, Thiago. *Às margens de Brasília: entrevista sobre Cidade Livre*. Trópico, Dossiê Literatura. São Paulo, set. 2010.

BOLLE, Willi. *Grande sertão: cidades*. Revista USP, São Paulo (24): 80-93, dez./fev. 1994/95.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. (Coleção Espírito Crítico)

BOMBARDELLI, Daniela. Os diferentes tipos de memória e sua função na obra *Cidade Livre*, de João Almino. In: 15ª JORNADA NACIONAL DE LITERATURA LEITURAS JOVENS DO MUNDO; 12º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM LEITURA E PATRIMÔNIO CULTURAL LEITURA, ARTE E PATRIMÔNIO: REDESENHADO REDES, 27 a 31 ago. 2013, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORTONI-RICARDO, Stella; VELLASCO, Ana; FREITAS, Vera (orgs.). *O falar candango: sociolinguística dos processos de difusão e focalização dialetais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

BOSCO, Giovanni (San). *Memorie biografiche di San Giovanni Bosco*. 20 v. Raccolte dal Sac. Salesiano Giovanni Battista Lemoyne. S. Benigno Canavese: Scuola Tipografica Libreria Salesiana, 1898.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtiniana e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana; FIORIN, José (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. ed. reimpr. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2011.

BRAIT, Beth. *Estilo*. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*, v. I. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRANDIST, Craig. *Repensando o círculo de Bakhtin: novas perspectivas na história intelectual*. Organização e notas de Maria Inês Campos e Rosemary Schettini. Tradução de Helenice Gouveia e Rosemary Schettini. São Paulo: Contexto, 2012.

BRASIL. *Programa das solenidades de instalação do Governo Federal em Brasília*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico IBGE, 1960.

BRASÍLIA Sinfonia da Alvorada. Compositor: Antonio Carlos Jobim; Vinicius de Moraes. Europe: Doxy Music, 2015. 1 LP.

BUBNOVA, Tatiana. Fundamenta degli incurabili: (sobre o grande tempo). *Bakhtiniana*, Revista de Estudos do Discurso, [S. l.], v. 12, n. 1, p. Port. 65–75 / Eng. 65, 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/29673>. Acesso em: 25 fev. 2022.

BUBNOVA, Tatiana. O que poderia significar o “grande tempo”? *Bakhtiniana*, Revista de Estudos do Discurso, [S. l.], ano 10, n. 2, p. 6-15, maio/ago. 2015.

BUBNOVA, Tatiana; BARONAS, Roberto; TONELLI, Fernanda. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. *Bakhtiniana*, Revista de Estudos do Discurso, [S. l.], 6 (1): 268-280, ago./dez. 2011.

BURT, Benjamin. *Cities of dreams and despair: utopia and dystopia in contemporary Brazilian film and literature*. Dissertation (Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures). 2020. University of California. Los Angeles.

CAIXETA, Ana Paula. Estética. In: BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton; CAIXETA, Ana Paula (orgs.). *Verbetes da epistemologia do romance*. Brasília: Verbena Editora, 2019.

CAIXETA, Ana Paula. *Glauco Mattoso: o antikitsch*. 2016. 256 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

CALLADO, Antonio. *Quarup*. 25. ed., ampl. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CHKLOVSKI, Viktor *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

CHRISTENSEN, Thomas. *The Cambridge history of Western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

COUTINHO, Eduardo. *Grande sertão: veredas*. Travessias. São Paulo: É Realizações, 2013. (Biblioteca Textos Fundamentais).

COUTO, Ronaldo Costa. *Brasília Kubitschek de Oliveira*. Rio Janeiro: Record, 2010.

CURY, Vania Maria. *Do Rio para Brasília: mitos sobre a mudança da capital*. São Paulo: Baraúna, 2012.

DAHLET, Patrick. Dialogização enunciativa. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

ÉLIS, Bernardo. Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá. In: MORICONI, Italo (org., intro. e ref.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

EMERSON, Caryl. *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Mikhail Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha explica)
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Prefácio. In: ALMINO, João. *Ideias para onde passar o fim do mundo*. 2. ed. Rio Janeiro: Record, 2012.
- GARCEZ, Lucília. *Brasília: do concreto ao sonho*. São Paulo: Cortez, 2010.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1979.
- GIOVENARDI, Eugênio. Impactos socioambientais do crescimento urbano no DF. In: PAVIANI, Aldo *et al.* (orgs.). *Brasília 50 anos: da capital a metrópole*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.
- GOMES, Eustáquio. Espaço dos homens estilhaçados. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 fev. 2009. Caderno2. Disponível em: <http://www.joaoalmino.com/espaco-dos-homens-estilhacados/>. Acesso em: 25 fev. 2022.
- GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Do concreto ao papel: o nascimento de Brasília na imprensa mundial*. Brasília: Santafé Ideias e Comunicação, 2010.
- GROVE, George. *A dictionary of music and musicians*, v. III. New York: The Macmillan Company, 1909.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Ficção completa*, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- GURGEL, Antonio de Pádua. *A rebelião dos estudantes (Brasília, 1968)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- HACQUARD, Georges. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução de Maria Helena Lopes. Rio Tinto: Bertrand Brasil, 1996.
- HARDOY, Jorge. Duas novas cidades-capitais: Brasília e Islamabad. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HATZAMRI, Abraham; MORE-HATZAMRI, Shoshana. *Dicionário português-hebraico, hebraico-português*. 2. ed. rev. amp. São Paulo: Sêfer, 2010.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Odorico Mendes; prefácio e notas verso a verso Sálvio Nienkötter. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

HOMERO. *Odisseia*: edição bilíngue. 3. ed. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

HORTA, Anderson Braga. *Antologia pessoal 1*. Brasília: Thesaurus, 2001.

JOBIM, José Luís. *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Caetés; Eduerj, 2012.

KEIGHTELY, Thomas. *The mythology of ancient Greece and Italy*. Second ed., considerably enlarged and improved. London: Whittaker and Co., Ave Maria Lane, 1838.

KIM, Lina; WESELY, Michael. *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KIRSCHBAUM, Saul et al. *Transliteração do hebraico para leitores brasileiros*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRISTEVA, Julia. *O texto do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

LEITE, Francisco. Mikhail Mikhailovich Bakhtin: breve biografia e alguns conceitos. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas*, Unigranrio, v. 1, núm. 1, 2011.

LIMA, Sandra. *Uma voz espírita em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Annablume, 2008.

LISPECTOR, Clarice. Nos primeiros começos de Brasília. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1970.

MACHADO, Irene. *Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica*. Itinerários, Araraquara, SP, n. 12, 1998.

MADEIRA, Angélica. *Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília: 1958-2008*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MATTOS, Carlos. *Vladimir Carvalho: pedras na lua e pelejas no planalto*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (Coleção Aplauso)

MÉNARD, René. *Mitologia greco-romana*, v. I. Tradução de Aldo della Nina. 2. ed. São Paulo: Opus Editora, 1991.

MENDONÇA, Nadir Domingues. *21 de abril de 1960: nasce Brasília, a nova capital do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007. (Série Rupturas)

MENEZES, Rogério. Ana, Almino e Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 30 jun. 2001.

MORSON, Gary; EMERSON, Caryl. *Creation of a prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

MORSON, Gary; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008.

NEIVA, Ivany Câmara. Memórias de Brasília: em cartas para JK. In: COSTA, Cleria; BARROSO, Eloísa (orgs.). *Brasília: diferentes olhares sobre a cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015.

NIEMEYER, Oscar. *Minha experiência em Brasília*. 4. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, v. 10. São Paulo: PUC-SP, 1993.

NUNES, Cassiano. *Literatura & vida*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. A epopeia candanga pelo avesso. In: *Literartes*. Disponível em: <http://www.literartes.com.br/2011/11/epopeia-candanga-pelo-avesso.html> 11 novembro, 2011a. Acesso em: 18 maio 2022.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. *Dostoiévski e Bakhtin: a filosofia da composição e a composição da filosofia*. Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso. São Paulo, 6 (1): 129-142, ago./dez. 2011b.

OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. Discurso na sessão solene de instalação do poder executivo, no Palácio do Planalto, na inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960. In: PINTO, Luíza (org.). *Discursos selecionados do Presidente Juscelino Kubitschek*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. *Por que construí Brasília?* Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. (Coleção Brasil 500 anos)

OLIVEIRA, Priscila. Narrador filosófico. In: BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton; CAIXETA, Ana Paula (orgs.). *Verbetes da epistemologia do romance*. Brasília: Verbena Editora, 2019.

PANIAGO, Paulo. *No compasso das letras*. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

PASSOS, John dos. Pioneers in Brazil. In: *Life*, Dec. 20, 1948, vol. 25, n. 25. Chicago: Time Inc.

PAULINO, Itamar. Narrador filosófico. *In: BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton; CAIXETA, Ana Paula (orgs.). Verbetes da epistemologia do romance.* Brasília: Verbena Editora, 2019.

PEDROSA, Mário. A cidade nova, síntese das artes. *In: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Brasília cidadepensamento.* Humanidades, n. 56, dez. 2009. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

PEREIRA, Eva Waisros *et al.* (orgs.). *Nas asas de Brasília: memórias de uma utopia educativa (1956-1964).* Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

PERRONI, Otávio Augusto Buzar. *A construção da memória: plano piloto da narrativa em Cidade Livre*, de João Almino. Jornada de Monografias em Literatura, 2º semestre de 2015, Departamento de Teoria Literária e Literaturas/Instituto de Letras, da Universidade de Brasília. Brasília, 3 de dezembro de 2015.

PERRONI, Otávio Augusto Buzar. Bernardos Sayões, *Cidade Livre*. Minha Cidade, São Paulo, ano 22, n. 261.01, *Vitruvius*, abr. 2022 Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/22.261/8494>>. Acesso em: 22 jun. 2022.

PINTO, Manuel. Prefácio. *In: ALMINO, João. Samba-enredo.* Rio Janeiro: Record, 2012.

PLATÃO. *Diálogos*, v. IX, Teeteto – Crátilo. Tradução do grego por Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 1973.

PONZIO, Augusto. *Introdução: a concepção bakhtiniana do ato, como dar um passo.* *In: BAKHTIN, Mikhail. Para uma filosofia do ato responsável.* 2. ed. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. Organização de Augusto Ponzio e Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGE/ UFSCar. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

PONZIO, Augusto. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea.* Coordenação de tradução Valdemir Miotello. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

RAMOS, Graça. *Cidade Livre: romance de formação nos ritmos de Brasília.* *In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (orgs.). O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea.* Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. *In: SALOMON, Marlon (org.). História, verdade e tempo.* Chapecó, SC: Argos, 2011.

REIS, Vanessa; CORDEIRO, Lucilene. Escolas pioneiras de Brasília: a instalação das primeiras instituições educacionais até a inauguração da nova capital. *Revista Com Censo #20*, vol. 7, n. 1, mar. 2020. Brasília: Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal.

RENFREW, Alastair. *Mikhail Bakhtin.* Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2017.

RICOEUR, Paul. *Memory, history, forgetting.* Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. Tradução de Werner Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RIEMANN, Hugo. *Dictionary of music*. London: Augener & Co., 1896.

ROCHA, João. A reinvenção de um autor: Enigmas da primavera. *In: ALMINO, João. Enigmas da primavera*. Rio Janeiro: Record, 2015.

ROCHA, João. Nenhuma Brasília existe: a cidade na ficção livre de João Almino. *Philia&Filia*, Porto Alegre, vol. 1, n. 1, jan./jun. 2010.

SÁ, Sérgio de. Meu faroeste particular. *In: Piauí*, ed. 38, nov. 2009. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/meu-faroeste-particular/>. Acesso em: 18 out. 2021.

