



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS

**“PÁGINAS ESCRITAS NO DIA A DIA” DA NOVA CAPITAL:
UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DE BRASÍLIA NA OBRA
LITERÁRIA DE CLEMENTE LUZ**

JOSÉ GOMES DO NASCIMENTO

Brasília
2026

JOSÉ GOMES DO NASCIMENTO

**“PÁGINAS ESCRITAS NO DIA A DIA” DA NOVA CAPITAL:
UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DE BRASÍLIA NA OBRA
LITERÁRIA DE CLEMENTE LUZ**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em História.
Linha de Pesquisa: História Cultural, Memórias e Identidades.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eloísa Pereira Barroso

Brasília
2026

Para o meu professor e mestre João Honório Oliveira Cunha, que conseguiu ver em mim o que eu mesmo não podia enxergar. Espero que o senhor esteja orgulhoso e continue intercedendo por mim aí do céu.

Começa você sentindo vagamente que tem umas coisas para dizer ou uma história para contar. Ou às vezes ambas. Fica aquilo lá dentro, meio incômodo, meio inchado (na minha terra se diria como “uma dor incausada”), quando um belo dia a coisa dá para se mexer. Surgem frases já inteiras, surgem indefinições que, se você for ladino bastante, anota para depois aproveitar; mas se for o contumaz preguiçoso, confia-os à memória e depois os esquece.

“Escrever”, - Rachel de Queiroz, 5 set 1977.

AGRADECIMENTOS

De início, quero expressar minha gratidão a Deus por me abrir as portas para redigir esta tese. Além dele, diversas pessoas colaboraram para dar vida a estas palavras. De uma forma ou de outra, elas desempenharam um papel fundamental no fechamento de mais um capítulo da minha jornada.

Sou grato à minha querida esposa, Grazielle Santos, que esteve ao meu lado me ajudando durante toda a minha jornada acadêmica, desde os tempos de graduação. Ela foi meu abrigo nos momentos mais turbulentos, quando o corpo e a mente pareciam estar em uma batalha contínua.

Não posso deixar de expressar minha gratidão aos meus pais, Lucilene Gomes e José de Ribamar, por terem me dado a vida e me ajudado a chegar até aqui.

Sou grato à minha orientadora, Eloísa Pereira Barroso, pelos sábios conselhos, pela serenidade em meio ao fluxo inconstante de produção e, principalmente, por sua compreensão e sensibilidade nos momentos em que a jornada se tornou mais desafiadora.

Manifesto minha gratidão aos amigos de jornada acadêmica e colegas da PPGHis – que sempre se mostraram solícitos, tornando as dificuldades mais leves e as realizações mais valiosas – e companheiros da SEEDF (sobretudo da EC 410, do CEF 412 e do CEM 414), que sempre incentivaram os meus estudos.

Aos membros da banca examinadora, presto meus agradecimentos por todas as sugestões e críticas.

Presto meus agradecimentos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter financiado a minha pesquisa; aos professores do PPGHis, pelos valiosos ensinamentos que recebi nas disciplinas cursadas; e aos excelentes colaboradores da secretaria, Jorge e Rodolfo, por toda a ajuda recebida durante os últimos anos.

Sou muito grato à Universidade de Brasília, por ter me dado a chance de cursar um mestrado e doutorado e também por ter disponibilizado tudo que precisei para avançar nos estudos.

E deixo um agradecimento especial ao professor André de Melo Araújo, por ter me estendido a mão no momento que mais precisei. Sua maneira empática de lidar com as minhas preocupações me deixou mais leve e me deu ânimo para valorizar a segunda chance que me foi ofertada pelo Programa.

RESUMO

O presente estudo analisa as representações de Brasília na produção literária de Clemente Luz, compreendendo o intervalo temporal de 1950 a 1970, que engloba desde a construção até a primeira década da cidade. O autor e jornalista que se destacou, segundo relatos de outros escritores da localidade e críticos do contexto regional, ao redigir crônicas diárias acerca de Brasília durante sua edificação e nos primeiros anos enquanto capital, publicou suas crônicas, que foram veiculadas no rádio e posteriormente compiladas em *Invenção da Cidade* (1968) e *Minivida* (1972). Tomar como objeto de análise o vasto canteiro de obras a céu aberto situado no planalto, bem como os primeiros anos da capital recém-estabelecida, representados na obra literária do cronista, nos permite acessar uma percepção mais acurada do espaço urbano. Desse modo, em virtude das particularidades da crônica, considera-se nesta tese que é viável uma análise aprofundada daquele tempo e espaço na elaboração de uma historiografia acerca da cidade. Partimos da tese de que, ao abordar temas e narrativas que permeiam a exaltação da capital em formação, Clemente Luz investiga as experiências de distintas pessoas e apreende e relata suas emoções, cotidiano, desilusões, interações sociais, aspirações, desafios e sofrimentos, entre outros aspectos. As crônicas analisadas apresentam o dia a dia de uma Brasília de forma espontânea e direta, às vezes casual, imbuídas de humor e familiaridade, o que oferece uma perspectiva do espaço e tempo, bem como das emoções e das práticas sociais daquele período. Sabendo-se que a análise das crônicas não pode se abster dos elementos literários e historiográficos, buscou-se entender como as representações se consubstanciam nos textos por meio de debates dialógicos estabelecidos pela historiografia e pela teoria literária.

Palavras-chave: Representações. Obra literária. Clemente Luz. Brasília. Literatura.

ABSTRACT

This study analyzes representations of Brasília in the literary production of Clemente Luz, covering the period from 1950 to 1970, from the construction of the city to its first decade. The author and journalist who stood out, according to reports by other local writers and critics of the regional context, when he wrote daily chronicles about Brasília during its construction and the first years as a capital, published his chronicles, which were broadcast on the radio, later compiled in *Invenção da Cidade* (1968) and *Minivida* (1972). Taking the vast open-air construction site located on the plateau as an object of analysis, as well as the early years of the newly established capital, represented in the chronicler's literary work, can give us a more accurate perception of the urban space. Therefore, due to the particularities of the chronicle, this thesis considers that an in-depth analysis of that time and space is feasible in the elaboration of a historiography about the city. We start from the premise that, in addressing themes and narratives that permeate the exaltation of the capital city in formation, Clemente Luz investigates the experiences of different people and apprehends and reports their emotions, day-to-day life, disappointments, social interactions, aspirations, challenges and sufferings, among other aspects. The chronicles analyzed present the day-to-day life of a Brasília in a spontaneous and direct way, sometimes casual, imbued with humor and familiarity, which offers a perspective on space and time, as well as the emotions and social practices of that period. In this way, the analysis of the chronicles cannot avoid literary and historiographical elements. The objective is to understand how representations are embodied in the text through dialogical debates established by historiography and literary theory.

Keywords: Representations. Literary work. Clemente Luz. Brasília. Literature.

RESUMEN

El presente estudio analiza las representaciones de Brasilia en la producción literaria de Clemente Luz, comprendiendo el intervalo temporal de 1950 a 1970, que engloba desde la construcción hasta la primera década de la ciudad. El autor y periodista, que se destacó, según relatos de otros escritores locales y críticos del contexto regional, por escribir crónicas diarias sobre Brasilia durante su construcción y sus primeros años como capital, publicó sus crónicas, que se transmitían por radio, y que posteriormente fueron recopiladas en *Invenção da Cidade* (1968) y *Minivida* (1972). Considerar como objeto de análisis la vasta obra al aire libre situada en la meseta, así como los primeros años de la capital recién establecida, representados en la obra literaria del cronista, nos permiten una percepción más precisa del espacio urbano. De este modo, debido a las particularidades de la crónica, en esta tesis se considera viable un análisis en profundidad de ese tiempo y espacio en la elaboración de una historiografía sobre la ciudad. Partimos de la premisa de que, al abordar temas y narrativas que permean la exaltación de la capital en formación, Clemente Luz investiga las experiencias de diferentes personas y capta y relata sus emociones, su cotidianeidad, sus desilusiones, sus interacciones sociales, sus aspiraciones, sus desafíos y sus sufrimientos, entre otros aspectos. Las crónicas analizadas presentan el día a día de Brasilia de forma espontánea y directa, a veces casual, impregnadas de humor y familiaridad, lo que ofrece una perspectiva del espacio y el tiempo, así como de las emociones y las prácticas sociales de ese período. De este modo, el análisis de las crónicas no puede prescindir de los elementos literarios e historiográficos. Así, se busca comprender cómo las representaciones se materializan en los textos a través de debates dialógicos establecidos por la historiografía y la teoría literaria.

Palabras clave: Representaciones. Obra literaria. Clemente Luz. Brasilia. Literatura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 O ANDARILHO QUE RECOLHE OS FRAGMENTOS DE UMA CIDADE QUE SE FORMA.....	38
1.1 A “obrigação diária de oferecer um prato de palavras a hipotéticos ouvintes”: as crônicas radiofônicas de Clemente Luz.....	38
1.1.1 Cidade, obra e autor: “Nas fronteiras dos quarenta anos, marcho para o futuro, pisando o asfalto novo desta cidade do futuro!”.....	42
1.2 Brasília(s) nas obras de Clemente Luz: “A Invenção” (e reinvenções) cotidiana de uma cidade-texto e de discursos fundantes.....	52
1.2.1 O “sonho de gerações”.....	60
1.2.2 Os caminhos e a profecia.....	69
1.3 O homem no imenso “louva-a-deus”: símbolos e categorias da cidade nascente nas crônicas de Clemente Luz.....	74
2 OS VÁRIOS “MUNDOS” DA NOVA CAPITAL: ESPAÇOS, SUJEITOS E COTIDIANO NA OBRA LITERÁRIA DE CLEMENTE LUZ.....	77
2.1 Autor e Obras: fontes gestadas, cidade narrada.....	78
2.1.1 Eu-personagem, representações e recepção: um olhar atento à infância e festividades em Brasília.....	85
2.2 O dia a dia na cidade mais “inventada” do que construída: território, núcleos habitacionais e mudanças na urbe inaugurada (1950-1960).....	94
2.2.1 Mudanças no espaço: Dos acampamentos à “Cidade do presente”.....	110
2.3 O lago e vila dos “afogados”: A “Vila Bananal, que o povo chamava de Amaury”.....	138
3 CRÔNICAS QUE “FALAM DA GENTE E DAS COISAS DE BRASÍLIA”: COTIDIANO, SENSIBILIDADES E REPRESENTAÇÕES.....	155
3.1 Das “coisas” ao simbólico literário: construções de sentido e o cotidiano em transformação de Brasília nas crônicas.....	155
3.1.1 As “Coisas” de Brasília e suas subjetividades.....	161
3.2 Representações de narrativas historicamente desoladas e silenciadas: lazer, bebida e violência 182	
3.2.1. Bar: “um ponto de convergência de acontecimentos pitorescos”.....	194
3.2.2 - Entre o privado e o social: Boêmios, cartas e o lado humano na empreitada da construção.....	204
3.3 Espaço em transformação: “a grande flor, que a mão do homem modelou em sangue, argila e ferro!”.....	212
4 UMA CIDADE GERMINA: A RELAÇÃO NATUREZA E HOMEM NO PLANALTO.....	227
4.1 A relação homem-natureza nas crônicas de Luz: Paisagem, clima e vegetação em contraste com os sentidos, gentes, afetos e esperanças de Brasília.....	228
4.2 A cidade é mais do que a poeira e o barro.....	250
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	264
REFERÊNCIAS.....	274

<i>Fontes</i>	274
<i>Demais Referências</i>	274

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa analisa representações de Brasília, entre os anos de 1950 e 1970, a partir da obra literária de Clemente Luz.¹ Esse recorte temporal compreende o período da construção da cidade (1956-1960) até os primeiros anos como nova capital. As representações do urbano presentes na obra literária do cronista enriquece as análises sobre a nova capital ao acessar o imaginário da época, o cotidiano, as sensibilidades e os diferentes sujeitos habitantes da urbe em suas relações sociais. Devido às características do gênero, acreditamos ser possível realizar uma leitura sensível daquele tempo e espaço para contribuir com a historiografia crítica sobre a cidade.

No recorte temporal proposto, pesquisar além do período de “edificação” da *Civitas (1956-1960)* é entender o processo de “subjetivação” (Luz, 1968) de Brasília (1961-1970) e as modificações simbólicas da urbe representadas nas obras. A partir das diversas modificações urbanas e sociais empreendidas no período pós-inauguração, analisa-se como esse centro urbano comportou a materialização, no tempo e no espaço (Pesavento, 1995), de um fenômeno social que deu margem ao conceito da cidade como metrópole com o passar dos anos.

A partir da definição de Chalhoub, Neves e Pereira (2005, p. 17), entendemos que “a crônica é um gênero dialógico por excelência” e é o meio pelo qual se desenvolve uma relação entre o escritor e o leitor. Nessa via de mão dupla, de um lado o cronista faz uso da crônica como meio de intervir na realidade e influenciar o leitor, e de outro, ele também é influenciado pela mesma realidade, uma vez que suas expectativas e interesses ajudarão a definir os temas e formatos dos seus escritos. Essa dialética existente gera um movimento de relativização da possibilidade de que o cronista, enquanto literato, defina sozinho os rumos da série, deixando espaço para incertezas nesses escritos que podem ser interpretados pelo leitor (Iser, 1979).

¹ Como será possível visualizar no decorrer deste trabalho, por escolha acadêmica – diante da proposta de análise e tempo disponível para a realização da escrita desta tese –, o recorte temporal proposto foi baseado nos objetos de análise, isto é, a partir das crônicas (e assim tempos narrativos e primeiro contexto de produção). Não desconsideramos a rica possibilidade de um estudo desses objetos que privilegie o período da publicação dos livros (1968 e 1972), em que algumas crônicas foram compiladas e organizadas, sobretudo se realizada mediante uma análise que considere as relações de memórias, discursos e representações em diálogo com a sociedade da época e a experiência do autor como sujeito histórico. Ademais, por ser o mote e ponto de partida desta pesquisa, algumas dessas questões de pesquisa podem ser encontradas na dissertação de mestrado do mesmo autor, intitulada *Memórias, representações e cotidiano: Clemente Luz e suas crônicas em/de Brasília* (2020). Cf. NASCIMENTO, José Gomes do. **Memórias, representações e cotidiano: Clemente Luz e suas crônicas em/de Brasília**. 2020. 226 f., il. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

As crônicas presentes nos livros *Invenção da Cidade (1968)* e *Minivida (1972)* possibilitam a compreensão do cotidiano e o acesso ao imaginário social da cidade-capital. Por meio do texto literário é possível acessar outras realidades, bem como estabelecer outras análises com os padrões e discursos do período em que foram escritas.

Nesse contexto temos ciência de que o momento em que essas crônicas foram escritas difere do momento em que foram publicadas nos livros mencionados. Luz costumava escrever seus textos para serem interpretados diariamente na Rádio Nacional de Brasília-RNB, na hora do almoço, durante o período da construção de Brasília e nos primeiros anos da cidade como capital.² Como lembram Mendes e Sousa (2010, p. 36), todos os dias, “os candangos, segurando a marmita com uma mão e o garfo com a outra, sentavam-se ao lado dos rádios de pilha e silenciavam para ouvir as crônicas de Clemente Luz. Por alguns minutos, Brasília parava para ouvir histórias sobre ela própria”. Por isso, foi apenas quase dez anos depois que Luz decidiu compilar esses textos em obras, já com outro objetivo em mente: consolidar-se como literato na nova capital (Nascimento, 2020).

Portanto, reconhecemos como os processos de memória e a vivência posterior do autor influenciam a maneira como as fontes são organizadas e selecionadas. Dado que as crônicas e a análise de suas representações estão profundamente conectadas ao conceito de memória, é essencial que levemos em conta essas fontes em relação ao contexto que elas atravessaram, desde a forma oral (como as crônicas radiofônicas avulsas) até a sua organização em formato de livros (textual). De acordo com Clemente Luz, as compilações de suas obras não sofreram modificações nos textos a fim de preservar sua autenticidade e espontaneidade (Luz, 1996; Nascimento, 2020), mas é inegável que esse processo de seleção e divulgação implica uma interpretação do passado que é moldada pelas inquietações do presente, especificamente das décadas de 1960 e 1970. Esse tempo, que não será possível analisar detidamente nesta pesquisa, envolve tensões entre as memórias individuais e a memória coletiva acerca desse período da construção da cidade (Halbwachs, 2006).

Para o ouvinte local – no período de interpretação das crônicas diariamente na Rádio Nacional de Brasília (RNB) – ou para o leitor das obras de crônicas publicadas por Luz, as

² Infelizmente, de acordo com os estudos de campo realizados na escrita da tese, desconhece-se a localização (e até existência) dos textos originais de Clemente Luz. Já os áudios dos programas de rádio, em que as crônicas eram interpretadas, foram perdidos com o tempo, além da existência de problemas de acomodação, como afirma a Empresa Brasil de Comunicação – EBC, que atualmente controla a Rádio Nacional de Brasília. Para Mendes e Sousa (2010, p. 39), com a perda ao longo do tempo desses registros, “preciosidades como as crônicas de Clemente Luz ou as tardes do Programa do Meira Filho existem apenas na memória de quem acompanhou as primeiras transmissões da emissora”.

crônicas embasam a formulação de críticas ao imaginário presente no período estudado ou mesmo, como produtor de sentido, possibilitam analisar como esses indivíduos inseridos e representados nesse espaço-tempo são levados a refletir sobre o uso do espaço, a entender sua história de vida e a atribuir significado ao mundo e à vida (Pesavento, 1997).

Esse primeiro contexto de produção das crônicas relaciona-se ao governo JK e aos discursos de crescimento do país por meio da construção de uma nova capital, fazendo-se presentes na obra literária de Luz. O imaginário que o escritor estava inserido à época é fundamentado por concepções e mitos (Vidal, 2009) e cercado de dinâmicas políticas que geraram, aos que eram apoiadores e simpatizantes, um ambiente de mobilização em torno de Brasília e do programa de metas do governo desenvolvimentista de JK. Isso, de acordo com os discursos daquela época, teria promovido uma unidade em torno do projeto da nova capital e um comprometimento coletivo com a empreitada (Carvalho, 2001).

Esses textos narravam histórias simples do dia a dia, memórias da construção, relações sociais e casos humorísticos, além de refletir sobre a nova capital que se construía no que se refere aos discursos desenvolvimentistas do governo JK (Nascimento, 2020). À vista disso, Costa (2003) destaca o olhar sensível de Luz para com os operários e a rotina de trabalho empreendida na cidade em construção. Para o pesquisador, o cronista foi “o primeiro cronista da nova capital” e, nessa função, “escreveu inúmeras crônicas que retratavam a faina diária dos candangos enquanto edificavam a Nova Capital” (Costa, 2003, p. 284).

Esta pesquisa surgiu de uma inquietação singular derivada das reflexões que a literatura proporciona por meio das crônicas de Luz: *O que a história monumental, e “oficial”, de Brasília tende a deixar em segundo plano?* Seriam os gestos pequenos, as vidas miúdas, os objetos mínimos, as pausas, os cheiros, as vozes, os silêncios e os afetos que teceram a vida ordinária de uma cidade “do futuro”?

Por conta disso, norteamo-nos a partir da tese de que, ao explorar temas e narrativas literárias que transpassam a glorificação da capital em construção e a contemplação da sua materialidade modernista, Luz explora as vivências de diferentes indivíduos e compreende e narra seus sentimentos, cotidiano, desilusões, relações sociais, aspirações, adversidades e sofrimentos, entre outros. As crônicas examinadas retratam o cotidiano de Brasília de maneira espontânea e direta, por vezes casual, permeadas por humor e intimidades, e isso proporciona uma visão das emoções e dos costumes sociais daquela época.

Considerando os grupos de cidades propostas por Calvino (1990) e a multiplicidade de imagens que as compõem, indaga-se: Quantas “Brasílias” existem dentro de Brasília, tendo em vista o processo de construção da cidade planejada como capital e as memórias discursivas formadas antes do início das obras? Quais sujeitos são representados? Como o escritor Clemente Luz insere-se nesse contexto? Essas questões nos levam a refletir sobre a complexidade da cidade e a diversidade de narrativas que a constituem.

O autor, as obras e as condições de produção das fontes

Clemente Luz (1920-1999) nasceu em 29 de setembro de 1920, nas encostas do lado mineiro da Serra da Mantiqueira do hoje município de Delfim Moreira-MG.³ Apesar do término tardio do seu ginásio, atual Ensino Fundamental, aventurou-se na escrita de poesias, o que resultou na publicação do livro **Ombros Caídos** de 1942. Em seguida, passou a se dedicar à literatura infantil até meados da década de 1950⁴ (Luz, 1996; Costa, 2005).

Jornalista, atuou simultaneamente como escritor e ocupou a posição de secretário de redação em diversos jornais de Minas Gerais, Rio de Janeiro e Brasília,⁵ para onde se transferiu em agosto de 1958, para trabalhar na Rádio Nacional de Brasília. Empregou-se inicialmente como redator e, meses mais tarde, também como cronista da nova emissora, recém-inaugurada (Nascimento, 2020; Costa, 2005). A partir desse período, todos os dias na hora do almoço uma crônica sua era lida aos ouvintes da rádio no programa “Crônicas da cidade”, prática que durou até meados da metade da década de 1960 (Nascimento, 2020).

Apenas posteriormente alguns desses textos, disponibilizados aos locutores da emissora local, foram reunidos nos dois livros que são fontes desta pesquisa, os quais inserem-se na literatura brasiliense com a coleção “Temas de Brasília”: *Invenção da cidade*, publicada em 1968 e reeditada em 1982; e *Minivida*, publicado em 1972. A obra inaugural

³ Salienta-se, conforme abordado por Nascimento (2020), que a maior parte das informações relativas à vida e experiência de Clemente Luz disponíveis foram, em sua essência, narrativas produzidas e reeditadas pelo próprio escritor e jornalista

⁴ Luz publicou, ainda em 1944, **Bilino e Jaca** (2ª edição pela Agir - RJ em 1956) e **O Mágico**, ambos em Belo Horizonte; **Infância Humilde de Grandes Homens**, em 1948 (com sucessivas edições pela Agir-RJ em 1950, 1956 e 1966); **Aventuras da Bicharada**, em 1949, pela Siciliano, em São Paulo; **O Caçador de Mosquitos**, em 1953 (2ª edição pela Agir - RJ em 1956); e **Pedro Pipoca**, pela Agir do Rio de Janeiro, em 1957. (Costa, 2005).

⁵ Na nova capital, ele exerceu atividades no Diário Oficial do Distrito Federal, na Rádio Alvorada e no Jornal de Brasília. No período da construção da nova capital brasileira (1958-1960), atuou também como correspondente do Jornal DC Brasília (Diário Carioca), da Agência Meridional e da Agência Nacional. (Luz, 1996; Costa, 2005; Nascimento 2020). Já após a inauguração, trabalhou no Correio Braziliense e "teve a responsabilidade da edição local de jornais da Rede Globo" (Sindicato dos Jornalistas, 1993; p. 278-279).

da série abrange um total de oitenta e três crônicas, organizadas em quatro capítulos, que foram designados como “livros” pelo autor. A segunda obra compila um total de cinquenta e três crônicas.

A literatura da cidade de Brasília pode ser considerada oficialmente inaugurada com a publicação da antologia intitulada *Poetas de Brasília*, organizada por Joanyr de Oliveira, no ano de 1962. Essa obra apoia as bases para a criação da Associação Nacional dos Escritores (ANE) em abril de 1963, à qual Clemente Luz se uniu nesse processo de formação. De acordo com Luiz Carlos Guimarães da Costa (2005), a ANE foi formada com a influência de Almeida Fischer. Como critério à filiação era necessário a demonstração de, no mínimo, um dos seguintes aspectos: uma obra publicada, encenação de uma peça teatral, publicação de artigos sobre literatura em periódicos especializados ou obtenção de um prêmio de âmbito nacional.

Em 1968, foi fundada na cidade a Academia Brasiliense de Letras, que desempenhou e, ainda desempenha, um papel relevante na produção literária da região. Portanto, mais do que direcionar a análise apenas para as origens ou para a verdadeira definição da literatura de Brasília, é fundamental ressaltar que Clemente Luz também fazia parte do grupo de intelectuais estabelecidos na capital federal que iniciaram o desenvolvimento da literatura local com a escrita e publicação de poemas, contos, obras individuais ou antologias. Segundo suas próprias palavras, em uma entrevista ao Correio Braziliense realizada em 1969,⁶ ele também desejava deixar sua marca, fazer-se presente e conquistar reconhecimento no campo literário. Nesse contexto, emergem tensões que envolvem a representação da cidade, e, neste caso específico, à luz da interpretação de Hall (2006), tensões que permeiam as identidades.

De acordo com Hall (2006), considerando o uso de linguagens, signos e imagens que representam coisas, a representação seria “uma parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e trocado entre os membros de uma cultura. Isso envolve o uso de linguagens, signos e imagens que representam coisas” (Hall, 2016, p. 15). Além disso, com a publicação de *Invenção da Cidade*, Luz - que já havia publicado alguns livros - busca se inserir na literatura de Brasília e, como ele mesmo diz, buscar a “glória literária” na década

⁶ Segundo Clemente Luz, após breve um breve relato de sua vida para a série *Quem é quem nas letras em Brasília*: “(...) Estou caminhando, portanto, para um cinquentenário meio michuruco e chôcho (sic) de escriba profissional, com incursões e tentativa da senda glória literária... O que a gente crê é que, de uma hora para outra, possa ocorrer o milagre de um ‘Meu Pé de Laranja Lima’”. Cf J.J.O. LITERATURA. Correio Braziliense, Brasília, n° 2985, 2° caderno, 06 de setembro de 1969, p. 02. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/42864 . Acesso em 30 de jan. 2025.

de 1970, perto dos cinquenta anos. Isso demonstra que a identidade é um espaço que se assume e está intrinsecamente ligado a um contexto dado (Hall, 2006).

Ainda conforme Hall (2006), é possível discernir as representações principais que compõem o processo de construção das identidades e, assim, perceber as relações e as afiliações características dos grupos sociais. Ainda que sejam plurais e diversificadas, é pertinente investigar as interconexões entre elas dentro de um determinado contexto cultural. Luz não foi o único a narrar as tessituras urbanas de uma nova capital e, apesar das tensões identitárias, conectar-se ao contexto cultural da época de crescimento da literatura na cidade. Por isso, a análise da sua obra literária considera o contexto de sua publicação, o ambiente do escritor e a sua relação com o leitor.

Na sua tese de doutorado, Eloísa Barroso (2008), ao analisar o processo de urbanização de Brasília por meio da análise da produção literária que emergiu após sua inauguração, considera a cidade, enquanto local de investigação, “um espaço da vida” e “da conquista da cidadania”. No imaginário local, Luz se destaca, conforme algumas narrativas de outros literatos da cidade e críticos (Nascimento, 2020), por ter ao mesmo tempo participado da construção e escrito crônicas diárias sobre a nova capital, que eram transmitidas no rádio durante a construção e primeiros anos de Brasília.

No que tange às obras, como aludido, somente depois o escritor reuniu e publicou as suas crônicas na coletânea. Por isso, optou-se por analisá-las considerando as suas características estruturais estéticas. A partir de uma abordagem interdisciplinar, consideramos pertinentes salvaguardar os elementos que motivam essa produção literária de Luz na análise das representações de Brasília. Como preconiza Candido (2000, p. 63), procuramos analisar a relação dessas expressões artísticas aos “estímulos instantâneos da vida em sociedade”.

Segundo o crítico (2000), a análise literária deve considerar o conteúdo, a forma, o contexto histórico e social e a estética da obra. Ele argumenta que a obra literária deve ser vista como um todo coeso, incluindo todos os elementos (forma, conteúdo e contexto) e como eles interagem e contribuem para aprofundar sua compreensão completa. Considerando o contexto da criação e das manifestações literárias, sabemos que o estudo se torna mais complexo, mas que pode ser facilitado pela união de diversas disciplinas e perspectivas. Por isso, optamos por analisar as obras preservando-lhes a essência estética e compreendendo a sua natureza para preservar a sua singularidade (Candido, 2002).

Diante do exposto, em *Invenção da Cidade*, há o predomínio de textos que exploram a edificação da cidade e seu cotidiano, havendo um diálogo intenso com os discursos e com a ideologia da propaganda durante a construção da nova capital pelo governo. Aliás, nessa relação autor-obra, ressalta-se que, na maior parte dos textos da obra, sobressai-se nas representações de Luz uma autorrepresentação que enfatiza a sua “função social” como jornalista e escritor ao longo da construção de Brasília; esta que é “legitimada” com a publicação do livro.

Para Candido (2002), essa função diz respeito ao papel que a obra desempenha na formação de relações sociais, atendendo a necessidades que podem ser tanto espirituais quanto materiais, ou até mesmo na preservação ou transformação de uma determinada ordem na sociedade. Por isso, temos aí, na intencionalidade dessa obra, uma fonte que é monumento (Le Goff, 1984), ao dialogar com o primeiro momento e as obras que estavam sendo publicadas na década de 1960, um encantamento com o projeto, a representação de elementos da cidade moderna em construção, um foco narrativo voltado à monumentalidade etc.

Na análise dos discursos presentes nessa obra, é importante considerar as sensibilidades e as maneiras de expressar o literário, que podem ir além da narrativa das “realidades da época”, a partir de uma perspectiva diferente, como a dos operários, por exemplo. No entanto, recorreremos às palavras de Candido em “Direitos Humanos e Literatura” para ressaltar também a forma como a mensagem é elaborada e o aspecto que, se não é o “mais importante”, certamente é “crucial” (Candido, 1989, p. 114). Logo, o contexto em que as crônicas das obras foram elaboradas e, sobretudo, publicadas não restringe a análise nem orienta uma possível repetição de ideias já expressas ou que se caia no erro de considerar o literário como ilustração do real, pois é viável explorar, no campo do imaginário ou verossímil, outros significados e práticas do período, sensibilidades e outros aspectos.

Ainda segundo o teórico, a literatura cria vínculos com a realidade, porém não a reproduz ou reflete, mas ao contrário, se distancia dela por meio da estilização ou de sua linguagem. Por isso, a humanização presente nos textos pode ser entendida como a capacidade que a obra literária possui de refletir e representar a condição humana. Isso se dá pelo fato de que “a obra literária” é um tipo de objeto elaborado. Há um significativo poder de humanização nessa elaboração, justamente por ser uma construção, ou seja, “a criação literária retira palavras do vazio, as dispõe como todo articulado” (Candido, 1989, p.114).

Minivida (1972), que dialoga com esse segundo momento chamado de “humanização” pelo cronista, demonstra a sua inquietação para com as mudanças urbanas ocorridas na cidade após 1960. Nessa segunda obra, o escritor demonstra diferentes formas representacionais de subjetividades e dialoga, ainda que por meio do implícito, com discursos que se voltavam para a exclusão, segregação ou com discursos que se opunham à ideia de desenvolvimento e integração nacional, muito presentes no seu primeiro livro.

Para isso, ele se volta — já em um período conturbado no país diante de um governo militar — para as vidas “miúdas”, de pessoas “comuns” e narrativas “despretensiosas” (Candido, 1989). Segundo Luz (1972), o livro “fala da gente e coisas de Brasília sem pretensões maiores”. Nesse segundo momento, a monumentalidade cede lugar ao singelo, às relações sociais do cidadão que compõem o estágio de “humanização” da cidade-sonho. Luz, na condição de observador e cronista da cidade-capital, que se forma a partir da “argamassa humana da cidade”, simboliza o dia a dia e a “tessitura dos dramas e dos problemas, a vida miúda de pessoas simples”, que com “sua presença na cidade” forma “a tessitura dos dramas e dos problemas” (Luz, 1972, p. 7).

Portanto, busca-se ir além de uma análise desconexa da sua estética. Ao longo dos capítulos desta tese, contextualizamos essas obras literárias dentro de um quadro mais extenso, como parte do processo de criação de representações, tanto da cidade quanto da própria identidade dos seus sujeitos envolvidos, como é o caso do próprio Clemente Luz. Sendo assim, e a partir dessa escolha, ressaltamos a importância da realização de uma Análise dos Discursos (Orlandi, 2005) presentes nessas fontes.

Na crônica “Cabelos soltos no ônibus”, por exemplo, há uma autorreflexão sobre a sua obrigação diária de escrever, isto é “oferecer um prato de palavras”, mas há, nesse caso, o que não ocorre em *Invenção da Cidade*, uma dúvida acerca da recepção de seus textos: pois este são “hipotéticos ouvintes da rádio” onde trabalhava, ou seja, a Rádio Nacional de Brasília. A construção artística estabelece um diálogo com a função do cronista e o contexto histórico do período. A partir da experiência estética (Lima, 2002, p. 28), a interpretação “não está a serviço do domínio do objeto”, mas “da complexidade que por ela se atinja” nas obras de Luz. Nesse caso, “a experiência estética não visa ao domínio das coisas, mas a contribuir para o pensamento sobre a relação entre o pensável e o figurável” (Lima, 2002, p. 28).