SAFATLE, Vladimir. *In: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Brasília: cidadedepensamento. Humanidades*, n. 56, dez. 2009. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

SALMERON, Roberto. *A universidade interrompida: Brasília 1964-1965*. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

SANTA, Everton. *A espetacularização do escritor*. Orientador: Alckmar Luiz dos Santos. 2016. 252 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2016.

SANTANA, Denise. Conjunto de obra. *In: BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton; CAIXETA, Ana Paula (orgs.). Verbetes da epistemologia do romance*. Brasília: Verbena, 2019.

SARAIVA, Juracy; MÜGGE, Ernani. *Cidade Livre: reflexão metaficcional. Letras*, [S. l.], n. 53, p. p. 199, 2016. DOI: 10.5902/2176148525090. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/25090>. Acesso em: 4 mar. 2022.

SAUTCHUK, Jaime. *Cruls: histórias e andanças do cientista que inspirou JK a fazer Brasília*. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

SAUTCHUK, Jaime. *O caso eu conto: sobre Bernardo Élis e o Brasil central*. São Paulo: Geração Editorial, 2018.

SAYÃO, Léa. *Meu pai, Bernardo Sayão*. 3. ed. Brasília: Centro Gráfico do Senado, 1976.

SCHMIDT, Maria; MAHFOUD, Miguel. *Halbwachs: memória coletiva e experiência. Psicologia USP*, São Paulo, 4 (1/2), 1993.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. *In: SCHWARZ, Roberto. Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SEIXO, Maria Alzira. A narrativa e seu discurso. *In: GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1979.

SILVA, Elias. Introdução: ensaio sobre a cartografia dos “Sertões”. In: SILVA, Elias, VIEIRA JÚNIOR, Wilson (orgs.). *Goyaz: guia de cartografia histórica*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 2018.

SILVA, Hélio da. *De “espaço provisório” a um lugar de experiência identitária: paisagem cotidiana, práticas e representações do Núcleo Bandeirante/Cidade Livre*. (Anos 50 do séc. XX – Tempo Presente). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – PPGHIS, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História. Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

SILVA, Nathália. Ego experimental. In: BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton; CAIXETA, Ana Paula Aparecida (orgs.). *Verbetes da epistemologia do romance*. Brasília: Verbena Editora, 2019.

SOBRAL, Adail. Ético e estético. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2014.

SOUSA, Nair. O massacre de Pacheco Fernandes Dantas: memórias dos trabalhadores da construção civil. Brasília 1959. In: COSTA, Cleria; BARROSO, Eloísa Pereira (orgs.). *Brasília: diferentes olhares sobre a cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015.

SOUSA, Solange. Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

TATLOCK, Jessie. *Greek and Roman mythology*. New York: The Century Co., 1917.

TEIXEIRA, João Gabriel. *Brasília 50 anos: arte e cultura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003; Tovo Textos, 2013. *E-book*.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

VIDAL, Laurent. *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana: geografia e toponímia em Grande Sertão: Veredas*. 4. ed. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

VINOGRADOV, Viktor. As tarefas da estilística. In: CHKLOVSKI, Viktor *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

WASCHMANN, Adrian. *Brasília, an analogy of modernism*. [S. l.]: GRIN Verlag, 2013. *E-book*.

WEBER, Regina; PEREIRA, Elenita Malta. *Halbwachs e a memória*: contribuições à história cultural. Revista Territórios e Fronteiras, v.3 n.1 – jan./jun. 2010. Programa de Pós-Graduação – Mestrado em História do ICHS/UFMT.

WEIGEL, James. *Mythology*. Lincoln, Nebraska: Cliffs Notes, 1973.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. 6. ed. Tradução de Marcos Montagnoli. Revisão da tradução e apresentação de Emmanuel Leão. Petrópolis: Vozes, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução e apresentação de José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação.

Mikhail Bakhtin

ANEXO A – Discurso de Juscelino Kubitschek na sessão solene de instalação do Poder Executivo, no Palácio do Planalto, na inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960

Não me é possível traduzir em palavras o que sinto e o que penso nesta hora, a mais importante de minha vida de homem público. A magnitude desta solenidade há de contrastar por certo com o tom simples de que se reveste a minha oração. Dirigindo-me a todos os meus concidadãos, de todas as condições sociais, de todos os graus de cultura, que, dos mais longínquos rincões da Pátria, voltais os olhos para a mais nova das cidades que o Governo vos entrega, quero deixar que apenas fale o coração do Vosso Presidente.

Não vos preciso recordar, nem quero fazê-lo agora, o mundo de obstáculos que se afiguravam insuportáveis para que o meu Governo concretizasse a vontade do povo, expressa através de sucessivas constituições, de transferir a Capital para este planalto interior, centro geográfico do País, deserto ainda há poucas dezenas de meses. Não nos voltemos para o passado, que se ofusca ante esta profusa radiação de luz que outra aurora derrama sobre a nossa Pátria.

Quando aqui chegamos, havia na grande extensão deserta apenas o silêncio e o mistério da natureza inviolada. No sertão bruto iam-se multiplicando os momentos felizes em que percebíamos tomar formas e erguer-se por fim a jovem Cidade. Vós todos, aqui presentes, a estais vendo, agora, estais pisando as suas ruas, contemplando os seus belos edifícios, respirando o seu ar, sentindo o sangue da vida em suas artérias. Somente me abalancei a construí-la quando de mim se apoderou a convicção de sua exequibilidade por um povo amadurecido para ocupar e valorizar plenamente no território que a Providência Divina lhe reservara. Nosso parque industrial e nossos quadros técnicos apresentavam condições e para traduzir no betume, no cimento e no aço as concepções arrojadas da arquitetura e do planejamento urbanístico modernos. Surgira uma geração excepcional, capaz de conceber e executar aquela “arquitetura em escala maior, a que cria cidades e, não, edifícios”, como observou um visitante ilustre. Por maior que fosse, no entanto, a tentação de oferecer oportunidade única a esse grupo magnífico, em que se destacam Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, não teria ela bastado para decidir-me a levar adiante, com determinação inflexível, obra de tamanha envergadura. Pesou, sobretudo, em meu ânimo, a certeza de que era chegado o

momento de estabelecer o equilíbrio do País, promover o seu progresso harmônico, prevenir o perigo de uma excessiva desigualdade no desenvolvimento das diversas regiões brasileiras, forçando o ritmo de nossa interiorização. No programa de metas do meu Governo, a construção da nova Capital representou o estabelecimento de um núcleo, em torno do qual se vão processar inúmeras realizações outras, que ninguém negará fecundas em consequências benéficas para a unidade e a prosperidade do País.

Viramos no dia de hoje uma página da História do Brasil. Prestigiado, desde o primeiro instante, pelas duas Câmaras do Congresso Nacional e amparado pela opinião pública, através de incontável número de manifestações de apoio, sinceras e autenticamente patrióticas, dos brasileiros de todas as camadas sociais que me acolhiam nos pontos mais diversos do território nacional, damos por cumprido o nosso dever mais ousado; o mais dramático dever. Só nos que não conheciam diretamente os problemas do nosso “hinterland” percebemos, a princípio, dúvida, indecisão. Mas no País inteiro sentimos raiar a grande esperança, a companheira constante em toda esta viagem que hoje concluímos; ela amparou-nos a todos, a mim e a essa esplêndida legião que vai desde Israel Pinheiro, cujo nome estará perenemente ligado a este cometimento, até ao mais obscuro, ao mais ignorado desses trabalhadores infatigáveis que tornaram possível o milagre de Brasília. Em todos os instantes nas decepções e nos entusiasmos, levantando o nosso ânimo e multiplicando as nossas forças, mais de que qualquer outro amparo ou guia, foi a Esperança valimento nosso. Um homem, cujos olhos morreram e ressuscitaram muitas vezes na contemplação da grandeza – aludo, novamente, a André Malraux – viu em Brasília a Capital da Esperança. Seu dom de perceber o sentido das coisas e de encontrar a expressão justa fê-lo sintetizar o que nos trouxe até aqui, o que nos deu coragem para a dura travessia, que foi a substância, a matéria-prima espiritual desta jornada. Olhai agora para a Capital da Esperança do Brasil. Ela foi fundada, esta cidade, porque sabíamos estar forjada em nós a resolução de não mais conter o Brasil civilizado numa fímbria ao longo do oceano, de não mais vivermos esquecidos da existência de todo um mundo deserto, a reclamar posse e conquista.

Esta cidade, recém-nascida, já se enraizou na alma dos brasileiros; já elevou o prestígio nacional em todos os continentes; já vem sendo apontada como demonstração pujante da nossa vontade de progresso, como índice do alto grau de nossa civilização; já a envolve a certeza de uma época de maior dinamismo, de maior dedicação ao trabalho e à Pátria, despertada, enfim, para o seu irresistível destino de criação e de força construtiva.

Deste Planalto Central, Brasília estende aos quatro ventos as estradas da definitiva integração nacional: Belém, Fortaleza, Porto Alegre, dentro em breve o Acre. E por onde

passam as rodovias vão nascendo os povoados, vão ressuscitando as cidades mortas, vai circulando, vigorosa, a seiva do crescimento nacional.

Brasileiros! Daqui, do centro da Pátria, levo o meu pensamento a vossos lares e vos dirijo a minha saudação. Explicai a vossos filhos o que está sendo feito agora. É sobretudo para eles que se ergue esta cidade síntese, prenúncio de uma revolução fecunda em prosperidade. Eles é que nos hão de julgar amanhã.

Neste dia – 21 de abril – consagrado ao Alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, ao centésimo trigésimo oitavo ano da Independência e septuagésimo primeiro da República, declaro, sob a proteção de Deus, inaugurada a cidade de Brasília, Capital dos Estados Unidos do Brasil.

**ANEXO B – Discurso de João Almino, em 23 de agosto de 2011, ao receber o Prêmio
Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura de melhor romance em língua
portuguesa publicado entre maio de 2009 e maio de 2011**

Meu romance *Cidade Livre*, pelo qual fui agraciado com este Prêmio, se passa num lugar e num tempo precisos, no lugarejo para onde afluíram comerciantes, trabalhadores, construtores e engenheiros que chegavam para a construção de Brasília, entre 1956 e 1960, e que deveria ser destruído quando a nova capital fosse inaugurada. Mas, apesar de conter informações de uma história não oficial, não se trata de um romance histórico. Tampouco se trata de uma literatura regional ou de Brasília. Tenho dito que o lugar onde se passa o enredo de um romance tem importância secundária em relação aos temas de que trata e sobretudo em relação a sua forma ou expressão estética.

Houve quem lesse *Cidade Livre* como um livro de memórias. Fico feliz quando me dizem que são memórias convincentes e me confundem com o narrador. Algumas pessoas me procuraram para dizer: também conheci fulano; também vivi tal situação, vivi lá na mesma época que você. A verdade é que não cresci na *Cidade Livre*, nunca estive lá naqueles anos e as memórias do narrador são inventadas e, em parte, pesquisadas, pois escrevi este livro quando morava em Chicago e recorri a mapas, relatórios, depoimentos e crônicas.

A História com H maiúsculo e as descrições do meio físico estão apenas na superfície do livro. O que me interessa é a criação dos personagens, aos quais tenho de dar vida, colocando uns em confronto com outros, explorando suas contradições, seus amores, ódios, desavenças, sua esperança e desespero. Em suma, é explorar as profundezas da alma humana e sua complexidade. Não quero apenas que esses personagens sejam portadores de uma clara e inequívoca mensagem minha. Se fosse assim escreveria um artigo de opinião. Quando se trata de opiniões e pontos de vista dos personagens, os bons romances, a meu ver, em vez de exprimirem visões unívocas, unidimensionais, muitas vezes exprimem ambiguidade, incoerência e perspectivas conflitantes, pondo lado a lado personagens radicalmente distintos ou explorando personagens em toda a sua complexidade e em sua mistura de bem e de mal.

Mais fundamental ainda para mim é a experiência da própria linguagem. Ainda que não houvesse enredo, meu objetivo seria que o texto se sustentasse pela escolha mesma das palavras,

umas se juntando a outras de forma inesperada, evitando os lugares comuns, criando novas formas de expressão e espaços amplos para a imaginação. Palavras nunca são suficientes para descrever a vida e suas emoções, e, no entanto, a literatura tenta agrupá-las de tal maneira a se aproximar da expressão de momentos e sentimentos únicos. O fato de eu ter situado cinco romances em Brasília curiosamente causa surpresa. Ninguém se surpreende com livros cujas histórias se passam nos lugares mais recônditos do mundo, como aliás deve ser. Mas ouço frequentemente a pergunta: por que Brasília? Por que não Brasília? Além de ser uma cidade como qualquer outra, onde seres humanos vivem suas histórias e inspiram outras tantas, é uma cidade como nenhuma outra. É uma ideia e um projeto que acompanhou toda a história do Brasil independente, prestando-se a uma leitura do País. Pode-se dizer que a ideia da construção da nova capital corresponde a uma utopia elaborada ao longo de toda a história do Brasil – e essa utopia pode ser contrastada criticamente com a experiência. Nesse sentido Brasília é um mito, e suas características podem inspirar uma poética ou ideário estético-literário. É um território novo para a ficção, caracterizado por um enorme poder simbólico. Pode simbolizar, por exemplo, o desenraizamento, a hibridização e a transculturalidade, temas centrais de *Cidade Livre*. Prefiro pensá-la como local de identidades múltiplas, cambiantes e principalmente em aberto – sendo esse um dos sentidos que se pode dar ao próprio título do romance – *Cidade Livre*. Sem falar das consequências políticas nefastas do apego às raízes, elas de fato raramente existem: as migrações culturais são fenômeno não apenas de hoje, têm ocorrido mais ou menos em toda parte e tornam difícil isolar de qualquer influência o autenticamente autóctone.

Na América, somos nações bastardas ou órfãs, condição que implica mais liberdade e também mais responsabilidade na construção de uma ética e de um destino. O fato de minhas histórias se situarem num lugar que foi ou é um relativo vazio também me ajudou na tomada de partido contra o estereótipo e o pitoresco. A liberdade para criar no território vazio não implica, contudo, o apagamento da memória. Naquele relativo vazio os vários brasis se encontram e se entrecruzam, trazendo toda a carga de seus passados. Para ele posso trazer, portanto, histórias de todo o Brasil, inclusive do Nordeste onde nasci e cresci. Se não estou preocupado com puras raízes ou identidades, por outro lado minha literatura tem uma obsessão pelo tema da fundação, do novo.

Na fundação, na criação e no novo há uma questão de fundo religioso, místico e também filosófico, científico e literário – outro bom material para a ficção. Em *Cidade Livre*, trata-se da história de um lugar sem história, da fundação de uma cidade, que é também, na cabeça de muitos, a fundação de um país, de uma nova civilização, de um novo mundo e de uma nova humanidade. Um tema recorrente que perpassa o da fundação é a reflexão sobre o tempo – ou

mais precisamente sobre o instante e sua relação com o eterno. Há também a questão da vontade e do livre arbítrio. Diferentemente da maioria das cidades, que resultam do acaso, do encontro fortuito e da necessidade, Brasília é fruto do espírito e da vontade. Os controles exercidos por seu plano racional e quase matemático são, por sua vez, subvertidos pelos movimentos espontâneos da história de seus habitantes. Brasília é, além disso, uma boa metáfora para as contradições do mundo moderno. Convida a pensar sobre a ideia do moderno que a fundou, uma ideia que envelheceu com ela e que pode ser analisada em retrospectiva, como um futuro que já é passado, mas ainda habita a imaginação dos brasileiros. Mais do que os ideais modernistas ou as aspirações modernizadoras, são os processos de desmodernização que minha literatura vai explorar.

Os impulsos vanguardistas são ali colocados lado a lado com a antimodernidade e o que é percebido como atrasado e arcaico. A racionalidade do plano contrasta, por exemplo, com o misticismo que tem acompanhado a história da cidade, desde o frequentemente citado sonho profético de D. Bosco às preleções do Mestre Yokaanam ou de Tia Neiva, místicos citados em *Cidade Livre*. Íris Quelemém, minha personagem do ficcional Jardim da Salvação algo aprendeu com eles e com a explicação milenarista da fundação da cidade, que transforma a história num capítulo de múltiplas teologias ou de um amplo movimento cósmico. Tanto nos projetos e análises que se baseiam em pressupostos racionais quanto nas expressões irracionais existe um ideal de grandeza, que acompanhava o entusiasmo dos fundadores: no primeiro caso, Brasília deveria exprimir a grandeza da vontade nacional, fundar um novo país, moderno como a arquitetura de sua capital; ser a base de uma nova e mais justa sociedade. André Malraux, também citado em *Cidade Livre*, definia Brasília como “a primeira das capitais da nova civilização” e “a cidade mais audaciosa que o Ocidente já concebeu”. Os místicos, à sua maneira, imaginaram algo semelhante. Para alguns deles existiria um triângulo localizado no Planalto Central, que sobreviveria à grande catástrofe e seria o berço de uma nova era, uma nova civilização e uma nova humanidade. Tudo isso contrasta com o dia a dia de Brasília, em que não faltam os engarrafamentos de trânsito, a violência, a pobreza e a desigualdade social visível na expansão das cidades satélites. Está, assim, exacerbada ali a tensão entre o moderno e o arcaico que está no coração do mundo contemporâneo.

Como o mito de Brasília me atraiu mais do que sua história, criei em meus romances meu próprio mundo ficcional. “O historiador registra, enquanto o romancista deve criar”, já dizia E. M. Foster em *Aspectos do Romance*. No mais das vezes, não se trata de transpor para a ficção personagens de carne e osso, mas, ao contrário, de fazer com que personagens imaginários sejam absolutamente verossímeis. E essa verossimilhança existe quando os

colocamos lado a lado com personagens conhecidos do grande público e que tiveram existência real. Em *Cidade Livre* misturei memórias inventadas e a ficção propriamente dita, que é sempre o aspecto definidor de um romance, com uma pesquisa sobre as origens históricas da cidade, ao tentar captar o clima de euforia da época da construção, uma euforia que em alguns aspectos se assemelha à que vivemos hoje, pois também JK acreditava que o Brasil seria a quinta maior economia do mundo dentro de dez anos.

Não foi apenas no Brasil que a construção de Brasília atraiu as atenções, de um lado sendo vista com ceticismo e de outro produzindo espanto e admiração. Fotos da cidade em construção vinham estampadas em jornais e revistas em várias partes do mundo. Muitos foram seus visitantes ilustres, ainda antes da inauguração, entre eles chefes de Estado e escritores presentes ou evocados em *Cidade Livre*. Como em outros de meus romances, existem igualmente descrições do espaço ou referências a fatos conhecidos dos brasilienses. No entanto, nenhum desses personagens ilustres, nem JK e nem mesmo o mitológico Bernardo Sayão, engenheiro responsável pelos primeiros trabalhos da construção, ocupam posições de destaque na trama do romance.

Os personagens centrais, que transmitem as emoções e paixões, ou seja, as tristezas, alegrias e sonhos, são todos puras criações literárias: o narrador órfão, seu pai adotivo, suas duas tias e principalmente um homem simples, um candango que ajuda na construção de Brasília e, em razão de sua história, do próprio romance. Esta Brasília que mistura mito e história, ideais de modernidade e processos de desmodernização, utopia e a mais crua realidade pós-utópica, será a Brasília real? Ou a Brasília real é apenas a cidade goiana, interiorana, de caráter regional forte? Ou não será ela sobretudo um Brasil profundo presente nas cidades satélites, construídas espontaneamente à revelia dos arquitetos e urbanistas? Nas suas primeiras histórias certamente há espaço para muitas Brasília, o que pode ser dito ao contrário: nas muitas Brasília há espaço para todo tipo de literatura.

Não pretendo que Brasília seja minha literatura nem mesmo que minha literatura exprima a Brasília real ou verdadeira. Ela exprime apenas um ponto de vista, o da minha própria Brasília ficcional, feita de elementos díspares e às vezes contrastantes: de história e imaginação, mito e realidade, ideia, projeto e utopia e também suas negações. Por mais que um texto de ficção queira parecer nada mais do que a fotografia do que existe, as escolhas feitas pelo autor têm a ver com ideias às vezes pré-concebidas, noutras vezes com a emoção sentida ao contato com determinada cena ou situação.

A realidade tem muitas dimensões, e algumas delas são subjetivas e simbólicas. A literatura, a meu ver, deve se libertar da mera descrição jornalística. Deve ir além da narração

de fatos conhecidos. Ela é às vezes mais eficaz não quando expressa o que foi visto ou dito, mas sim o que está escondido ou foi silenciado; não o que aconteceu, mas o que não pôde acontecer; não o que é conclusivo, mas o que é incompleto, fragmentário e oblíquo; não o que traz respostas, mas o que propõe perguntas. Devemos, portanto, matizar o sentido do que seja o conhecimento transmitido pela literatura.

Há romances que apresentam discussões morais e filosóficas ou que transmitem informações históricas ou de outra natureza, mas não devemos entender o conhecimento neste sentido estreito, de transmissão de saberes. Frequentemente a criação literária nasce das incertezas, da busca e da aventura. Muitas das grandes obras literárias não enfocam temas específicos, mas, ao contrário, tratam de algo tão amplo e complexo como a própria vida. Eu diria que, como regra geral, os bons escritores entram no território da ficção quando todas as outras formas de linguagem são insuficientes para exprimir o que querem, e é por isso que sua ficção resiste às simplificações e comporta múltiplas interpretações que variam com o tempo. O escritor coleta ou suga informações, experiências e histórias das mais diferentes fontes e depois trata de dar forma à desordem e ao caos, criando uma estrutura e uma arquitetura feitas de palavras. A literatura pode esclarecer e trazer ao primeiro plano aquilo que estava escondido e parecia obscuro. Alethea, em grego “verdade, memória”, é a negação de Lethe (noite, escuridão, esquecimento). Mas a verdade com a qual o escritor trabalha, a que ele traz à luz dos fundos da escuridão, a que estava relegada ao esquecimento e ele recupera pela memória, é a verdade da própria da ficção. Mais do que ser real ou verdadeira, no sentido de corresponder ao que de fato existe, a história narrada pelo escritor deve pertencer, assim, à realidade da própria ficção, na qual a verossimilhança é mais importante do que a realidade entendida como o que de fato aconteceu. E não cabe ao escritor apenas retratar ou representar a realidade. Em suma, o realismo não basta.

Mas a solução literária tampouco passa pela idealização dos fatos e situações. Não adianta pintar de cor-de-rosa o que é negro. Acho que a literatura não deve se desviar do desafio de revelar os subterrâneos da mente e o lado escuro da vida, o que pode ser feito inclusive com humor. Para nada serve a literatura em particular, e, no entanto, sua leitura é necessária e não é sem consequência. Para mim pessoalmente, a literatura tem que ter ambição. Prefiro ler textos inquietos, que buscam caminhos novos, sobretudo na linguagem, e propõem uma visão de mundo.