Quando se analisa o contexto de produção dessas obras e suas relações com o social (Cândido, 2006), é preciso considerar também, como sugere Roger Chartier (1998, p. 18),

todos os envolvidos e todos os processos que possibilitam a transformação de textos em livro: “Esta encarnação do texto numa materialidade específica carrega as diferentes interpretações, compreensões e usos de seus diferentes públicos. Isto quer dizer que é preciso ligar, uns com os outros, as perspectivas ou processos tradicionalmente separados” (Chartier, 1998, p. 18). Dessa maneira, o historiador deve relacionar a análise da produção, da divulgação e da apropriação dos textos.

Nesse sentido, questiona-se: Quem são esses sujeitos e quais são as suas histórias? Em diálogo com o leitor-ouvinte, o cronista atribui significados relacionados ao mundo ou à vida de determinados sujeitos/classe? Ou analisa locais/processos? Como a cultura é utilizada nesses contextos sociais e identitários? Essas são questões fundamentais que permeiam a prática da crônica como forma de expressão literária e narrativa do cotidiano. Por meio da escrita, Luz busca não apenas relatar acontecimentos cotidianos, mas também provocar reflexões sobre a sociedade, a cultura e a identidade dos indivíduos envolvidos.

O rádio foi um veículo de comunicação de massa muito utilizado por JK em suas propagandas políticas, especialmente nos discursos que defendiam o Plano de Metas e a construção da nova capital, tanto que fundaram, *in loco*, uma nova Nacional, rádio mais conhecida da época (Rodrigues, 1990). Ainda que tenha possuído uma relação com o Estado, já que, além de cronista, também era redator da Rádio Nacional (Luz, 1996; Costa, 2003), Clemente Luz apresenta outras interpretações do vivido na construção, por ter ainda participado e ocupado esse espaço em formação, que um dia seria Brasília e posteriormente os primeiros anos da cidade.

Paradoxalmente, observa-se que algumas dessas representações, por diversas vezes, contradizem uma história “cristalizada” de Brasília, predominantemente voltada para a materialidade da empreitada e por muito tempo fundamentada a partir de discursos dos ditos “grandes nomes” da história da construção, os quais Luz chega a chamar de “maiorais” na crônica “Figurinha difícil” (Luz, 1968, p. 124), tais como Juscelino Kubitschek, Israel Pinheiro, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (bem como familiares, funcionários mais próximos e apoiadores), tornados já-ditos (Orlandi, 2003) antes mesmo da inauguração da cidade.

O gênero crônica e as possibilidades de análise

Para Pesavento (1997; 2004) a crônica faz um registro privilegiado do passado e, sendo um gênero de fronteira entre a Literatura e a História, abrange o passado de forma particular e dispõe de um grande potencial de revelação das sensibilidades de um outro

tempo. Como é o caso da análise das representações das crônicas de Luz, que possibilitam estudar as sensibilidades entre as décadas de 1950 e 1970 e, sobretudo, a maneira como o cronista representa esse período e o cotidiano da construção de Brasília. Essas sensibilidades são reveladas mediante as descrições, os temas abordados e as perspectivas apresentadas nas crônicas de Luz, permitindo uma análise mais aprofundada da sociedade e da cultura da época.

Como citado, por meio da análise dos seus livros de crônicas, é possível compreender não apenas o contexto histórico em que as crônicas foram escritas, mas também as nuances e complexidades das relações humanas e sociais daquele período. Voltamo-nos às crônicas com o objetivo de “captar o sentido das ações e das formas dos homens do passado perceberem a si próprios e ao mundo. Para o historiador do presente, a crônica se oferece como um exercício imaginário para a apreensão das sensibilidades passadas” (Pesavento, 1997, p. 31).

Nesse sentido, de forma geral, *Invenção da cidade* (1968) apresenta uma perspectiva lírica sobre uma Brasília ainda não existente em sua materialidade, mas “inventada” diariamente nos canteiros de obras. Diante do imaginário da época, destaca-se o cotidiano e o lado simbólico de um local que já não era mais Goiás, porém ainda não era a almejada “Brasília”. Em “Alvorada de espelhos” Luz explica ao leitor que a cidade “foi inventada, porque não havia tempo para ser elaborada e edificada” (Luz, 1968, p. 51).

É possível perceber nessas crônicas escolhidas para compor o livro que o autor busca demonstrar sua “missão” como narrador do cotidiano e os sujeitos envolvidos dos “Majors” aos ditos candangos. E, em meio ao grande projeto de mudança da capital para Brasília, a escolha dos textos e a organização da obra denotam sua intenção de não deixar de mencionar, nesse ínterim, as estruturas físicas já existentes, como edifícios, vias, residências e palácios. Além disso, suas narrativas também não deixam de retratar a visão idealizada da cidade, a cidade dos sonhos, mas sempre se destacando o aspecto sensível do dia a dia daqueles que vislumbravam o futuro ali naquele espaço.

Já *Minivida* (1972), mais centrado no cotidiano da década de 1960, destaca o lado humano da cidade, ainda que *Invenção da cidade* também a realize, com grande presença dos sujeitos que seriam os responsáveis pela continuidade de seu processo de humanização. Há um tom saudosista ao lembrar de um período voltado ao sonho, à liberdade, ao desejo e à esperança de um país melhor.

Quanto ao gênero literário, certas características se tornaram clássicas devido à célebre definição de Candido, que classificou a crônica como um gênero menor em *A vida ao rés-do-chão* (1992). Contudo, o crítico alerta para o fato de que a crônica não ser um “gênero maior” seja vantajoso, pois a mantém próxima do público, no “rés-do-chão”, retratando a rotina e a beleza das pequenas coisas.

Candido enfatiza a linguagem que “se comunica de forma próxima” e de maneira espontânea, adaptando-se à sensibilidade do dia a dia. Essa despreensão gera humanização do gênero literário e “(...) lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão certa profundidade significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição” (Candido, 1992, p. 13).

Mesmo diante dessa forma leve e despreensiva, por vezes solta e formada por uma linguagem coloquial “de quem fala de perto”, a crônica é dotada de uma profunda significação e complexidade. Para Chalhoub, Neves e Pereira (2005), essas características consagradas, por vezes representadas como simplistas, não “consistem em uma definição universal do gênero” e, por isso, deve-se evitar definições gerais que englobem “todos os sentidos e características como se fosse possível chegar a uma suposta essência [da crônica]” (Chalhoub; Neves; Pereira, 2005, p. 19). Com isso, torna-se evidente que qualquer definição de crônica está condicionada ao tema, ao aspecto a ser analisado e à maneira como essas informações foram expostas. Esse aspecto também se altera conforme o período de publicação.

Na produção de Clemente Luz, que apresenta particularidades singulares, há distinções em relação aos objetivos que o cronista almejava atingir. Existem, igualmente, distinções referentes ao local de publicação dos textos e ao público que eles alcançam. É perceptível que, no primeiro livro, ele optou por textos que ressaltam uma cidade em fase de construção. Isso implica que ele retrata um extenso ambiente laboral e, em seguida, discute os primeiros anos desta cidade que já foi inaugurada e ocupada. Já no segundo livro, o olhar do cronista recai nos problemas humanos, das vidas “miúdas”.

Como ressaltam Emídio Silva e Marques (2023), a crônica capta a cidade na sua dimensão cotidiana. E, se considerarmos que cada crônica é produto de ficção, mas não somente, falamos de um gênero que converte espaços geográficos em cenários narrativos. É possível, por conseguinte, afirmar que o ponto de vista do cronista converte casas, ruas, portas de bares, esquinas e bueiros em narrativas. A Literatura, assim como outras

manifestações de percepção, volta seu olhar para o menos visível. O observador detém-se nas brechas, uma percepção que é caracterizada pelo estado de algo meio aberto.

Ao considerar as proposições de Jauss (1979, p. 69), cabe lembrar que o leitor, que inicialmente foi ouvinte, não é passivo, mas dinâmico. Nesse caso, há que se considerar, no que se refere à recepção, que os leitores de Luz são parte integrante e importante dessa experiência estética, uma vez que esta não “se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra”; menos ainda, pela “reconstrução da intensão de seu autor”.

A crônica e a “literatura de ouvido” na Rádio Nacional de Brasília

Considerando o contexto da produção das crônicas na Nacional de Brasília, é possível afirmar que, além de uma afinidade com as características do estilo predominante do gênero, havia um intuito, no momento da criação, de que os textos fossem compreendidos por um público amplo, especialmente pelos trabalhadores mais humildes e com pouca escolaridade na hora da sua refeição diária. Era desejado que esses recursos expressassem, de maneira clara, o entusiasmo pela empreitada durante todo o processo de elaboração, além de reforçar a defesa da importância da transferência da sede do governo nacional.

Mesmo diante de propósitos locais, as crônicas apresentavam um caráter distinto de disseminação, promovendo uma compreensão regional e nacional sobre a vida cotidiana da cidade em desenvolvimento e o progresso das obras. Esse aspecto revelava que o prazo determinado para a inauguração era viável e que sua consolidação era a prova de que o esforço foi necessário (Rodrigues, 1990; Nascimento, 2020).

Ou seja, contendo características da oralidade, existe – conforme mencionado anteriormente – uma peculiaridade significativa nos escritos de Clemente Luz, a qual já foi destacada: esses textos foram elaborados para serem interpretados na RNB. Por meio do programa “Crônicas da Cidade”, as crônicas eram transmitidas na hora do almoço no grande canteiro de obras e para o restante do país.

De acordo com o próprio cronista, em 1990, no livro *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*, o programa da Crônicas da Cidade acompanhou a construção da nova capital. Nesse caso, o contexto de produção dessas fontes, ainda na década de 1950, está intimamente relacionado com o rádio, nesse caso a recém-inaugurada Rádio Nacional de Brasília. Como dito, o foco narrativo proposto ao autor era claro: narrar a edificação de Brasília com o andamento das obras, os sujeitos envolvidos e seus sentimentos, as

dificuldades, a inauguração da nova capital, entre outros aspectos. (Nascimento, 2020; 2023).

A escolha do horário teve como objetivo atingir um público mais amplo, considerando a utilização do rádio como uma ferramenta do Estado. Ademais, o emprego de crônicas no rádio, especificamente no que tange às fontes radiofônicas, não teve início com a edificação de Brasília. No entanto, não podemos negar que o veículo foi devidamente utilizado durante a administração de Juscelino Kubitschek. (Nascimento, 2020; Rodrigues, 1990). Segundo Rodrigues (1990), Jânio Quadros frequentemente utilizou o rádio como uma ferramenta para promover, especialmente, seus discursos políticos em defesa do Plano de Metas e da transferência da capital do Brasil.

Observou-se que havia, no Ministério da Educação e Cultura, um “núcleo” de elaboração, sistematização e divulgação da ideologia governamental, seguindo uma tradição iniciada por Vargas. Desse modo, “era a esse órgão que estava subordinado o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB, que tinha como proposta, entre outras atividades, elaborar instrumentos teóricos que permitissem o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional”. (Rodrigues, 1990, p. 36).

Desde a sua fundação, os intelectuais do ISEB dedicaram-se à realização de pesquisas, bem como a discussões teóricas sobre o tema do desenvolvimentismo. Isso demonstra claramente a conexão existente entre os mecanismos de propaganda do governo de JK, principalmente o rádio com seus artistas e colaboradores (Oliveira, 2006). Nesse sentido, Brizello (2007) afirma que JK possuía um grupo de intelectuais responsáveis pela escrita de seus discursos desde a época em que era governador do estado de Minas Gerais, além de cercar-se de poetas, escritores, intelectuais e artistas na tentativa de atrair o público e conseguir apoio para suas políticas.

Até por isso, como ainda ressalta Rodrigues (1990), ele fez uso não apenas do rádio em seu esquema de propaganda de Brasília, como também de outros meios, tais como televisão, jornais, revistas e cinejornais. Destarte, nota-se que foi a partir desses variados mecanismos que se propagou à época a ideologia nacional-desenvolvimentista de JK.

Assim, o rádio exerceu uma função crucial e fundamental na disseminação dos ideais oficiais de Juscelino Kubitschek, especialmente por meio do noticiário estatal e obrigatório A Voz do Brasil e da emissora Rádio Nacional, localizada no Rio de Janeiro. Em sua pesquisa, Rodrigues (1990) discute a importância e as implicações de se estudar o rádio no governo JK e o contexto histórico da época. No veículo foram apresentadas as principais

razões do governo na busca de legitimar e engajar a sociedade na transferência da capital, utilizando um tom intimista que se assemelha a uma "conversa" (idem).

A Rádio Nacional (PRE-8) iniciou suas atividades como rádio comercial em 12 de setembro de 1936, quando era de propriedade da mesma empresa responsável pelo jornal A Noite, o qual se integrou ao Estado a partir de 1940. Nessa década, segundo Zuculoto (2010), a emissora era uma das maiores expressões da chamada *Era de Ouro* do rádio no Brasil e possuía uma programação integralmente comercial, mesmo pertencendo à União. Por conta disso, possuía como missão estatal promover a integração do país por meio do alcance das massas, e com isso, alcançar popularidade.

No entanto, conforme salienta Goldfeder (1980), a instituição não contava com recursos financeiros oficiais, pois sua manutenção se dava, em grande parte, pela popularidade de sua época de ouro, sendo sustentada por receitas publicitárias. Isso se deveu ao fato de que possuía uma organização empresarial, altamente centralizada e gerida por meio de departamentos com funções bem definidas. Isso lhe possibilitou ter uma equipe grande, com salários elevados, além de reinvestir os lucros na própria instituição. Apesar de tudo, como ressalta também Aguiar (2007), a rádio cumpria funções políticas do governo, como difundir mensagens para as regiões mais remotas do Brasil.

Não por acaso, na inauguração da nova rádio em Brasília, JK fez um discurso enfatizando que a emissora objetivava realizar uma comunicação diária dos acontecimentos da nova capital em construção. Além do mais, na mesma cerimônia, o político Israel Pinheiro, então presidente da Novacap, reforçou a importância de Brasília para o desenvolvimento do país, justificando a necessidade de uma rádio *in loco* no canteiro de obras da cidade, já que ela seria mais uma forma de “prestar contas” sobre as obras tanto aos entusiastas como também aos descrentes (Nascimento, 2020).

De acordo com Calabre (2004), nos primeiros anos da RNB, a programação seguiu o modelo da emissora do Rio de Janeiro. Para a capital federal, foi transferida uma equipe jornalística da Nacional do Rio de Janeiro, composta por repórteres, redatores e locutores que trabalhavam nas áreas de notícias, serviços e crônicas. Nessa mesma perspectiva, Mendes e Sousa (2010) mencionam que a RNB se manteve como sinônimo de comunicação na nova capital até a primeira metade da década de 1960. Durante seus primeiros anos, ela atuava como agente integradora, já que atuava na comunicação entre pessoas na capital em construção, como portadora de recado dos operários e como fonte de entretenimento, muito porque seguia o padrão da época, como era o caso dos programas de auditório.

Ainda segundo Mendes e Sousa (2010), a Rádio Nacional desenvolveu sua identidade e estilo de transmissão ainda nos primeiros anos de funcionamento. Desde as vinhetas até a locução dos apresentadores, a emissora consolidou-se e gradualmente criou sua marca junto aos ouvintes. Essa marca estava fortemente ligada aos serviços oferecidos pela emissora, ao mesmo tempo em que informava o Brasil sobre o progresso das obras da futura capital.

Segundo o próprio Clemente Luz (1993), em consonância com outras narrativas que vivenciaram a construção da cidade e o início do radiojornalismo brasiliense (Nascimento, 2020), a rádio gerou o primeiro canal de comunicação popular entre os operários e o resto do país, notadamente o Norte e o Nordeste. Logo, como também cita Mendes e Sousa (2010), ao levar entretenimento aos trabalhadores, por meio de programação e programas de auditórios, a RNB tornou-se o primeiro órgão de imprensa que atuou diretamente [in loco] no nascente Distrito Federal.

Dito isso, e levando em conta que “(...) a crônica é um gênero dialógico por excelência” (Chalhoub, Neves; Pereira, 2005, p. 17), a relação entre a crônica (literatura) e o jornal (jornalismo) – estabelecida ainda no século XIX – favoreceu a conexão cronista-leitor, bem como a leveza e a despreensão foram características que favoreceram a chegada da crônica ao rádio nos anos de 1930 (Santos, 2018). Em razão dessas características, o gênero passou a ser produzido para o rádio na primeira metade do século XX e logo ganhou espaço nas emissoras brasileiras, como a Rádio MEC e a Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Na década de 1950, a interpretação de crônicas já estava consolidada em termos de audiência na Nacional do Rio de Janeiro, o que contribuiu para o início das produções de Clemente Luz na Rádio Nacional de Brasília. Não é de se estranhar essa transição do jornal para o rádio, devido à proximidade entre língua escrita e oralidade na crônica (Sá, 2005), o que de certa é realizada por meio da “elaboração de um diálogo entre o cronista e o leitor, a partir do qual a aparência simplória ganha sua dimensão extra” (Sá, 2005, p. 11).

Conforme Thomé (2015), que considera esses textos uma “literatura de ouvido”, essa característica oral presente no gênero, com seu coloquialismo característico, permitiu que a crônica fosse transmitida pelo rádio sem necessidade de muitos ajustes adicionais. Dessa maneira, como explicação para essa facilidade de transmissão, Santos (2018) menciona que a narrativa está profundamente enraizada na tradição jornalística, pois os jornalistas são contadores de histórias. Logo, existiam – já na década de 30 – diversos programas de crônicas no ar em emissoras de rádio cariocas e paulistas (Rezende, 2005).

Em 1933, anteriormente à RNB, destacou-se o programa Crônicas da cidade maravilhosa da Rádio Mayrink do Rio de Janeiro, que durou 15 anos e foi marcado pelos textos de Genolino Amado e César Ladeira, que depois migraram para a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, onde se dedicaram ao programa "A crônica do Dia". Devido ao sucesso, a rádio manteve o investimento nesse entretenimento por anos, seguindo o exemplo da RNB, o que ajudou na criação do programa de crônicas de Clemente. Na "PRE-8", destacaram-se programas como "Isto e Aquilo", "Café da Manhã" e "Crônicas da Cidade", nome do programa de Clemente Luz na Nacional de Brasília em 1958.

Antes das crônicas de Luz serem interpretadas, a RNB já transmitia o programa "Vamos Viver a Vida" da Nacional do Rio de Janeiro. Nesse primeiro momento, as crônicas de Paulo Roberto eram transmitidas de segunda a sábado às 7 horas e, com o tempo, passaram a ir ao ar diariamente às 9 horas. A transmissão do programa na rádio local, antes da criação de "Crônicas da Cidade", indica que os diretores planejavam um programa semelhante na emissora e feito diretamente de Brasília, seguindo o modelo do Rio de Janeiro (Nascimento, 2020).

O novo programa elaborado por Luz para a RNB tinha como tema a nova capital e, apesar de ter uma abrangência nacional, direcionava-se principalmente àqueles que estavam envolvidos na construção da cidade, o que resultava no diálogo característico desse gênero. Dessa forma, ao analisar a crônica radiofônica no Brasil, é possível notar que esse gênero já estava consolidado em várias emissoras de rádio pelo país, incluindo a Rádio Nacional, onde Clemente Luz iniciou a apresentação de suas crônicas na Rádio Nacional de Brasília (Nascimento, 2020). Portanto, nesta pesquisa é de suma importância compreender a relação existente entre a rádio e os ouvintes do programa "Crônicas da Cidade" em Brasília naquele período. Até por isso, infere-se que o sucesso potencial das crônicas radiofônicas está diretamente ligado à importância que o rádio assumiu no país, especialmente nas décadas de 30 e 40. De acordo com Ferrão Neto (2010), ainda que o cinema tenha sido importante para a inserção dos brasileiros no mundo da mídia, foi por meio do rádio que se deu o início definitivo da oralização das práticas culturais dos brasileiros em sua relação com a mídia de massa, especialmente para aqueles que não eram alfabetizados.

Segundo Pelegrini (2011), o rádio destacava-se, à época, por sua natureza oral, que possibilitava a diversas pessoas, oriundas de diferentes localidades, a criação de uma representação compartilhada. Esse alcance do rádio, que se harmonizava perfeitamente com as crônicas previamente publicadas nos jornais, deve-se, entre outros fatores, à linguagem

clara e objetiva do texto falado nesse meio. Conforme ressaltado por Rezende (2005), é essencial salientar a expressiva quantidade de trabalhadores sem acesso à alfabetização no Brasil durante aquele período. Nesse contexto, o rádio realmente destacava-se por ser uma forma de comunicação acessível a toda a população, independentemente do nível de alfabetização, uma vez que a única necessidade era a capacidade de ouvir. Diferentemente dos jornais, que utilizam texto escrito, ilustrações e fotografias como formas de comunicação, o rádio utiliza-se unicamente do som. Essa característica complementava-se com o formato da crônica, que demanda uma linguagem mais descontraída e coloquial, quase como se uma pessoa estivesse narrando uma história para outra (Rezende, 2005).

Thomé (2015) resalta que a crônica do rádio incorpora as características do gênero e adquire novos elementos devido à especificidade desse meio, assim a ideia e a voz se entrelaçam, perdendo sua individualidade e formando um todo coeso, que é a crônica radiofonizada: “É como se aquele bate papo informal, próprio da crônica, ganhasse uma amplitude de discurso em praça pública” (Thomé, 2015, p. 53) e dentro das características citadas anteriormente da crônica de jornal, as crônicas radiofônicas nascem “(...) como fruto de um casamento harmonioso de texto, linguagem, entonação, pausas, efeitos de interrupção, como no bate-papo informal”. (Idem).

A crônica no rádio é resultado de uma ação colaborativa que possui um terceiro elemento como parte significativa, que a interpreta: o radialista. Por isso, esse formato requer inspiração, habilidade técnica e sensibilidade por parte do escritor, radialista e ouvinte. A crônica de jornal, que já era efêmera e durava um dia, dura menos ainda no rádio, que – mesmo que mantenha o tom coloquial e despretensioso – faz com que a conversa entre o narrador, por meio da voz do locutor, e seu ouvinte perdure somente no instante da transmissão (Thomé, 2015).

Em outras palavras, as crônicas de Clemente Luz revelam a importância do rádio como meio de divulgação e promoção de Brasília, assim como jornais, revistas, textos sociológicos de intelectuais do ISEB, cinejornais. A RNB mantinha um sentimento ufanista que inspirava os construtores da nova capital e reforçava o discurso ideológico nacional-desenvolvimentista do governo JK. Destaca-se com isso que, tendo relação com o Estado, a Rádio Nacional de Brasília investia em outras opções de entretenimento nacional e local – sem desconsiderar seu papel de comunicadora oficial da cidade – como peças de teatro, programas de auditório e cessão do seu espaço físico para visitantes ilustres curiosos em ver de perto a obra (Nascimento, 2020).

Por esse motivo, busca-se, por meio das obras de Luz, considerar alguns textos e falas que se tornaram memórias discursivas ao evocar contextos de enunciação, isto é, interdiscursos (Orlandi, 2005) sobre a cidade. Como salienta Orlandi (2005), essa memória é um “saber” básico que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está por trás do dizível e que fundamenta cada pronunciamento. Há nesse sentido trocas simbólicas a serem negociadas pelos sujeitos do enunciado.

Os livros apresentam-se também como possibilidade de decifrar o passado por meio das representações de Brasília, e as formas às quais os sujeitos daquele período expressaram de si e do mundo, como é o caso do próprio cronista. Portanto, é preciso pensar muito além do espaço e, no caso da nova capital, dos monumentos de concreto e seus processos de construção, “enveredando pelo caminho das representações simbólicas da urbe, que podem corresponder ou não à realidade sensível, sem que com isso percam a sua força imaginária” (Pesavento, 1995, p. 282).

Referenciais teóricos-metodológicos

Em termos teóricos-metodológicos, esta pesquisa enveredou pelos caminhos da relação entre História e Literatura. Esse é um tema amplo e, apesar da pouca idade da cidade, há uma crescente no número de pesquisas que analisam Brasília por meio da Literatura, não apenas da História, como também de áreas correlatas como Sociologia, Arquitetura e Urbanismo, Geografia, que abordam diferentes conceitos, pontos de vista e fontes nas análises. Em nosso caso, baseamo-nos nos pressupostos da História Cultural sobre interdisciplinaridade, pois os historiadores da cultura realizam pesquisas com fontes oficiais, e não oficiais, para entender como a historiografia utiliza a perspectiva cultural para desconstruir significados de diversos temas e analisar seu desenvolvimento no contexto histórico.

É fundamental uma sensibilidade apurada para detectar essas pistas, permitindo a formulação de uma interpretação cultural que se baseie também na intersecção de fontes e nas ideias que emergem, bem como na adoção de conceitos e métodos oriundos de outras disciplinas, quando necessário, por meio da interdisciplinaridade. Essa abordagem multidisciplinar enriquece o estudo da cultura ao considerar diferentes perspectivas e abordagens, tornando a análise mais completa e complexa. Além disso, ao analisar fontes não oficiais, os historiadores da cultura podem trazer à tona vozes e narrativas muitas vezes marginalizadas ou esquecidas pela historiografia tradicional. Dessa forma, a pesquisa

cultural não só desconstrói significados estabelecidos, mas também amplia o nosso entendimento do passado e do presente, contribuindo para uma visão mais inclusiva da história.

Como afirma Pesavento (2003), quando a História se depara com os seus novos parceiros, não propõe um diálogo a ser sustentado por hierarquias ou territórios de propriedade de um determinado campo específico. Logo, “o que cabe registrar é a presença de um tema/objeto comum, partilhado por diferentes discursos e pontos de observação sobre o real, assim como também o lugar específico de onde é lançada a questão ou o problema a resolver” (Pesavento, 2003, p. 65). Com essa perspectiva, a denominada Nova História Cultural expandiu o escopo de atuação do historiador, incorporando, além dos novos parceiros, novos objetos à historiografia da Cultura. Entretanto, tornou-se necessário desenvolver também novas abordagens críticas de análise (Burke, 2005).

Nesta investigação, entende-se, com base nas considerações de Pesavento (2003), que, de maneira geral, os historiadores desse campo operam sob a mesma concepção de ressignificar os sentidos atribuídos ao mundo, os quais se manifestam por meio de palavras, discursos, imagens, objetos e práticas. Se estamos empenhados em reestruturar uma postura e uma intenção coletiva que visa traduzir o mundo por meio da cultura, é imprescindível identificar os elementos fundamentais, elaborar a estrutura ampla desse modo de construir a História, observar aspectos recorrentes e, possivelmente, destacar as distinções entre os autores, o que, sem sombra de dúvidas, constitui um risco.

Ainda que a história cultural se apresente com uma narrativa que destaca a importância da dimensão cultural na experiência humana, fazemos uso também de intercâmbios com a antropologia simbólica, numa jornada que visa considerar também diferentes estruturas e “modelos de significados” (Darnton, 1990, p. 195).

Dito isso, esta pesquisa analisa as obras de Clemente Luz a partir da perspectiva da história cultural voltada para o urbano, tendo como referência Sandra Jatahy Pesavento (1995), de acordo com a qual, ao trabalhar uma História Cultural do Urbano, entende-se ser pertinente cruzar dados objetivos tais como “obras, traços, sinais ou ‘cacos’ da passividade que nos chegam, sob a forma de imagens ou discursos, com as possibilidades de leitura que a cidade oferece” (Pesavento, 1995, p. 282). Segundo a estudiosa, “empreender este caminho pressupõe pensar para muito além do espaço, enveredando pelo caminho das representações simbólicas da urbe, que podem corresponder ou não à realidade sensível, sem que com isso percam a sua força imaginária” (Idem).

Pesavento (1995; 1997; 2003; 2004; 2006; 2008), ciente das referências mais amplas do debate, realiza uma sintetização de modo claro e adequado aos objetivos deste trabalho. Além disso, ao observar crônicas que narram a cidade de Florianópolis, por meio da História Cultural do Urbano, a historiadora define o gênero a partir dos objetivos historiográficos, o que contribuiu substancialmente em termos teóricos e metodológicos para esta análise da obra literária de Clemente Luz.

É por meio das Sensibilidades, entendidas como campo, objeto e método, que o historiador consegue entender a vida ao longo do tempo; lidar com experiências tanto individuais quanto coletivas; reconstituir maneiras de compreender o mundo; e perceber a forma como as pessoas pensam, sentem e se posicionam perante o mundo em um contexto cultural e temporal particular; ou seja, como assimilam a realidade em que estão inseridas (Pesavento, 2003). Dessa maneira, norteamos-nos pela concepção de que as crônicas presentes nos livros, ainda que só tenham sido reunidas posteriormente e publicadas na coleção a partir da década de 1960, são “representações que se referem à vida e que a explicam” (Pesavento, 2006, p. 11).

Ao dialogar com as ideias de Paul Ricoeur, a historiadora enfatiza que tanto a História quanto a Literatura reestruturam a percepção do tempo. Cada uma, à sua maneira e recursos discursivos próprios, serve para elucidar o presente, reinterpretar o passado e conceber o futuro. Ou seja, esses campos “são formas de representar inquietudes e questões que mobilizam os homens em cada época de sua história, e, nesta medida, possuem um público destinatário e leitor” (Pesavento, 2003, p. 81).

Nessa perspectiva, a literatura acaba por permitir o acesso “ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Ela representa o real, ela é fonte privilegiada para a leitura do imaginário” (Pesavento, 2003, p. 82). Por meio dela, é possível mergulhar nas diferentes épocas e culturas, compreendendo não apenas as histórias contadas, mas também os sentimentos e pensamentos que permeavam a sociedade daquele tempo.

Nesse sentido, os escritores, ao expressarem suas visões e reflexões, possibilitam que o leitor se conecte com o passado, provocando reflexões sobre a complexidade da condição humana, as relações sociais, as identidades etc. Nas crônicas de Clemente Luz, busca-se também perceber os princípios que orientavam a sua atividade e que estavam em consonância com o imaginário coletivo daquela época. Ainda assim, como já mencionado,

o cronista, em seus relatos, expressa temores, dores, inquietações, decepções, saudades, aspirações, emoções. Isso, ao mesmo tempo em que documentava as primeiras impressões de uma Brasília nascente por meio da leitura sensível daquele cotidiano.

Segundo Pesavento (2008, p. 12), os historiadores da cultura são munidos de conceitos que lhe “permitem fazer escolhas e recortes na realidade passada, a ser investigada”. Eles selecionam temas e depois os transformam em objetos que são problematizados. Assim, um dos principais conceitos que a História Cultural trabalha diz respeito ao de *representação*, chave para a análise dos livros. Dessa forma, a História Cultural torna-se uma importante ferramenta para compreender não apenas os fatos históricos, mas também as experiências e percepções das pessoas que viveram em determinado período.

O historiador francês Roger Chartier (2002) afirma que a noção de representação é central na História Cultural, especialmente na concepção que se baseia na relação entre o conceito e as práticas sociais. Para o teórico da cultura, que se utiliza de uma historicidade do conceito a partir de suas definições no Antigo Regime, a representação deixa ver uma ausência, que diferencia entre aquilo que representa e o que é representado. A representação também diz respeito à presença daquilo que se coloca no lugar do outro, do “relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este, por lhe estar conforme” (Chartier, 2002, p. 21).

Em conformidade com Chartier, Pesavento (2003) afirma que representar é, sobretudo, estar no lugar de. Para ela, as representações são “a presentificação de uma ausência, em que representante e representado guardam entre si relação de aproximação e distanciamento” (Pesavento, 2008, p. 12). É por meio dela que “os homens elaboram ideias sobre o real, as quais se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais que não somente qualificam o mundo como também orientam o olhar e a percepção sobre essa realidade” (Pesavento, 2008, p. 13). Nesse sentido, as representações desempenham um papel fundamental na construção e interpretação da realidade, influenciando diretamente a forma como os indivíduos percebem e interagem com o mundo ao seu redor. Por meio das representações, é possível expressar e comunicar ideias, valores e crenças, contribuindo para a construção de identidades individuais e coletivas.

De acordo com Chartier (2002, p. 17), “a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objetivo identificar o modo como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler”. Dessa forma, como aludido,

é importante levar em consideração o momento em que as representações foram formuladas e por quais grupos. É necessário observar no discurso as *condições de produção* e o *local de fala* (Orlandi, 2005) em que a imagem do real é construída na obra literária de Clemente Luz.

Nesse caso, como aludido, faz-se necessário, ao analisar os discursos presentes nos livros, observar criticamente as condições em que as interpretações das crônicas de Clemente Luz estavam inseridas. Não apenas o programa de crônicas como também outras atrações da Rádio Nacional de Brasília eram um dos mecanismos de um esquema de propaganda e defesa da transferência da capital (Rodrigues, 1990). Dessa forma, o *local de fala* do “jornalista e escritor” Clemente Luz é também o de um funcionário do Estado da época que integrava o governo de JK.

Ao analisar as crônicas de Clemente Luz, é importante considerar o contexto político e social em que ele estava inserido, o que pode influenciar a forma como seus discursos eram construídos e recebidos pelo público. Além disso, a relação entre a produção literária e a propaganda governamental na época de JK lança luz sobre as possíveis intenções por trás das crônicas veiculadas na Rádio Nacional de Brasília. É necessário, portanto, uma análise crítica e contextualizada para compreender plenamente o papel e a influência desses discursos na construção da identidade e memória da capital federal.