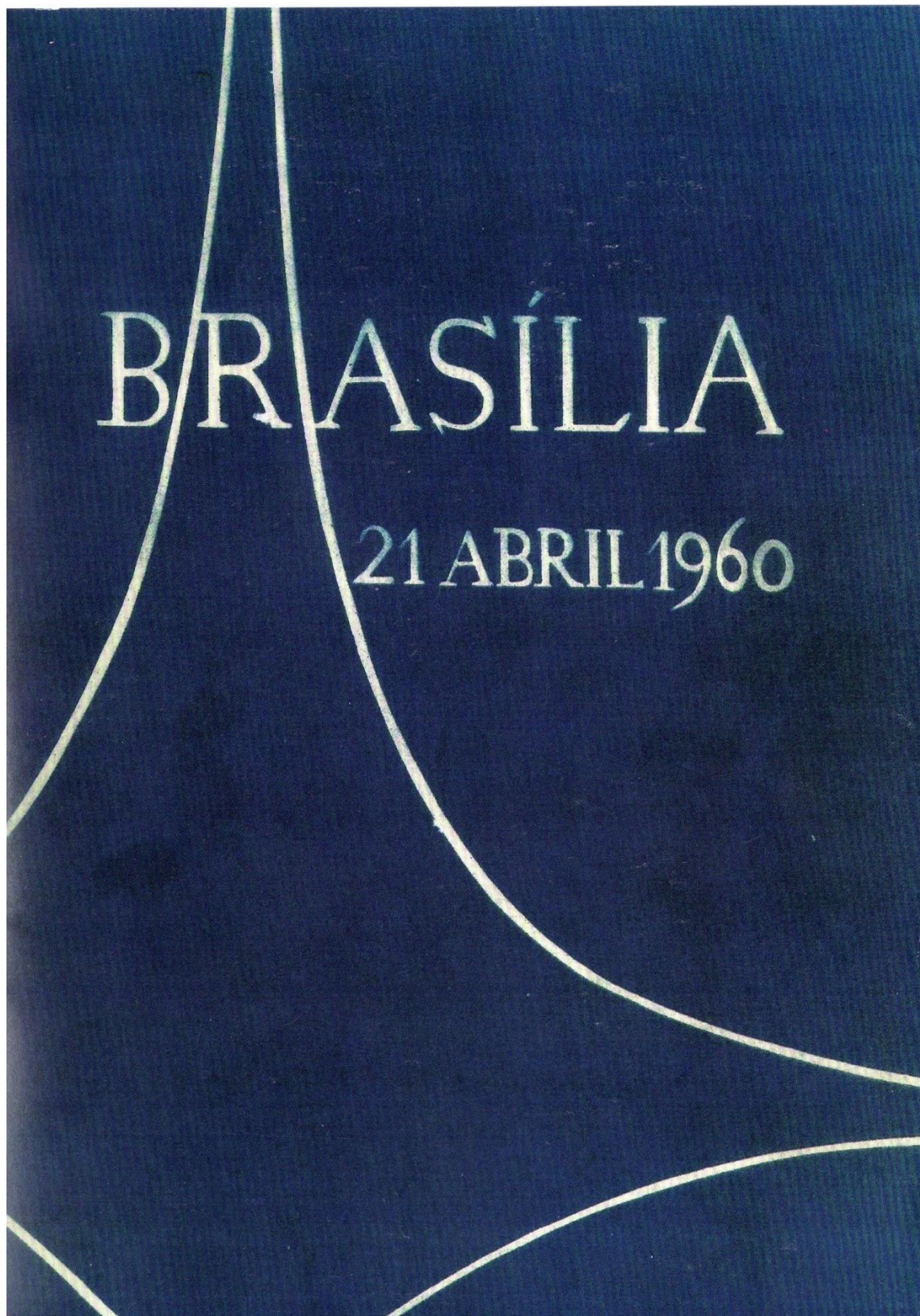
A boa literatura deve ter essa ambição não necessariamente para edificar ou instruir o leitor, mas para inquietá-lo, causar-lhe surpresa e fazê-lo ver algo inesperado. A literatura pode avançar o conhecimento, mas é pobre quando se limita a uma função didática e ao universo da

mera opinião. Ela deve revelar, interrogar, tornar óbvio o que parecia obscuro, e problematizar o que parecia claro.

Para mim a literatura não é sobre a realidade; é realidade mesma, realidade da própria linguagem. Não é sobre a experiência. É experiência e aventura. Deve ser criativa, portanto. Livre e fundadora. Ou, vista de outra forma, vai além da realidade e da experiência, porque sua natureza é essencialmente inconformista. Sobretudo – e com isso concludo minhas palavras – resiste a todas as positivities, ao conhecimento já adquirido e às formas conhecidas, liberando a própria liberdade dos sentidos já adquiridos. Está sempre em busca de uma nova expressão, não necessariamente para explicar ou para descobrir os sentidos do mundo, mas para criar emoção, dúvida e vertigem.

**ANEXO C – Programa das solenidades de instalação do Governo Federal em Brasília,
21 de abril de 1960**

Digitalização de exemplar fac-símile da biblioteca pessoal do autor desta dissertação.





PROGRAMA
DAS
SOLENIDADES DE INSTALAÇÃO
DO
GOVÊRNO FEDERAL
EM
BRASÍLIA

21 de abril de 1960

GOVÉRNO DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

Poder Executivo:

PRESIDENTE DA REPÚBLICA:

Sua Excelência o Senhor Juscelino Kubitschek de Oliveira

Vice-Presidente da República

Sua Excelência o Senhor João Belchior Marques Goulart

Ministros de Estado:

Sua Excelência o Senhor Armando Ribeiro Falcão,
Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores.

Sua Excelência o Almirante-de-Esquadra Jorge do Paço Mattoso Maia,
Ministro de Estado dos Negócios da Marinha.

Sua Excelência o Marechal Odylio Denys,
Ministro de Estado dos Negócios da Guerra.

Sua Excelência o Senhor Horácio Lafer,
Ministro de Estado das Relações Exteriores.

Sua Excelência o Senhor Sebastião Paes de Almeida,
Ministro de Estado dos Negócios da Fazenda.

Sua Excelência o Almirante Ernani do Amaral Peixoto,
Ministro de Estado da Viação e Obras Públicas.

Sua Excelência o Senhor Fernando Carneiro da Cunha Nóbrega,
Ministro de Estado interino da Agricultura.

Sua Excelência o Senhor Clovis Salgado da Gama,
Ministro de Estado da Educação e Cultura.

Sua Excelência o Senhor Fernando Carneiro da Cunha Nóbrega,
Ministro de Estado do Trabalho, Indústria e Comércio.

Sua Excelência o Major-Brigadeiro-do-Ar Francisco Corrêa de Mello,
Ministro de Estado dos Negócios da Aeronáutica.

Sua Excelência o Senhor Mario Pinotti,
Ministro de Estado da Saúde.

*Poder Legislativo:**Senado Federal*

Presidente:

Sua Excelência o Senhor João Belchior Marques Goulart

Vice-Presidente:

Sua Excelência o Senador Filinto Müller

1.º Secretário:

Sua Excelência o Senador Leopoldo Tavares da Cunha Mello

2.º Secretário:

Sua Excelência o Senador Antonio Freitas Cavalcanti

3.º Secretário:

Sua Excelência o Senador Gilberto Marinho

4.º Secretário:

Sua Excelência o Senador Antonio de Novaes Filho

1.º Suplente:

Sua Excelência o Senador Mathias Olympio de Mello

2.º Suplente:

Sua Excelência o Senador Heribaldo Vieira

Câmara dos Deputados

Presidente:

Sua Excelência o Deputado Ranieri Mazzilli

1.º Vice-Presidente:

Sua Excelência o Deputado Sergio Nunes de Magalhães Junior

2.º Vice-Presidente:

Sua Excelência o Deputado Nestor Jost

1.º Secretário:

Sua Excelência o Deputado José Bonifácio Lafayette de Andrada

2.º Secretário:

Sua Excelência o Deputado José Guimarães Neiva Moreira

3.º Secretário:

Sua Excelência o Deputado Armando Leite Rollemberg

4.º Secretário:

Sua Excelência o Deputado Ary Bôto Pitombo

1.º Suplente:

Sua Excelência o Deputado Antônio Geraldo de Azevedo Guedes

2.º Suplente:

Sua Excelência o Deputado Fernando Jorge Mendes Gonçalves

3.º Suplente:

Sua Excelência o Deputado Alfredo Nasser

4.º Suplente:

Sua Excelência o Deputado Antonio Baby

Poder Judiciário:

Supremo Tribunal Federal

Presidente:

Sua Excelência o Ministro Frederico de Barros Barreto

Tribunal Superior Eleitoral

Presidente:

Sua Excelência o Ministro Nelson Hungria Hoffbauer

Tribunal Federal de Recursos

Presidente:

Sua Excelência o Ministro Afrânio Antonio da Costa

Superior Tribunal Militar

Presidente:

Sua Excelência o General-de-Exército Tristão de Alencar Araripe

Tribunal Superior do Trabalho

Presidente:

Sua Excelência o Ministro Julio de Carvalho Barata

REPRESENTAÇÕES ESTRANGEIRAS

Convidado Especial:

Sua Eminência Reverendíssima o Cardeal Dom Manuel Gonçalves Cerejeira,
Legado Pontifício.

*Embaixadores em Missão Especial:***Alemanha:**

Sua Excelência o Senhor Ernst Ludwig Von Ostermann,
Embaixador em Missão Especial.

Estados Unidos da América:

Sua Excelência o Senhor John Moors Cabot,
Embaixador em Missão Especial.

República Árabe Unida:

Sua Excelência o Senhor Jamal E. O. Farra,
Embaixador em Missão Especial.

República Argentina:

Sua Excelência o Senhor Carlos Manuel Muñiz,
Embaixador em Missão Especial.

Austrália:

Sua Excelência o Senhor John Roberts Kelso,
Embaixador em Missão Especial.

Áustria:

Sua Excelência o Senhor Hermann Gohn,
Embaixador em Missão Especial.

Bélgica:

Sua Excelência o Senhor Louis Colot,
Embaixador em Missão Especial.

Bolívia:

Sua Excelência o Senhor Alfredo Buchon Rivas,
Embaixador em Missão Especial.

Canadá:

Sua Excelência o Senhor Jean Antoine Chapdelaine,
Embaixador em Missão Especial.

Ceilão:

Sua Excelência o Senhor Annesley de Silva,
Embaixador em Missão Especial.

Chile:

Sua Excelência o Senhor Raúl Bazán Dávila,
Embaixador em Missão Especial.

China:

Sua Excelência o Senhor Ti-Tsun Li,
Embaixador em Missão Especial.

Colômbia:

Sua Excelência o Senhor German Valenzuela Samper,
Embaixador em Missão Especial.

Cuba:

Sua Excelência o Senhor Rafael Garcia Barcena,
Embaixador em Missão Especial.

Dinamarca:

Sua Excelência o Senhor Helmuth Møller,
Embaixador em Missão Especial.

República Dominicana:

Sua Excelência o Senhor Luis A. Oviedo,
Embaixador em Missão Especial.

El Salvador:

Sua Excelência o Senhor Rafael Barraza Monterrosa,
Embaixador em Missão Especial.

Equador:

Sua Excelência o Senhor Neftali Ponce Miranda,
Embaixador em Missão Especial.

Espanha:

Sua Excelência o Senhor José Rojas y Moreno, Conde Casa Rojas,
Embaixador em Missão Especial.

Finlândia:

Sua Excelência o Senhor Martti Ingman,
Embaixador em Missão Especial.

França:

Sua Excelência o Senhor Bernard Hardion,
Embaixador em Missão Especial.

Grã-Bretanha:

Sua Excelência Sir Geoffrey Wallinger,
Embaixador em Missão Especial.

Grécia:

Sua Excelência o Senhor Jean Liberopoulos,
Embaixador em Missão Especial.

Guatemala:

Sua Excelência o Coronel Francisco Consenza Gálvez,
Embaixador em Missão Especial.

Haiti:

Sua Excelência o Senhor Edner Brutus,
Embaixador em Missão Especial.

Honduras:

Sua Excelência o Senhor Salomon Paredes Regalado,
Embaixador em Missão Especial.

Índia:

Sua Excelência o Senhor M. K. Kirpalani,
Embaixador em Missão Especial.

Indonésia:

Sua Excelência o Senhor Sunardjo,
Embaixador em Missão Especial.

Irão:

Sua Excelência o Senhor Mahmoud Foroughi,
Embaixador em Missão Especial.

Estado de Israel:

Sua Excelência o Senhor Yosef Tekoah,
Embaixador em Missão Especial.

Itália:

Sua Excelência o Senhor Carlo Enrico Giglioli,
Embaixador em Missão Especial.

Iugoslávia:

Sua Excelência o Senhor Danilo Lekic,
Embaixador em Missão Especial.

Japão:

Sua Excelência o Senhor Yoshiro Ando,
Embaixador em Missão Especial.

Letônia:

Sua Excelência o Senhor Peters Z. Olins,
Embaixador em Missão Especial.

Líbano:

Sua Excelência o Emir Raif Abillama,
Embaixador em Missão Especial.

Lituânia:

Sua Excelência o Senhor Frikas Meieris,
Embaixador em Missão Especial.

Ordem Soberana e Militar de Malta:

Sua Excelência o Senhor Fernando Espa y Cuenca,
Embaixador em Missão Especial.

México:

Sua Excelência o Senhor Antonio Gómez Robledo,
Embaixador em Missão Especial.

Nicarágua:

Sua Excelência o Senhor Justino Sansón Balladares,
Embaixador em Missão Especial.

Noruega:

Sua Excelência o Senhor Nils Anton Jørgensen,
Embaixador em Missão Especial.

Países-Baixos:

Sua Excelência o Senhor Evert Joost, Barão Lewe van Aduard,
Embaixador em Missão Especial.

Panamá:

Sua Excelência o Coronel Julio E. Briceño,
Embaixador em Missão Especial.

Paquistão:

Sua Excelência o Senhor Anwar Khan,
Embaixador em Missão Especial.

Paraguai:

Sua Excelência o Senhor Luis Martinez Miltos,
Embaixador em Missão Especial.

Peru:

Sua Excelência o Senhor Carlos Echeopar-Herce,
Embaixador em Missão Especial.

Polónia:

Sua Excelência o Senhor Wojciech Chabasinski,
Embaixador em Missão Especial.

Portugal:

Sua Excelência o Senhor Manuel Farrajota Rocheta,
Embaixador em Missão Especial.

Santa-Sé:

Sua Excelência Monsenhor Armando Lombardi,
Embaixador em Missão Especial.

Suécia:

Sua Excelência o Conde Carl Douglas,
Embaixador em Missão Especial.

Suíça:

Sua Excelência o Senhor André Dominicé,
Embaixador em Missão Especial.

Tchecoslováquia:

Sua Excelência o Senhor Jaroslav Kuchválek,
Embaixador em Missão Especial.

Turquia:

Sua Excelência o Senhor Sefkati Istinyeli,
Embaixador em Missão Especial.

União Sul-Africana:

Sua Excelência o Senhor B. J. Jarvie,
Embaixador em Missão Especial.

Uruguai:

Sua Excelência o Senhor Salvador Ferrer Serra,
Embaixador em Missão Especial.

Venezuela:

Sua Excelência o Senhor Mario Diez,
Embaixador em Missão Especial.

COMISSÃO DE PLANEJAMENTO E EXECUÇÃO
DAS SOLENIDADES DE INSTALAÇÃO
DO GOVÊRNO FEDERAL EM BRASÍLIA

Presidência de Honra:

Sua Excelência o Senhor João Belchior Marques Goulart,
Vice-Presidente da República:

Sua Excelência o Deputado Ranieri Mazzilli,
Presidente da Câmara dos Deputados

Sua Excelência o Senador Filinto Müller,
Vice-Presidente do Senado Federal

Sua Excelência o Ministro Frederico de Barros Barreto,
Presidente do Supremo Tribunal Federal

Sua Excelência o Senhor Joaquim Henrique Coutinho,
Presidente do Tribunal de Contas da União

Presidência Executiva:

Sua Excelência o Senhor Armando Ribeiro Falcão,
Ministro da Justiça e Negócios Interiores

Senhor Oswaldo Maia Penido
Subchefe da Casa Civil da Presidência da República

Senhor Evandro Mendes Vianna
Representante do Senado Federal

Senhor Luís Guimarães,
Representante da Câmara dos Deputados:

Senhor Roberto Meira de Castro
Representante do Poder Judiciário

Secretaria Executiva:

Representante do Poder Executivo:
Senhor Oswaldo Maia Penido,

Representante do Senado Federal:
Senhor Evandro Mendes Vianna.

Representante da Câmara dos Deputados
Senhor Luís Guimarães

Representante do Ministério da Marinha:
Capitão-de-Fragata Alfredo Canongia Barbosa

Representante do Ministério da Guerra:
General Carlos Luís Guedes

Representante do Ministério das Relações Exteriores:
Senhor Raul de Vincenzi

Representante do Ministério da Viação e Obras Públicas:
Ministro Henrique Rodrigues Valle

Representante do Ministério da Aeronáutica:
Tenente-Coronel-Aviador Celso de Rezende Neves

Representante do Tribunal Superior Eleitoral:
Senhor Roberto Meira de Castro,

Representante do Departamento Administrativo do Serviço Público:
Senhor Felinto Eptácio Maia.

Representante da Companhia Urbanizadora da Nova Capital:
Senhor José Pereira de Faria

Representante do Grupo de Trabalho incumbido da transferência dos Órgãos
Federais para Brasília:
Senhor José Pereira Caldas

Senhor Hindenburgo Chateaubriand Pereira Diniz

COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL

Diretoria

Presidente — Senhor Israel Pinheiro
Diretores — Senhor Ernesto Silva
 Senhor Moacyr Gomes de Souza

Conselho de Administração

Senhor Adroaldo Junqueira Ayres
Senhor Aristóteles Bayard Lucas de Lima
General Ernesto Dornelles
Senhor Tancredo Godofredo Vianna Martins
Coronel Virgílio Távora
Senhor José Ludovico de Almeida

Pequeno histórico

A idéia de transferência da Capital do País para o interior remonta aos tempos coloniais. Em 1789, os heróis da Inconfidência Mineira previram a necessidade de se estabelecer o futuro governo independente em uma província do interior. Hipólito da Costa, nas páginas históricas do "Correio Brasileiro" (Tomo X, pág. 374), afirmava, em 1813, não reunir o Rio de Janeiro nenhuma das qualidades necessárias a uma capital do Brasil, sustentando a tese da sua mudança. Entretanto, o mais ardoroso adepto da transferência da Capital foi José Bonifácio Lafayette de Andrada. Em 1823, defendia êle na Constituinte a necessidade de se erigir no interior do Brasil uma cidade "para assento da Côrte, da Assembléia e dos Tribunais Superiores". A mesma idéia aflorou quando da "Confederação do Equador", em 1824. (João Barbalho — Comentários, ed. 1902, pág. 15). O Marquês de Paranaguá, ardoroso defensor da transferência, esposou em 1853 a sugestão da mudança da Capital para o interior, nos limites da Bahia com Minas Gerais. Todavia, somente com o advento da República, a idéia da transferência iria constituir objeto de matéria legal. O Deputado Lauro Müller, eleito pelo Estado do Paraná, apresentava na sessão de 20 de dezembro de 1890 emenda visando à adoção de medidas para a mudança da Capital. Dessa emenda resultou o texto expresso pelo artigo 3.º, da Constituição de 1891: "Fica pertencendo à União, no planalto central da República, uma zona de 14.500 quilômetros quadrados, que será oportunamente demarcada para nela estabelecer-se a futura Capital Federal.

§ único — Efetuada a mudança da Capital, o atual Distrito Federal pasará a constituir um Estado".

Os constituintes de 1934 e 1946 também fizeram da transferência da Capital Federal matéria constitucional. (art. 4.º do Ato das Disposições Transitórias).

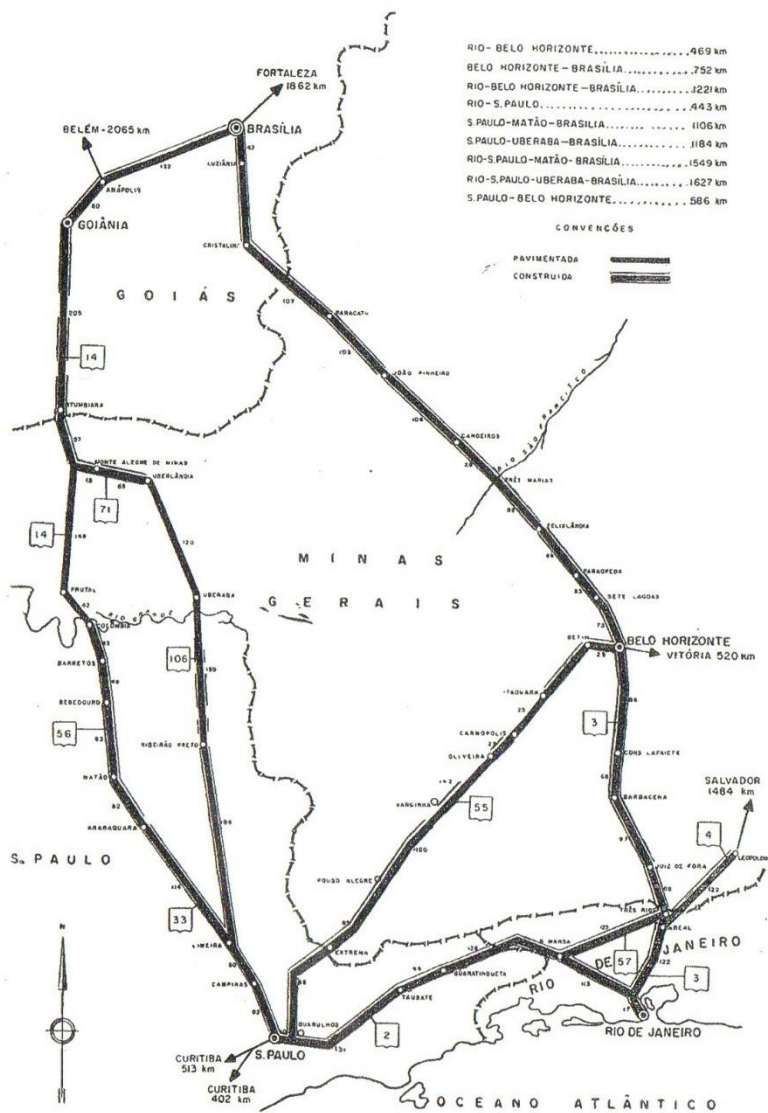
A 19 de novembro de 1946, era constituída a Comissão de Planejamento, Construção e Mudança da Capital. A Lei n.º 2.874 de 19 de setembro de 1956 fixou o sítio definitivo da Nova Capital. A 24 de setembro de 1956, pelo Decreto n.º 40.017, era constituída a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP), sendo o Presidente da Comissão de Finanças da Câmara, Deputado Israel Pinheiro da Silva, designado para a presidência do órgão encarregado da construção de Brasília. Um júri internacional composto por nomes da categoria de Sir William Holford, Stamo Papadak e André Sive escolhia a 16 de março de 1957 o Projeto n.º 22, de autoria do arquiteto Lúcio Costa, entre 26 concorrentes nacionais.