Ao considerar, por exemplo, o contexto de produção da obra *Invenção da Cidade*, há de se observar que o contexto de publicação da obra é diferente do período da formulação das crônicas, bem como as representações que o cronista faz dos seus escritos. Há nesse ínterim um *gap* de tempo que interferiu na organização do livro. Aliás, o próprio local de fala do escritor já havia mudado, já que à época do lançamento da coletânea sua relação com a cidade, ainda em fase de finalização de diversas obras, e com a Rádio Nacional de Brasília já havia mudado (Nascimento, 2020).

É importante ressaltar que a mudança no contexto do autor influenciou diretamente a forma como ele retratou a cidade em sua obra. Com a evolução de sua carreira e as novas experiências vividas, sua visão da cidade e das temáticas abordadas em suas crônicas pode ter sofrido alterações significativas. Portanto, ao analisar a obra, é essencial considerar não apenas o contexto de produção, mas também o momento em que o autor estava vivendo e como isso pode ter influenciado sua escrita.

Há nesse segundo momento a intencionalidade de produção do documento, por mais que o cronista tenha sempre que possível esclarecido, como em *Um nome à margem*, que

não fez um livro à propósito da História de Brasília. Destarte, considerando as questões colocadas pelo historiador Jacques Le Goff (1984) a respeito da análise de fontes documentais, devemos observar que elas podem ser vistas como monumentos, pois “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro — voluntária ou involuntariamente — determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira” (Le Goff, 1984, s/n). Dessa forma, o documento não é inofensivo, pois consiste no “(...) resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, das sociedades que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (Le Goff, 1996, p. 538).

Assim, é preciso analisá-los para desmistificar o seu “significado aparente”, para tanto, deve-se evitar a ingenuidade, já que um monumento, antes de tudo, é “roupagem”, representa uma fachada, uma ilusão visual, uma composição (Le Goff, 1984). Dito isso, ainda em concordância com o historiador, faz-se necessário, na análise do livro de Clemente Luz, realizar a “desmontagem” estrutura visível da obra, “desmantelando” sua composição e organização, para que se realize a análise “as condições de produção dos documentos-monumento” (Le Goff, 1984, s/n).

É importante considerar não apenas o que um monumento aparenta ser, mas também as intenções por trás de sua construção e os contextos históricos que o cercam. Somente ao desvendar esses aspectos é que podemos realmente compreender a importância e o significado de um monumento na história e na sociedade em que está inserido. Portanto, a análise crítica e a investigação minuciosa são essenciais para desvendar os segredos e as mensagens que os monumentos históricos podem transmitir.

Por basear a análise por meio dos discursos, não posso deixar de mencionar que a linguagem é entendida por Stuart Hall como um *sistema representacional*. Segundo o teórico, na linguagem, usa-se signos e símbolos — sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos — para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos: “a linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos (Hall, 2006, p. 18).

De acordo com Pesavento (2008, p. 13), do conceito de representação deriva o de imaginário, que é entendido “como esse sistema de ideias e imagens de representação

coletiva que os homens constroem através da história, para dar significado às coisas. O imaginário é sempre um outro real, e não o seu contrário”. A linguagem desempenha um papel fundamental na construção do imaginário coletivo, pois é por meio dela que os significados são transmitidos e interpretados. O imaginário, por sua vez, é essencial para a compreensão das representações culturais e sociais que influenciam a forma como vemos o mundo e a nós mesmos. Portanto, a linguagem e o imaginário estão intrinsecamente ligados, moldando nossa percepção da realidade e nossa identidade dentro de uma determinada cultura.

De acordo com Baczko (1991), o imaginário é histórico e datado, ou seja, em cada época, como no nosso caso da década de 1960 em Brasília, são construídas representações que conferem sentido ao real que são amplas e se expressam por palavras/discursos/sons, imagens, coisas, materialidades e por práticas, ritos, performances. Para o historiador o imaginário é um aspecto da vida social, de uma atividade dos diversos agentes sociais, constituindo pontos de referência nas redes simbólicas pelas quais a coletividade direciona regras, normas e objetivos. Portanto,

é assim que, através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de “bom comportamento”, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do “chefe”, o “bom súbdito”, o “guerreiro corajoso”, etc. Assim é produzida, em especial, uma representação global e totalizante da sociedade como uma “ordem” em que cada elemento encontra o seu “lugar”, a sua identidade e a sua razão de ser (Baczko, 1985, p. 309).

Baczko demonstra que o imaginário social é uma forma de regulação da vida coletiva. Ele define, mediante referências simbólicas, divisões internas, hierarquizações e instituições sociais, o exercício “da autoridade e do poder”, concluindo que, “ao mesmo tempo, ele [o imaginário] torna-se o lugar e o objeto dos conflitos sociais” (Idem). Nesse sentido, a construção do imaginário social não apenas define os papéis e posições de cada indivíduo na sociedade, mas também estabelece as bases para possíveis confrontos e disputas.

Ainda conforme Pesavento (2008), cultura, representação e imaginário não podem estar distantes do conceito de Memória. Para Michael Pollak (1989), a memória consiste na operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar. Ela se integra em tentativas mais ou menos conscientes de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades. Sua relação com o passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma

sociedade, para definir seu respectivo lugar, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis.

De acordo Halbwachs (1990), a memória ganha e se enriquece com quadros elaborados por outros sujeitos, a partir de fatos vividos individualmente, já que é impossível dois indivíduos narrarem de maneira idêntica um fato vivenciado por ambos. Contudo, a memória do grupo tem o papel de reforçar e/ou completar/preencher lacunas de lembranças pessoais. Segundo o teórico, a nossa impressão é baseada “não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas” (Halbwachs, 2006, p. 29). Por esse ângulo, como demonstra Pesavento (2008, p. 15), se

(...) a história é a narrativa que presentifica uma ausência no tempo, a memória recupera, pela evocação, imagens do vivido. É a propriedade evocativa da memória que permite a recriação mental de um objeto, pessoa ou acontecimento ausente. E nesse ponto, é preciso considerar que todos nós temos um “museu imaginário” de imagens, transmissoras de uma herança do passado e veiculadas pela memória individual, que é forjada de acordo com a memória social.

Conforme Verena Alberti (2008), a história oral permite o registro de testemunhos e o acesso a uma multiplicidade de “histórias dentro da história”, o que acaba por ampliar as possibilidades de interpretação do passado. Dessa forma, com uma história voltada para as experiências de “outros” grupos, nos aproximamos de uma história que é muitas vezes esquecida ou marginalizada. A capacidade da entrevista, uma ferramenta empregada nesse contexto, em contradizer generalizações sobre o passado amplia a percepção histórica, permitindo a “mudança de perspectiva” de um acontecimento. Na pesquisa proposta, seria indagar como foram os primeiros anos de Brasília na visão de diferentes grupos sociais. Isso demonstra-se importante ao analisar o documento resultante da entrevista concedida pelo cronista ao Arquivo Público do Distrito Federal no ano de 1996.

Consoante Meihy e Holanda (2015), a história oral diz respeito a um recurso moderno usado para a elaboração de documentos e estudos referentes à experiência social de pessoas e de grupos. É uma história do tempo presente e, por conta disso, uma história viva que deve ser bem elaborada. Nesse sentido, Lozano (2006, p. 17) alerta que “fazer história oral significa produzir conhecimentos históricos, científicos, e não simplesmente fazer um relato ordenado da vida e da experiência dos ‘outros’”. Por isso, como Meihy e Holanda (2015) afirmam, os documentos resultantes da metodologia não falam por si só. É necessário

problematizar as fontes, não sendo aconselhável tratar o que foi narrado como um material pronto. Isso posto, em termos metodológicos, ao trabalhar com relatos orais é preciso ter clara a noção de que os documentos resultantes não são uma alternativa de preenchimento de vazios de outras fontes.

Na análise dos documentos orais, precisamos ser atenciosos com o *gap* que existe no tempo transcorrido entre a época que teve lugar o acontecimento evocado e o momento em que se dá a evocação do acontecido, isto é, entre o tempo do vivido e o tempo do narrado, já que,

o indivíduo que rememora amadureceu durante esse intervalo, ele reelabora o que viveu a partir do tempo transcorrido, no qual absorveu as decorrências da situação outrora experimentada. Aquele que lembra não é mais o que viveu. No seu relato já há reflexão, julgamento, ressignificação do fato rememorado. Ele incorpora não só o lembrado no plano da memória pessoal, mas também o que foi preservado ao nível de uma memória social, partilhada, ressignificada, fruto de uma sanção e de um trabalho coletivo (Pesavento, 2003, p. 95).

Logo, é preciso considerar o papel do Arquivo Público (ArPDF) em recolher as representações desses sujeitos nesses documentos orais, e examinar também o período em que essas entrevistas foram realizadas. Como as entrevistas do Programa de História Oral do ArPDF foram produzidas da forma tradicional, ou seja, uma conversa entre entrevistador e entrevistado, devemos nos atentar para a intersubjetividade presente na entrevista, como alega a historiadora Lynn Abrams (2010). Segundo ela, a relação dos partícipes — no que se refere à dinâmica interpessoal do momento (a gravação) e ao processo pelo qual o entrevistado e entrevistador cooperam — cria uma narrativa compartilhada.

Neste trabalho de desmontagem das entrevistas, em que se observa com frequência as fugas da memória (Alberti, 2008), faremos o uso de algumas considerações provenientes do conceito de *paradigma indiciário* da macro-história, trabalhado pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (1989), em que o historiador age como um detetive e investiga coisas pequenas, por vezes insignificantes. Nesse caso, o dever do “historiador-detetive” é fazer a crítica do documento como monumento. Assim, aquele que trabalha com documentos orais não produzidos por ele mesmo deve ser capaz de desmontar a entrevista e analisar as condições de sua produção para utilizá-la com pleno conhecimento de causa.

Em resumo, do ponto de vista das práticas e embasamento teórico-metodológicos, o percurso adotado nas páginas que se seguem implica uma dupla decisão: 1º) reconhecer que as crônicas radiofônicas constituem arquivos de discurso performados — textos feitos para circular em voz alta, em meio a um público de ouvintes-trabalhadores (Nascimento, 2020),

e mais tarde reeditados e reorganizados como memória impressa —, de modo que nelas se adensam condições de produção (institucionais, memorialísticas, discursivas, estéticas, retóricas) que modulam tanto o que se narra quanto o “como” e “quem” narra. 2º) assumir que, para compreender os sentidos e representações de Brasília em sua concepção histórica, é preciso aproximar o olhar por meio do literário: ler o urbano pelo ângulo das coisas pequenas e dos acontecimentos miúdos.

Organização da tese:

No primeiro capítulo abordamos a experiência de Clemente Luz como jornalista e narrador-personagem de suas crônicas, o qual, como um “andarilho das letras”, percorre a cidade em construção, interagindo com diversos sujeitos e círculos sociais. Ele descreve a cidade como a “nova capital”, mas já enraizada na experiência de seus habitantes enquanto experiência cotidiana e invenção. Nesse capítulo, também analisaremos esses primeiros momentos da cidade e como as crônicas de Luz dialogam com os discursos e imaginário vigentes.

No segundo capítulo, exploramos a ideia de que, para os trabalhadores e suas famílias, a cidade já existia muito antes de ser inaugurada. Para tanto, analisamos os “vários mundos” de Brasília que são narrados por Luz durante a construção. Nessa etapa, levanta-se a questão de como o cronista representa não apenas a arquitetura modernista, mas também os contrastes sociais e culturais que permeiam a vida cotidiana dos moradores, contexto em que se insere também. Dessarte, concentramos nossa atenção, sobretudo, na análise das “metamorfoses” da cidade durante esse período, assim como na diminuição, ano após ano, dos canteiros de obras, vilas e acampamentos.

O terceiro capítulo, centrado na simbologia e estética presente na obra literária de Luz, analisa, por meio de variados símbolos e poética presentes nas crônicas, como os objetos, espaços, sujeitos e diferentes sentimentos e emoções adquirem significados profundos nos textos. Analisamos de que maneira as crônicas traduzem as vivências cotidianas na experiência dos moradores de Brasília e como ocorre as relações desses sujeitos com a Urbe em transformação, especialmente nos meses finais da construção e primeiros anos após a inauguração. A simbologia e a estética presentes nas crônicas revelam não apenas a transformação física, mas também a transformação emocional, social e cultural que ocorreu na capital do país.

No quarto capítulo, examina-se como a natureza é utilizada por Luz para expressar os sentimentos dos indivíduos e suas emoções. Nesse contexto, propomos uma reflexão sobre a maneira como o literário articula os elementos da natureza com a construção das subjetividades. Nas interações entre os seres humanos e a natureza representadas, a presença dos elementos naturais do cerrado nas crônicas serve como um espelho dos conflitos internos dos personagens e da transformação que a nova capital vivencia durante seu processo de ocupação. Isso contribui para a criação de um ambiente diversificado e cheio de simbolismo.

Por fim, ressalta-se que a presença de múltiplas “Brasílias” (materiais e imaginárias) dentro da cidade representada na obra literária de Luz nos faz refletir sobre a construção da identidade local e as diferentes perspectivas e práticas sociais que coexistem no imaginário social. O escritor, ao inserir-se nesse contexto, traz à tona novas interpretações e reflexões sobre a capital do Brasil, ampliando o debate e enriquecendo a compreensão do cotidiano urbano.

1 O ANDARILHO QUE RECOLHE OS FRAGMENTOS DE UMA CIDADE QUE SE FORMA

1.1 A “obrigação diária de oferecer um prato de palavras a hipotéticos ouvintes”: as crônicas radiofônicas de Clemente Luz.

A paisagem amiga de Brasília, que a janela do ônibus oferece todas as manhãs, não me deu a sensação de intimidade que sempre sinto. Aliás, tudo o que vejo em Brasília tem, para o coração cansado e para os olhos que reagem contra a velhice, um tom íntimo, de coisa particular, de propriedade privada. Sinto-me inteiramente integrado à paisagem de Brasília.

Clemente Luz, 1972

Na epígrafe acima, há uma confirmação de que o tempo passou tanto para o cronista quanto para a nova capital. Não por coincidência, a crônica a qual esse trecho pertence integra o segundo livro do autor, *Minivida* (1972), que versa sobre a cidade já inaugurada. Ao encontrar uma personagem⁷ que o faz voltar no tempo, o cronista, enquanto narrador-personagem, compartilha com o leitor a etapa da vida que está vivenciando em seu processo de escrita, a terceira idade, já que “seus olhos reagem contra a velhice”. Nesse contexto, é relevante salientar para nossa análise que a cidade e os monumentos ao seu redor também sofreram transformações ao longo dos anos e que o cronista acompanha esse processo. Seu eu-personagem cronista já não está nos canteiros de obras, mas pegando um ônibus para ir ao seu trabalho. Ainda assim há uma “intimidade” estabelecida entre o material da cidade com o sujeito que a transforma: “tudo o que vejo em Brasília” tem “um tom íntimo”, de “coisa particular”. Desse modo, nota-se que tanto o ser humano quanto os elementos físicos (prédios, avenidas, monumentos etc.) da metrópole desempenham o papel de testemunhas das mudanças e transformações que Brasília experimentou ao longo de seus primeiros anos de desenvolvimento.

Mesmo com as marcas deixadas pelo tempo, nessa crônica e em outros textos de sua obra, o autor revela um sentimento de orgulho por ter vivido e testemunhado diversas narrativas nas ruas, bairros e avenidas da nova capital. Em alguns casos, ele expressa sua gratidão por ter participado da significativa transformação da cidade que tanto valoriza ou

⁷ Cândido (2009) caracteriza o personagem como um ser fictício, ainda que este possa ser concebido pelo autor de maneira a se assemelhar a uma extensão da condição humana. Pode-se classificá-lo tanto como personagens de costumes quanto como personagens de natureza. Os personagens primeiros apresentam características de personalidade notáveis que podem influenciar suas ações dentro da narrativa. Os segundos evoluem ao longo da história, enquanto os personagens que se baseiam em costumes apresentam características reconhecíveis desde o início.

ratifica sua participação na empreitada de transferência da capital: “Sinto-me inteiramente integrado à paisagem de Brasília”. Nesse trecho, já na velhice, ele persiste em manifestar sua admiração por Brasília, que considera seu lar, ainda que também fosse fonte de inspiração, já que, conforme mencionado, ele acreditava que sua vida estava vinculada à trajetória e ao futuro da capital.

Dessa forma, a análise das crônicas de Luz implica em refletir sobre a interação entre os indivíduos que habitam Brasília e o ambiente urbano dessa nova metrópole: “a paisagem amiga de Brasília, (...) não me deu a sensação de intimidade que sempre sinto” (Luz, 1972, p. 91). Como nesse trecho, sua produção literária expressa não somente suas memórias e percepções, mas, similarmente, a essência e a constante transformação da capital brasileira.

O ônibus revela sua dinâmica no ambiente urbano, sua movimentação pelo espaço. Quanto à sua profissão, ele atua como um sujeito que observa de uma perspectiva distinta, mesmo da janela de um ônibus, pois percebe as particularidades que permeiam o tempo, o espaço, as vivências e os indivíduos que o cercam. O meio de transporte configura-se como um elemento a mais de um testemunho elucidativo das transformações e evoluções que Brasília experimentou ao longo das décadas, constituindo-se como um elemento essencial da vida urbana na metrópole.

Clemente Luz, ao refletir sobre a nova capital em suas crônicas, não se limita a expor os elementos físicos e arquitetônicos da metrópole, mas, simultaneamente, mostra as identidades múltiplas e intrincadas de seus moradores (construtores ou não). Suas representações refletem a trajetória e as aspirações daqueles que colaboraram para construir e transformar essa cidade única, constituindo um testemunho precioso de uma época e de um espaço que persistem em se reconfigurar. A partir de sua vivência, mudou-se à meia-idade, seus olhos, que “reagem” às adversidades visuais frequentemente enfrentadas por indivíduos em idade mais avançada, evidenciam uma sabedoria e uma maturidade que elevam sua faixa etária.

Ele não era apenas um escritor e jornalista na cidade em desenvolvimento; era um observador privilegiado dos acontecimentos que ali se desenrolaram e das transformações que ainda estavam em curso. Possui um conhecimento profundo acerca da história da cidade, mas, principalmente, compreende de que maneira essa história impactou não apenas os habitantes que contribuíram para sua edificação, como também os novos habitantes.

Em se tratando da sua idade como elemento da narrativa, Luz utiliza-se do seu “eu” como testemunha em *Andarilhos* para fazer um desabafo sobre a sua idade, que, já avançada,

o impedia de viver, à época, como um andarilho.

Não sou propriamente um andarilho. *Gostaria, entretanto, de ter menos idade para lançar-me numa caminhada que não tivesse objetivo ou fim. Sair, de corpo, alma e bagagens (pouca bagagem, como convém aos andarilhos...), e caminhar, enquanto me apetece ou enquanto as pernas suportassem.* Depois, parar à sombra de uma árvore ou à beira de um córrego, banhar-me livremente, sem receios e sem fronteiras. Depois, abrir os braços e saudar, como um ser vivo, a fonte de vida, que é o sol. Saudar o velho e vermelho sol, no momento de seu mergulho no horizonte... Depois, aguardar a chegada da lua. Melhor, se for lua cheia, que quase faz vis-à-vis com o sol nestes imensos chapadões. E uivar à lua, como os cães, que elevam, nos seus uivos prolongados, até às restecas amarelas de luz, a saudade de um mundo desconhecido (Luz, 1972, p. 112, grifos nossos).

Nessa narrativa, Luz reproduz um discurso acerca do modo de ser e viver de um “andarilho”, que associa à vida sem destino ou pressa e que o coloca em comunhão com a natureza, ou seja, viver um dia de cada vez e aproveitar ao máximo as belezas cotidianas, que passam despercebidas no dia a dia, sendo necessário para isso “lançar-se numa caminhada que não tivesse objetivo ou fim”.

Se considerarmos o período a que se refere o texto, Brasília já havia sido inaugurada e o ritmo frenético para finalizar as obras diminuído; o objetivo havia sido alcançado em sua maior parte, a cidade estava pronta, como o cronista insiste em destacar em diversos textos de ambas as obras. O escritor, também inserido nesse novo contexto, chama atenção para o ato de caminhar sem destino, usufruir da sombra de uma árvore ao descansar, saudar o velho e vermelho sol, uivar à lua e ir à procura do “desconhecido”, ao mesmo tempo que contempla o Planalto Central com seus imensos chapadões.

O relato expõe, de maneira reflexiva, ainda que com tom melancólico, ao atento leitor-ouvinte, essa singular fase da vida do cronista. Por isso, a busca por uma conexão com a natureza revela a urgência de se afastar das agruras do mundo moderno e frenético, que ele experimentou nos primeiros anos da nova capital como jornalista e literato, para encontrar a serenidade interior por meio da contemplação atenta do ambiente natural do planalto.

Ao adotar um estilo de vida marcado pela simplicidade e ausência das pressões e imposições urbanas, o personagem-narrador revela a importância de valorizar os minuciosos aspectos que, muitas vezes, se perdem na apressada “modernidade”. Outrossim, essa busca por conexão com a natureza também pode ser interpretada como uma forma de resistência à superficialidade e artificialidade da sociedade contemporânea, resgatando valores essenciais e perdidos no cotidiano agitado. O cronista nos convida a refletir sobre a importância de desacelerar, apreciar a simplicidade e reconectar-se com o ambiente natural para encontrar paz interior e significado na vida. No entanto, é importante considerar que nem sempre a

busca por conexão com a natureza pode ser vista como uma forma de resistência ou de resgate de valores essenciais.

Para Martins e Cunha (2023), a utilização de “personagens em trânsito” é um elemento marcante e muito presente em obras literárias. Logo, o viajante é um “personagem recorrente na literatura” e é visto como “símbolo do ser que procura se encontrar durante um percurso incerto”. Nesse sentido, como demonstra Gagnolini (2000), a figura do viajante adquire diferentes nuances ao longo da história, desde a primeira grande representação de Ulisses, arquétipo do viajante que “retorna” ao seu lar, até a concepção do viajante kafkiano, que se encontra sem destino e sem possibilidade de retorno.

A presença do viajante nas obras literárias pode simbolizar uma busca incessante por identidade e propósito, mas que não é única ou estática. No caso dessa crônica, a busca reflete a própria jornada existencial de Clemente Luz, narrador e personagem, e demonstra essa busca por uma identidade no período posterior à inauguração de Brasília, marcada por mudanças políticas, culturais e sociais significativas após 21 de abril de 1960.

Como um andarilho das “letras” da nova capital, Clemente Luz assemelha-se em diversos momentos à figura do Wanderer de Nietzsche. Para Gagnolini (2000), que investiga a filosofia de Nietzsche sobre o viajante, o Wanderer simboliza a ausência de retorno e a incerteza, sendo “uma das metáforas possíveis para se referir à constituição da identidade”, bem como à forma como se “entrelaçam as forças para formar as diversas representações de si” (Gagnolini, 2000, p. 52).

Ao confessar seus pensamentos e crise existencial, o “escritor-personagem-narrador” viajante reflete os anseios e dúvidas do ser humano em sua jornada de autoconhecimento e de envelhecimento. Luz não desembarcou em Brasília tão jovem quanto muitos de seus contemporâneos que também alimentaram o desejo de transformar suas vidas e acumular riqueza (Ribeiro, 2008). Ele já beirava os 40 anos de idade e possuía uma vasta experiência profissional como jornalista, construída em suas “andanças” em duas outras capitais: Belo Horizonte e Rio de Janeiro.

Além disso, apesar de ter sido recrutado pela Rádio Nacional de Brasília (RNB) para atuar como redator, sua função principal e destacada contribuição para a grande “empreitada” construção de uma nova capital – segundo seu próprio relato (Luz, 1998) – foi a de coletar “as palavras no papel, na ordem necessária para a fixação das ideias,” com o intuito de redigir crônicas radiofônicas que seriam transmitidas diariamente (Luz, 1968, p. 25).

Mediante suas narrativas, que representam seu ofício como cronista (Nascimento, 2020), e da análise das crônicas, observa-se que a dedicação do autor em sua escrita era voltada para prender a atenção de seus ouvintes-leitores. Graças à sua habilidade com as palavras, mas sobretudo seu “trânsito” pelos diferentes espaços da nova capital (em construção e consolidação) e seus entornos (Goiás e Minas Gerais), ele conseguiu firmar-se como uma figura de importante e, principalmente nos anos seguintes, de reconhecida notoriedade no âmbito da divulgação e promoção de Brasília, chegando mesmo a conseguir a chancela de JK, que escreveu comentários positivos em *Invenção da cidade*.

Dessarte, sua contribuição foi importante para a edificação da identidade cultural da recém-instituída capital, entretenimento, bem como propagação e defesa do discurso nacional-desenvolvimentista que caracterizava o governo JK à época (Nascimento, 2020). O carinho que nutria pela cidade é visível em suas crônicas, revelando não apenas seu fervor, mas também a crença no discurso governamental de um “suposto” (e sonhado) futuro auspicioso que Brasília reservava ao país. Dito isso, as crônicas de Luz, como já citado na introdução, constituem uma narrativa sensível do período que vai do final da década de 1950 ao início da década de 1970.

1.1.1 Cidade, obra e autor: “Nas fronteiras dos quarenta anos, marcho para o futuro, pisando o asfalto novo desta cidade do futuro!”

Retomando a narrativa de Luz presente na crônica *Andarilhos*, o cronista perde-se em seus devaneios e chega até a se contradizer, demonstrando assim, numa narrativa de si, por meio do seu eu-personagem, que explicita outro estágio de sua vida e experiência em Brasília, essa busca identitária e existencial. Ele se coloca como eu-personagem com um foco da narrativa centrado na figura do andarilho, mas diz não o ser “propriamente”.

Após se perder em pensamentos e sonhos, é chamado ao presente pelo seu eu-narrador para descrever um encontro inusitado que teve com um “desses andarilhos de estradas”, que são os “verdadeiros” andarilhos:

Certa vez, em conversa com um desses andarilhos de estradas (meio loucos, meio vagabundos, meio líricos, que nunca sabem onde estão, nem para onde vão), tentei traduzir, na linguagem do pobre homem, os meus sentimentos de andarilho intelectualizado. Ele me ouviu com paciência, dando pequenos pontapés numa touceira de capim da beira da estrada, à porta da venda do Jaci, na estrada Brasília-Belo Horizonte. Olhou-me com a mansidão própria dos andarilhos verdadeiros, que nada querem, nada sabem e nada sonham (...) (Luz, 1972, 113).

Nesse segundo momento da narrativa, Luz exhibe mais características do que julga ser de andarilhos “verdadeiros”: podem ser “meio loucos”, meio “vagabundos” e destacam-se pela “mansidão”. A mansidão mencionada pelo cronista revela um desapego e aceitação da vida, sem questionamentos ou expectativas, aceitando a “vida como ela é”. Destarte, os andarilhos simbolizam liberdade e autenticidade que poucos atingem.

Em sua narrativa, Luz vê os andarilhos não como pessoas sem destino, mas como aqueles com uma sabedoria singular, que vai muito além do conhecimento intelectual. Eles veem a beleza e a simplicidade da vida, sem se submeter às convenções sociais ou aos padrões de sucesso, e podem percorrer estradas, aproveitando as experiências e lições do mundo, sem também se importar com a opinião externa.

Nesse caso, com sentimentos de “andarilho intelectualizado”, o narrador-personagem demonstra na crônica, apesar usar muitas vezes a linguagem erudita, conhecimento intelectual ou modo de vida citadino, há uma leitura realizada por um homem em trânsito sobre como a cidade também influenciou sua experiência. No desfecho da narrativa, Luz percebe que, naquela região próxima à Brasília, as paisagens, os sujeitos e os costumes também haviam mudado: “— Qual o quê, seu moço! Não é assim, não mais” (Luz, 1972, p. 113). Logo, após ouvir os sonhos do escritor, o andarilho começa a citar as mudanças ocorridas ao longo dos anos, como a substituição das “estradas que eram de boiadeiros ou de cavaleiros” por estradas que queimavam seus “pés com o asfalto” e que ameaçavam sua vida devido ao tráfego de caminhões; ou o fato de o sossego nos campos ter sido substituído por barulhos que não o deixavam mais dormir. (Luz, 1972, p. 113-114).

O homem ressentia-se da construção de estradas asfaltadas que levam à nova capital recém-inaugurada, bem como do aumento populacional da região que mudou a forma de viver do andarilho, que fala com rancor e amargura. Ainda que apresentadas de forma melancólica, as mudanças apontadas pelo andarilho geram um enfoque na exemplificação da realização da interiorização e do progresso na região centro-oeste, como promulgado desde as obras de construção dos discursos oficiais.

Como alguém que transitou por uma cidade em diferentes momentos, da construção aos seus primeiros anos, Clemente Luz pode ser analisado como um andarilho. Ele recolhe os fragmentos da cidade, físicos ou imaginários, discursivos ou do cotidiano, e os transforma em texto inicialmente para ouvintes da RNB e posteriormente para leitores de suas obras. Por isso, é fundamental considerar as condições dadas ao cronista, bem como os contextos que permeiam a produção de suas crônicas (Nascimento, 2020). Um exemplo disso é a figura

do andarilho, bem como as diversas maneiras às quais ele representa o espaço urbano, que retomaremos nos capítulos subsequentes. Além disso, é igualmente relevante destacar a própria relação do escritor com sua obra e com a cidade que narra (Orlandi, 2003; Candido, 2000).

Clemente Luz é um leitor especial da cidade e, sendo a crônica também uma fonte que transita entre narrativa literária e histórica (Pesavento, 1997; 2004), poderíamos afirmar também que, como andarilho que recolhe os fragmentos discursivos e de experiências em suas observações cotidianas, ele foi um dos responsáveis por narrar a história dos primeiros anos de Brasília. Conforme aponta Certeau (1998), caminhar pela cidade é uma prática criativa na qual o indivíduo transforma a cidade em um espaço que lhe é particular. O pedestre é capaz de modificar ou atribuir significados por meio de seus deslocamentos e interações, como Luz, que demonstra a partir do seu eu-personagem um trânsito boêmio, sobre o qual ele confessa anos depois (Nascimento, 2020). O percurso pedestre, tal como observa Luz na crônica, a partir da Rodoviária do Plano Piloto, revela uma dimensão bastante pessoal da cidade, mostra o particular da cidade, assim como suas emoções e seus valores. Ao andar, ele forma um espaço único, favorecendo alguns lugares e evitando outros, fazendo a cidade desaparecer em certas áreas, exagerá-la em outras, distorcê-la e “fragmentá-la, alterando sua ordem, no entanto imóvel” (Certeau, 1998, p. 182).

De acordo com Beal (2015), ao investigar as experiências de Nicolas Behr, observa-se que os artistas de Brasília frequentemente retratam o peculiar desafio de se locomover pela cidade, a qual foi concebida prioritariamente para os automóveis, em detrimento dos pedestres. Dessa forma, os artistas evidenciam não apenas o efeito alienante das facetas da capital, mas também as tentativas de transformar a cidade em um espaço mais acolhedor e íntimo. Em algumas crônicas, não apenas de *Invenção da Cidade*, como também de *Minivida*, o escritor crítica as dificuldades enfrentadas pelos pedestres de Brasília, especialmente diante da distância entre alguns setores. Em “Frota Pioneira”, como narrador-personagem, cita que “quem não tem um veículo, mesmo que seja uma bicicleta, é um prisioneiro de Brasília” (Luz, 1968, p. 115). Em “A moça chamada Socorro” (Luz, 1972, p.73), trata das distâncias de alguns estabelecimentos quando esses não ficavam próximos do centro e as aborridas “viagens” necessárias.

Com isso, enquanto caminhante em Brasília, essas reflexões revelam a falta de planejamento urbano e acessibilidade para os habitantes da capital, tornando a experiência de caminhar pela cidade desafiadora e muitas vezes desgastante. Neves (2022) afirma que

— ao analisar uma proposta de cidade projetada para os automóveis sob a égide de um progresso alinhado à ideologia desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek — esse enfoque prioriza o rodoviarismo, prometendo uma vida mais “moderna” e veloz. No entanto, essa transformação resulta em um trânsito que se torna, paradoxalmente, menos humano e cada vez mais oneroso.

Ao considerarmos a definição clássica de narrador elaborada por Walter Benjamin (1987), podemos classificar Clemente Luz dentro dessa categoria, uma vez que ele utiliza suas experiências pessoais e profissionais como base para a construção de suas narrativas. Conforme sugerido pelo filósofo em questão, a concepção do narrador forma-se em dois grupos distintos: primeiro, aquele que parte em viagem, oriundo de locais distantes, e cheio de experiências a narrar; segundo, aquele que, sem precisar deslocar-se para além de suas fronteiras, mas que ainda por intermédio de suas vivências e saberes, dispõe de um amplo conhecimento das histórias e tradições de seu país. Nessa concepção, Clemente Luz pode ser interpretado como parte desse segundo grupo, mas com a especificidade de também viajar e transitar entre diferentes espaços da cidade nova, e do Planalto Central, para ter muito o que contar, o que está evidente em seu segundo livro, *Minivida*.

No entanto, no que tange às obras de Luz, surgem diferentes perspectivas de interpretação desse narrador, a partir dessa inspiração benjaminiana, quando levamos em conta o contexto peculiar da construção de uma nova capital e seus primeiros anos. Nesse contexto, que vai de 1956 a 1960, reuniram-se na cidade em obras — já que Brasília se apresentava como um lugar peculiar e ainda não existente — indivíduos oriundos de diversas regiões do Brasil (Ribeiro, 2008; Sousa, 1983), o que demonstra uma significância profunda de confluências e contatos culturais se considerarmos que o Brasil possui as dimensões de um país com características continentais (Nascimento, 2020).

Como destaca Ribeiro (2008), a situação de Brasília não deve ser comparada de maneira direta a outros empreendimentos da construção civil situados em regiões que apresentam um desenvolvimento mais avançado e diversificado em aspectos econômico-sociais, ainda que também tenha exigido a colaboração de milhares de indivíduos. Para o pesquisador,

(...) o setor da construção civil é o ramo industrial mais propício a deslocar milhares de trabalhadores e concentrá-los em um determinado ponto. Isso se deve basicamente a duas razões, relacionadas entre si: o pouco nível de qualificação necessário, em geral, para a maior parte das atividades e o grande número de operários requerido para obras de grande porte (Ribeiro, 2008, p. 23).

Dessa forma, é possível considerar a construção civil, no âmbito da edificação de uma nova capital, como um dos fatores que propiciou uma significativa mobilização de pessoas em direção ao Planalto Central. De acordo com Ribeiro (2008), a construção de Brasília deu-se em uma escala ampliada das práticas produtivas no setor da construção civil, mas também “combinada com as especificidades de construir uma obra fortemente marcada por razões e decisões políticas, uma obra da dimensão de uma nova capital no interior do país” (Ribeiro, 2008, p. 23). Discorreremos mais à frente sobre essas razões e decisões políticas, porém não podemos esquecer também de que outros sujeitos continuaram migrando para o Planalto ao longo dos anos, ainda por motivos de trabalho, mas já ocupando outras localidades do Distrito Federal, nas então chamadas cidades-satélites, hoje denominadas regiões administrativas (Holston, 1993).

O cronista (narrador-viajante) conhece seu país, esses sujeitos e, sobretudo, Brasília. Suas crônicas, em geral, transparecem essa relação escrita-experiências, pois referem-se a alguém que ele conhecia ou sobre situações vivenciadas a partir da sua presença cotidiana na nova capital. Desse modo, em geral, suas narrativas partem do que ele viu, vivenciou ou ouviu falar. Na crônica “Canto noturno”, podemos notar o papel de Clemente Luz como narrador em Brasília. No texto, o cronista narra ao ouvinte-leitor o ritmo acelerado dos trabalhadores e as belezas vistas na nova capital. Como narrador-personagem, ele faz uso do recurso de relatar a sua experiência como forma de se aproximar do leitor e construir uma ideia de proximidade da sua casa, com o cotidiano dos canteiros de obras.

Na narrativa, ele diz ter ouvido certa noite o canto dos trabalhadores nas obras do Instituto de Aposentadorias e Pensões (IAPs): “Esta noite, ouvi, com ternura e emoção. O canto simples dos trabalhadores. Canto simples e profundo, talvez sem alegria, mas honesto e bravo” (Luz, 1968, p. 63). Portanto, conforme será analisado de maneira mais detalhada no terceiro capítulo, os “cantos de trabalho” consistem em conjuntos de canções executadas a capela, sem o suporte de instrumentos, seja de forma coral (com todos os participantes cantando em uníssono) ou responsorial (na qual um ou mais solistas são acompanhados pelo agrupamento). Eles visam comunicar, organizar, incentivar ou amenizar o trabalho em conjunto. São reconhecidos como os mais antigos cantos da humanidade, ao lado dos cânticos religiosos (Dantas, 2015; Andrade, 1989).

Nesse caso, o canto volta-se para o incentivo e/ou alívio do trabalho no canteiro de obras. A expressão “sem alegria” pode estar relacionada com o cansaço físico resultante da alta carga de trabalho, já que os operários — como o próprio cronista afirma — precisavam

cantar justamente para evitar que o sono não diminuísse o ritmo. Outrossim, observa-se na crônica uma referência à carga horária dedicada ao trabalho: “As turmas se alternam, para que dezoito horas diárias sejam utilizadas na construção da grandiosa cidade” (Luz, 1968, p. 63).

Nair H. Bicalho de Sousa (1983) diz que os relatos de trabalhadores dessa época indicam que eles trabalhavam de 14 a 18 horas por dia. Assim, como narra Luz, isso fazia com que as máquinas funcionassem sem parar, tanto de dia quanto de noite. Além disso, os finais de semana eram usados para fazer horas a mais de trabalho. Ribeiro (2008) afirma que, durante a construção de Brasília, era frequente a realização de horas extras. Isso estava relacionado à forma como o grande projeto era estruturado. As horas extras aceleravam o trabalho para concluir a obra a tempo e contribuía com o aumento dos ganhos dos trabalhadores, o que acabou levando-os a “submeter-se e mesmo desejar sempre além da jornada legal” (Ribeiro, 2008, p. 1962).

Ainda que enfatize o ritmo desgastante, Luz destaca outros elementos, como os sentimentos dos operários e as belezas naturais da cidade em construção. Por isso, finaliza a crônica narrando as belezas de Brasília, como as manhãs, os luares e as tardes que podiam ser admiradas dos canteiros de obras. De acordo com ele, o pôr do sol era tão magnífico que fazia os trabalhadores “pararem” por alguns instantes para admirar a visão. Ademais, ele não deixa de transparecer seu envolvimento e entusiasmo em estar participando da construção:

Vocês não podem imaginar o entusiasmo que senti, esta noite, quando as vozes, como num mutirão de roça, entoavam as canções regionais. Eram os nortistas, com os bailões ligeiros e sentimentais. Eram os mineiros, com as modinhas picantes e sentimentais, também. Como fundo musical poderoso, o ruído dos martelos, das serras, dos motores. E, quando a madrugada chegou, uma poderosa sirena determinou a suspensão do canto, como se fosse o sinal de recolher. Os ruídos desapareceram por completo, durante uma ou duas horas. Depois, outras sirenas deram o toque de alvorada, e novas vozes começaram a surgir. Já não cantavam, pois saíam de corpos descansados, prontos para a jornada de trabalho (Luz, 1968, p. 64).

O que salta aos olhos na crônica é a forma como o narrador demonstra ser conhecedor dos sujeitos que participavam da construção da nova capital. Conforme afirmado por Vitente (2022), o canto representa uma forma que proporciona uma comunicação eficiente e distinta de saberes, devido à sua singularidade na memorização. Isto é, por meio da oralidade, “é uma forma de saber. Transmitir oralmente as experiências, conhecimentos, vivências, modos de entender e estar no mundo é prática utilizada por sociedades cuja palavra escrita não está no centro de sua organização social” (Vitente, 2022, p. 30).

Luz exterioriza conhecimento sobre os cantos regionais do país ao mesmo tempo em que demonstra a peculiar função dessas cantigas de manter os trabalhadores no ritmo exaustivo (Nascimento, 2020). Essa prática novamente sugere formas tradicionais de lidar com um trabalho em excesso e em difíceis condições, como nas colheitas de plantações realizadas no campo.

Como dito a partir de Benjamin (1987), o narrador retira da experiência o que quer contar, seja ela a sua própria ou a relatada por outros. Assim, ele “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1987, p. 201). Na crônica analisada, é de nosso interesse o modo como Luz se aproveita da sua experiência particular para narrar os acontecimentos, uma vez que ele se baseia em suas impressões percebidas durante uma noite de contato com os diversos sons oriundos de obras próximas à sua habitação. Destarte, é a partir dessa experiência que ele tece uma escrita acerca das experiências dos ouvintes da RNB, com especial ênfase nos trabalhadores noturnos.

A circunstância em que ele recorre às suas vivências aparece em outras crônicas dos livros estudados e demonstra relevância à pesquisa, não somente as representações que o cronista cria da nova capital, mas também as que ele elabora de si próprio nesse contexto. Nesse caso específico, ele exterioriza que não residia em acampamentos, apesar de aparentar ter conhecimento sobre o dia a dia e as vivências dos trabalhadores que habitavam essas moradias coletivas, especialmente os operários mais humildes da construção civil. Em alguns textos, o local de sua residência explicita-se como sendo uma casa da Fundação de Casa Popular.⁸ Não se trata de averiguar na crônica a veracidade das informações, dos locais citados ou se de fato ocorreram os eventos narrados; mas analisar por que e como é construída essa imagem do real (Charter, 2002; Pesavento, 2003).

Nessa crônica em questão, que remete ao início das obras de construção, o cronista cita: “Minha casa fica a meia distância dos canteiros novos de obras dos IAPs, da Fundação da Casa Popular e do Banco do Brasil, lá mais longe, quase no Eixo Rodoviário” (Luz, 1968, p. 63). Contudo, em “A Herança”, dizia residir na quadra 31 da Fundação e em certo momento descreve características comuns das residências do local: “Lá pelas tantas, no meu quarto de janelas baixas, como são as janelas da Fundação, fui despertado por ruídos, estranhos” (Luz, 198, p. 110). Há nesse sentido, devido ao tempo da narrativa, a representação de uma errância de Luz ao longo da construção de Brasília.

⁸ Conforme Nascimento (2020), Luz chegou a morar na Fundação Casa Popular (FCP), como veremos no próximo capítulo, como reflexo dos privilégios que dispunha ao se transferir para Brasília em 1958.

O cronista, com a sensibilidade de um observador atento ao que acontecia ao seu redor, narra para Brasília (e o Brasil) as suas impressões do dia a dia por meio do rádio. Em “Canto Noturno”, demonstra — de forma poética e apoiado em argumentos que justificavam a construção da cidade — o ritmo desumano empreendido. Desse modo, ao enfatizar o canto regional e não a exploração da força de trabalho, ele contribui também para a mitificação de Brasília e seus trabalhadores cansados, mas perseverantes em prol do objetivo principal: a inauguração. Por isso, em certo momento, ele procura dialogar com as experiências desses “outros” sujeitos ouvintes da rádio, ao sugerir as belezas que mereciam ser “contempladas” na cidade ainda em construção.

A marca da oralidade presente na crônica deriva da linguagem simples e coloquial (Cândido, 1981), com um tom de conversa fiada: “Não sei se vocês já viram. Mas eu vi, muitas vezes, a lua, como uma bola de sangue, surgir no nascente, no mesmo instante em que, no poente, como outra bola incandescente, o sol, começa a se pôr (Luz, 1968, p. 64). Nessa fase da narrativa, “belezas” do Planalto é uma expressão que remete aos discursos contemporâneos daquela produção. Dessa forma, o cronista intencionalmente busca atribuir sentido ao que ocorria nos canteiros de obras da futura capital:

Nesse instante, a gente sente a grandeza da terra onde está sendo plantada a cidade. E a ternura, que vem do coração, é tão grande e tão profunda, como a que nasce, ao embalo das vozes cantando, durante a noite, para que os corpos não se dobrem ao peso do sono e os braços mantenham o ritmo de Brasília, desse trabalho tão indispensável a Brasília, como o sol e a água são indispensáveis à vida (Luz, 1968, p. 64).

O relato poético acerca da vida cotidiana, que representa o ritmo de trabalho, os envolvidos e as belezas de Brasília, demonstra uma narrativa sensível do autor em relação à experiência vivida. No contexto em que se observa a dinâmica presente do narrado, torna-se evidente um entusiasmo por parte do narrador, assim como de quem se dedica à leitura das vivências cotidianas. Desse modo, em “Canto Noturno”, assim como em diversas outras crônicas, há a reiterada presença de discursos que permeavam o imaginário coletivo da época.

A crônica é utilizada tanto como uma forma de defesa quanto para enfatizar a necessidade da transferência da capital, e, portanto, a edificação de uma nova cidade-capital. Os discursos apresentados fundamentam, à semelhança da citação acima mencionada, temáticas relacionadas à localização e à extensão territorial; ao ritmo da construção da cidade, que continua, mesmo em face do desgaste e à exaustão, por ela ser vista como

“indispensável”; e ao sentido da tarefa para os indivíduos envolvidos, entre outros fatores (Oliveira, 2005; Carvalho, 2001).

A crônica “Encontro matinal”, por exemplo, dispõe tanto de representações acerca do escritor como da cidade em construção. Nela, o cronista utiliza-se da curiosidade infantil de *Le Petit Prince*, personagem do conto *O Pequeno Príncipe*, para explicar seu trabalho e o motivo de tantos homens estarem naquele grande canteiro de obras.

Começamos pela primeira representação que trata do cronista e do seu trabalho. Após saltar do livro e se sentar na beira da mesa, o Pequeno Príncipe indaga Luz a respeito do que fazia. Este diz ter mostrado para o príncipezinho suas ferramentas, como a máquina de escrever, o papel, o teclado, e depois explicou seu trabalho. Mas, com a não satisfação do visitante, explicou-lhe de uma outra forma: “— Eu trabalho com as palavras no papel, na ordem necessária para a fixação das ideias, e no fim, escrevi alguma coisa...” (Luz, 1968, p. 25). Ao ser indagado “para quê”, Luz diz ter pacientemente mencionado que escrevia para que outros o escutassem ou lessem. Nesse caso, o próprio cronista menciona o diferencial dos seus textos na cidade: eram escritos para serem escutados ou lidos na RNB (Nascimento, 2020).

Por meio do seu eu-personagem, Luz visa representar o seu ofício em Brasília, dando mostras também de como era produzida, para quem e sobre o que falavam suas crônicas. Por meio do personagem, Luz exercita uma autorreferenciação. Evidencia-se, com isso, que os diálogos entre os personagens — Luz e o Pequeno Príncipe — versam primeiramente sobre a sua própria profissão como cronista e não sobre a nova capital em construção.

É importante considerar a escolha de Luz para iniciar seu texto: o diálogo com uma criança curiosa. Como demonstra Soares (2024), a escolha do narrador é fundamental para dar início à geração de efeitos na narrativa: “de quem é a voz (se será adulta), personagem da história (criança, homem ou mulher), enfim, sua posição irá organizar o modo como a história será contada” (Soares, 2024, p. 6). Assim, o menino “que saiu do livro e sentou-se à beira da mesa” (Luz, 1968, p. 25) do cronista traz consigo — por ser um personagem de um livro clássico da literatura mundial — a fantasia que desperta a imaginação e o pensamento crítico, nesse caso, os ouvintes da RNB.

Conforme a análise de Souza e Ribeiro (2014), a obra *O Pequeno Príncipe*, de Saint-Exupéry, publicada em 1943, apresenta a relação do menino com o mundo que é “mediada pela palavra”, por meio de “diálogos constantes, pelo afeto e pelo desenho”. Assim, essa dinâmica possibilita que o personagem perceba em suas aventuras as distinções entre uma

realidade e outra. Além disso, ele busca “constantemente respostas que deem sentido à sua existência como sujeito. Fantasia essa que, negada pela realidade, continua sendo requisitada pelas pulsões” (Souza; Ribeiro, 2014, p. 37).

No caso da crônica, por meio da curiosidade de *Le Petit Prince*, indaga-se: quem Luz era e o que fazia naquele contexto da construção de Brasília? Além disso, o narrador demonstra que o eu-personagem é reticente ao falar com detalhes da sua função na empreitada, sendo “forçado” a, pacientemente, dar mais elementos ao menino que não se satisfaz com as suas respostas rasas. Portanto, é interessante a utilização do personagem infantil em sua crônica, pois,

o menino demanda seus desejos pela palavra, suas demandas se articulam pela linguagem. Questionando e conversando foi o modo com que o menino entrou em contato pela primeira vez com o narrador da história, que, por sua vez, também é um personagem, pedindo que o homem desenhasse a ele um carneiro (Souza; Ribeiro, 2014, p. 37).

O desejo demandado pelo menino na crônica de Luz era o de saber o que Clemente Luz fazia sentado à mesa diante de uma máquina de escrever: “Mostrei-lhe a máquina de escrever, o papel, o teclado, e lhe expliquei meu trabalho. Não ficou satisfeito (...)” (Luz, 1968, p. 25). Como citado, na crônica suas demandas por informações “articuladas pela linguagem”, grande, após insistência, gera no narrador uma resposta que também se utiliza da linguagem para narrar seu trabalho de forma poética:

Perguntou de novo: - Mas isso não tudo. Com que é que você trabalha?
 Respondi-lhe, seco: - Com as palavras!
 — Como?
 Com paciência, expliquei:-- Eu coleciono as palavras no papel, na ordem necessária para a fixação das ideias, e, no fim, escrevi alguma coisa. Para que? perguntou o Príncipezinho.
 — Ora, para que os outros escutem ou leiam (Luz, 1968, p. 25).

Em sua narrativa, Luz destaca dupla recepção das suas crônicas, pois “escrevia para que os outros escutassem ou lessem”. Por isso, como dito acima, ao analisar os textos presentes nas suas obras, utilizamos a expressão “leitores-ouvintes”, uma vez que por mais que estejam em livros, essas fontes foram produzidas, sobretudo, para serem ouvidas na RNB. É somente a partir do entendimento do curioso visitante a respeito da “função” desempenhada pelo cronista que as perguntas sobre o seu trabalho terminam.

O cronista faz uso do personagem, conhecido por suas fantasias e desbravamentos, para gerar efeitos na narrativa sobre si e a cidade em construção. Porém, como destaca Soares

(2024), esses efeitos também dependem do leitor-ouvinte, pois é ele quem “criará o pacto com a narradora, aceitando – ou não – escutar a sua visão da história” (Soares, 2024, p. 6).

Mas é preciso inferir que houve uma aceitação da visão pelo fato de que, anos depois, na organização do seu primeiro livro, *Invenção da Cidade* (1968), o autor escolheu essa crônica para abrir o primeiro capítulo da obra, intitulado “tempo do Louva-deus”, que versa sobre os primeiros anos da construção da nova capital. Essa é a única crônica que não está localizada em um dos quatro subgrupos que compõem essa primeira parte do livro. Logo, supomos que “Encontro matinal” tenha sido pensado como um texto introdutório da obra, por representar tanto o autor quanto as narrativas sobre a construção de Brasília.

1.2 Brasília(s) nas obras de Clemente Luz: “A Invenção” (e reinvenções) cotidiana de uma cidade-texto e de discursos fundantes

Por serem ótimas formas de representação do presente em que são escritas, nesse caso específico Brasília das décadas de 1950 e 1970, como será observado nos capítulos seguintes desta tese, as crônicas carregam muitas questões relacionadas às construções discursivas sobre a nova capital.

A segunda parte da crônica “Encontro Matinal” refere-se às representações dessa cidade-capital em construção. A partir da estratégia de se utilizar da curiosidade infantil como forma de narrar o andamento das obras, o personagem *Le Petit Prince* aproveita-se da “função” do eu-personagem como cronista e jornalista e procura saciar suas dúvidas sobre a cidade em construção. Procurando resolvê-las, o escritor explica que naquele local se construía uma nova capital, por isso, os homens e as obras avistadas.

É a partir da curiosidade do que o “Príncipezinho” viu e não entendeu que o cronista apresenta uma ideia geral sobre Brasília naquele momento: “— Vi muitos homens revolvendo a terra, vi uns monstros esquisitos rasgando vãos na terra e vi outros homens dependurados de umas armações vermelhas. Vi também coisas redondas, coisas bonitas, inclusive uma coisa leve, pousada no chão, com jeito de navio...” (Luz, 1968, p. 26).

Nessa fala do personagem, percebe-se um encantamento com a construção da cidade, bem como apresenta como característica literária, no livro de Saint-Exupéry, a ânsia por descobrir novos mundos e conhecer novos sujeitos. No trecho, o escritor cita o ritmo de trabalho, os maquinários modernos da época, os sujeitos envolvidos e a arquitetura da cidade, que é elogiada. Implicitamente, quando menciona “coisas redondas”, o personagem está se

referindo às cúpulas do Congresso Nacional e ao falar de “uma coisa leve, pousada no chão, com jeito de navio” refere-se ao Palácio do Planalto.

Retornando à crônica “Encontro matinal”, nota-se que Luz “traduz” e dá significado às “coisas” avistadas ao pequeno príncipe, após o visitante se dar por convencido a respeito do que o cronista escrevia. A cidade causa espanto e estranheza, pode-se constatar que essa crônica — assim como diversas outras dos livros — molda certa sensibilidade na apreciação de Brasília. O cronista recorre ao olhar estrangeiro. Na época da construção, incentivar a visita de pessoas de fora do Brasil e personalidades nacionais era uma das formas de propaganda utilizada pelo governo para defender e, sobretudo, divulgar a cidade para o resto do mundo (Rodrigues, 1990).

Ao se valer de um personagem que desconhece a nova capital, o cronista pode explorar a experiência de encantamento e surpresa que Brasília ainda pode proporcionar. Por meio de uma visão deslumbrada e curiosa desse personagem, o narrador pode ressaltar a grandiosidade e beleza da arquitetura moderna da cidade, assim como a sua importância histórica e cultural.

Na crônica, a referência ao Palácio do Planalto, descrito como “leve” e com “forma de embarcação”, ressalta aspectos grandiosos da metrópole. O Palácio, que aparece frequentemente nas crônicas de Clemente Luz, revela o carinho do cronista pela beleza arquitetônica de Brasília, como um amor à primeira vista entre um poeta e sua amada “feita de concreto”. Sobressai-se um encanto não só pela arquitetura, mas, principalmente, pela repetição de “discursos” que se ouviam frequentemente na trama oficial da nova capital, frutos de uma conversa que foi sendo tecida bem antes de a máquina e os homens começarem a trabalhar nas obras, como demonstra Ceballos (2005).

O pequeno visitante, continua suas perguntas sobre as obras que viu:
 — Estão construindo uma cidade... Para quê?
 — Para mudar a sede do governo.
 Perguntou:
 — Para quê?
 Dei-lhe uma longa explicação, falei da necessidade de interiorização da Capital etc. e tal (Luz, 1968, p. 26).

Em síntese, enquanto representação, a crônica reflete o contexto social e político da época do narrado, sendo uma excelente fonte para a compreensão do imaginário de Brasília durante a construção — tal como acontece também em muitas outras crônicas das obras de Luz. Como dito, busca-se, por meio de representações presentes nas obras de Luz, analisar como algumas narrativas que se tornaram memórias discursivas são utilizadas por Luz ao

evocar contextos de enunciação, isto é, interdiscursos (Orlandi, 2005) sobre a cidade. Como salienta Orlandi (2005), essa memória é um “saber” básico que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está por trás do dizível e que fundamenta cada pronunciamento. Há, nesse sentido, trocas simbólicas a serem negociadas pelos sujeitos do enunciado.

Ao dizer “etc... e tal” em “Encontro Matinal”, Luz estabelece um acordo com seu público, como já-dito, um diálogo que ressalta a grandiosidade do que os seus ouvintes-leitores estavam experimentando naquele grande canteiro de obras, que beirava a fantasia.

Parte-se da noção de que é preciso, tendo como objetivo a análise de representações de Brasília, pensar muito além do espaço, e, no caso da nova capital, dos monumentos de concreto e seus processos de construção, “enveredando pelo caminho das representações simbólicas da urbe, que podem corresponder ou não à realidade sensível, sem que com isso percam a sua força imaginária” (Pesavento, 1995, p. 282).

Essa disponibilização de “dizeres” não é inofensiva e influencia o modo como o sujeito interpreta uma situação discursiva. Por isso, tem-se em mente que o discurso oficial, que valida e preserva Brasília, comumente expresso pelos protagonistas da cidade e divulgado por diferentes meios (Rodrigues, 1990), não surgiu de maneira aleatória. Ele foi sendo construído ao longo dos anos. Aliás, alguns discursos — que se tornaram já-ditos na construção de Brasília — foram formados bem antes do início das obras de construção.

Existem múltiplos fatores que variam conforme diferentes contextos ao se aplicar uma análise dos discursos presentes nessas fontes, como no “etc... e tal” citado. Orlandi (2005) apresenta três fatores principais, em relação às condições de produção, que constituem os discursos: as relações de sentido, o mecanismo de antecipação e as relações de força. A relação de sentido ressalta que o discurso se relaciona com outros, uma vez que “um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis” — por isso a necessidade de saber qual Brasília está presente nas obras de Clemente Luz, se há discursos assimilados, sujeitos narrados etc.

Isso ocorre quando o cronista se refere ao discurso de que a mudança da capital para o interior, por meio da construção de uma nova capital, geraria a integração e o desenvolvimento nacional. O resgate dessa memória discursiva é realizado, por exemplo, em “O caminho das caravanas”, quando o narrador ressalta que “todos os caminhos [que] conduzem a Brasília” fossem por terra, ar ou mesmo “os do coração também” (Luz, 1968, p. 211). Além disso, ele também retoma o discurso de uma suposta “ancestralidade” da ideia

de interiorização, que se concretizava com Brasília, “quando o sonho de séculos se torna realidade” (Luz, 1968, p. 211).

Por outro lado, a partir da compreensão do conceito de antecipação (Orlandi, 2005), podemos refletir que o agente da comunicação, que no caso é o cronista, atuando como representante e funcionário da estatal RNB, consegue adotar a perspectiva de seu interlocutor, aquele que recebeu (ouviu) suas palavras. Esse mecanismo atua na regulação da argumentação, fazendo com que o sujeito se expresse de uma maneira ou de outra, de acordo com o efeito que acredita gerar em seu interlocutor. Ele direciona o processo de argumentação com o objetivo de considerar os efeitos que isso pode ter sobre o interlocutor.

Em “Sinfonia Bárbara”, como veremos no próximo capítulo com mais detalhamento, Luz diz que um dia haveria de ser escrita a “Sinfonia Bárbara de Brasília”, almejando despertar nos ouvintes um sentimento de estar participando de algo grandioso e buscar despertar nas imaginações desses os sons do momento, que um dia seriam lembrados nessa composição: sons suaves seriam os que tentam “descrever as manhãs e os poente” ou “as linhas dos edifícios”; mas, os rudes e fortes, em “sete notas misteriosas” que se transfigurariam e transformariam “em harmonia e acordes”, descreveriam, por sua vez, “a história do segundo que pinga, como grito do araponga, da cabeça do martelo, do repicar incessante dos arrebitadores mecânicos nos arcabouços de ferros dos edifícios” (Luz, 1968, p. 139).

Para isso, não deixa de destacar a incessante jornada de trabalho dos operários e sua resistência e força, em meio às máquinas e caminhões:

A marcha dos caminhões cheios de terra, das patrulas enfileiradas, dos tratores que arrastavam os compactadores e os pés de carneiro, dos grupos de operários indo e vindo para os canteiros de obras, há de ser descrita com a força de uma cachoeira, que despeja suas águas no fundo do abismo das pedras (Luz, 1968, p. 139).

Prevendo, com a comparação de sons quase fantasiosa, um interlocutor que quer ser lembrado e que é cúmplice nesse sonho, mas que pode ser um adversário (Orlandi, 2005), que não quis vivenciar o que era narrado. O cronista complementa, em tom de confidencialidade àqueles que compartilham do seu mesmo entusiasmo e encantamento, a sua visão quanto à metáfora da fantasia: “tenho, às vezes, uma visão meio fantástica”. Ele descreve como imaginava os futuros governantes: “Um maestro impessoal, mas impressionante, de pé, contra o sol matinal, regendo a sinfonia, do alto dos edifícios da Praça dos Três Poderes”. E após fazer outras comparações, termina lembrando aos partícipes, entre

os quais sugere que poderia surgir o compositor dessa sinfonia, que “o futuro” se tornava presente, pois Brasília surgia “da madrugada para o dia, como obra-prima do homem” (Luz, 1968, p.138).

Nas crônicas há também, como antecipado, a chamada *relação de forças*. Ainda em conformidade com Orlandi (2005, p. 39), pode-se dizer “que o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz”. Portanto, uma vez que a “nossa sociedade é constituída por relações hierarquizadas”, as relações de força fazem-se valer no processo comunicativo porque são sustentadas no poder em diferentes lugares.

Clemente Luz era consciente de que suas palavras reverberavam por meio de uma empresa pública, a Nacional de Brasília, e que, naquela época, existiam diversas fontes de informação significativas, como a Revista Brasília, que se utilizava das falas de personalidades de destaque tanto no cenário nacional quanto internacional, além de contar com a colaboração de intelectuais e discursos oficiais. No entanto, igualmente estava consciente de sua posição ao se expressar como jornalista e escritor em um amplo canteiro de obras a céu aberto, em uma cidade (em desenvolvimento) habitada por indivíduos que não tinham acesso à alfabetização. Por isso, foi “convocado”, devido à sua formação literária e para desempenhar o papel de cronista na RNB (Nascimento, 2020).

Esse lugar de fala, como participante, jornalista, morador e trabalhador liberal, faz-se presente em diferentes crônicas, conforme os focos narrativos e elementos estéticos. Na crônica “O homem e o sábado”, presente em *Minivida* (1972, p. 93), o cronista relata a angústia de um homem que não queria renunciar à promessa de total liberdade aos sábados que obteve antes de casar-se, ainda que, após alguns anos, ela começasse a pesar. Em meio ao impasse presente no tempo da narrativa (após a inauguração), Luz, enquanto narrador onisciente, apresenta as mudanças que ocorreram na vida do personagem principal e na cidade (especialmente relacionadas ao lazer) no transcorrido entre a construção e os primeiros anos da nova capital.

Na condição de observador e cronista na cidade-capital que se forma a partir da “argamassa humana da cidade”, o escritor representa o dia a dia e a “tessitura dos dramas e dos problemas, a vida miúda de pessoas simples”, conforme mencionado pelo autor na introdução de sua segunda obra (Luz, 1972, p. 7). Por meio de uma narrativa saudosista — com a percepção atenta de um observador temporal —, revela simultaneamente as transformações que se manifestaram na cidade desde e após a inauguração, não apenas em

relação ao seu espaço físico, mas igualmente no tocante ao imaginário construído do período anterior voltado a um discurso de liberdade e felicidade no dia a dia da edificação.

Segundo o narrador, a alegria que o personagem outrora experimentou sofreu alterações com o passar do tempo, e, após alguns anos, a cidade e seus amigos já não lhe proporcionavam mais a “alegria antiga” vivenciada durante a construção de Brasília, mesmo em contextos e socializações semelhantes, como a vida boêmia que empreendia aos sábados. Ocorre que, conforme narrado, a vida havia voltado “ao ritmo antigo” após “a implementação da cidade, com a localização do Governo Federal, enfim, com a inauguração de Brasília” (Luz, 1972, p. 95).

Como dito anteriormente, é por meio de suas crônicas veiculadas na RNB que Clemente Luz realiza uma “leitura sensível” do cotidiano (Pesavento, 1997) e estabelece diversos diálogos com os discursos presentes no imaginário dos indivíduos envolvidos na construção de Brasília. Portanto, sendo o imaginário uma construção histórica e coletiva (Baczko, 1991), as obras analisadas possibilitam uma outra forma de entender como esses sujeitos percebem o mundo, a si mesmos, os valores que os orientam, bem como suas crenças, medos e expectativas. Em síntese, essas narrativas do cotidiano dão suporte à crítica desses discursos e suas representações de Brasília.

Portanto, decorre desse olhar atento às condições de produção dos textos, que compõem as obras de Luz, a análise a seguir sobre as memórias discursivas, evocando-se contextos de enunciação, isto é, interdiscursos (Orlandi, 2005) sobre a cidade representada pelo cronista. Como citado a partir de Candido (2002), os estímulos instantâneos da vida em sociedade são significativos para a estética das crônicas.

Contudo, não se trata de reduzir as crônicas a mais uma fonte apologética, já que essas obras possibilitam outras leituras desse recorte mencionado. Os discursos que se fazem presentes nesses textos podem ser definidos como “saberes” que retornam sob a forma do pré-construído. Eles, a partir de já-ditos que estão por trás do dizível nas narrativas de Luz, fundamentavam pronunciamentos de defesa da nova capital e em diferentes meios, como é o caso das crônicas – a partir da RNB. Muitas vezes, servem de base e estratégia retórica para criticar transformações na cidade, narrar questões sociais e representar os estágios e dificuldades da obra de construção de Brasília.

Em “Colheita”, Luz dá pistas a respeito do que ele classifica como estágio de humanização da cidade. Em um período no qual já se via os prédios erguidos, o discurso de “vazio do sertão” dava lugar ao discurso de modernidade e desenvolvimento. Ele ressalta

que a nova cidade estava sendo composta não apenas por edifícios já construídos, como também pelos seres humanos que nasciam na cidade. A crônica procura apresentar os esforços daqueles que trabalharam para que Brasília fosse construída (semearam) e, com isso, estavam colhendo os frutos não apenas de edifícios, viadutos e palácios, como também de gente, já que a cidade estava cercada de jovens mães. Para o cronista, uma cidade, para existir, “precisa ter sua própria gente” e, naquele ano, estava saindo a primeira safra de humanos, estavam nascendo os primeiros brasilienses.