Em abril de 1957, os primeiros pioneiros armavam suas barracas em pleno sertão do Planalto Central. E em 21 de abril de 1960, mudava-se a Capital Federal.

Externando seu pensamento sôbre a construção de Brasília, assim se expressou recentemente o Presidente Kubitschek:

— “Em poucas palavras, Brasília significará a disciplina e o equilíbrio econômico do País, que há 400 anos vem crescendo de um lado só, na faixa litorânea inflacionada. Até aqui o nosso País se constituiu em arquipélago econômico. Era preciso disciplinar o seu progresso desordenado, transformá-lo num continente unido, interligado, sem os desníveis de riqueza, injustos e irremediáveis, que um dia poderão ameaçar a própria unidade nacional. Politicamente, a interiorização da capital não só libertará o Governo da República das pressões indêbitas que o constroem e lhe embaraçam a ação administrativa, como lhe dará uma posição física mais correta e mais realista, para uma visão equânime dos problemas e das necessidades da federação brasileira, que ainda é hoje uma fraternidade de irmãos ricos e pobres. O processo democrático brasileiro atingirá uma nova etapa de perfeição, ao ser transferida a cúpula de governo de uma metrópole congestionada e sujeita às mais imediatas injunções político-partidárias para um lugar de tranqüilidade, onde as decisões podem amadurecer melhor e onde cresce inevitavelmente o rendimento de trabalho. Lucrará também a vida política dos Estados, com a fixação e valorização dos seus homens públicos, que até aqui eram absorvidos pelas oportunidades do Rio de Janeiro. Socialmente, o nivelamento da economia e da riqueza nacionais, a incorporação à realidade brasileira de milhões de patricios que vivem no abandono e na desesperança das vastas e empobrecidas regiões interiores do País, todos os fatores de progresso e bem-estar que representam as estradas e as novas frentes de comunicação forjadas por Brasília, contribuirão decisivamente para a conquista de uma vida melhor e mais justa, que é a aspiração fundamental dos povos nos dias atuais e que entre nós adquire um sentido ainda mais premente, em face das nossas condições de subdesenvolvimento. De Brasília, finalmente, virá o equilíbrio, a força distribuída, o desenvolvimento harmonioso deste País, para o maior bem do seu povo”.

ACESSOS RODOVIÁRIOS A BRASÍLIA



DIA 20 DE ABRIL

(Quarta-feira)

17,00 hs. Chegada a Brasília de Sua Excelência o Senhor Presidente da República, ocasião em que o Senhor Israel Pinheiro, Presidente da Companhia Urbanizadora da Nova Capital, entregar-lhe-á as chaves da cidade.

Esquema n.º 3

Local: Praça dos Três Podéres
Traje: Passeio

19,00 hs. Chegada de Sua Eminência Reverendíssima o Cardeal Dom Manuel Gonçalves Cerejeira, Legado Pontifício.

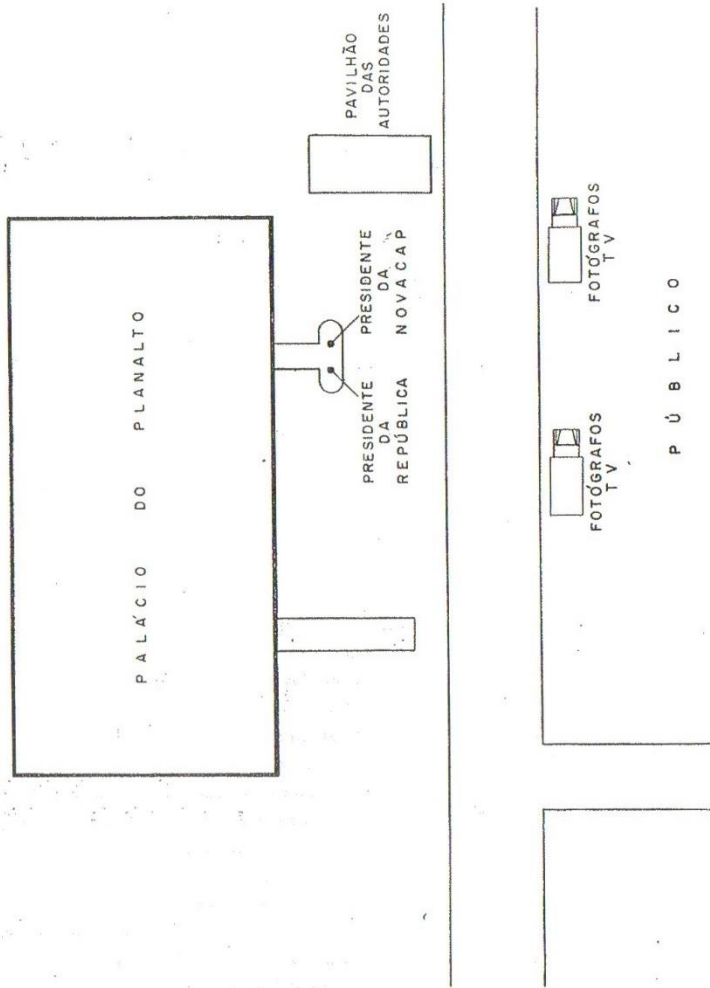
Esquema n.º 4

Local: Aeroporto de Brasília
Traje: Passeio

HONRAS MILITARES

Aguardarão Sua Eminência Reverendíssima:
O Senhor Presidente da República
Os Senhores Cardeais
O Senhor Presidente da Câmara dos Deputados
O Senhor Vice-Presidente do Senado Federal
O Senhor Presidente do Supremo Tribunal Federal
Os Senhores Ministros de Estado
O Senhor Chefe do Gabinete Militar da Presidência da República
O Senhor Chefe do Gabinete Civil da Presidência da República
O Senhor Procurador-Geral da República
Os Senhores Arcebispos e Bispos
O Senhor Chefe do Estado-Maior das Forças Armadas
O Senhor Secretário-Geral do Ministério das Relações Exteriores
O Senhor Chefe do Estado-Maior da Armada
O Senhor Chefe do Estado-Maior do Exército
O Senhor Chefe do Estado-Maior da Aeronáutica
O Senhor Presidente da Companhia Urbanizadora da Nova Capital
O Senhor Chefe de Polícia de Brasília.

CHEGADA DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA A BRASÍLIA
PRAÇA DOS TRÊS PODERES
PALÁCIO DO PLANALTO



No momento em que Sua Eminência Reverendíssima desembarcar, a banda da Escola de Aeronáutica executará o Hino Pontifício e o Hino Nacional do Brasil.

Uma bateria do Exército dará as salvas de estilo.

Terminada a execução dos Hinos, o Presidente da República dirigirá-se ao encontro do Legado Pontifício.

Em seguida, o Comandante da Guarda de Honra aproximar-se-á e convidará Sua Eminência Reverendíssima a passar a tropa em revista.

Ao fim da revista, o Chefe do Cerimonial do Ministério das Relações Exteriores apresentará as autoridades presentes ao Legado Pontifício.

Encerradas as apresentações, o Presidente da República convidará o Legado Pontifício a tomar lugar no seu automóvel, dirigindo-se para a residência oficial de Sua Eminência Reverendíssima durante sua permanência em Brasília.

Formar-se-á, então, o seguinte cortejo:

Carro do Legado Pontifício

Legado Pontifício

Presidente da República

Chefe da Casa Militar da Presidência da República

General Floriano da Silva Machado

Carro n.º 1

Embaixador Antônio Camillo de Oliveira

Monsenhor Antônio Avelino Gonçalves

Padre Manuel Franco Falcão

Carro n.º 2

Monsenhor João de Castro

Engenheiro José Frederico Ulrich

Senhor Luís Fiadeiro Cerejeira

Carro n.º 3

Conde de Ribad'Ave

Monsenhor Honorato Carlos Nunes Monteiro

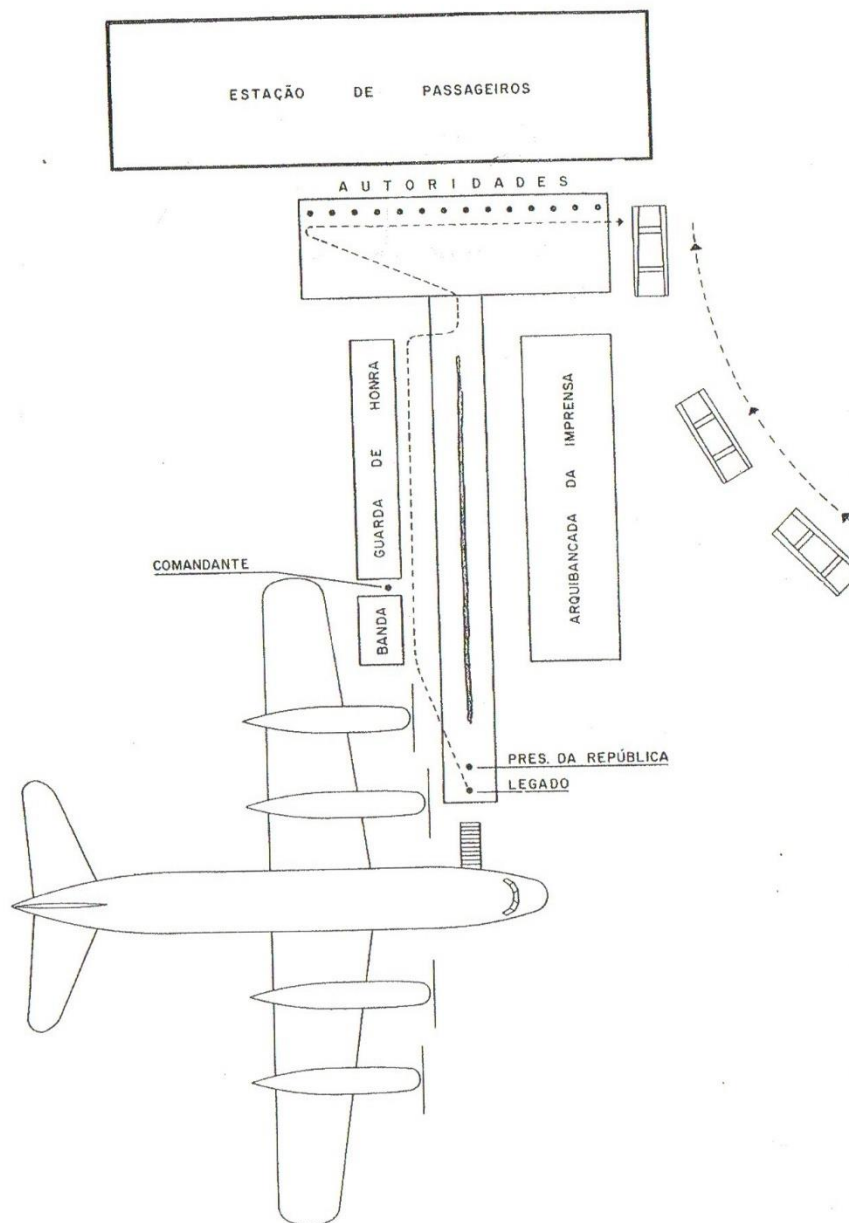
Senhor Francisco de Souza Brasil

Carro n.º 4

Monsenhor José Mees

Monsenhor Bruno Maldaner

CHEGADA DO LEGADO PONTIFÍCIO



Ao chegar à residência oficial, o Presidente da República despedir-se-á do Legado Pontifício e, acompanhado do Chefe de sua Casa Militar, embarcará no helicóptero e retirar-se-á.

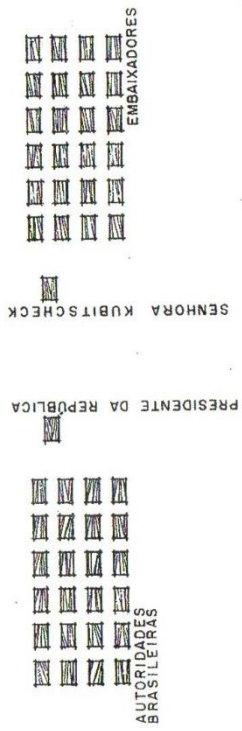
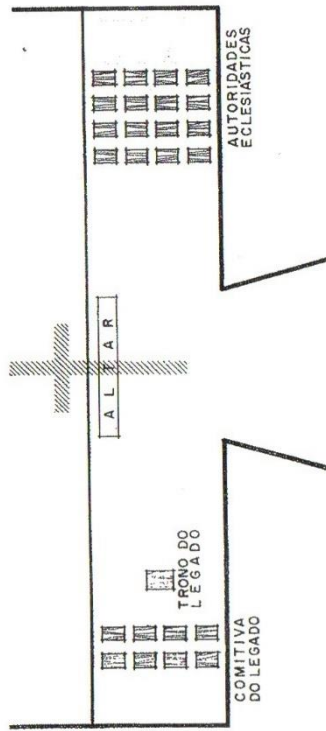
- 23,30 hs. Colocação no altar da cruz de Frei Henrique de Coimbra, diante da qual foi celebrada a "Primeira Missa no Brasil". X
- 23,45 hs. Missa solene em Ação de Graças, celebrada por Sua Eminência Reverendíssima o Cardeal Dom Manuel Gonçalves Cerejeira, Legado Pontifício. X

No momento da elevação do Santíssimo, a Banda do Corpo de Fuzileiros Navais executará o Hino Nacional e a cidade será iluminada com refletores.

Esquema n.º 5

Local: Praça dos Três Podêres
Traje: passeio

MISSA CAMPAL PRAÇA DOS TRÊS PODERES SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL



P U B L I C O

DIA 21 DE ABRIL

(Quinta-feira)

- 0,30 hs. Bênção de Brasília por Sua Eminência Reverendíssima o Cardeal Dom Manuel Gonçalves Cerejeira, Legado Pontifício.
- 0,45 hs. Saudação dirigida ao povo brasileiro por Sua Santidade o Papa João XXIII, diretamente de Roma, através da Rádio do Vaticano, seguida de
- 8,00 hs. Toque de Alvorada pela Banda do Batalhão de Guardas, seguido de
- 8,05 hs. Hasteamento da Bandeira Brasileira por Sua Excelência o Senhor Presidente da República e execução do Hino Nacional pela Banda do Corpo de Fuzileiros Navais.

Esquema n.º 6

Local: Praça dos Três Podéres
Traje: fraque, cartola, colête preto.

- 8,30 hs. Círculo Diplomático — Sua Excelência o Senhor Presidente da República receberá os cumprimentos dos Embaixadores em Missão Especial.

Local: Palácio do Planalto
Traje: fraque, cartola, colête preto.

- 9,30 hs. Instalação simultânea dos Três Podéres da República:

Poder Executivo: Reunião Solene do Ministério, com a presença dos Embaixadores em Missão Especial.

Local: Palácio do Planalto
Traje: fraque, cartola, colête preto.

Poder Legislativo: Sessões de instalação do Senado Federal e da Câmara dos Deputados.

Local: Sala de Sessões do Senado Federal e da Câmara dos Deputados.
Traje: escuro de passeio.

Poder Judiciário: Sessão solene do Supremo Tribunal Federal.

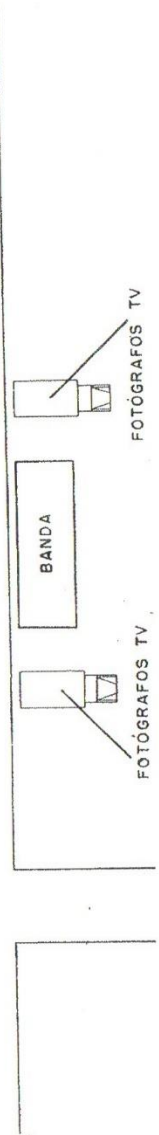
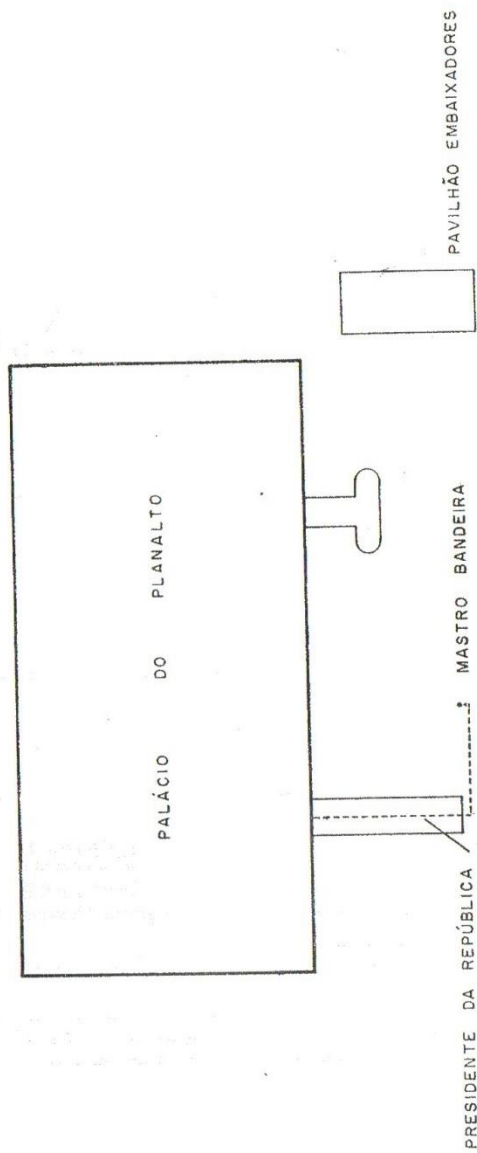
Local: Palácio da Justiça
Traje: toga e capelo.

- 10,15 hs. Solenidade de instalação da Arquidiocese de Brasília por Sua Excelência Monsenhor Armando Lombardi, Núncio Apostólico no Brasil e posse do Arcebispo de Brasília, Dom José Newton de Almeida Baptista.

Local: Futura Catedral
Traje: fraque, cartola, colête preto.

HASTEAMENTO DA BANDEIRA BRASILEIRA

PRAÇA DOS TRÊS PODERES



- 11,30 hs. Sessão Solene do Congresso Nacional, com a presença de Sua Excelência o Senhor Presidente da República, de Sua Eminência Reverendíssima o Cardeal Dom Manuel Gonçalves Cerejeira, Legado Pontifício, de Suas Excelências os Embaixadores em Missão Especial e de Suas Excelências os Ministros do Supremo Tribunal Federal.

Local: Sala das Sessões da Câmara dos Deputados
Traje: fraque, cartola, colête preto.

- 13,00 hs. Inauguração do Monumento Comemorativo da instalação do Governo Federal em Brasília, sendo orador oficial da cerimônia o Acadêmico Guilherme de Almeida, Príncipe dos Poetas Brasileiros.

Local: Praça dos Três Podêres
Traje: fraque, cartola, colête preto.

ALMOÇO LIVRE

- 16,30 hs. Parada Militar e desfile dos operários da Companhia Urbanizadora da Nova Capital, seguidos de

- 18,00 hs. Chegada das colunas militares que efetuaram as Marchas Salvador—Brasília e Rio—Brasília e dos atletas que conduzem o “Fogo Simbólico da Unidade Nacional” com o qual acenderão a Pira erigida em frente ao Pavilhão das autoridades.

Local: Eixo Rodoviário
Traje: passeio.

- 19,00 hs. Evolução pela Banda do Corpo de Fuzileiros Navais

Local: Eixo Rodoviário
Traje: passeio.

- 19,30 hs. Fogos de artifício

Local: Plataforma do Eixo Monumental
Traje: passeio.

- 21,00 hs. Festa Popular.

Esquema n.º 8

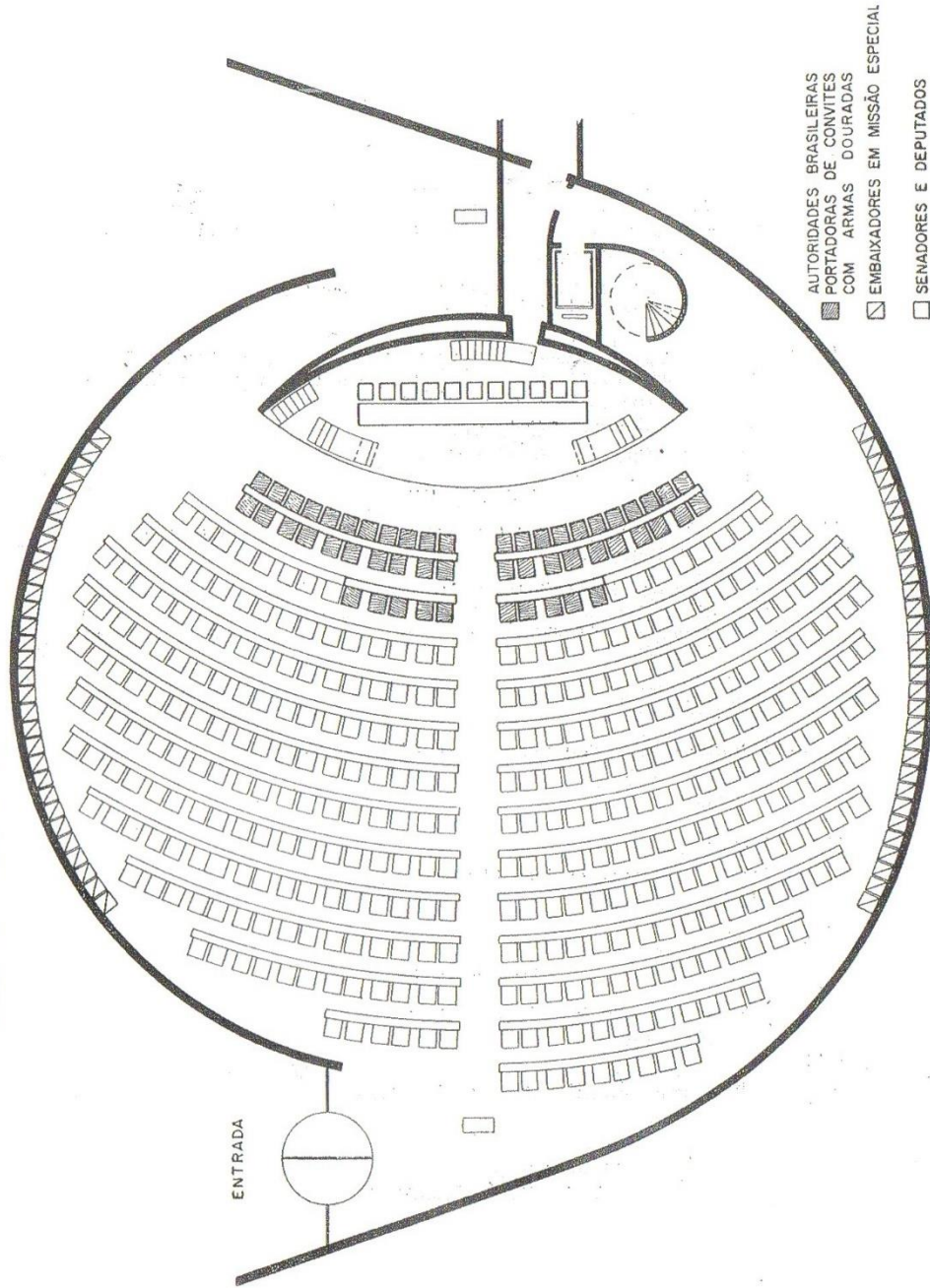
Local: Plataforma do Eixo Monumental
Traje: passeio.