No final da narrativa, o cronista usa como analogia a prática do campo de sementeira e produção agrícola, ao citar seus construtores, responsáveis pela seleção das “sementes”, zelo pela plantação, cultivo e cuidado ao “confiar na terra” escolhida. Na representação do seu eu-personagem, Luz reafirma-se como um sujeito, entre muitos, que acompanha o avanço das obras. Por isso, almeja, confia e anseia “esperançoso” pela inauguração e concretização do que chama de “sonho”:

Amigos, eis o tempo da colheita! No tempo propício, as sementes maduras foram lançadas à terra. Vieram sol e chuva, labor humano e luar, ruído seco de máquinas e lágrimas quentes e felizes. Vieram dias e noites, e eis o tempo da colheita. Amigos, eis o tempo da colheita! Os frutos estão maduros ou amadurecendo, ante nossos olhos. Amigos, eis o tempo da colheita! Os frutos estão maduros ou amadurecendo, ante nossos olhos maravilhosos. Esta é a colheita mais extraordinária que eu já vi (Luz, 1968, p. 99).

Nesse trecho, Luz destaca a chegada do tempo que chama de “colheita”, no qual os primeiros frutos estavam sendo colhidos por estarem maduros ou amadurecendo diante dos seus olhos maravilhados. Os frutos, como metáfora, representam a materialidade de Brasília, tais como quadras, prédios, ruas e as primeiras inaugurações. Nesse caso, com entusiasmo, o escritor enfatiza o momento de celebração e gratidão pelo trabalho árduo que resultou na “colheita”. Desse modo, segundo ele, a “natureza” e o “esforço” humano uniram-se para trazer à tona os frutos do trabalho realizado.

Logo, em tom de confiança, ele dialoga com aqueles que não apenas estavam imersos no mesmo cotidiano, mas, como defensores do “sonho”, também conviviam com a preocupação e receio de que a empreitada não fosse realizada em tempo hábil. Por isso, o narrador-personagem e também seus ouvintes-leitores, ao se depararem com os avanços das obras, sentem-se reconfortados por estarem visualizando, de forma concreta, aquilo que estavam mais “inventando” — para usar a expressão do próprio cronista — do que construindo.

Diante do narrado, o momento de reflexão e alegria do cronista e seus “amigos”, em face da abundância visual que se apresentava, diz respeito às dificuldades impostas pelos críticos e descrentes ao sonho. Por meio de uma ideia de superação, já que aqueles sujeitos persistiam mesmo com os obstáculos e críticas enfrentados, Luz e seus ouvintes (leitores) continuaram acreditando no discurso desenvolvimentista e nas ideias defendidas.

A sensação de ver as obras avançando sugere na escrita um alívio e uma sensação de dever cumprido, mostrando que o esforço e a persistência estavam valendo a pena. Como alguém que conversava em uma roda de conversa, o cronista também fala de si e justifica o porquê de aquele momento ser o mais extraordinário que havia visto:

Plantei milho e colhi milho; plantei flores e colhi flores; plantei laranjas e colhi laranjas. Cada semente gera seu fruto próprio, cada ramo verde tem o seu próprio destino, dentro da espécie. Mas esta colheita de que lhes falo é a de Brasília. A nossa cidade está tendo a sua primeira grande safra. Safra de edifícios e de gente. Onde foi semeando, na terra revolvida, o aço retorcido misturado a cimento, nasceram as colunas, que se transformam em edifícios, viadutos e palácios. Onde foi semeado o amor em corpos jovens, sob os eflúvios da cidade nova, brotaram corações que pulsam aspirando à luz (Luz, 1968, p. 100).

No trecho, observa-se uma relação autor-obra que se relaciona com o presente do narrador, pois, como citado, o cronista faz uso da sua própria experiência para justificar a sua analogia como estratégia literária de convencimento do seu ouvinte-leitor. Natural do campo, ele conhece os processos de plantio e colheita, sabe que não basta apenas realizar a semeadura, é preciso saber o momento certo para lançar as sementes, que precisam ser as corretas: as “maduras” (Nascimento, 2020). A partir de um discurso implícito, Luz cria um jogo literário com seu ouvinte em que se indaga: Quem soube lançá-las no tempo certo e quando já estavam maduras? JK. Dessa maneira, por meio da rádio estatal, Luz reforça aos outros adeptos da mudança que o trabalho se concretizava apesar dos críticos e tentativas de dificultar a transferência da capital. Há, nesse caso, a intencionalidade de reafirmação dessa posição, especialmente quando o autor reúne essas fontes e as submete à apreciação e aprovação de JK.

Por isso, orgulhoso de “sua coragem” e persistência, o narrador-personagem busca também transparecer aos outros “visionários” participantes a sensação de vitória, ainda que parcial, presente naquele cotidiano e que provavelmente passava despercebida a muitos daqueles que estavam na cidade. Esses eram convictos, mas às vezes desatentos diante do “sol e chuva, labor humano e luar, ruído seco de máquinas e lágrimas quentes e felizes”, mas que, apesar de tudo, semearam com “amor” em tempos de “corpos jovens”; apesar das

agruras da cidade nova em construção, continuaram com corações “pulsantes” aspirando à luz.

Esses já-ditos, em forma de metáforas, respaldavam a empreitada e, por isso, compactuavam com os discursos de defesa e divulgação da transferência da capital, assim como os ideais desenvolvimentistas do governo JK. Além disso, relacionam-se aos elementos presentes na formação da nação: a tradição do campo e o catolicismo. O próprio JK fazia uso desses discursos carregados de simbolismos e referências à tradição rural e religiosa para promover a transferência da capital para Brasília. Discursos esses que eram fundamentais para conquistar o apoio da população e legitimar a construção da nova cidade, que representava a modernização e o desenvolvimento almejados pelo governo (Vidal, 2009).

Em concordância com Pesavento (1997, 2004), indaga-se essas fontes literárias visando analisar a sua forma de apreensão peculiar do passado que oferece um potencial de revelação das sensibilidades de um outro tempo, essencialmente um período que antecede e outro que sucede à inauguração da cidade-capital. Isso possibilita pensar também a forma pela qual o cronista representava aquele passado e, sobretudo, evidencia a relação do autor (produtor cultural) e suas obras.

Isso dito, nas páginas que se seguem, buscamos, por meio de uma breve retomada de discursos dessa “construção histórica e historiográfica de Brasília”,⁹ ratificar a problematização da relação que Luz estabelece em suas obras com interdiscursos presentes em diversos outros documentos. Além disso, os discursos analisados serão mote para análises posteriores de como algumas crônicas apresentam, tendo como *locus* espacial cidade em construção, outras subjetividades e distintas identidades, se comparadas com narrativas oficiais.

1.2.1 O “sonho de gerações”

Nas narrativas históricas acerca de Brasília, a “busca” da indispensável interiorização da capital constitui um dos principais fundamentos utilizados por seus defensores, sendo, por essa razão, frequentemente presente nas crônicas estudadas. Esse discurso reflete o desejo de descentralização do poder e a busca por uma identidade nacional mais equilibrada e voltada ao centro do país (Ceballos, 2005; Oliveira, 2005; Holston, 1993).

⁹ Estamos pegando de empréstimo o subtítulo do trabalho de Ceballos (2005).

É possível perceber como o “sonho de gerações”, expressão frequente nas crônicas, propagou-se no cotidiano da construção da capital federal. Em *Invenção da Cidade* (1968), esse discurso é utilizado como argumento da defesa de Brasília, sendo construído por meio do desejo de interiorização da nova capital, que, por sua vez, resulta na busca de integração nacional e na posse do sertão.

Essa construção discursiva de sonho é utilizada como estratégia literária por Luz de diferentes maneiras, tais como introdução de uma ideia, crítica a uma situação específica, atualização quanto ao estágio da obra ou mesmo enquanto símbolo de entusiasmo e orgulho nos desfechos das narrativas.

Em “Flor de Cimento”, o cronista retoma a ideia de sonho para representar o estágio avançado das obras: “Brasília, que foi sonho de gerações, aí está, erguida sobre o planalto, como uma grande flor, que a mão do homem modelou a sangue, argila e ferro!” (Luz, 1968, p. 207). O cronista alude ao já-dito “ideia de Brasília”, ou seja, à história ufanista e apologética das diversas tentativas de deslocar a capital para o interior do Brasil (Vidal, 2009), com o intuito de oferecer suporte ao contexto experimentado nos canteiros de obras, especialmente no que dizia respeito ao ritmo de trabalho que possibilitou a construção da cidade.

Entretanto, a partir do olhar sensível e crítico do gênero, as crônicas destoam de outras fontes e meios comunicativos oficiais, ao utilizarem desse discurso nas narrativas. Não há, na Revista Brasília, por exemplo, espaço e interesse na realização de um resgate religioso, sociopolítico ou histórico da “ideia”. Ela já está posta. Por isso, em se tratando de uma memória discursiva “do governo”, Luz prefere tratar do cotidiano observado, das subjetividades dos sujeitos envolvidos na construção. O narrador-personagem compara Brasília a uma flor que cresce no cerrado¹⁰, cuidadosamente moldada pela mão do homem.

Conforme menciona Amaral (2019), a fundação de Brasília estabeleceu uma conexão intrínseca entre a cidade e seu território. Expedições científicas conduziram uma investigação aprofundada do Planalto Central, o que embasou não apenas a definição do

¹⁰ O cerrado, de acordo com Costa de Oliveira (2022, p. 8), “é o segundo maior bioma brasileiro, sendo superado em área apenas pela Amazônia. (...) O clima é estacional, um período chuvoso e um período seco. O solo é muito antigo, intemperado, ácidos, depauperado de nutrientes, concentração elevada de alumínio, muitos arbustos e árvores nativas do Cerrado acumulam o alumínio em suas folhas”. Ainda conforme a análise da pesquisadora, embora a baixa umidade característica da estação seca do cerrado resulte em temperaturas elevadas que prejudicam a flora e a fauna do solo, é fundamental destacar que a biodiversidade do bioma é elevada, embora frequentemente subestimada, sendo reconhecida como a savana tropical mais diversa do planeta.

local para a edificação da nova capital, como também as diretrizes para seu planejamento urbano-regional, em decorrência da estrutura de sua matriz biofísica: o Cerrado.

A crônica ressalta a importância do trabalho árduo dos operários e engenheiros que tornaram possível a concretização do sonho de desenvolver uma nova capital no coração do Brasil. A referência à “ideia de Brasília” como um sonho de gerações evidencia a magnitude e o simbolismo por trás da construção dessa cidade planejada. Assim, na relação criada entre homem e natureza (como analisaremos melhor no quarto capítulo), ainda que ali houvesse uma vegetação “milena”¹¹, importava narrar as ações humanas impostas ao espaço por aqueles que ouviam-lham seus textos: “Águas azuis, garças e velas brancas, flores nascendo, crianças cantando nas quadras e superquadras, homens e mulheres trabalhando, cheiro de tempero nas panelas, as coisas simples, que se tornaram realidade como que por milagre, onde apenas havia o cerrado milena” (Luz, 1968, p. 206-207).

Nesse sentido, não é o intuito do cronista incluir detalhes teóricos ou fazer ressalvas ao teor ideológico às gerações que sonharam com a transferência. Na cumplicidade que se pretende criar, e mediante um diálogo que se estabelece naquele período do vivido, o cronista, também como narrador onisciente, prioriza representar a sensação de encantamento e realização que esses sujeitos experimentaram ao verem o “sonho de gerações”, aos poucos, tornar-se realidade.

Ao descrever a beleza e a simplicidade do novo espaço presente no cotidiano — “as coisas simples, que se tornaram realidade como que por milagre”—, ele reforça a ideia de que a transferência foi mais do que uma simples mudança física, mas sim a concretização de um desejo coletivo que era efetivado no dia a dia. Por meio do lírico e banal, Luz consegue capturar as subjetividades daquilo que as pessoas (e ele próprio) sentiam naquele momento histórico, já que a cidade estava sendo construída.

Como pondera Holston (1993) sobre esse “sonho de gerações”, ainda no século XVIII, reformadores e estadistas sugeriram transferir a capital para o interior para povoar e desenvolver o sertão brasileiro. A proposta era defendida por figuras políticas distintas, como o autocrático marquês de Pombal, o revolucionário Tiradentes, o patriarca da Independência José Bonifácio e o diplomata Varnhagen. Desde o início, a “ideia de Brasília”, como ficou

¹¹ Assim como problematizam Pelá e Castilho (2010, p. 15), que identificam “duas modalidades de representação do Cerrado goiano, uma negativa e outra positiva, enunciadas por diferentes atores em momentos históricos distintos”; há nas crônicas de Luz a mesma dualidade de representações, ora negativa, em que reafirma a necessidade de interiorização da capital, ora positiva, em que se representa a riqueza da biodiversidade do bioma e sua importância em diferentes momentos históricos.

conhecida, destacou-se pelo desenvolvimento e por interesses de perspectivas divergentes e até mesmo “violentamente opostas entre si” (Holston, 1993, p. 24).

Para Vidal (2009), os projetos de transferência da capital do país — Nova Lisboa (1808-1821), Cidade Pedrália (1821-1824), Imperatória (1839-1879), Tiradentes (1889-1904), Vera Cruz (1930-1955) e Brasília (1956-1960) — foram concebidos a partir de diferentes ambições políticas e sociais, como sugerem os diferentes nomes das futuras capitais. Contudo, de forma comum, eles compartilhavam o fato de terem sido debatidos em períodos de afastamento político do vínculo social e cultural que unia os cidadãos brasileiros.

Nesse sentido, além de ser um anseio histórico, esse discurso de mudança e construção de uma nova capital integra um movimento nacional de interiorização econômica do país (Ribeiro, 2008). Portanto, devemos ter cautela com análises lineares e anacrônicas da “ideia” de Brasília, apesar do diálogo com a historiografia da cidade, pois, conforme Ceballos (2005), há uma homogeneidade atribuída à historicidade de Brasília pela história oficial. Ela consiste em uma “complexa rede de relações, trajetórias e percepções que influenciaram a cidade e geraram um texto para ela” (Ceballos, 2005, p. 06).

É preciso considerar as estratégias e as diversas concepções da cidade, já que foram “apropriadas por diferentes interlocutores no intuito de criar uma linearidade que se anuncia como um *a priori* dos estudos sobre Brasília” (Ceballos, 2005, p. 6). Logo, é fundamental analisar de forma crítica essas narrativas e interpretações para compreender a complexidade e pluralidade de interpretações e visões de mundo.

No caso de “Flor de cimento”, após retomar essa historicidade da ideia de Brasília, a narrativa concentra-se na preocupação do narrador-personagem com a fase posterior à construção, isto é, a ocupação. Para tanto, ele utiliza como símbolo uma das últimas preocupações dos defensores da cidade moderna: o lago.

Com seu generoso abraço líquido, o lago envolve cidade (...) Velas brancas cortam as águas, dando a visão de mar aos olhos cheios de saudades dos antigos habitantes de cidades marítimas, que tiveram de transferir-se para Brasília, a fim de compor, aqui, a máquina administrativa e habitar os apartamentos e as casas, que os candangos humildes construíram em ritmo faraônico! (Luz, 1968, p. 205).

O lago artificial de Brasília é representado como refúgio para os novos moradores da cidade, proporcionando um ambiente de serenidade e beleza natural que os fazem lembrar da antiga capital. Porém, esse novo momento — inauguração — é destinado aos que

“tiveram de transferir-se para Brasília” para compor “a máquina administrativa e habitar os apartamentos e as casas” que operários¹² construíram.

Há na fala do narrador alguns elementos que remetem à angústia própria das cidades: a constante mudança, mesmo que a cidade ainda não estivesse totalmente construída: “Tudo se concretizou, como fora previsto. Aliás, tudo o que está pronto até agora. O que ainda é projeto, nas pranchetas dos arquitetos ou nas gavetas dos Departamentos da NOVACAP, ficará pronto um dia e a Cidade Nova se apresentará, como um todo magnífico, aos olhos do mundo” (Luz, 1968, p. 205).

Ainda que construída pelos operários, chamados de candangos pelo narrador, a cidade estava se transformando e, naquele tempo da narrativa, quem ocupava os edifícios eram “os antigos moradores” das cidades marítimas e não seus construtores. Além disso, na narrativa observa-se a crítica a essas mudanças, pois a cidade é nova e bela, mas a máquina administrativa antiga foi mantida e trazida da antiga capital.

Nesse sentido, o andarilho que anda pela cidade que antes era um grande canteiro de obras, e que ainda não está totalmente pronta, não questiona se toda a cidade ficará um dia pronta, mas se a etapa de “humanização” considerará todo o processo e esforço empreendido: “Na cidade que se humaniza, vivem homens e esperanças, mulheres e crianças, pássaros e animais domésticos. As deficiências, comuns a todas as fases da criação, levam-nos, às vezes, ao desespero, logo compensado pela visão do maravilhoso” (Luz, 1968, p. 205). Como quem acorda de um sonho, o narrador transparece ao leitor sua angústia em busca de um diálogo com os que pensavam o mesmo, sujeitos de trajetórias semelhantes e que vivenciaram o período anterior da cidade.

Mas como em um mundo de fantasia, a visão do maravilhoso surge novamente como um alento diante das adversidades. O andarilho percebe que, apesar das dificuldades e imperfeições presentes na cidade em construção, há também beleza, esperança e espaço para transformação em meio ao caos. Mas, ainda preocupado, questiona se a humanização da cidade levará em consideração todos os aspectos do processo narrado. A solução sugerida é amar a cidade:

¹² Apesar das categorias “pioneiros” e “candangos”, que analisaremos à frente, serem muito citadas na história de Brasília e aparecerem nas crônicas de Luz, preferimos chamar esses trabalhadores manuais da construção civil, sempre que possível, de operários. O termo, para além das disputas simbólicas presentes entre os conceitos e classificação dos termos “candangos” e “pioneiros” (Holston, 1993), na nossa concepção, alude melhor à condição daqueles sujeitos no contexto de construção da nova capital. (Sousa, 1983; Ribeiro, 2008).

Amigos, eu vos digo que toda cidade tem que ser amada, para ser entendida. E Brasília, mais do que qualquer outra, precisa, de ser amada com todas as forças do coração. Amada e defendida, como se ama e se defende a mulher eleita. Mas, para amar a cidade, precisamos conhecê-la, cativá-la, sentir a sua pulsação de coisa viva (Luz, 1968, p. 206).

De acordo com a crônica, nessa nova etapa da capital, o “amor” e o cuidado seriam essenciais para compreender verdadeiramente as necessidades e desafios impostos por esse novo momento. Eles farão com que Brasília se torne não apenas uma cidade planejada, mas também uma “cidade humanizada”, onde cada cidadão se sinta parte integrante de um todo maior.

Há um apelo aos que “sabiam e entendiam” o que estava sendo dito, pois participaram do estágio anterior, para que cuidassem e valorizassem a cidade, para que no final, colhessem os frutos de um ambiente urbano mais acolhedor. Para tanto, concede pistas ao convidar o ouvinte-leitor a olhar com atenção para as coisas pequenas, que por vezes passam despercebidas: “Às vezes, num ângulo de rua, numa casa que se ergue, deixo os meus olhos à vontade, para transmitirem ao coração as novas mensagens de beleza. Um pequeno detalhe quase sempre, basta para me levar a descobertas líricas” (Luz, 1968, p. 206). Uma dessas coisas simples eram as flores que cobriam os extensos espaços entre as pistas e as áreas dos conjuntos residenciais da nova capital. Eram flores solitárias, no Eixo Rodoviário:

Dez, talvez vinte... bastaram para alegrar meu coração cansado. E comecei a pensar: uma casa pode ser feita da noite para o dia, uma rua, também. E muitas casas e ruas foram feitas assim, neste chão agreste.

Mas, eu pergunto, amigos: Pode alguém fazer uma flor brotar da haste da planta, da noite para o dia?

Não. A flor tem o seu tempo próprio de gestação, exige do homem e da terra uma perfeita união amorosa, para que um dia se imponha com sua beleza, com seu viço e sua fragrância (Luz, 1968, p. 206).

Para Luz, assim como uma flor não pode ser feita da noite para o dia, a verdadeira beleza e essência de um lugar também não pode ser criada de forma rápida e superficial. É preciso paciência, dedicação e amor para que as casas e ruas se transformem em lares acolhedores e ruas cheias de vida. Nesse sentido, segundo ele, a natureza ensina que tudo tem seu tempo certo de amadurecer e florescer, e cabe a nós respeitarmos esse ciclo e cultivar com carinho aquilo que desejamos ver crescer.

Na representação de Luz, o “amor” pela nova capital está intrinsecamente ligado às histórias, cotidianos e memórias construídas ao longo do tempo. Ele também relaciona-se com as pessoas que passaram por suas ruas e deixaram sua marca com cuidado e dedicação.

Para o narrador, como uma flor que desabrocha lentamente, as belezas de Brasília revelam-se aos poucos, à medida que é cuidada e valorizada por aqueles que a habitam.

Ainda utilizando a natureza, como veremos com mais detalhes no quarto capítulo, em “Flor do Agreste”, Luz representa o estágio de desenvolvimento de Brasília, ao compará-la com uma flor no cerrado. Para tanto, ele utiliza-se simbolicamente de máquinas como responsáveis pela mudança da capital: Elas abrem não apenas “novas estradas” para a concretização do sonho, mas também “novos futuros”. Isso dito, há em sua narrativa discursos sobre a “interiorização”, presentes no imaginário da época, visando ressaltar que, com a transferência da capital para o interior brasileiro, a região se desenvolveria devido às aberturas de novas estradas (Vidal, 2009). No lirismo da crônica, que revela a beleza de uma cidade construída em meio às adversidades do bioma e isolamento, Brasília, como a flor do cerrado, mostra sua força e insistência em mudar o “futuro”:

Muito antes dos primeiros sinais da primavera, ela despontava no cerrado, como pequena ilha de sangue, brilhando ao sol ou refletindo os mansos raios da lua. Solitária sem ser triste, real, parecendo sonho, dizem que se chama Galo do Campo. Entretanto, prefiro não lhe dar nome, prefiro vê-la, ativa e forte, vencendo a poeira, vencendo o vento, agitando-se de leve no cerrado, como uma violenta e sanguínea afirmação de vida (Luz, 1968, p. 137).

Nesse caso, a presença da flor na paisagem árida e desolada do cerrado trazia consigo uma energia vigorosa e pulsante dos construtores, como se fosse a própria essência da natureza se manifestando. A cidade, apesar de seu isolamento, desafiava o destino e resistia com determinação. Como a flor que muitos chamavam de “galo do campo”, pequena ilha de vida no meio “do nada”, Brasília em seu estágio mais avançado de obras era um lembrete de que a esperança, a determinação e a renovação sempre encontram um caminho para florescer. Para Luz, a flor é “(...) símbolo da luta que, depois de ti, os homens travaram e ainda travam na terra onde deitaste as tuas raízes, de onde sugaste a tua seiva, onde te abriste em corola reluzente, na manhã ervalhada do planalto” (Luz, 1968, p. 138). Por isso, a comparação com Brasília:

Solitária sem ser triste, real parecendo sonho, eu te comparo a Brasília. Tu amanheceste antes que a primavera se abrisse em flores e trouxesse o perfume das corolas e o canto dos pássaros. Te abriste e te afirmaste no cerrado, à espera de tuas companheiras. Brasília, como tu, abriu-se no planalto, como grande flor de pedra e ferro, antecipando-se à primavera e ao renascimento. E, agora, real e concreta, embora parecendo sonho, solitária sem ser triste, a cidade nova assiste ao despertar da terra ouve o canto das máquinas abrindo novas estradas e novos futuros, sente o reverter do sangue nas veias dos homens que esperaram, durante gerações, pela despertar das imensas terras e riquezas adormecidas (Luz, 1968, p. 138).

E assim, como a flor que desabrocha no cerrado, Brasília afirmava-se como uma grande flor de “pedra e ferro” — em analogia à construção civil —, antecipando-se à primavera e ao renascimento. Sonho de gerações, como pontuado pelo cronista, sua construção testemunhava o “despertar da terra”. Ao analisar o discurso de JK na inauguração da RNB em 1958, percebe-se que o então presidente também recorre ao “sonho republicano de interiorização da capital” e ao discurso que afirmava que o cumprimento do dispositivo constitucional da recém-proclamada República transformaria em poucos anos “a configuração política, demográfica, social e econômica do país” (Kubitschek, 1958, p. 234). Desse modo, JK cita em seu discurso oficial:

Aqui estou para incentivar estes novos bandeirantes do Planalto, que se emulam com esforços inauditos, para concretizar o sonho republicano da interiorização da capital. Não me tenho poupado a riscos nem fadigas, para desincumbir-me dessa tarefa histórica, que o destino me confiou. Considerável parcela das minhas reservas de energia tenho dedicado à realização desse empreendimento ciclópico, que transformará, em poucos anos, a configuração política, demográfica, social e econômica deste país (Kubitschek, 1958, p. 234).

Não à toa, o termo “sonho republicano” havia sido utilizado também no artigo da revista *Brasília* intitulado “A mudança da Capital na primeira constituinte republicana” em 1957, o qual analisava essa suposta necessidade da interiorização. Por isso, há a preocupação do periódico com a referenciação teórica das ideias citadas: “reproduzimos nesta página o trabalho que, com o título acima, recentemente fez publicar no ‘Jornal do Brasil’ o Sr. Dr. Alexandre Barbosa Lima Sobrinho, acatado sociólogo e historiador brasileiro” (Novacap, 1957, p.1).

Ainda conforme a revista, a atuação do doutor representava uma valiosa contribuição para a análise dessa evolução histórica da ideia de mudança da Capital da República. De acordo com a edição do suplemento, em seu artigo, o pesquisador realizou correções e acrescentou elucidações a uma das indagações mais fascinantes das ideias de mudanças: “Qual foi a finalidade do projeto que originou na Constituição de 1891?”. Ressalta-se nesse caso a implementação do mecanismo que, pela primeira vez, conferiu caráter oficial e obrigatório à transferência da Capital para o interior do país.

Em edições subsequentes daquele mesmo ano, a revista revisita aspectos da linearidade e da história da construção de Brasília, como a conquista do oeste, o ideal de Dom Bosco e a integração nacional. Além disso, a revista também aborda a importância histórica e política da mudança da capital para o interior do país, destacando os benefícios e

desafios enfrentados durante o processo de construção de Brasília. A implementação desse mecanismo trouxe consigo uma série de transformações e impactos na sociedade brasileira, refletindo não apenas uma mudança geográfica, mas também simbólica e cultural. A revista procura, assim, resgatar e valorizar a trajetória histórica que culminou na consolidação de Brasília como a nova capital do Brasil.

Por isso, na mesma fala realizada durante a inauguração da Nacional de Brasília, JK faz uso dessas análises e menciona que a aspiração pela interiorização da capital representava um anseio antigo: “Quatro séculos e meio foram necessários para apenas desvendar os roteiros do nosso destino, e procuramos hoje, na inspiração profética dos desbravadores, estímulo para acelerar a conquista de novos horizontes.(...)” (Kubitschek, 1958, p. 234). Em determinadas narrativas, observa-se uma congruência entre Clemente Luz e os discursos do governo, que empenhava esforços na edificação de Brasília, mas que, como dito, deve-se considerar as especificidades das obras, levando em conta seus aspectos estéticos e contexto de produção.

Como afirmou Vidal (2009), JK é reconhecido como o fundador dessa nova capital, visto que lhe coube a tarefa de conferir à cidade significados que a ritualizam tanto em sua fundação quanto em sua inauguração. Nessa perspectiva, Ceballos (2005) explora em sua pesquisa a relação simbiótica entre Juscelino Kubitschek e Brasília na narrativa histórica e na historiografia da cidade. Essa temática é refletida nas crônicas de Luz, pois, embora quase não mencione diretamente o ex-presidente em suas reflexões, ele recorre aos já-ditos que associam a capital ao presidente e às suas ambições desenvolvimentistas, como era o caso da defesa da construção de Brasília.

Segundo Ceballos (2005), essa relação simbiótica evidencia a inevitabilidade de se abordar a administração de JK em conjunto com sua obra emblemática, Brasília, e o oposto também se aplica. A amplificação da imagem de Kubitschek como o político destemido – que teria concretizado o anseio nacional de transferir a capital para o interior do país – é recorrente nas discussões acerca da história da cidade, atribuindo-lhe um papel de destaque na narrativa histórica brasileira: o de alguém que teria dado início a uma nova era, um novo ciclo na trajetória do Brasil.

Nesse sentido, conforme discorre a historiadora com base na historiografia revisada, JK é considerado um “herói” que, com bravura e patriotismo, respeitou os preceitos constitucionais e concretizou a edificação da nova capital. É evidente que o próprio JK emprega essa simbiose “para reafirmar o seu lugar como empreendedor e audaz” (Ceballos,

2005, p. 12). Assim, como visto no seu discurso de inauguração da RNB, quando o próprio JK afirma que “o destino” lhe havia “confiado” a missão de transferir a capital, há a construção de uma figura heroica de Juscelino Kubitschek como um grande líder que conduziu o Brasil para um novo momento de progresso e modernização (Nascimento, 2020).

Ribeiro (2008) e Beú (2012) afirmam que operários da construção consideravam Juscelino Kubitschek um mito, admirando sua coragem e determinação ao transferir a capital do Brasil. A presença carismática do ex-presidente, que visitava obras para incentivar os trabalhadores, foi crucial para sua imagem de herói da cidadania. Já Carvalho (2001) considera-o um mito enraizado no imaginário e na realidade histórica. Depoimentos do ArPDF, presentes no Programa de História Oral, continuam a confirmar, décadas depois, a imagem de Juscelino Kubitschek como um herói (Nascimento, 2020). No documento de Luz (1996), ele corrobora com essa visão sobre Juscelino Kubitschek e demonstra admiração, ressaltando que ele elevou a credibilidade da presidência com sua grande popularidade.

1.2.2 Os caminhos e a profecia

Clemente Luz também utiliza nas crônicas discursos sobre integração e unidade nacional, sendo a temática das estradas um símbolo constante representando essa integração. A alusão às estradas destaca que, para o progresso da região, Brasília lideraria o país em inovações técnicas. Holston (1993) afirma que, de acordo com o imaginário da época, os discursos afirmavam que a cidade se tornaria um “polo do desenvolvimento nacional”, uma pedra que gera ondas de progresso, conforme a “retórica desenvolvimentista”. Segundo a análise de Ribeiro (2008), o fenômeno da meta-síntese aplicada à Brasília configura-se como uma construção discursiva utilizada pelo ex-presidente para evidenciar que a necessidade de transferência da capital era um clamor popular.

A política de Juscelino Kubitschek utilizava o Estado como um aliado facilitador do desenvolvimento, promovendo o incentivo ao setor empresarial nacional, ao mesmo tempo em que propiciava um ambiente propício à atração de capital estrangeiro. Assim, o respaldo ao capital internacional configurava, na realidade, o recurso disponível para assegurar a entrada de investimentos capazes de viabilizar a implementação de seu plano de metas. A retórica do desenvolvimentismo impulsionou um processo de internacionalização da economia brasileira, criando um cenário mobilizador em torno de Brasília e do plano de metas, o que garantiu a coesão e o engajamento de todos em relação à imponente obra.

Assim, Brasília assume uma dimensão simbólica que reflete a totalidade do planejamento realizado pelo governo (Carvalho, 2001).

Na crônica “As rotas do céu”, Luz aborda a experiência dos homens nas aeronaves que sobrevoavam o vasto canteiro de obras, quando também partilhavam com aqueles que se encontravam em solo firme o sentimento de edificar Brasília. No que tange à representação, a crônica vale-se de discursos que abordam a temática da interiorização da capital. Para o narrador, Brasília estava sendo construída em um “oceano verde”, no qual o ser humano se dedicava a cultivar uma cidade “com o toque da eternidade” que desafiou o tempo e abriu o fluxo do rio que se tornaria a estrada”. Para tanto, cita as estradas que representam uma “cooperação sinérgica entre seres humanos e máquinas”. Ele, de maneira poética, lembra do início das obras na crônica:

No início dessa jornada, que se assemelhava a uma aventura, foram corações e mãos, assim como a inteligência e a técnica, a habilidade e a paixão por causas nobres. No início, quando a situação parecia um delírio, as asas metálicas dos pássaros de Ícaro levantaram voo em direção ao Oeste, proporcionando amparo às imensas máquinas de ferro que avançavam sobre a terra, abrindo estradas, derrubando os gigantes da floresta e erguendo as primeiras colunas (Luz, 1968, p. 129).

Como estratégia de escrita, nota-se que Luz recorre, por meio da intertextualidade, à mitologia grega, trazendo a lenda de Ícaro¹³ para destacar a importância do avião (tecnologia) e “as suas asas metálicas de Ícaro” nos auxílios desbravadores das máquinas que avançavam e abriam as estradas que ligavam Brasília aos outros cantos do país. Ao citar as asas em associação com o mito grego — em referência à “inteligência e à técnica” humana de, com “habilidade e a paixão, buscar “por causas nobres”—, o cronista procura ressaltar como Brasília já representava avanços em relação à modernidade.

Nesse caso, a partir das análises de Almeida (2011), é possível perceber que o uso do mito de Ícaro, revisitado em analogia à aviação, busca refletir sobre o imaginário em torno do desejo de se desprender do solo para contribuir com a mudança da capital para o interior. Conforme Santos (2011), a conquista do espaço aéreo não se deu por meio de um único

¹³ Conforme Almeida: “Trata-se da narrativa das aventuras de Dédalo, um artesão, inventor, arquiteto engenhoso e seu filho Ícaro, em sua fuga do labirinto do rei Minos, na ilha de Creta. Diversas experiências na cultura ocidental são investidas dessa história do jovem com asas confeccionadas com penas e cera que, ao desafiar a advertência de seu pai, esta de se manter distante do sol e do mar, desaparece nas ondas do Egeu. Esta narrativa mítica assinala as dicotomias céu/terra, peso/leveza, presença/desaparecimento, vida/morte, fala-nos de um impulso de transgressão a qualquer tipo de interdição. Ao se deixar levar por esta aspiração ao céu, Ícaro se lança em um voo de precipício e nos apresenta, ao mesmo tempo, a alegoria do fracasso e da superação de limites em busca do desconhecido” (Almeida, 2021, p. 48-49).

“primeiro voo”, mas sim mediante diversas fases, que foram progressivamente alcançadas ao longo da primeira década do século XX. A cada nova conquista, a comunidade científica tornava-se ainda mais estimulada, o que favorecia a atração de novos entusiastas e, por outro lado, contribuía para um distanciamento da aeronáutica em relação à ciência experimental. Desse modo, em decorrência dos esforços coletivos de diversos inventores e engenheiros, a aviação — que no início dos anos 1900 era rodeada por um ambiente de dúvidas e ceticismo — avançou, de modo que, nas décadas seguintes do século XX, já era visível a presença de aviões e dirigíveis em uma série de eventos, o que contribuía para a consolidação da praticidade das máquinas voadoras à medida que sua eficácia se tornava evidente.

Isso dito, em conformidade com a representação de Luz dos esforços empregados para avanços na aviação, Santos (2011) menciona que, nos anos subsequentes da primeira metade do século XX, uma intensa atividade de inovação se desenrolava, com cientistas e engenheiros dedicando-se ao aperfeiçoamento de motores e componentes, enquanto as indústrias se mobilizavam para fabricar dezenas de unidades a cada dia.

Conforme Almeida (2021), o mito de Ícaro é emblemático e ao ser revivido em experiências ligadas ao desejo de voar, confrontado com a realidade da queda, surge constantemente como confronto, fuga, desafio e utopia. Para Luz, o avião — como símbolo desse desejo de voar do homem — contribuiu quando a “situação parecia um delírio”. Ao citar a aviação, o cronista procura justamente demonstrar o avanço das obras em meio ao ceticismo, já que os “corações” e as “mãos” transformavam as florestas. Assim, ao mencionar que “o início dessa jornada” “se assemelhava a uma aventura”, o cronista procura, na associação da lenda de Ícaro ao início da aviação, demonstrar, a partir de Brasília e suas aberturas de estradas, a “superação de limites em busca do desconhecido” (Almeida, 2021, p. 49).

A crônica aborda a temática da expansão para o Oeste, a qual teve início durante a administração de Getúlio Vargas e visava a integração entre os “dois Brasis”: o urbano e o rural. Para Vidal (2009), o primeiro aspecto é delineado pelo dinamismo econômico das regiões metropolitanas, especialmente aquelas situadas nas proximidades do litoral, enquanto o segundo é caracterizado pelas adversidades econômicas que enfrentam. Luz evidencia, com frequência, a temática da “Marcha para o Oeste” e a interconexão entre os dois Brasis em suas crônicas, especialmente ao abordar a questão da integração nacional e das vias que conectaram Brasília ao restante do território brasileiro.

Conforme destaca Pelá e Castilho (2010), houve uma exploração do imaginário negativo relacionado ao Cerrado, o qual foi enfatizado desde o final do século XIX até 1930, especialmente por aqueles que são conhecidos como “viajantes naturalistas do velho mundo”. Ele se consolidou como uma verdade aceita de que existiam dois Brasis — um no litoral e outro no sertão; um que era superior e outro que se situava no interior, um que estava alinhado ao progresso das nações desenvolvidas e outro que permanecia à margem desse desenvolvimento.

Na crônica “As rotas do céu”, Luz faz referência não apenas aos marcos da edificação da nova capital, mas também à inauguração da Rodovia Belém-Brasília. Conforme apontado por ele, as aeronaves que sobrevoavam Brasília identificavam no solo outros “monstros metálicos”, referindo-se às máquinas pesadas que “desgarravam” o solo e viabilizavam a construção de estradas. Ao citar a derrubada dos gigantes da floresta, o cronista evoca as imponentes árvores da selva amazônica. Dessa forma, na sequência de sua narrativa, ele incorpora diversos elementos do discurso oficial acerca de Brasília: Homens e asas “(...) sobre as cumeeiras vitoriosas de Brasília e sobre o leito aberto da grande estrada que seccionou a floresta amazônica e deu novo sentido à unidade nacional, traziam e trazem a segurança, a certeza da vitória, o sentimento de grandeza do nosso povo” (Luz, 1968, p. 130).

Essa dimensão simbólica, relacionada à ideia de integração territorial, serviria como um ponto inicial para alcançar a Amazônia por meios terrestres. Assim, Brasília situava-se no centro de um projeto denominado Cruzeiro Rodoviário, cujo propósito era promover a unidade nacional e que se apoiava na “imaculada Planalto Central dos anos 1950”. Esse projeto buscava estabelecer ligações entre o interior das regiões Norte e Nordeste e as áreas do Centro-Sul, por meio de rotas como Belém-Brasília, Brasília-Fortaleza, Brasília-Acre, Brasília-Belo Horizonte-Rio de Janeiro e Brasília-São Paulo-Porto Alegre (Ribeiro, 2008).

Portanto, considerando as novas trilhas que surgem na floresta “virgem”, observamos em “O Caminho das Caravanas” a recuperação do legado de um outro “herói” brasileiro: o Bandeirante. Essa celebração, por sua vez, foi um tema recorrente nos discursos de figuras políticas envolvidas na fundação de Brasília. A obra “Luz” remete a um período histórico em que valentes desbravadores se lançavam à exploração do oeste, abrindo caminho na mata virgem com suas foices e facões, em um verdadeiro espírito de heroísmo. A ligação com esses “conquistadores” pretende traçar uma analogia com Brasília que deu origem a novos bandeirantes (Nascimento, 2020).

Conforme analisa Holston (1993), mesmo que Getúlio Vargas tenha utilizado o legado dos bandeirantes durante o período do Estado Novo para fomentar a colonização agrícola no Centro-Oeste, foi principalmente às ondas de migrantes se dirigindo a Brasília, no final da década de 1950, que a imprensa popular passou a se referir como “bandeirantes modernos”. Com essa definição, “o termo ‘bandeirante’ terminou por significar não um aventureiro de fronteira, mas o construtor de um novo Brasil” (Holston, 1993, p. 209).

Na crônica, Luz alude a uma suposta ancestralidade da ideia de interiorização (Ceballos, 2005; Holston, 1993), que se concretizaria com a criação de Brasília, “quando o sonho de séculos e de gerações se torna realidade”. Ele também evoca a figura de Bernardo Sayão, outro herói presente no discurso da cidade (Vidal, 2009), que, conforme indica o cronista, consolidou sua imagem por ter sido “violador da floresta Amazônica, inspirando e dirigindo a marcha da grande coluna, que demanda a terra nova, onde se ergue a cidade do futuro...” (Luz, 1968, p. 212).

Essas crônicas voltadas ao discurso de desenvolvimento e integração demonstram que a construção de Brasília foi vista como um marco na história do país, representando a realização de um sonho nacional. A figura de Bernardo Sayão também é ressaltada como um herói que desbravou a Amazônia para possibilitar a criação da cidade do futuro. Esses discursos evidenciam a importância da interiorização e desenvolvimento do Brasil, além de exaltar os feitos dos pioneiros que contribuíram para a construção da nova capital.

O sonho “profético” de Dom Bosco destaca-se como uma das principais referências no discurso oficial de Brasília. Esse tema é frequentemente abordado nas crônicas de Clemente Luz, pois a narrativa sobre a origem da cidade indica que um sonho teria validado o local escolhido, conferindo um sentido divino à edificação da nova capital (Vidal, 2009). De acordo com Oliveira (2005), não houve outro acontecimento que tenha sido tão recuperado que não seja tão enigmático quanto o sonho de Dom Bosco. Essa reflexão estabelece um diálogo com as observações feitas por Vidal (2009) acerca do processo de fundação de uma cidade.

No que está implícito no discurso, percebemos a relevância acentuada do aspecto mítico-religioso da capital, tendo Dom Bosco como uma figura profética de uma cidade destinada a um grande futuro. Recorda-se que, em sua fala, a legislação apresenta-se como uma determinação que impõe a criação da nova capital; no entanto, em termos de importância, não se equipara à orientação do profeta. Clemente Luz reflete em suas crônicas os temas presentes nesse discurso mítico-religioso (Nascimento, 2020).

Nesse contexto, como aponta Holston (1993), o sonho integra o legado de uma mitologia do “Novo Mundo”: desde a metade do século XVIII, a proposta de mudar a capital do Brasil tornou-se o anseio de diversos visionários. Ele simbolizava o início do florescimento de uma civilização grandiosa em um verdadeiro paraíso de abundância. Conforme os analistas de sua revelação, ele anteviu o local que viria a se tornar a cidade 75 anos antes de sua edificação, percebendo-o como a Terra Prometida (Holston, 1993).

Alguns argumentos da análise dos sonhos pelo governo, sobretudo os presentes na Revista Brasília (Holston, 1993), são igualmente utilizados por Clemente Luz, como veremos ao longo dos próximos capítulos. As crônicas corroboram a interpretação oficial que atribui à visão do profeta um papel crucial na construção da história de Brasília, simbolizando o surgimento da cidade na “terra prometida”, mas geralmente não se limitam a ela. Observa-se em algumas crônicas a reiterada ênfase no fato de que a cidade estava em processo de formação e construção. Clemente Luz descreve a “visão de Dom Bosco” utilizando expressões como: “assim como na profecia”, “como afirmou o profeta”, “a visão do profeta se concretiza”, “concluindo a obra que a visão do profeta delineou” (Nascimento, 2020).

1.3 O homem no imenso “louva-a-deus”: símbolos e categorias da cidade nascente nas crônicas de Clemente Luz

O cotidiano descrito por Clemente Luz revela uma distinção entre os indivíduos presentes em Brasília, evidenciada pelo “cotidiano” doméstico. No início, como lembra Holston (1993), ter famílias na cidade morando em setores estáveis ou acampamentos era sinal de *status*. Em alguns textos, o cronista oferece indícios; enquanto em outros, é imprescindível que o leitor possua habilidade para interpretar a realidade que está sendo mostrada. Um exemplo disso é a crônica “Figurinha Difícil”, em que o cronista constrói um álbum de figurinhas imaginário relacionado a Brasília. Na crônica, Clemente Luz relata que um amigo propôs a elaboração de um álbum de figurinhas relacionado à nova capital. Na narrativa, sobressai-se o seguinte diálogo: “— já imaginou esse povo importantão da Novacap e das construtoras sendo disputados, na ‘bolsa de rua’, pelos meninos?”.

A partir dessa reflexão, o cronista concebe que a procura pelas figurinhas de figuras da cidade seria intensa, mesmo entre as pessoas mais influentes, aquelas que são mais difíceis de serem localizadas. É evidente que o álbum de figurinhas se configura como um recurso fascinante, pois, além de consolidar uma coleção de figuras centrais, estabelece uma conexão

com trabalhadores e migrantes por meio de uma brincadeira ou jogo que era compartilhado na época (Nascimento, 2020).

Luz considera a possível repercussão do álbum na nova capital e imagina a socialização dos colecionadores nos locais mais movimentados da época.

Nas ruas da Cidade Livre, nas esquinas da Fundação, nas cantinas dos acampamentos de obras e mesmo nos escritórios da NOVACAP funcionarão bolsas improvisadas para a troca e venda das figurinhas. Os nomes do Presidente, do Dr. Israel Pinheiro, do Dr. Ernesto Silva, enfim, de todos os diretores da Novacap, entrarão para a intimidade das crianças e dos grandes e serão apenas ‘Israel, Juscelino, Ernesto, Pery, Íris’ e assim por diante (Luz, 1968, p. 124).

A hipótese levantada pelo cronista sobre o impacto do álbum nos leva a considerar lugares e indivíduos que eram mais familiares naquele cenário. Ela nos conduz em uma viagem, acompanhando o narrador, pelos personagens, lugares e a euforia do tempo; no entanto, revela uma divisão que permeia a cidade, como veremos nos próximos dois capítulos.

Assim, tendo isso em mente, o propósito do álbum era, além de promover essas pessoas envolvidas na iniciativa, estabelecer uma conexão mais próxima entre elas, especialmente os artistas consagrados e o restante da população de Brasília. Esse mesmo grupo “importante”, que tinha determinado *status*, acabou se tornando uma figura hegemônica na história da formação da cidade. Por essa razão, Clemente Luz faz questão de ressaltar no texto o título de “doutor”. Ao mencionar essas personalidades e ao expor seus títulos, Luz ressalta a estratificação social presente em Brasília. De um lado, teríamos os doutores, que representam a elite intelectual; do outro, os trabalhadores e as crianças. Aqueles que eram reconhecidos nacionalmente e que carregavam grande prestígio também são denominados por Luz em algumas crônicas como “Majorais” (Nascimento, 2020).

Conforme Holston (1993), o termo “doutor” é utilizado como tratamento pessoal e evidencia hierarquias sociais no Brasil. Segundo o pesquisador, no contexto da classe superior, o termo refere-se à obtenção de *status*, frequentemente por meio da educação universitária. Entre membros de classes distintas, é utilizado como um indicativo de *status*, atribuindo privilégios a posições da classe elevada. Seu uso implica, ao se dirigir a alguém com esse termo, todos os pressupostos e requisitos das diferenças de classe.

Segundo Márcio de Oliveira (2005), os “pioneiros” eram indivíduos que desempenhavam funções técnicas e administrativas, especialmente na Novacap. Conforme mencionado por Luz em sua crônica, eram integrantes do “povo importantão” que exerciam

funções elevadas na empresa estatal. Nesse contexto, o termo “pioneiro” assume conotações específicas em Brasília. De acordo com Oliveira (2005), os candangos eram trabalhadores anônimos da construção civil, de origens humildes, que migravam autonomamente para a cidade em busca de melhores condições de vida.

Segundo Luiza Videsott (2008), o termo “candango” teve sua conotação alterada durante a construção de Brasília. Originalmente pejorativa, a expressão referia-se aos pobres itinerantes do interior, mas rapidamente se espalhou pelos canteiros de obras de Brasília. Com o passar do tempo, o termo foi valorizado pelos operários como um reconhecimento aos trabalhadores envolvidos na construção da nova capital.

Para Holston (1993), um grupo de classe mantinha seu *status* por meio de privilégios que diferenciavam as condições de vida. Além disso, havia uma distinção entre os pioneiros, cada um com sua própria denominação; um deles obteve sucesso na reivindicação, enquanto o outro impôs, na prática, diferentes tipos de consideração social. O antropólogo demonstra ainda, como veremos nos capítulos seguintes, que esse “grupo de *status*” incluía os pioneiros da Cidade Livre e dos acampamentos, tanto do setor público quanto do privado. Além disso, quando eram servidores da Novacap, possuíam maior poder para alcançar privilégios e lutar por condições melhores, como era o caso das habitações.

Ao considerar a crônica de Clemente Luz como um espaço de memória, este capítulo demonstrou que Brasília foi erguida não apenas por suas estruturas físicas, mas também pelas palavras que a designaram, assim como pelos discursos e pelas vozes que contribuíram para sua disseminação. As crônicas criam e recriam uma cidade cuja realidade urbana está intimamente ligada aos discursos que a tornaram aparente, almejada e, muitas vezes, controversa. Nesse contexto, criar a cidade, como busca Luz, envolve não apenas construí-la com ferro e cimento, mas também registrar as suas potencialidades e subjetividades por meio da escrita. No capítulo seguinte, iremos examinar minuciosamente a divisão do território e como Luz, como andarilho, descreve os distintos mundos que o compunham até a sua inauguração.

2 OS VÁRIOS “MUNDOS” DA NOVA CAPITAL: ESPAÇOS, SUJEITOS E COTIDIANO NA OBRA LITERÁRIA DE CLEMENTE LUZ

No capítulo anterior buscou-se compreender como Luz foi inserido, no contexto da construção de Brasília, como andarilho (das letras) que recolhe os fragmentos de uma cidade-capital (Vidal, 2009) em construção. Analisamos as condições de produção, as narrativas de Luz e os discursos que envolveram a construção da nova capital, em que “a história se fez cidade” (Ceballos, 2005). Assim, foi possível perceber que estudar as crônicas de Clemente Luz implicaria igualmente em refletir sobre a interação entre os sujeitos que habitam Brasília, a cidade em processo de construção, revelando as tensões, contradições e desafios enfrentados por aqueles que participaram desse momento histórico.

Por meio das crônicas de Luz, foi possível ter um vislumbre da vida cotidiana dos trabalhadores, dos políticos, dos artistas e de tantos outros personagens que contribuíram para a edificação da capital do Brasil, inaugurada em 21 de abril de 1960. Dessa forma, a obra de Clemente Luz torna-se não apenas um registro literário, mas também um importante documento que nos permite compreender mais profundamente a complexidade e a riqueza desse período de transformação e construção discursiva, sobretudo entre o final da década de 1950 e início da década de 1960.

Neste segundo momento, realizaremos uma análise das narrativas presentes nas crônicas, bem como das estratégias literárias e linguísticas empregadas por esse andarilho para representar Brasília, especialmente em seu período de construção (1956-1960). O escritor descreve com riqueza de detalhes as paisagens urbanas da cidade, ainda em transformação, e narra não apenas a arquitetura modernista, mas também os contrastes sociais e culturais presentes no cotidiano dos habitantes.

Conforme narra Luz, durante a fase de edificação, a cidade apresentava-se como sendo “mais inventada” do que “construída”, em virtude da exigência de que fosse finalizada dentro do prazo estabelecido pelo governo. Dessa forma, direcionamos nossa atenção, principalmente, para a análise das “metamorfoses” da cidade nesse período, bem como da diminuição, ano após ano, dos canteiros de obras e acampamentos. Assim, mesmo sem existir oficialmente, a cidade que Luz nos mostra não apenas era “construída” cotidianamente por uma grande quantidade de indivíduos engajados nesse processo, como também tinha a dinâmica urbana resultante da relação entre seus “habitantes” com o espaço, o trabalho e as relações sociais vigentes. De acordo com as “imagens do real” apresentadas

por Luz, aquela “Brasília” era “um grande mundo subdividido nos pequenos mundos dos acampamentos e dos canteiros de obras” (Luz, 1968, p. 69).

Assim, sua escrita, que denota uma sensibilidade e uma reflexão acerca do cotidiano, revela uma conexão intrínseca com o ambiente urbano, ao mesmo tempo em que expõe a complexidade e a diversidade de uma cidade que, embora ainda não concretizada em sua totalidade, já era habitada e “inventada” diariamente e idealizada por meio de expectativas e discursos. Durante suas “andanças” pela cidade como jornalista e participante da construção, ele demonstra compreender a conexão com as paisagens urbanas e suas transformações, em virtude de sua condição de funcionário público. Isto é, espaços onde se realizam as dinâmicas de disputa que favorecem a construção do imaginário coletivo da vida urbana da “futura” nova capital.

2.1 Autor e Obras: fontes gestadas, cidade narrada

Diante do exposto, ao ser escolhido pela RNB como narrador e ao se apropriar da figura semelhante ao *flâneur* baudelairiano, conforme estudado por Benjamin (2006); Luz não apenas acumula narrativas e vivências, como também defende determinadas ideias, manifesta críticas e realiza denúncias em suas crônicas. No entanto, ao contrário do que se observa em Paris, muito por conta das singularidades de Brasília, Luz mostra-se, em múltiplas situações, incapaz de conservar um distanciamento em relação à rotina urbana moderna, a qual se apresentava espaçada e, muitas vezes, fragmentada, acelerada e repleta de tensões.

Ele se torna, para além de ser mais um participante confiante em “mudar de vida”, um leitor (sensível) da cidade moderna, nesse caso em suas fases de formação, mediante a observação reflexiva de uma realidade caracterizada por rápidas mudanças na paisagem e, frequentemente, por sua precariedade e transitoriedade, revelando, portanto, um cenário repleto de tensões, conflitos e contradições.

Ao considerar as proposições de Hans Robert Jauss (1979, p. 69) sobre a estética da recepção, cabe lembrar que o leitor, inicialmente ouvinte (por isso a nossa escolha por ouvinte-leitor ao se referir ao seu público), não é passivo, e sim dinâmico. Nesse caso, há que se considerar que os leitores de Luz são parte integrante e importante dessa experiência estética, uma vez que esta não “se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra”; menos ainda pela “reconstrução do intencional de seu autor” (Jauss, 1979).

Consideramos importante analisar alguns elementos que motivam a produção literária de Clemente Luz para pensar as representações de Brasília em suas obras de forma interdisciplinar. Sobretudo a relação dessas expressões artísticas aos “estímulos instantâneos da vida em sociedade”, com base nas proposições de Candido (2000, p. 63). A análise deve considerar o conteúdo, a forma, o contexto histórico e social e a estética da obra. Ele argumenta que a obra literária deve ser vista como um todo, em que forma, conteúdo e contexto estão interligados, contribuindo para uma compreensão mais profunda do texto (Candido, 2000).

Como observado na distinção entre utilização das crônicas na rádio e em sua posterior publicação em livros, é preciso valorizar as sutilezas da obra literária, pois isso facilita a compreensão das criações e manifestações literárias em sua plenitude, sendo melhor entendidas pela união de diversas disciplinas e perspectivas (Candido, 2000). Por isso, optamos por estudar obras literárias para preservar sua essência estética, preservando sua singularidade e evitando tratá-las apenas como um elemento de um sistema cultural ou social (Candido, 2002). As obras ligam-se à literatura regional, que evolui e espelha concomitantemente a urbanização de Brasília de diversas formas.

No que tange às crônicas presentes nas obras *Invenção da Cidade* e *Minivida*, Luz, enquanto literato jornalista, é uma das personagens que mais aparece nos textos. Segundo Chalhoub, Neves e Pereira (2005, p. 17), a crônica é um gênero dialógico que estabelece uma relação benéfica entre autor e leitor. O autor utiliza a crônica para intervir na realidade e impactar o leitor, enquanto também é moldado por essa mesma realidade, que direciona seus temas e estilos. Essa dialética gera um movimento que relativiza a capacidade do autor de decidir sozinho os rumos da série, criando incertezas nos textos. Ou seja, se Luz estabeleceu um contato direto com seus ouvintes-leitores motivado pelo seu trabalho e “caminhadas” na urbe, isso certamente influenciou a sua presença na cidade em construção. Posteriormente, porém, esse contato direto com os leitores modificou-se com a inauguração da cidade.

As representações de si presentes em partes como prefácio, informação sobre o autor, introdução e orelhas das obras, bem como publicações na imprensa e divulgação dos livros e entrevistas concedidas, como é o caso do relato oral cedido ao ArPDF, demonstram uma procura identitária de Luz e ratificam em toda oportunidade o discurso de pioneirismo e de destaque na construção de Brasília. Em um primeiro momento, como vivente e observador e, em um segundo momento, atento ao cotidiano das primeiras décadas da nova capital

(Nascimento, 2020). Contudo, são as crônicas que trazem a ratificação da experiência narrada por ele mesmo e seu uso como estratégia literária e de convencimento. Nas representações que faz da cidade, há muito de si como narrador e vivente e o seu “eu” lírico.

Em seu relato oral cedido ao ArPDF, ao tratar sobre a quantidade de crônicas que compõem os dois livros publicados, Luz ressalta, porém, que *Invenção da cidade* não refletia somente a sua vida, “reflete muito a cidade, viu? Aqui tem muita coisa gostosa. Tem muitas crônicas gostosas” (Luz, 1996, p. 26). Nesse caso, na seletividade imposta pelo autor e conforme suas convicções e ideias, há nas próprias obras uma representação que reflete o tempo em que foram publicadas: um tempo já transcorrido na cidade que se tornou efetivamente a nova capital e que passou por muitas dificuldades de consolidação e povoamento. Há a singularidade imposta pela relação do objeto com o conceito de memórias e representação que faz com que o cronista tenha preferido alguns textos em detrimento de outros.

Visto que as crônicas e a análise das suas representações estão intrinsicamente ligadas ao conceito de memória, como citado na introdução, é fundamental que consideremos essas fontes quanto ao contexto que passaram do oral (crônicas-radiofônicas avulsas) para a organização em livros (textual). Segundo Clemente Luz, não houve alteração dos textos compilados em suas obras para manter sua autenticidade e espontaneidade (Nascimento, 2020).

Porém, não podemos ignorar que as crônicas escolhidas são compiladas em dois livros que foram publicados alguns anos após a inauguração de Brasília. Esse processo de seleção e publicização envolve uma interpretação do passado à luz das preocupações do presente, ou seja, das décadas de 1960 e 1970, e envolvem tensões entre a sua memória e a memória coletiva sobre o período (Halbwachs, 2006).

Na apresentação de *Minivida*, o autor menciona: “As páginas deste livro, como as de INVENÇÃO DA CIDADE, estão impregnadas de Brasília. Falam da gente e das coisas de Brasília, sem pretensões maiores”. E ele diz contentar-se “em registrar o flagrante da vida miúda na cidade monumental” (Luz, 1968, p. 6), recusando a função de escrever a “história de Brasília”, embora a obra também traga muitas narrativas da sua experiência de vida. Ao presentear as entrevistadoras do ArPDF com exemplares de *Minivida*, Luz menciona: “Quem quiser saber da minha vida, você leu, né? Tudo que eu falei não tá aqui? É isso mesmo” (Luz, 1996, p. 26).

Dito isso, e ainda que o cronista argumente na sua obra literária que não tem pretensão de “escrever a História de Brasília”, o objetivo dessas obras intenta evitar o esquecimento, ou seja, assegurar que o cotidiano, as relações sociais, a formação da urbe, a atividade do cronista, as questões do passado, os personagens narrados não sejam esquecidos. Como menciona Ricoeur (2007), ato de lembrar relaciona-se com o objetivo de combater o esquecimento e de trazer à tona alguns fragmentos de lembrança, “à ‘rapacidade’ do tempo, ao ‘sepultamento’ no esquecimento” (Ricoeur, 2007, p. 48).

O cronista, por diversas vezes, em suas narrativas sobre si, demonstra preocupação com esse esquecimento (Nascimento, 2020). Em “Sinfonia bárbara”, ele — como narrador-personagem — espera que um dia seja escrita a “sinfonia bárbara de Brasília” composta de sons suaves e também de sons rudes e fortes que se transformariam em harmonias e notas. Essa sinfonia mostraria todos os sons da construção da cidade, das marchas dos caminhões e dos tratores aos sons dos grupos de operários. Além disso, o cronista tem a visão fantástica de alguém aparecer e compor a sinfonia, de ser o maestro da grande obra. Mas, no fim, Clemente reafirma o sonho saindo do papel, em que “o futuro se torna presente e Brasília surge, da madrugada para o dia, como obra-prima do homem” (Luz, 1969, p. 140).

Ao pensar a cidade no que concerne aos seus discursos de *fundação*, é preciso ressaltar que ela possibilita “a reescrita da história”; “a do grupo fundador como a da nação” (Vidal, 2009, p. 243). Por isso, no caso de Brasília, “a cidade nova inscreve-se na história na medida em que quer ser o ponto de início de uma nova história” (Vidal, 2009, p. 243).

A associação da cidade com a recitação de sua história era tão presente nos primeiros anos após a inauguração da nova capital que Clemente Luz destinou um espaço na obra *Invenção da Cidade*, numa espécie de prefácio, para explicar o motivo da falta de mais textos sobre o ex-presidente JK. A partir da crônica intitulada “Um nome à margem”, o escritor apresenta ao leitor a sua justificativa, que nasceu da indagação de “alguém” que havia lido os originais do livro. Na crônica, antes da indagação, esse leitor crítico aponta o “esquecimento” cometido por Luz, autor-personagem, ao mesmo tempo em que revela imaginar que o erro não havia sido de “propósito”, já que se tratava de uma “figura muito importante”, ou melhor, “fundamental e indispensável, na edificação da cidade...” (Luz, 1968, p. 17). Então, o leitor complementa o estranhamento ressaltando, ao mesmo tempo, o papel “fundamental” de JK na construção de Brasília.

Segundo o narrador, ao reconhecer essa simbiose JK-Brasília (Ceballos, 2005) naquele tempo de ritmo intenso de obras em que a cidade era “mais inventada do que

construída face à exiguidade do tempo e grandiosidade dos projetos” (Luz, 1968, p. 17), ele não havia “feito um livro a propósito da construção da cidade. Apenas reunira páginas escritas no dia a dia do trabalho de construção” e que dar “ênfase ao nome do ex-presidente Kubitschek, exaltar a sua figura alegre e comunicativa, seria malhar em ferro frio, ou, como diz o povo: tentar parar o vento com a peneira...” (Luz, 1968, p. 17).

É fundamental levar em conta na memória a dinâmica entre lembrar e esquecer, que apresenta uma relação íntima com o enquadramento da memória (Pollak, 1989). Não devemos ser ingênuos e imaginar que a divulgação dessas obras é apenas uma maneira de reavivar a história da edificação e dos primórdios de Brasília. Não se trata apenas de “reviver” o passado por meio dessas representações, mas refazê-lo, reconsiderá-lo, levando em conta as imagens e ideias contemporâneas do contexto específico, assim como alertou Bosi (1994). Assim, considerando que “a lembrança é uma imagem” elaborada a partir dos elementos que temos, nesse momento, disponíveis, dentro do conjunto de representações que habitam a nossa “consciência atual” (Bosi, 1994, p. 55). Logo, ao se deparar com diferentes memórias do processo de construção de Brasília e com um momento em que se reafirma a cena literária de Brasília, Clemente Luz, com o que tem em mãos, “crônicas” e originais de livros de literatura infantil, intenta inserir-se nesse grupo.

Para Emídio Silva e Marques (2023), ao escrever, o escritor coloca o papel diante de si e se lança ao mundo. A escrita é uma forma de singularidade extrema. Não foge à tensão entre o “dito”, o que se pretende expressar e o que se perde no ato de dizer. Escrever é a tensão entre o eu, o outro e o mundo, por isso surge na intersecção entre humano e mundo e entre humano e humano. Trata-se de uma ponte de signos.

Avaliando o contexto dessa obra e sua relação com o social (Cândido, 2006), é preciso considerar, também, como sugere Roger Chartier (1998), todos os envolvidos e todos os processos que possibilitam a transformação de um texto em um livro. Destarte: “Esta encarnação do texto numa materialidade específica carrega as diferentes interpretações, compreensões e usos de seus diferentes públicos. Isto quer dizer que é preciso ligar, uns com os outros, as perspectivas ou processos tradicionalmente separados” (Chartier, 1998, p. 18). Dessa maneira, o historiador deve relacionar a análise da produção, da divulgação e da apropriação dos textos.

Entendendo o contexto daquela entrevista, o autor não deixa de enfatizar que mais do que a si mesmo, o livro tratava da sua vida na nova cidade. Com isso, nas obras analisadas

há uma divisão temporal evidente nos textos reunidos: primeiro, da construção a inauguração e, depois, os primeiros anos da nova capital (Luz, 1996).

Isso dito, *Invenção da cidade* apresenta uma perspectiva lírica sobre uma Brasília ainda não existente em sua materialidade, mas “inventada” diariamente nos canteiros de obras. Diante do imaginário da época, destaca-se o cotidiano e o lado simbólico de um local que já não era mais Goiás, porém ainda não era a almejada “Brasília”. Por isso, Clemente Luz utiliza “Alvorada de espelhos” para explicar ao leitor que a cidade “foi inventada, porque não havia tempo para ser elaborada e edificada” (Luz, 1968, p. 51).

Nesse contexto, a construção de Brasília apresenta-se não apenas como uma realização arquitetônica, mas também como um processo de formação de identidade e de mudança simbólica. A cidade simbolizava em seus discursos a aspiração pela modernidade e pelo progresso nacional, refletindo a utopia dos seus idealizadores (Holston, 1993). Entretanto, por meio das crônicas presentes nesse livro de Luz, somos convidados a perceber Brasília não somente como uma área territorial em formação, mas também uma edificação cultural, imaginária e histórica em constante transformação. O cotidiano representado pelo autor é de alguém que estava diariamente participando de algo que almejava, mas que não possui certeza de sua concretização.

Como em “A frota pioneira”, em que, como narrador-personagem, trata das dificuldades impostas no grande canteiro de obras aos sujeitos que não possuíam um veículo em Brasília para transporte, naquele contexto de grandes canteiros de obras com vários mundos. A partir do seu eu-personagem, Luz cita algumas formas de transporte que pensou em ter:

Ainda hoje, quem não tem um veículo, mesmo que seja uma bicicleta, é um prisioneiro de Brasília. Muitas vezes, pensei em adquirir um cavalo para o meu transporte. Entretanto, conselhos de amigos desviaram-me da intenção, pois manter um cavalo, hoje em dia, numa cidade como a nossa, é um encargo deveras grande. E há muito tempo que ando fugindo dos encargos. E, assim, continuo sem cavalo de sela, sem jipe, sem bicicleta... apenas com as pernas que Deus me deu (Luz, 1968, p. 155).