- 22,30 hs. Recepção oferecida por Suas Excelências o Senhor Presidente da República e Senhora Juscelino Kubitschek de Oliveira.

Esquemas n.ºs 9 e 10

Local: Palácio do Planalto
Traje: Uniforme ou casaca. Condecorações.

SESSÃO SOLENE DO CONGRESSO NACIONAL



DIA 22 DE ABRIL

(Sexta-feira)

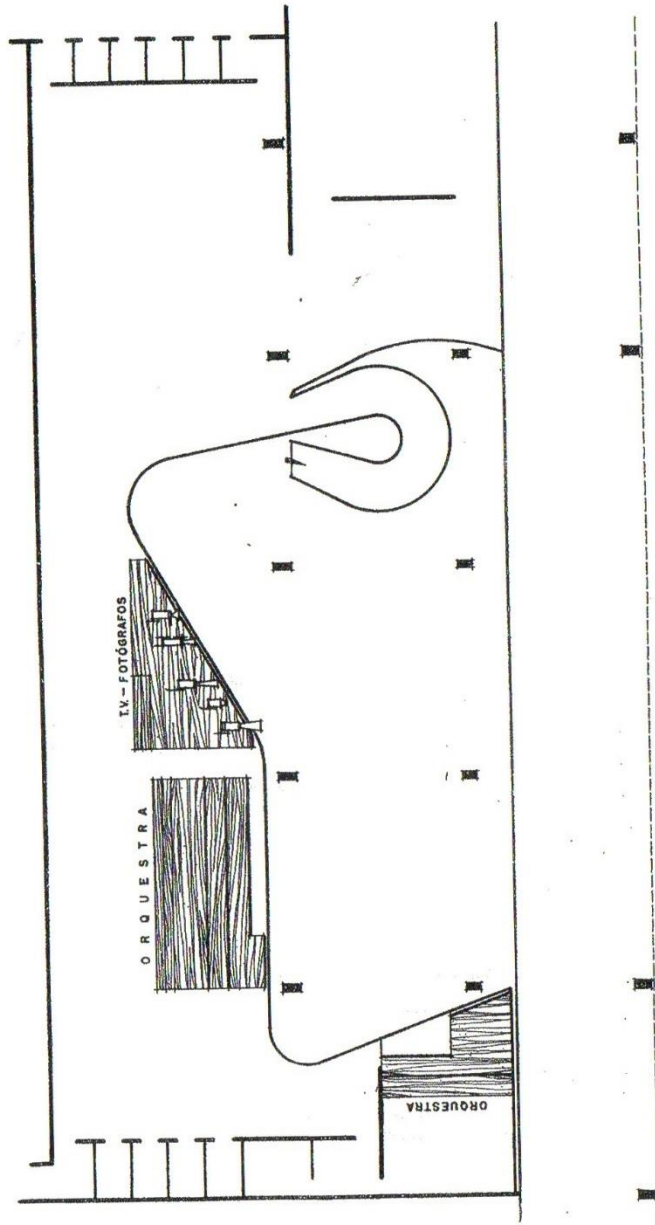
- 9,00 hs. Festa da criança.
- 10,00 hs. Instalação solene do Tribunal Superior Eleitoral.
Local: Sede do Tribunal (Ministério da Justiça)
Traje: passeio.
- 10,30 hs. Instalação solene do Tribunal Federal de Recursos.
Local: Sede do Tribunal. (Ministério da Justiça).
Traje: Passeio.
- 11,00 hs. Inauguração por Sua Excelência a Sra. Juscelino Kubitschek de Oliveira, do Centro de Recuperação.
Traje: passeio.
- 13,00 hs. Almoço oferecido por Sua Excelência o Senhor Presidente da República a Sua Eminência Reverendíssima o Cardeal Dom Manuel Gonçalves Cerejeira, Legado Pontifício.
Local: Palácio da Alvorada
Traje: passeio.
- Após o almoço, Sua Excelência o Senhor Presidente da República e Sua Eminência Reverendíssima visitarão os principais pontos de Brasília.
- 15,45 hs. Embarque, para São Paulo, de Sua Eminência Reverendíssima o Cardeal Dom Manuel Gonçalves Cerejeira, Legado Pontifício.
Local: Aeroporto de Brasília
Traje: passeio.

HONRAS MILITARES

Despedir-se-ão de Sua Eminência Reverendíssima as mesmas autoridades que o receberam.

- 17,00 hs. Inauguração do cinema Brasília.
Traje: passeio.
- 21,00 hs. Concerto-sinfônico-coral de música brasileira, sob a regência do Maestro Eleazar de Carvalho.
Local: Praça dos Três Podéres
Traje: passeio.

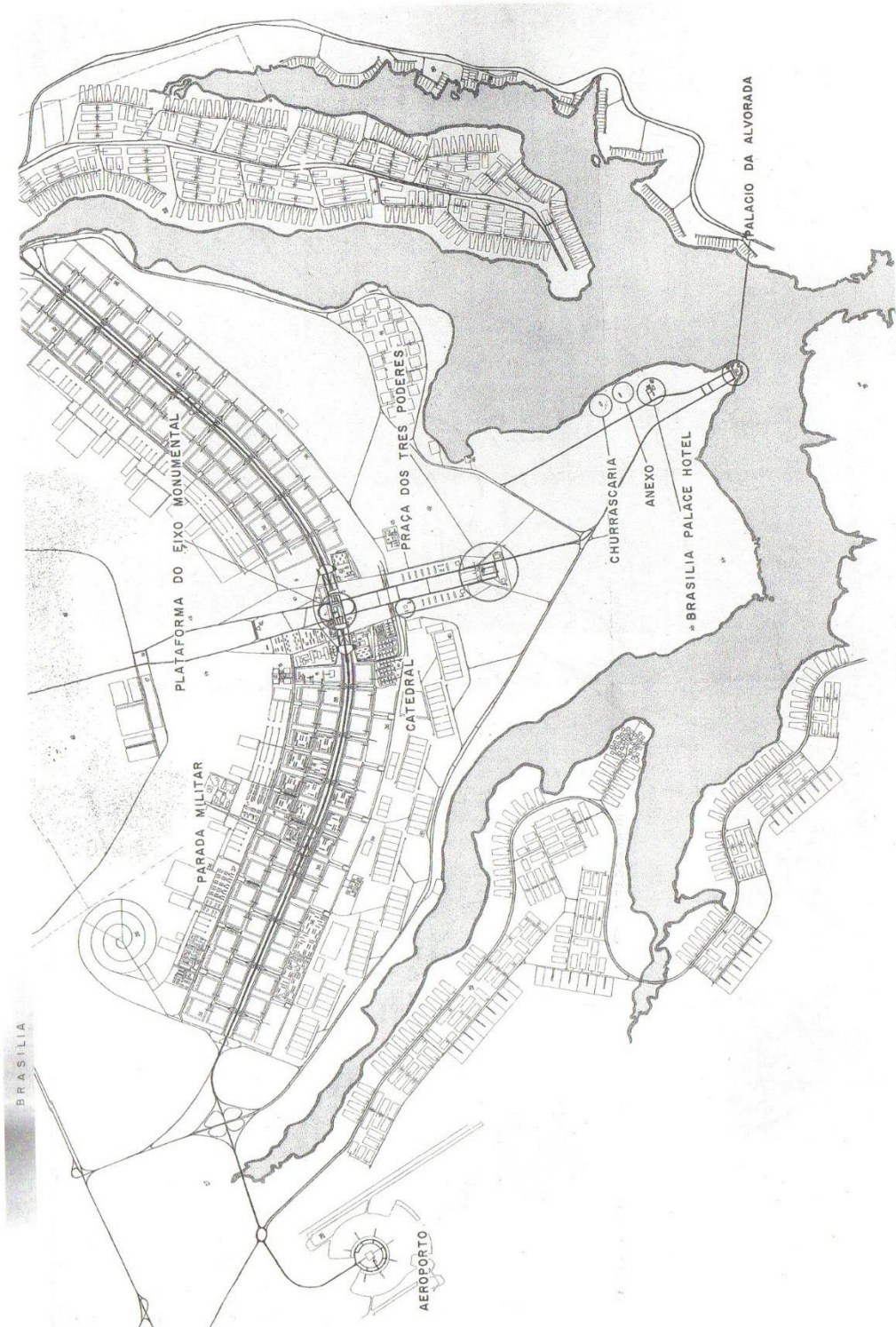
R E C E P Ç Ã O
LOCALIZAÇÃO - ORQUESTRAS E FOTÓGRAFOS



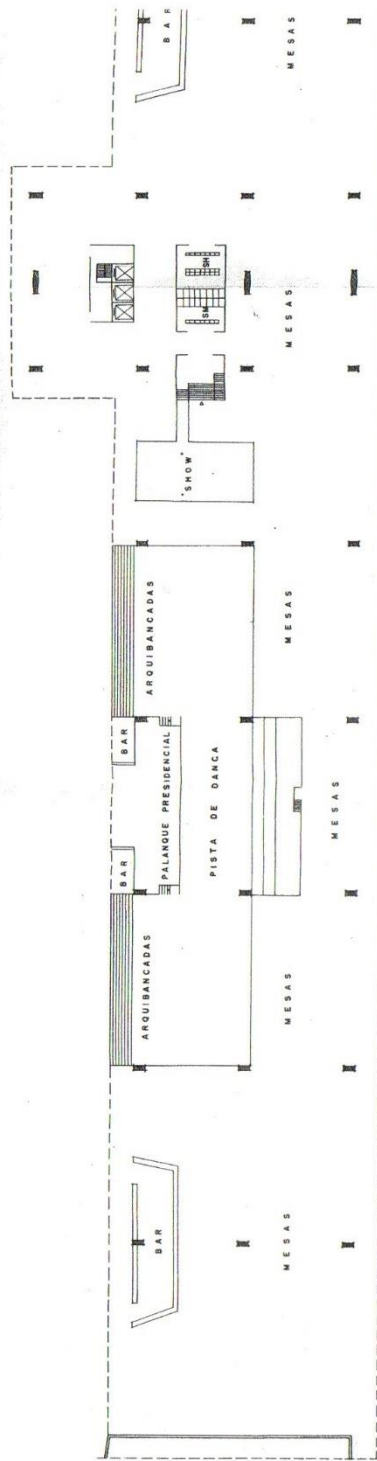
DIA 23 DE ABRIL

(Sábado)

- 8,30 hs. Primeiro Circuito Automobilístico de Brasília.
"Grande Prêmio Presidente Juscelino Kubitschek".
Local: Avenida das Nações, Eixo Rodoviário e Praça dos Três Podêres.
- 14,00 hs. Campeonato Brasileiro de barcos das classes "Snipe" e "Pinguim".
Local: Enseada fronteira ao "Brasília Palace Hotel".
- 17,30 hs. Inauguração por Sua Excelência o Senhor Presidente da República da Exposição de Metas Governamentais.
Local: Escola Média.
Traje: Passeio
- 21,00 hs. Festival de Brasília: Espetáculo de encerramento dos atos comemorativos da inauguração da Nova Capital, de autoria do Acadêmico Josué Montello.
Música de Villa-Lobos e Hebel Tavares.
Direção de Chianca de Garcia.



BRASILIA



FESTA POPULAR NA PLATAFORMA DO EIXO MONUMENTAL