A partir da sua experiência como quem busca criar um laço com seu ouvinte-leitor, cita as experiências dos seus amigos também, em sua grande maioria vinculados ao local de trabalho do “jornalista” Clemente Luz, a Rádio Nacional:

Meus amigos, entretanto, não têm a mesma paciência, a mesma serenidade e a mesma aceitação da realidade. Alguns tentaram lambretas ou veículos congêneres. Passaram para jipes e hoje estão a pé ou motorizados decentemente. Outros foram na conversa do “negócio de oportunidade”, e adquiriram verdadeiras “bombas” de

quatro rodas, que nunca prestaram serviços! Pelo contrário, sempre deram trabalho (Luz, 1968, p. 155).

De forma parecida, recorre ao mesmo recurso em “Cachorrinha morta”, quando, por meio da verossimilhança, cita locais de atuação, companheiros de trabalho e estrutura da emissora. Mas em “A frota pioneira”, a partir da tentativa de criação de um tom amigável e que pretende dialogar com as experiências do seu público, ressalta a luta por melhores condições de locomoção na cidade em construção: “E assim, *amigos*, a turma veio lutando para substituir os pés pelas rodas, duas ou quatro, de um veículo qualquer que vencesse mais rapidamente as distâncias e libertasse os prisioneiros das contingências impostas pela cidade” (Luz, 1968, p. 117).

Com isso é possível perceber, em muitas das crônicas escolhidas para compor *Invenção da cidade*, que o escritor procura demonstrar, a partir do seu personagem, uma “missão” como narrador do cotidiano e dos sujeitos envolvidos, dos “Majors” aos ditos candangos. E, em meio ao grande projeto de mudança da capital para Brasília, a escolha dos textos e a organização da obra denotam sua intenção de não deixar de mencionar nesse ínterim as estruturas físicas já existentes, como edifícios, vias, residências e palácios. Além disso, suas narrativas também não deixam de retratar a visão idealizada da cidade, a cidade dos sonhos, mas sempre destacando-se o aspecto sensível do dia a dia daqueles que vislumbravam o futuro ali naquele espaço.

Em *Minivida* destaca-se o lado humano da cidade, com grande presença daqueles que seriam os responsáveis pela continuidade de seu processo de humanização: os moradores de Brasília. Além disso, da esperança e do entusiasmo, o foco das narrativas do cronista ganha contornos mais saudosistas dos anos há pouco vivenciados. Lembra-se, para narrar o outro presente, de um período voltado ao sonho, à liberdade, ao desejo, aos trabalhos, às relações sociais e à esperança de um país melhor, isto é, à construção da cidade, com o presente que apresenta os problemas urbanos característicos de outras metrópoles, como a desigualdade social, a falta de moradias, o desemprego e a complexidade própria de uma cidade em consolidação, numa relação entre os “majors” e a gente “miúda”.

Contudo, muitas das crônicas escolhidas pelo autor para compor as obras são narradas em primeira pessoa, do singular ou plural, conforme a narrativa e os objetivos pretendidos, reforçando a subjetividade dos textos e a tentativa de estabelecimento, por parte de Luz, de proximidade e cumplicidade entre ele (frequentemente como narrador-personagem) e os seus leitores-ouvintes. Assim, em se tratando da estética das obras,

sobretudo da sua recepção, as narrativas presentes nas obras são congruentes com as suas, como analisado anteriormente. Como personagem, temos um Clemente Luz multifacetado que traz a todo momento aos textos suas experiências profissionais (jornalista, escritor, intelectual), relações sociais, personalidade (aventureiro, humilde, trabalhador, desapegado...), ambições (viver bem) e subjetividades (sentimentos, metas, sonhos...) (Nascimento, 2020).

2.1.1 Eu-personagem, representações e recepção: um olhar atento à infância e festividades em Brasília

A criação do eu-literário na obra de Clemente Luz não está desprovida de intencionalidade. O autor, como dito, estabelece uma espécie de simbiose entre autor e personagem nas obras *Minivida* e *Invenção da Cidade*. Quando lemos esses dois livros, encontramos duas personagens que devem ser estudadas para compreendermos como esses elementos da vida de Luz tornam-se substratos para a construção narrativa das crônicas.

A conexão entre o autor e sua criação ficcional é crucial para desvelar a formação do eu literário que Luz se propôs a destacar. Suas personagens nos instigam a aprofundar reflexões a respeito da sua identidade e memórias, buscando uma compreensão mais abrangente sobre sua narrativa literária.

A construção do personagem das letras na narrativa de si foca-se no resgate das memórias de origem e da infância interiorana, das experiências profissionais na cidade e das vivências como observador do cotidiano, sobretudo dos bares e restaurantes, como veremos no terceiro capítulo. Ademais, assim como ocorre na criação de qualquer personagem, os conflitos, as relações sociais e as transformações de vida moldam a narrativa do cronista, estabelecendo uma estreita ligação com a formação e os anos iniciais de Brasília.

O discurso voltado à sua origem e ao local de nascimento é resgatado por Luz na crônica “Os redemoinhos” para tratar de fenômenos naturais tão presentes em lugares descampados e com muita poeira, como era o caso de Brasília à época. No texto, o cronista situa o leitor no que diz respeito ao período do *vivido*, “quando criança”, e faz uso de um personagem bem conhecido do folclore brasileiro, especialmente no interior e em regiões de matas, o saci-pererê: “Quando criança, ouvi contar que o negrinho tihoso, de uma perna só, com seu cachimbinho na boca torta, costuma dançar no meio das estradas, levantando poeira e provocando redemoinhos” (Luz, 1968, p. 55). Esse resgate às lendas folclóricas é utilizado

justamente para introduzir a sua reflexão sobre o presente do narrado: a construção da nova capital.

O narrador coloca-se no lugar de alguém que vivenciou e participou dessa transmissão oral, como ouvinte e agora como contador, isto é, como sujeito do interior que possui local de fala. Ele busca reviver as narrativas que moldaram sua infância, trazendo-as ao público de maneira poética. Dessa forma, apesar de a nova capital ser considerada por seus adeptos a cidade do futuro, ela também proporciona o resgate e preservação de raízes culturais e folclóricas dos seus moradores e trabalhadores. Dessa maneira, “a crônica é na essência uma forma de arte, arte da palavra, a que se liga forte dose de lirismo. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, as coisas, os seres” (Coutinho, 2008, p. 106).

Já em “Redemoinhos”, Luz utiliza das lendas folclóricas como um meio de ligação entre o passado e o presente e para o estabelecimento de um diálogo com o seu leitor-ouvinte. Por isso, esforça-se para preservar e difundir a tradição e a identidade cultural do território rural e interiorano presente no dia a dia das obras em face de uma cidade em processo de urbanização. Para tanto, como narrador-personagem, recorre às suas próprias memórias de infância para iniciar sua narrativa:

Ainda com as imagens recolhidas na infância, às vezes fico olhando os enormes e belos redemoinhos vermelhos, que se erguem, como grandes flores, sobre o descampado de Brasília. Um, dois, três, às vezes dez, dançam simultaneamente, em pontos e extremos diferentes, e caminham quilômetros e quilômetros, como se todos os sacis do inferno aqui tivessem baixado. E imagino quantos rosários de que tamanho teríamos que usar para pegar todos os tinhosinhos que aqui dançavam e dançam (Luz, 1968, p. 55).

Feita a ponte entre passado (de infância no interior) e presente do narrado (construção de Brasília), Clemente Luz desenvolve seu texto utilizando um discurso que faz elogios à grandiosidade da obra. O “descampado” presente na cidade naquele período, em face da quantidade e variedade de canteiros de obras, gera “enormes e belos redemoinhos vermelhos” que se assemelham a “grandes flores”. Nesse sentido, como “transfiguração”, ele é sinônimo de desenvolvimento no Planalto Central ou mesmo de civilidade e povoamento, uma vez que para construir, foi necessário desmatar e realizar os ajustes necessários no planalto.

A partir desse “vazio” e da intervenção feita pelo homem, Luz destaca o esforço e sacrifício envolvidos na transformação do descampado em uma cidade em crescimento. A metáfora das “grandes flores” no meio do caos das obras simboliza a esperança e o progresso

de quem também ansiava pela construção de Brasília ao mesmo tempo em que, como comunicador e cronista, fazia uma leitura do lado simbólico para aqueles que ali viviam e trabalhavam.

Cria-se, num jogo com o leitor, a ratificação de um discurso de esperança e encantamento que se explicita quando o escritor levanta a hipótese do tamanho de um “trabalho” necessário, nesse caso religioso, para “prender” o personagem do folclore. Mas, recriando a imagem brincalhona e zombeteira, ele apresenta uma outra atuação do saci na cidade nova em edificação:

Mas a festa dos redemoinhos, a festa da poeira, tem para os meus olhos, para estes olhos que aprenderam a amar Brasília e todas as coisas belas, um significado diferente. Os sacis de minha infância resolveram criar juízo. Ao invés de saírem pelos campos e ruas, atentando os viventes, levando a discórdia, desfazendo o que está feito, eles aqui estiveram e estão como crianças alegres, dançando com a poeira das terras revolvidas, aplaudindo e - quem sabe? Ajudando a construir a Nova Capital (Luz, 1968, p. 56).

Nesse caso, há para os que amam a cidade uma outra visão e significância acerca do que se presenciava naquela construção, fosse a festa da poeira ou as demais “coisas belas”. Como no exposto, os aplausos dos sacis “ajuizados” corroboraram com a ideia de encantamento para com o que se realizava. Os sacis alegres, ao aplaudirem e ajudarem a construir a Nova Capital, estariam demonstrando seu apoio e “louvor” à nova empreitada. Eles já não “desfazem” o que estava pronto, e seu comportamento como “crianças alegres dançando com a poeira das terras revolvidas e aplaudindo” pode ser interpretado como um símbolo de esperança e otimismo em relação ao futuro da Nova Capital.

No entanto, mesmo que os sacis apareçam como mais uma personagem a se juntar à causa pela mudança da capital, as crônicas em que são representados podem ser vistas como uma resposta aos discursos antimudancistas ou de oposição, que apontam os efeitos negativos da obra, como a perda de áreas verdes e o desequilíbrio ambiental provocado pela ação humana, sobretudo a poeira. Na crônica, tenta-se mostrar uma nova postura do personagem folclórico na capital recém-criada, apresentando-se as travessuras típicas desses seres mágicos.

A presença dos sacis na narrativa procura enfatizar a ligação simbólica entre a comunidade e o empreendimento, promovendo um sentimento de pertencimento e identidade coletiva. Ao valorizar a cultura e as tradições locais daqueles construtores, o texto incentiva a cooperação e a colaboração entre os membros, as quais eram tidas como essenciais para a consolidação da empreitada. Além disso, podemos inferir que a imagem

dos seres mitológicos e seus interdiscursos ajudam a manter o entusiasmo, a esperança e o impulso para tornar o sonho em realidade. Para tanto, como se observa, até mesmo fenômenos naturais e figuras míticas tornaram-se adeptos e parceiros da mudança da Nova Capital, sendo dotados de novos significados e atitudes.

Ao dizer que os sacis “aplaudem e — quem sabe? — ajudam a construir a Nova Capital”, o cronista propõe uma mudança simbólica: o saci, que sempre foi “o causador da desordem”, agora colabora e festeja a construção da cidade. Ele é a metáfora encontrada para representar um ideal de alegria contagiante e união na cidade em construção.

Portanto, a presença dos sacis não pode ser vista apenas como uma ficção, mas sim como um recurso literário que expressa a perspectiva dos trabalhadores e a esperança de um futuro melhor para todos, discursos que eram explorados à época. Por meio dessa personagem, Luz reitera a importância da união, da cultura e da imaginação como motores do progresso e da inovação na edificação da Nova Capital. Em Brasília, os redemoinhos — e o tihoso — passaram a simbolizar o trabalho de construção da nova capital:

E, como enormes flores, como cogumelos misteriosos nascidos da terra, vejo nos redemoinhos o sinal de que, a cada segundo, uma nova frente de trabalho é aberta na terra, para que as formas da cidade nova, da cidade que vai saindo do papel e se plantando no planalto, ganhem força e vida, expressão e eternidade, beleza e realidade (Luz, 1968, p.56).

Isto é, quantos mais redemoinhos surgiam no descampado do que seria Brasília, mais frentes de trabalho estavam sendo abertas para a finalização da empreitada. Por meio dessas frentes de trabalho, a cidade vai tomando forma e se consolidando como um lugar real, pois, ao “sair do papel e se plantar no planalto”, as formas da cidade ganhavam “força e vida, expressão e eternidade, beleza e realidade”. Por isso, a felicidade desses sujeitos seria reflexo do “florescimento” da cidade e da constante transformação ocorrida diante de seus olhos dos partícipes.

Ainda considerando o olhar atento do cronista para a infância, não apenas os seres mitológicos do folclore brasileiro, mas também de outros países (como é o caso de Hobin Hood e super-heróis das histórias em quadrinhos), foram utilizados em suas narrativas, a exemplo da crônica “Bat-Man, Robin Hood & cia”. Nessa fonte, ao retratar a infância na época em locais como a Cidade Livre, os acampamentos e as casas populares etc.), Luz utiliza-se das brincadeiras, brinquedos e personagens de quadrinhos para narrar o período da construção de Brasília:

E vejo, todos os dias, o meu amigo Bat-Man, à espera do cinto mágico que o pai lhe prometeu e ,que nunca chega. Mas Bat-Man não perde a esperança; alimenta-se bem, come legumes, porque Bat-Man tem que estar sempre forte. E quando chegar cinto mágico... Ah! quando chegar o cinto mágico! Aí, ele vai transformar Brasília em seu reino; vai ajudar Juscelino a fazer a cidade; vai movimentar, com seus braços poderosos, as máquinas; vai abrir os túneis, construir, da noite para o dia, os viadutos... Bat-Man, às vezes, encontra-se com o Capitão Marvel com o Popeye. Os três, juntos, fazem planos que são verdadeiras epopeias. Salvam a menina, que o dragão da vala quer pegar. Enfrentam trator, que desce a pista lateral. Travam verdadeiras batalhas. Bat-Man, que esteve ausente, voltou com Robin Hood, seu irmão menor, futuro companheiro de lutas. Robin ainda é pequenino, e Bat-Man explica: - Eu ainda não recebi o cinto mágico e Robin ainda não tem o seu arco de flechas... (Luz, 1968, p. 60).

O narrador-personagem nos apresenta um mundo de fantasia onde personagens da ficção se unem para ajudar na construção da Nova Capital. O encontro entre Bat-Man, Capitão Marvel e Popeye é derivado de planos “grandiosos” e aventuras emocionantes em um local que até mesmo os “super-heróis” ajudam na construção e finalização da cidade nova. Além disso, a presença do jovem Robin Hood promete trazer ainda mais coragem e determinação para as futuras batalhas contra inimigos poderosos. Mas fica a indagação: quem seriam, no caso de Brasília, os inimigos? O tempo escasso certamente apresentava-se como um dos motivos para a presença de coragem e determinação nos trabalhadores.

A narrativa de Luz nos transporta para um universo de heroísmo e amizade, onde o bem sempre prevalece no final, em uma comparação com a situação em que era preciso, segundo o cronista, defender um sonho: Robin, seria Brasília, que está crescendo aos poucos, no seu tempo: “Nos olhos do garoto eu vejo a esperança. O cinto está demorando. Robin está crescendo muito devagar e ainda não tem arco. Mas tudo virá a seu tempo...” (Luz, 1968, p. 60).

Em um jogo no qual o escritor procura convencer os descrentes e manter o ímpeto aos adeptos sobre a importância da construção, procura-se, por meio de heróis conhecidos, demonstrar que até eles se unem em prol daquele sonho. Assim, referindo-se ao discurso de defesa da transferência da capital do Brasil, Luz convida seus leitores-ouvintes a pensar como ocorreria essa batalha: “Imagino o que será de Brasília, quando a dupla Bat-Man e Robin Hood, dois heróis de tempos diferentes, se unirem para a defesa da Cidade, para a luta de sua construção!... E não será Brasília um sonho de Bat-Man e Robin Hood?” (Luz, 1968, p. 60).

O apoio dos heróis a favor da mudança ressalta a mensagem de Luz a respeito da relevância e grandeza daquele projeto. A união dos heróis evoca a bravura e a dedicação que se faziam necessárias para algo tão grandioso. A crônica, nesse caso, demonstra uma

representação pautada no discurso de que Brasília era um espaço de sonhos e oportunidades resultante, como citado, do esforço e da união de diversas pessoas.

Por isso, no desfecho da narrativa, como fez com o saci, Luz procura demonstrar as mudanças que aquele ambiente proporcionava aos sujeitos que nela se encontravam, ainda que se tratasse de heróis:

Eu tenho a impressão de que todos os heróis dos tempos idos e dos tempos chegados, todos, se corporificaram, se transfiguraram em tratores, em escavadeiras, em guindastes, em arquitetos e engenheiros, e aqui estão erguendo a Cidade, com a mesma facilidade com que o Capitão Marvel detém, no espaço, o voo supersônico de uma aeronave de guerra marciana! Viva Bat-Man e Robin Hood, que, com seu coração ainda não tocado pelas misérias do mundo, assistem ao milagre da criação de uma cidade! (Luz, 1968, p. 60).

Nessa parte final do texto, os heróis do passado e do presente estão participando pelo fato de se transfigurar naquele grande canteiro de obras em maquinários ou sujeitos construtores. E, ao olhar para a infância, Luz acaba também por se incluir entre esses heróis, já que também é sujeito participante. Isto dito, a comparação busca novamente reforçar a “grandiosidade” da participação dos que acreditavam e a importância das máquinas que contribuíram com a força de trabalho braçal.

De acordo com o cronista, até mesmo os brinquedos da criançada sofreram a influência de Brasília, como se observa na crônica “Os olhos na vitrine”. Nela constrói-se uma narrativa baseada na visão de mundo da criança no que concerne aos brinquedos e à simbologia da festa de Natal e do “Papai Noel” antes e depois de Brasília:

Nos olhos do menino, cobiçando o brinquedo que a vitrine ostenta, a alegria do Natal. O brinquedo é mágico, virá no dia próprio, trazido pelo Bom Velhinho, que a tradição cristã elegera como símbolo da Natalidade. O brinquedo, na vitrine, separado das mãos pela cortina intransponível do vidro, parece sorrir e convida o menino. O indicador vai à boca, o pensamento voa! (Luz, 1968, p. 177).

A representação da cena na vitrine do brinquedo, em que um menino anseia e fantasia sobre o presente que será dado pelo “Bom Velhinho”, traz como artifício a inocência e a pureza associadas à infância, além de enfatizar a relevância dos símbolos e tradições natalinas na construção da identidade das crianças.

Isso dito, Luz, em diversas crônicas, utiliza-se da perspectiva infantil para narrar a construção e os primeiros anos da cidade, almejando dar credibilidade à mudança da capital. Em *Invenção da Cidade*, como visto, temos “Encontro matinal”, “Bat-man, Roben Hood e Cia”, “Olhos na vitrine” e “O brasileiro”. Já em *Minivida*, podemos citar as crônicas: “Pasta

escolar”, “Derrota”, “O menino, o rei e a motocicleta”, “O homem e o sábado” e “O Paraibano”.

Em “O menino, o rei e a motocicleta”, o cronista narra o episódio em que o menino José Horácio (personagem apresentado como filho de um jornalista conhecido de Brasília) ficou encantado com a possibilidade de ver de perto um Rei, no caso o Rei norueguês Olaf, que visitava Brasília no início dos anos de 1960. Segundo o narrador, o menino passou dias esperando a visita, mas, ao chegar no local, “momentos depois, nas proximidades do terreno onde se construirá a Embaixada, viu as motocicletas e seus motociclistas. Motocicletas lindas, enormes, mais poderosas do que os cavalos encantados das estórias encantadas (...)”. Há a quebra lógica da narrativa, pois, a partir desse encantamento, a personagem é transformada em suas ambições, já que “as motocicletas substituíram, em seu pensamento, a ideia maravilhosa de um rei de manto colorido e coroa de ouro cintilante” (Luz, 1968, p. 30).

No desfecho do texto, diante do rei e ainda encantado com as motocicletas, o menino é indagado se preferia abraçar o rei ou dar uma volta de motocicleta, e, sem hesitação ou constrangimento, escolheu a segunda opção, fato que, segundo o narrador, teria surpreendido o próprio rei. Dito isso, e conforme a estilização a partir da voz da criança, Clemente Luz, procura construir uma representação de que, em Brasília, os sentimentos e ambições são modificadas e algumas práticas perdem sentido. Na nova capital, um mundo novo é criado. Por isso, segundo o escritor, o menino “(...) não tinha posto o manto e a coroa, porque, na cidade nova, onde tudo é diferente, a coroa e o manto ficariam ‘para trás’... sem expressão” (Luz, 1968, p. 32). Luz, por meio dessa metáfora, faz referência a um passado colonial que o discurso de Brasília pretendia superar.

Ao examinar a obra *Cartucho* de Nellie Campobello, ambientada na Revolução Mexicana, Soares (2021) revela que a perspectiva da criança e a sua “aparente inconsciência”, ao expressar de maneira direta e honesta o que observa, mesmo que de forma grotesca, criam um jogo que edifica a carga estética da obra e molda a vivência dos leitores e das leitoras. No caso da crônica acima, apesar da “ilustre” presença de um rei, Luz procura valorar o fato da cidade ter transformado a visão de “grandiosidade” e “momentos especiais”. Na cidade nova “tudo é diferente”.

Mas em Brasília, não apenas as tradições e símbolos, como a própria representação de infância e suas formas de socialização, são modificadas, como se observa em “Olhos na vitrine”:

Mas... E, nos olhos do menino, de novo, o cobiçado brinquedo além do vidro. Agora, não é mais na outra cidade, nem é mais o carro de bombeiro. Agora, é em Brasília. E o menino deseja uma Moto-Scraper, dessas poderosas, que podem abrir uma vala e cobrir o leito de uma estrada em poucos minutos, carregando toneladas de terra. Toneladas de terra... Será que isso é muita coisa? O pai, todos os dias, fala na compactação das pistas, na abertura de estradas e nas máquinas de nomes esquisitos. Bem, acontece que o pai todo-poderoso, que comanda as máquinas, fica preso dentro de casa, quando o jipe não vem ou está enguiçado. Logo... E os olhos de menino passam para outra peça. Sim, o jipe é muito mais importante, porque o pai é importante, e se ele não comparecer ao serviço, as máquinas não andam. E ele só vai quando o jipe vem...(Luz, 1968, p. 177-178).

Diante desse contexto, o narrador, por meio do cotidiano do menino, evidencia a função do jipe na rotina profissional daqueles que habitavam a cidade. Na estrutura da narrativa, percebemos que o pai se via dependente do veículo para conseguir acessar o local em que as máquinas se encontravam. Dessa forma, a importância e a responsabilidade que o pai possui na operação das máquinas tornam-se evidentes para a criança, que, por conseguinte, passa a atribuir um valor ainda maior à presença do jipe.

A partir desse momento, o personagem principal reconhece que o jipe transcende à sua simples condição de veículo, configurando-se como uma ferramenta indispensável para o trabalho paterno e para a operação das máquinas que ajudavam na construção da nova capital. Ou seja, sem o Jipe não haveria obras e, com isso, a capital não ficaria pronta.

Por conta disso, o desejo da criança é ser como o pai, pois, um dia, conforme o cronista, “construirá casas e estradas, comandará máquinas de nomes complicados. Assim, o melhor, neste Natal de Brasília, é ganhar uma frota de máquinas e um jipe bem equipado, para construir, no quintal de sua casa, uma grande estrada que vai do tanque ao portão”(Luz, 1968, p. 178). Nesse caso, mais uma vez, fazendo uso da infância, o cronista apresenta as transformações causadas por Brasília: “E assim, através dos olhos cobiçosos e puros do menino, eu sinto um Natal Novo, com cânticos novos. Um Natal de máquinas e braços, de alegrias e esperanças, muito ao contrário de outros Natais (...)” (Luz, 1968, p. 178).

Para o narrador, Brasília trouxe consigo não apenas mudanças físicas na paisagem, mas também mudanças na mentalidade e nas expectativas das pessoas. Pelo olhar e experiência da criança, o cronista ressalta a importância do trabalho árduo e da construção de novos caminhos, simbolizados pelas estradas e máquinas. O Natal, antes marcado por tradições antigas, passa a ser visto como uma oportunidade de renovação e progresso, refletindo o espírito de modernidade e desenvolvimento que a nova capital do país representava. Conforme a narrativa, até o “bom velhinho” receberá outras incumbências:

“(…) Na infância de hoje, Papai Noel é, de novo, o Bom Velhinho, que visitará uma cidade que está sendo construída. Uma cidade de amor, de paz e de grandeza” (Luz, 1968, p. 178).

Diante da presença de crianças na cidade, a figura lendária do Natal, associada à bondade e à distribuição de presentes para as crianças, encontraria “uma cidade de amor, de paz e de grandeza”. Nesse caso, por meio dessa narrativa, o escritor demonstra justamente que Brasília não precisaria estar concluída para existir; havia cotidiano, espaços e sujeitos naquele local composto por diversos canteiros de obras e que, apesar de não inaugurado, já possuía “amor, paz e grandeza”.

Na crônica “Gaita do Natal”, Luz representa as dificuldades que muitos sujeitos passavam na recém-inaugurada capital, quando narra a angústia de um pai de família para manter o Natal com o mesmo padrão dos anos anteriores, isto é, do início dos anos de 1960. Feita essa introdução das práticas natalinas daquele período, o cronista situa o leitor justamente naquele momento do narrado e das mudanças na vida do trabalhador em Brasília: “Mas, naquele Natal de Brasília, as coisas estavam se anunciando pretas, mas pretas mesmo. Houvera sérios cortes nos rendimentos da carreira de tesoureiro. E houvera, igualmente, perda de um bico de jornal, que lhe rendia bons Cruzeiros antigos...” (Luz, 1972, p. 9).

A preocupação da personagem não é apenas com a mesa e os presentes para os filhos, mas também em relação ao entretenimento das crianças. Segundo a narrativa, elas tinham fixado a data na memória como “a festa dos presentes ‘pra todo mundo’”. Mas, “o dinheiro que estava recebendo mal dava para manter a mesa farta, sem que as possíveis e eventuais ausências de certos produtos – doces e refrigerantes – chegassem a ser notadas pela meninada” (Luz, 1972, p. 10).

Segundo o narrador, os presentes e a mesa, o personagem conseguiria resolver sem as crianças perceberem a diferença, mas o que mais o incomodava era a falta de música, pois a televisão e o rádio estavam pifados:

Com a simplicidade das setas, a realidade feriu o coração do Zé: - O pior de tudo vai ser a falta de música ou de televisão. Que tristeza!
Foi aí que o drama ganhou, efetivamente, dimensões de tragédia. O rádio estava encostado há muito tempo, à espera de oportunidade para ser consertado. A televisão pifara na semana passada, e a renovação das peças gastas estava orçada em alguns cruzeiros não disponíveis... E já não havia mais tempo para obter o numerário indispensável para os concertos (...) (Luz, 1972, p. 10).

Nesse caso, entendendo a situação atual da cidade e seus habitantes, Luz faz uso das suas experiências como jornalista e do seu olhar atento de cronista para apresentar causas do

dia a dia que poderiam passar despercebidos, mas que representavam as dificuldades que a “nova capital” apresentava em seus primeiros anos. Ele apresenta a realidade financeira difícil que muitos moradores de Brasília estavam enfrentando naquele período pós-inauguração, refletindo as incertezas e os desafios que a cidade ainda precisava superar, motivadas sobretudo pelo alto desemprego e pela diminuição dos salários, se comparados com os do período da construção (Holston, 1993). Essa abordagem sensível e detalhada permite ao leitor-ouvinte compreender melhor o cenário complexo e multifacetado que envolvia Brasília naquele Natal.

Voltando-se ao jornalismo, área de atuação do escritor, o narrador demonstra também como ainda possuía um caráter incerto e informal, “os bicos”, ressaltando a falta de recursos e as dificuldades enfrentadas pelos profissionais da época. A crônica nos transporta para um período de transformação e desafios, quando a força e resistência das pessoas de várias classes eram necessárias para enfrentar as adversidades e construir um futuro melhor em meio a tantas incertezas. Tal qual sua autorrepresentação, já que também era servidor do Estado e jornalista de “bicos” e serviços temporários em jornais como meio de complementar a sua renda, Luz utiliza-se da sua experiência como forma de criticar a situação de muitos profissionais na nova capital (Nascimento, 2020).

2.2 O dia a dia na cidade mais “inventada” do que construída: território, núcleos habitacionais e mudanças na urbe inaugurada (1950-1960)

Nos primeiros anos da construção de Brasília, as crônicas de Luz vão narrando o andamento das obras, sendo suas crônicas recebidas por sujeitos que ali estavam contribuindo para o andamento da obra e a concretização do objetivo principal: a inauguração da nova capital. Portanto, numa divisão proposta pelo autor, é possível constatar que esses textos foram reunidos no livro *Invenção da Cidade*.

De quatro capítulos, intitulado de livros por Luz, os três primeiros foram escritos no período de maior intensidade de trabalho da construção de Brasília, ou seja, de julho de 1958 a abril de 1960, como confirma o próprio cronista. Para Luz (1968, p. 15), as crônicas dessas três partes “traduzem sentimentos vários e desencontrados de homens, coisas e animais, diante da nova realidade que se plantava no Planalto Central, com a força da técnica e o vigor da fé e do entusiasmo de toda a Nação”.

Destarte, a forma como o cronista representa nas suas narrativas esse contexto nos permite acessar sensibilidades e relações da época para compreendermos, com isso, as

transformações sociais e culturais de uma cidade em formação. No livro I, por exemplo, ele procura apresentar diferentes facetas da cidade, como o início das obras, os sujeitos e diversos espaços dos primeiros anos da construção. Esse é o “capítulo” com a maior quantidade de crônicas da referida obra. A partir do início das obras, principiadas efetivamente em 1957, Brasília, nova cidade, ainda não existia de fato, mas nela havia áreas habitadas onde seria o futuro Distrito Federal (Sousa, 1983). Como demonstra Sousa (1983), a cada ano de obras, a densidade demográfica na área onde se construía a nova capital aumentava, assim como o ritmo dos trabalhos para a inauguração da cidade. De 500 operários no final de 1956 passou-se para 2500 em fevereiro de 1957, quando da instalação dos primeiros canteiros de obras e acampamentos, cujos trabalhadores eram encarregados da terraplanagem e fundações. Até por isso, nesse ano, “o Instituto Nacional de Imigração e Colonização (INIC) assume a tarefa de efetuar a triagem de operários para os canteiros. A vinda em busca de trabalho era a esperança de uma oportunidade efetiva de fixação” (Sousa, 1983, p. 32-33).

Nesse contexto, muitos trabalhadores deixaram suas regiões de origem em busca de uma vida melhor na nova capital em construção, contribuindo para o crescimento e desenvolvimento da cidade:

Os primeiros trabalhadores vinham só. Quando chegavam, eram imediatamente encaminhados à Delegacia para obter uma ficha de identificação. Em seguida, iam no INIC (balcão de empregos) para daí serem enviados aos canteiros de obras. Arranjavam-se nos alojamentos e tomavam as refeições nas cantinas das firmas. Havia muito pouco a escolher (Sousa, 1983, p. 34-35).

Nesse processo, muitos desses trabalhadores enfrentaram condições precárias de trabalho e de vida, mas, mesmo assim, perseveraram em busca de uma oportunidade. Nesse caso, Luz não apenas narra essa transformação do cenário urbano, mas também a vida e as perspectivas daqueles que se dedicaram a esse empreendimento, os quais eram muitos dos seus ouvintes-leitores.

O Censo Experimental de Brasília de 1959 foi realizado pelo Núcleo de Planejamento Censitário, órgão do Conselho Nacional de Estatística, encarregado dos trabalhos preparatórios do Recenseamento Geral do Brasil de 1960 (IBGE, 1959). O Censo dividiu o território de “Brasília” daquele ano a partir das suas funções e tipos de habitacionais, tais como “a) Acampamentos, b) Núcleos Provisórios, c) Núcleos Estáveis e d) Zona Rural”. Os primeiros núcleos eram formados a partir do andamento das obras executadas ou das necessidades momentâneas em termos de prestação de serviços ou infraestrutura. Assim,

havia o acampamento Central da Novacap, Candangolândia, Praça dos Três Poderes, Plano Piloto – Zona Sul e os chamados “outros acampamentos”.

Na crônica “O Mala a costas”, Luz traz muitos elementos que retratam a chegada dos trabalhadores humildes a esse imenso canteiro de obras que era Brasília. Eles que, como visto, nem sempre se dirigiam diretamente ao “balcão de empregos” organizado pelo governo. Na crônica, um homem humilde aborda o narrador-personagem com educação e simplicidade, buscando informações sobre emprego em uma das companhias para a qual alguns homens prestavam serviço:

O homem tirou o chapéu, pediu licença, olhou para o enorme grupo de trabalhadores espalhados ao longo da valeta, onde eram colocados os dutos para luz e telefone, e perguntou-me:

- Seu moço, que companhia é esta das valetas? Respondi que não tinha certeza, mas que devia ser a Civilsan.

Ele voltou a falar: - Será que ela está fichando?

Claro que não pude responder-lhe com segurança. Mas, desejando prestar-lhe a melhor informação possível, indiquei-lhe um dos chefes de turma:

- Fale com o mestre ali, que ele poderá ajudá-lo.

Na sua simplicidade, entendeu qualquer outra coisa e perguntou:

- Zé de que?

- Mestre, seu moço. Não é Zé, não. É o chefe da turma. Fale com ele.

Um aceno de chapéu, um muito obrigado, e lá se foi o homem com a mala de madeira às costas (Luz, 1968, p. 69-70).

Como narrador e personagem, Luz representa a rotina daqueles que trabalhavam na edificação da nova cidade, mas, sobretudo, daqueles que chegavam em busca de oportunidades. A crônica de Luz retrata não apenas a construção física de uma cidade e suas áreas públicas, mas também a construção de relações e trocas de experiências entre diferentes pessoas.

Como que almejando dialogar com os sujeitos que vivenciavam aquelas cenas diariamente, o cronista (1968, p. 69) descreve a personagem mediante suas características e personalidade: “um homem, simples entre os mais simples, pedindo desculpas ao falar, levando às costas a mala de madeira” e situa o leitor-ouvinte onde o diálogo se passa: “sobe a pista de terra da W-3”. Contudo, como alguém que sabe que dialoga com sujeitos espalhados em diversos canteiros, Luz aproveita-se do narrador-personagem para enfatizar as várias frentes de trabalho e núcleos populacionais daquele território: “(...) não sei quem seja. Talvez nunca mais volte a encontrá-lo, pois Brasília é um grande mundo subdividido nos pequenos mundos dos acampamentos e dos canteiros de obras” (Luz, 1968, p.69).

A presença do seu eu-personagem, como citado anteriormente, revela a preocupação em retratar não apenas a história do homem simples com sua mala de madeira, mas também

em contextualizá-la dentro do cenário complexo e multifacetado de Brasília. A descrição dos diversos acampamentos e canteiros de obras como pequenos mundos dentro da grande cidade ressalta a diversidade e a dinâmica da vida na capital do Brasil. Essa abordagem ampla e detalhada demonstra o cuidado do autor em apresentar não apenas as pessoas, mas também o ambiente e as interações que moldavam o ambiente onde ainda não existia uma capital de fato no Planalto Central.

Nesse caso, esses mundos citados por Luz já se apresentavam com um grande quantitativo de sujeitos ainda em 1957:

O 1º Recenseamento de Brasília, realizado em julho de 1957 pela Inspetoria Regional de Estatística Municipal de Goiás, avaliou a população goiana fixada na área do novo Distrito Federal em 6000 pessoas, acrescida de um total de 6283 ligadas à construção civil, comércio e indústria. Naquela ocasião, Brasília era composta pelo Núcleo Bandeirante (2212 pessoas) e 14 acampamentos, além das pedreiras e olarias que totalizavam 1071 pessoas. (...) O Acampamento Central da NOVACAP, próximo ao Núcleo Bandeirante, era o mais populoso (2099 pessoas) e com instalações diversas. Ali estava localizado o restaurante do SAPS, hospital do IAPI, escritório do INIC, posto da COFAP (Comissão Federal de Abastecimento e Preço), posto de serviço de endemias rurais, além de uma escola primária e os alojamentos e residências dos funcionários (Sousa, 1983, p. 34).

Luz narra uma Brasília “inventada” diariamente durante a construção, mas povoada e nucleada em diferentes partes do quadrilátero Cruls. Essas instalações no Acampamento Central da Novacap, por exemplo, demonstravam a importância do local como centro administrativo e de serviços para os trabalhadores que estavam construindo Brasília. Como no exposto, o hospital do IAPI e o posto da COFAP, por exemplo, demonstravam certa preocupação e cuidado com a saúde e o bem-estar dos funcionários, enquanto a presença de uma escola primária indicava a preocupação com a educação das crianças no local. Esse ambiente com diversas estruturas e serviços auxiliava na organização e no funcionamento dos diferentes núcleos durante sua construção.

Como narrador de um espaço “em transformação”, podemos observar que Luz, enquanto andarilho que anda nessa cidade e entornos, constrói, por meio de suas crônicas, uma cartografia de acampamentos, locais estáveis e provisórios, como as vilas (invasões) e demais núcleos de apoio, bem como da Zona Rural e entorno de Brasília. Dessa maneira, como demonstra em suas análises Emídio Silva e Marques (2023, p. 9), “o olhar do cronista é o que nos interessa, a captura do inesperado. O leitor e o escritor são viajantes que criam uma cartografia semiótica associada aos labirintos da cidade texto”.

Essas representações nos permitem não apenas acessar aquele cotidiano, como também, por meio do espaço, entender as subjetividades dos sujeitos e suas relações na

construção. Considerando os “mundos” existentes na construção da cidade, Luz cita alguns locais dessa Brasília “em formação”, como na crônica “Figurinha difícil”: “Nas ruas da Cidade Livre, nas esquinas da Fundação, nas cantinas dos acampamentos de obras e mesmo nos escritórios da Novacap funcionarão bolsas improvisadas para a troca e venda das figurinhas” (Luz, 1968, p. 124).

A crônica, que reflete um período em que colecionar figurinhas se transformava em mania em todos os cantos do país, narra a ideia de Luz (narrador-personagem) e de um colega, Carlos Rodrigues, de fazer um álbum de figurinhas sobre Brasília. O narrador diz gostar da ideia porque imaginava diversas situações entre os colecionadores (adultos e crianças) em relação às figurinhas, sobretudo de ter nas cartas, que passariam em várias mãos, a “gente importante” da cidade e da Novacap, como Juscelino, Israel Pinheiro, Ernesto Silva, e também de cenas e locais da cidade como o Catetinho e o Palácio da Alvorada.

Em seus escritos, Luz apresenta os núcleos povoados de Brasília e como eles se relacionam com a ideia do álbum de figurinhas, descrevendo sua própria empolgação, como eu-personagem, e de Carlos ao planejar a coleção, mencionando a importância de incluir figuras representativas da capital e seus pontos turísticos mais famosos. A narrativa destaca a expectativa de como a ideia do álbum de figurinhas pode se tornar uma forma de valorizar a história e a cultura de Brasília, envolvendo a comunidade local e despertando o interesse de colecionadores de todas as idades. Essa crônica estabelece, também, processos sociais do cotidiano e formas, ainda que derivadas do imaginado, de integração em uma cidade em obras com diferenças sociais explícitas e vivenciadas no dia a dia tais como entre operários, doutores e os que Luz chama de “maiorais”.

Luz emprega símbolos relacionados aos renomados “nomes famosos” associados à edificação de Brasília. Ele não os elenca meramente como figuras de autoridade ou como engenheiros do passado, ao contrário, transforma-os em “imagens”, personagens de um álbum de figurinha, que representam tanto o poder quanto a complexidade de se preservar na memória uma cidade em desenvolvimento. A personagem do jornalista Carlos Rodrigues buscava fazer dinheiro, porém, como destaca o narrador-personagem, “desde que promovesse a divulgação da cidade, havia publicado a ‘História de Brasília’, e procurava novas ideias” (Luz, 1968, p. 123) e, por isso, “feito o lançamento, com grande espalhamento publicitário, começam os envelopes de figurinhas a ser vendidos nas livrarias, bancas de jornais, botequins e pequenas lojas do todo o Brasil. O interesse, nem é preciso dizer, há de ser grande” (Luz, 1968, p. 123).

Por isso, ainda que cercado de meios de divulgação da nova capital, o narrador-personagem imagina um diferente, que ressaltaria a construção, mas passaria na mão da “gente miúda”:

Imaginemos que alguém de ideias luminosas resolva fazer uma divulgação diferente de Brasília. Imaginemos que organize um álbum de figurinhas, desses que andam por aí nas mãos da gente miúda e da gente grande também. O álbum seria preenchido com fotos impressas em cores, fixando homens e cenas de Brasília. No álbum figurariam os maiores, a começar pelo Juscelino, passando por Eleonora para terminar no candango simples e tranquilo (Luz, 1968, p. 124).

Nesse caso, Luz acaba criando um jogo literário, de modo que coloca em disputa o popular (coleccionar figurinhas) e o monumental (construir uma capital), tendo os nomes (personagens ou monumentos) como destaques. Por isso, a ideia do álbum de figurinhas de Brasília seria uma forma criativa e inovadora de divulgar a capital do país. Com fotos coloridas e detalhadas, o álbum poderia destacar figuras importantes da história da cidade, para criar intimidade com “nomes” importantes: “Ernesto Silva, enfim, de todos os diretores da Novacap, entrarão para a intimidade das crianças e dos grandes e serão apenas ‘Israel, Juscelino, Ernesto Silva, Pery, Iris’ e assim por diante” (Luz, 1968, p. 124).

Nesse caso, o narrador-personagem intenta destacar que essa seria uma maneira interessante de unir o popular com o monumental, proporcionando uma nova perspectiva sobre Brasília e história, mas dentro do contexto da construção. Como andarilho que capta com o olhar de cronista o inesperado e impensável, ele guia o ouvinte-leitor por esses locais e suas diferentes estratificações. Assim, não sabemos, enquanto leitores, “onde estamos descendo e nem para onde estamos indo. Tudo foge ao olhar doméstico. A estranheza transforma o sólido em fugaz etéreo. O escritor anuncia em silêncio: Bem-vindo ao mundo da viagem. O espectador é um viajante que navega no oceano das imagens e palavras” (Emídio Silva; Marques, 2023, p. 9).

Ele imagina alguns cenários, como nos escritórios da Novacap: “Imaginemos, agora, um escritório qualquer da Novacap, num momento de pouco serviço. O chefe e os funcionários aglomerados frente a uma mesa. As propostas vão se sucedendo: Dou três ‘Israel’ por uma ‘Eleonora!’” (Luz, 1968, p. 124). Ou nas escolas:

Outra cena, desta vez entre escolares. O grupinho es tá reunido, jogando no passeio aquele joguinho de virar as figurinhas. De repente, um deles grita: Currador! A briga se arma. as coisas não se esclarecem. Aparece o monitor de disciplina, procura colocar tudo nos eixos. Mas o menino prejudicado, aponta e acusa: - Ele tirou o meu Juscelino” e minha “Dona. Joana”... Foi ele, que eu vi!... O outro

explica de qualquer maneira, e a discussão prossegue. Por fim, as figurinhas são encontradas a um canto. Haviam sido tocadas peio vento... (Luz, 1968, p. 125).

Na crônica, Luz utiliza o “jogo” com nomes renomados como se estes fossem ícones de coleção, convertendo-os em representações que transitam entre o campo heroico e o popular. O autor, por meio do imaginário desse período e de suas representações, permite identificar que Brasília ultrapassa a existência de concreto e obras arquitetônicas, pois também se configura como um espaço de memória, de disputas simbólicas e de esforços para eternizar certos nomes na narrativa histórica — assemelhando-se a figurinhas raras que completam o álbum da concepção da cidade. Disputas simbólicas essas que, como visto, os “favelados” da Vila Sara se utilizaram na busca de direitos e “proteção”.

Considerando a metáfora da “figurinha difícil” já presente no próprio título da crônica, o autor sugere ao seu leitor-ouvinte que certas figuras — a exemplo de Juscelino Kubitschek, Israel Pinheiro, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Bernardo Sayão — assemelham-se a figurinhas raras de um álbum: são difíceis de obter, contudo, tornam-se essenciais para a plena composição da narrativa histórica da cidade. Essa estratégia de reconhecer alguns “nomes” já havia sido utilizada em “O Homem”, que versa sobre a “figura” de Israel Pinheiro, que, segundo o narrador, “muitos dizem que ele é um homem mau. Outros, que é apenas um homem difícil ou complexado. Há, ainda, os que afirmam, simplesmente, que ele é contundente”. Mas que, para ele,

Na verdade, é somente um homem carregado de problemas e de tarefas, que o tornam silencioso e solitário interpretam os mais íntimos.

Mas, apenas ele e poucos dos que acompanham os seus passos, diariamente, sabem das dimensões tremendas das responsabilidades que pesam sobre seus ombros... Responsabilidades amplas demais para a exiguidade dos ombros de um homem só!

E, na dureza de suas palavras, no silêncio de sua boca, na rigidez dos seus atos, o homem é mesmo difícil contundente, sabe dizer não, de modo definitivo e inapelável, no momento exato. E sabe dar a ordem irreversível, na hora propícia e madura da realização (Luz, 1968 p. 29).

Nesse caso, Israel Pinheiro é caracterizado como uma pessoa carregada de problemas e obrigações, com ombros fragilizados diante de tamanha responsabilidade. Essa imagem estabelece uma conexão com o leitor, revelando que, por trás da persona pública, existia um homem ordinário, vulnerável ao cansaço e à solidão. Nesse caso, já estando, naquele contexto, como figura conhecida construída devido à sua função como presidente da Novacap, Israel Pinheiro foge da imagem oficial de “grande administrador” ou “engenheiro-chefe da obra”.

Isto é, o narrador, de forma sensível e atenta às atribuições e responsabilidades do cargo, procura humanizá-lo ao destacar não apenas sua função técnica e política, mas sobretudo suas fragilidades, dilemas e sentimentos diante da tarefa gigantesca de erguer Brasília. Não deixando, porém, de finalizar a narrativa destacando o peso do seu “nome”: “A cidade, que sendo eterna, inscreverá na eternidade da História, o nome daqueles que tornaram possível a sua edificação” (Luz, 1968, p. 31).

Em figurinha difícil, ao mesmo tempo, que faz elogios, Luz critica a exclusão de figuras importantes da história da cidade, como dos moradores, nesse período em número nas favelas: “(...) No álbum figurariam os maiores, a começar pelo Juscelino, passando por Eleonora para terminar no candango simples e tranquilo” (Luz, 1968, p. 124). Na narrativa, há a importância de reconhecer e valorizar a diversidade de personagens que contribuíram para a construção da identidade urbana, questionando as hierarquias que relegam alguns grupos ao esquecimento.

Como citado anteriormente na crônica “Bat-Man, Robin Hood & Cia”, Luz norteia o ouvinte-leitor “nesses mundos” que um dia se tornariam Brasília, ao comparar a rotina das “crianças de Brasília” no espaço destinado à futura capital. Na narrativa o autor aponta três espaços diferentes distribuídos em diferentes zonas do Futuro Distrito Federal que abrigaria a capital: uma voltada à construção, nesse caso os acampamentos e Plano Piloto (notadamente a Asa Sul), e outra, à zona comercial. Para Luz, faltavam-lhe “muitas coisas, menos o espaço”.

Na Cidade Livre, o cronista afirma que as crianças sofriam um pouco, deixando transparecer que o que as prendiam “nas casas de madeira” eram os perigos dos elementos que justificavam a pouca urbanidade que o núcleo provisório apresentava, isto é, casas, comércio, ruas, carros e agitação: “(...) mas, às vezes, escapam à vigilância materna, invadem as casas comerciais, desembocam nas ruas, impõem aos motoristas, nem sempre atentos, um certo cuidado no volante, misturam-se com os camelôs, gritam e brincam” (Luz, 1968, p. 59).

Nesse sentido, a representação de Luz do núcleo provisório é voltada, sobretudo, ao comércio e apoio aos sujeitos inseridos na construção de Brasília. Destaca também a presença das crianças, que, para Luz, era marcante e inevitável, mesmo diante dos perigos que aquela realidade apresentava. Ainda que sem liberdade, a falta de espaços adequados para brincar e se divertir fazia com que elas buscassem alternativas nas ruas movimentadas e interagissem com os adultos.

Os acampamentos no Núcleo Bandeirante, por outro lado, proporcionavam a elas a liberdade fantástica, pois neles “elas circulam livremente, sempre cobertas de poeira, e assistem, com o seu coraçãozinho puro, ao crescimento dos prédios, à abertura das ruas, à colocação de tubos para água, para esgoto, para luz. Enfim, acompanham a gestação de Brasília”. Nesse caso, estando mais perto das obras, Luz se utiliza das crianças para relatar os avanços da construção de Brasília. Elas tornam-se testemunhas oculares do progresso da cidade, mesmo “sem compreender” totalmente a importância do que estão presenciando. A liberdade que encontram nos acampamentos contrasta justamente com a falta de espaços adequados para brincar em outros locais. A interação com os adultos nas ruas movimentadas da “cidade”, que não era “livre” para as crianças, dá lugar à observação silenciosa e contemplativa do crescimento da nova capital.

De acordo com a pesquisa do IBGE (1959), no que se refere aos acampamentos, podemos traçar as seguintes características:

1. O acampamento Central da Novacap compreendia o Escritório Central da companhia, o Grupo Escolar da NOVACAP, as moradias dos engenheiros e funcionários, além das instalações do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI), do Serviço de Alimentação da Previdência Social (SAPS), do Departamento de Terras e Agricultura e da Agência Postal e Telegráfica. Nesse local, a população total residente era de 1.318 indivíduos, com o acampamento, juntamente com a Candangolândia, apresentando os maiores percentuais de mulheres, se comparados aos dos homens.

2. A Candangolândia consistia em um conjunto habitacional erguido pela Novacap para a habitação de seus colaboradores. Em 1959, a população total era de 2.868 residentes, dos quais 1.728 eram homens e 1.140 eram mulheres.

3. O acampamento da Praça dos Três Poderes consistia em alojamentos localizados nas áreas próximas às construções do Congresso Nacional, do Palácio do Planalto, do Supremo Tribunal Federal e da Esplanada dos Ministérios. O total era de 7.064 pessoas, com apenas 1.077 mulheres.

4. O acampamento do Plano Piloto, localizado na Zona Sul, englobava o conjunto habitacional permanente da Fundação da Casa Popular (FCP), já ocupado na época, e as acomodações temporárias dos trabalhadores das empresas de construção que se dedicavam à construção dos conjuntos habitacionais dos Institutos de

Aposentadoria e Pensões, e da Caixa Federal Econômica. Contava com um total de 11.007 residentes, sendo apenas 1.760 do sexo feminino.

5. Os “outros acampamentos”, mencionados com essa nomenclatura, englobavam aqueles alojamentos situados nas áreas de construção da Zona do Plano Piloto ou nas imediações. O total de residentes era de 5.763.

Nessa direção, é importante trazer algumas noções desenvolvidas por Santos (2006) para compreender a dinâmica presente nesses espaços que compunham o Distrito Federal. De acordo com Santos (2006), a configuração territorial é composta pelo conjunto dos sistemas naturais presentes em um determinado país ou região, além dos elementos que a humanidade acrescentou a esses sistemas naturais ao longo do tempo. O território é moldado ao longo da história e, cada vez mais, aparece como uma negação da natureza em seu estado original. A materialidade do território pode ser compreendida como um conjunto de objetos que possuem uma origem tanto técnica quanto social, além de apresentarem um conteúdo que também é técnico e social. A configuração territorial não se resume ao conceito de espaço, pois sua essência deriva de sua materialidade. Por outro lado, o espaço é uma junção dessa materialidade com a vida. De acordo com a perspectiva dele, o espaço geográfico deve ser compreendido como uma entidade que integra, de maneira equilibrada, tanto aspectos sociais quanto físicos, configurando-se como um verdadeiro híbrido.

Para Santos (2006), “a configuração territorial, ou configuração geográfica, tem, pois, uma existência material própria, mas sua existência social, isto é, sua existência real, somente lhe é dada pelo fato das relações sociais. Esta é uma outra forma de apreender o objeto da geografia” (Santos, 2006, p. 38). Assim, no início da história humana, a configuração territorial consiste apenas no conjunto dos complexos naturais. Conforme a história se desenrola, a configuração do território é moldada pelas construções humanas (estradas, plantações, residências, armazéns, portos, indústrias, cidades etc.), “cria-se uma configuração territorial que é cada vez mais o resultado de uma produção histórica e tende a uma negação da natureza natural, substituindo-a por uma natureza inteiramente humanizada” (Santos, 2006, p. 39).

O espaço é constituído por um conjunto inseparável, solidário e, ao mesmo tempo, contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações, que não são vistos de forma isolada, mas como o contexto único em que a história ocorre. Primeiramente, havia a natureza selvagem, composta por elementos naturais, que ao longo do tempo foi sendo substituída

por elementos fabricados, técnicos, mecanizados e, posteriormente, cibernéticos. Isso faz com que a natureza artificial passe a operar como uma máquina, ou seja, “através da presença desses objetos técnicos: hidroelétricas, fábricas, fazendas modernas, portos, estradas de rodagem, estradas de ferro, cidades, o espaço é marcado por esses acréscimos, que lhe dão um conteúdo extremamente técnico” (Santos, 2006, p. 39).

Em “Festa”, que versa sobre a modificação dos objetos naturais e a constituição de uma natureza humanizada, o cronista destaca a tradição da cumeeira em Brasília, que representa a fase principal da construção da casa: “escolhido o local, preparado o terreno, começavam os trabalhos de feitura das paredes, com a necessária armação”; a casa ia tomando forma, “graças ao trabalho e ao amor com que era cercada pelo futuro morador. E para dizer a todo mundo de sua alegria, pelo fato de estar às vésperas de abrigar-se sob o teto próprio, o homem convocava os amigos para a festa da cumeeira” (Luz, 1968, p. 95). Segundo o narrador-personagem:

Estas recordações me vieram à mente certa manhã, quando vi, numa nova estrutura concluída, os ramos verdes das árvores pequenas do cerrado, apontando os céus, com seus galhos retorcidos. Em Brasília, também, a cumeeira é respeitada como fase principal da obra. Os trabalhadores que trazem a tradição no sangue, tradição cercada de um pouco de superstição, não consideram pronta a estrutura, sem que os ramos verdes anunciem aos quatro ventos o seu feito. É verdade que velha e poética cumeeira de madeira de lei, trabalhada por mãos hábeis e amorosas, cedeu lugar às grandes lajes de cimento. Mas nem por isso desapareceu o seu simbolismo (Luz, 1968, p. 95-96).

Isso dito, numa configuração territorial que alia tradição e modernidade por meio da construção da nova capital, Luz narra a cidade tomando forma e destaca como a prática cultural de celebrar a última etapa de construção de uma obra foi reelaborada em Brasília, mas mantendo-se o simbolismo da felicidade por alcançar a fase principal da obra: “Aqui, onde se ergue a cidade nova, onde se lançam as sementes de uma nova etapa de nossa civilização, as cumeeiras são festejadas todos os dias, porque todos os dias novas estruturas ficam prontas. A festa é mais do coração do que do estômago, é mais dos olhos do que do corpo” (Luz, 1968, p. 96).

Dessarte, constantemente Luz retoma o simbolismo da festa das cumeeiras para representar os estágios mais avançados das obras da nova capital. Como citado anteriormente em “Redemoinhos”, a poeira que as cobriam, por brincar livremente nos acampamentos, não era um problema, já que simbolizava a diversão e a liberdade que tanto apreciavam.

A construção da cidade de Brasília era algo grandioso e impressionante para as crianças, mesmo sem compreenderem completamente o significado por trás de tudo aquilo.

Por isso, a poeira nos seus cabelos e roupas era um lembrete constante do “novo mundo” em desenvolvimento, da cidade em construção. Mas, “nas casas populares, onde haverá jardim e *playground*, mas onde apenas existe a poeira, elas, as crianças, são ditadoras. As áreas, já fechadas ao tráfego de veículos, pertencem-lhes” (Luz, 1968, p. 59). Ou seja, ainda que houvesse acampamentos destinados aos trabalhadores que moravam com suas famílias em Brasília (Holston, 1993; Ribeiro, 2008; Sousa, 1983), seriam as habitações destinadas às primeiras moradias definitivas de Brasília as responsáveis por garantir que as crianças tivessem um espaço seguro para brincar e crescer.

Mesmo diante da poeira e das condições precárias, as crianças mostravam-se determinadas a aproveitar a capital que se erguia ao seu redor. Luz, com isso, procura demonstrar que a cidade em desenvolvimento era um reflexo da esperança e do futuro que as crianças representavam, trazendo vida e alegria para as ruas empoeiradas de Brasília, fossem de núcleos provisórios, como da Cidade Livre e acampamentos, ou estáveis, como das casas geminadas da Asa Sul.

Isso pode ser observado em “Animais domésticos”, em que narra o cotidiano sem vida dos primeiros meses da Fundação Casa Popular (FCP), Luz reforça que Brasília dava liberdade às crianças, mas acrescenta um novo elemento literário aos seus escritos: os animais. Tratando do cotidiano em uma cidade nascente, a crônica descreve como as habitações da FCP foram sendo preenchidas de calor humano. E, além dos pais, mães e filhos, contribuía para isso os animais domésticos trazidos pelas famílias. Para o cronista os animais davam, “sempre, a característica do grupamento humano”. Para tanto, também cita as construções provisórias: “Quando surge um pequeno acampamento, perdido, às vezes, no meio da solidão das serras ou do planalto, o sentido comum e rotineiro da vida começa a impor-se, quando se ouvem o ladrido de um cão, o cantar do galo, e o trinar do pássaro doméstico” (Luz, 1968, p. 57). Ainda conforme Luz:

Quando Brasília era ainda um pálido esboço de cidade, a Fundação da Casa Popular, com quase 500 casas, era triste. A maioria das casas era habitada apenas por homens. Não passavam, no bom sentido, de alojamentos. Era uma tristeza imensa que a gente sentia, casas ordenadas como o batalhão formado para desfile. Os ouvidos não ouviam os ruídos domésticos, nem os olhos viam, nos quintais e nas ruas, nenhum animal caseiro (Luz, 1968, p. 57).

O narrador-personagem apresenta as principais diferenças entre as casas e os acampamentos na construção de Brasília. Ele ressalta que, mesmo com a entrega das casas, faltava o aspecto de lar nas residências da FCP. Enquanto os acampamentos em Brasília

possuíam um ambiente mais voltado ao trabalho na construção civil, as casas pareciam carecer de um ambiente familiar e, por isso, em seus primeiros meses, se pareciam mais com alojamentos do que um lar. A ausência de ruídos domésticos e de animais nas redondezas contribuía para a sensação de tristeza que pairava sobre o lugar.

A presença majoritária de homens nas casas também era um fator que contribuía para essa atmosfera melancólica. Por isso, ao iniciar a narrativa com a problemática de um período que já havia sido superado (passado) — confirmada ao final quando diz “Hoje, a gente vê, com prazer” —, o cronista apresenta os elementos que modificaram o cotidiano do núcleo, as famílias:

Vieram, aos poucos, as famílias. E com elas, veio o cão, veio o galo, vieram os pássaros domesticados em gaiolas. E, devagar, a pequena concentração de casas foi-se ordenando como um bairro habitado... As crianças saíam para as áreas fronteiras, onde existia apenas poeira, e brincavam com o seu cãozinho de estimação, ou rolavam com ele na terra e, depois, sujos, amarelos, encardidos, voltavam para a casa (Luz, 1968, p. 58).

Essa comparação, seguida da solução percebida, procura ressaltar a falta de humanização e de calor humano nas casas da FCP, onde a presença de animais domésticos e o som dos ruídos cotidianos eram inexistentes em face da maioria de homens. A descrição feita pelo cronista evidencia a falta de vida e de identidade nas casas, que pareciam vazias e desprovidas de alma sem a presença das famílias dos trabalhadores.

No que diz respeito à fundação, Brito (2009) menciona que, desde as primeiras experiências, realizadas durante o governo de Dutra (1946-1951), a promoção de uma política nacional de habitação esteve ligada à oportunidade de um posicionamento ideológico de amplos setores da sociedade. Em diversas ocasiões e em suas versões posteriores, a proposta de acesso à moradia, entendida como uma oportunidade de retorno político favorável para seus idealizadores e como um fator que poderia contribuir para a estabilidade social, foi amplamente relacionada à promoção da ascensão das classes menos favorecidas.

Conforme discutido no capítulo anterior, os trabalhadores da Novacap, “funcionários públicos”, desfrutavam de uma condição diferenciada na obra devido à sua vinculação com a empresa estatal, o que lhes assegurava estabilidade no emprego. Ao não obedecer às orientações estabelecidas pelo Grupo de Trabalho de Brasília (GTB), órgão que tinha como objetivo facilitar a transferência dos servidores de órgãos públicos federais para a nova

capital, esses sujeitos não contavam com direitos que garantiriam sua habitação na cidade em construção.

Entretanto, aqueles que possuíam algum “*status*” desfrutavam, dia após dia, do privilégio de viverem em família, majoritariamente em Brasília. Graças ao prestígio local, conseguiram também outras residências, especialmente na FCP (Holston, 1993). Assim, essa “medida corretiva” foi utilizada pelo GTB ainda em agosto de 1958. À época, como também narra Luz em sua crônica,

a Fundação da Casa Popular era a primeira autarquia a iniciar e a completar um projeto residencial em Brasília. Esse projeto consistia numa fileira de quinhentas casas (constituindo o Setor de Habitações Individuais Geminadas), localizado entre a W-3 e a W-4 na Asa Sul. O seu protótipo havia sido projetado por Niemeyer, com uma sala de estar, três quartos, cozinha, banheiro, varanda, jardim, e uma área de serviço anexa à cozinha. Embora seu projeto expresse uma organização social de classe média, pretendia-se que fossem “casas populares” para os residentes de baixa renda em Brasília. (...) Com efeito, estas casas construídas cercavam-se de tal valor estimativo que todas foram imediata e *ilegitimamente* ocupadas por *quinhentas famílias da elite da Novacap*, usurpando os direitos dos que iam se transferir para Brasília. No final das contas, ninguém contestou a usurpação dos funcionários da Novacap. Ainda não havia, de qualquer modo, ninguém para desalojá-los (Holston, 1993, p. 252, grifo nosso).

Por conta disso, houve uma mudança significativa no planejamento inicial programado pelo governo. Conforme argumenta Holston (1993), e como iremos explorar em maior profundidade no próximo capítulo, essa “invasão oficial” não apenas proporcionou à elite da Novacap a consolidação na cidade que consideravam ser seu direito, mas também teve repercussões significativas no planejamento social e na estrutura social de Brasília após a sua inauguração. Isso levou o GTB a desconsiderar a estratificação social prevista para as superquadras localizadas nas faixas de 100 a 300, que deveriam ser destinadas a funcionários de níveis médio e superior, enquanto as casas da W-3 e das superquadras da faixa 400 eram destinadas aos de níveis inferiores. Ao invés de implementar uma distribuição de apartamentos que refletisse a estratificação social, foi necessário adotar um princípio de igualdade manifesta, apoiado em critérios objetivos de necessidade, especialmente no período que antecedeu a inauguração.

O próprio Clemente Luz (1996), como narra nas crônicas a partir do seu eu-personagem, menciona que, antes de se transferir para a cidade na metade de 1958, já havia conseguido — por meio de contatos da Rádio Nacional e JK — uma casa na FCP. Não à toa, muitas das representações do espaço narrativo dos textos partem de construções simbólicas

baseadas no cotidiano do núcleo. Com isso, essa prática de clientelismo e apadrinhamento político são percebidos nos primeiros anos da cidade em construção (Nascimento, 2020).

Na crônica “A Herança”, Luz — a partir do seu eu-lírico — reflete sobre a vida e a herança que deixaria aos filhos após uma pergunta “sem sentido” na mesa do bar. Após muito refletir, o personagem chega à conclusão de que a maior herança que poderia deixar era a sua casa da FCP:

Mas hoje, com toda a sinceridade, posso dizer que o fato mais importante, que marcou filhos e amigos, e em minha vida, foi a minha casa, a casa que não tinha chaves mas que tinha sempre uma panela de sopa fervendo no fogão. Era de todos, no início bárbaro de Brasília. Embora pequena, dava para alojar duas dezenas de pessoas, e em caso de necessidade. Dormia-se no chão, na cozinha, no banheiro, mas dormia-se. O que importava era o teto, não o colchão macio sobre a casa. O que importava era a porta e o coração abertos a todos, num oferecimento ingênuo e amplo, de quem ama a vida (Luz, 1968, p. 110).

O local simboliza a transição de uma cidade provisória para uma comunidade verdadeira, onde a noção de lar começa a se firmar na FCP. O narrador, como é possível notar em outras crônicas, representa a vida doméstica que está em desenvolvimento no núcleo: a princípio, é um ambiente triste e silencioso, habitado exclusivamente por homens, desprovido dos sons e aromas domésticos. No entanto, com a chegada das famílias, animais de estimação, crianças brincando e a presença do cotidiano familiar, o espaço adquire um calor humano e se transforma em uma área vibrante.

Além disso, sua narração procura ressaltar a essência do coletivo, assim como ocorre em “Coração da matéria”, ao relatar seu primeiro Natal na cidade. A sua residência, que representa sua personalidade, voltada para a simplicidade e a humildade, funciona como um espaço de acolhimento e sustento. É um lugar onde se escutam trabalhadores cantando à noite, onde vizinhos compartilham frangos e cachaça durante o Natal, e onde amigos se reúnem para organizar festas, além de oferecer abrigo até mesmo para estranhos que porventura apareçam. No desenrolar da crônica, o narrador-personagem cita que “A certeza da porta aberta, dia e noite, dava aos amigos a esperança de ancorar no porto, a qualquer instante. Um dia, a casa hospedou um estranho. Não sei por que cargas d’água, esse estranho, ao entrar, à noite, fechou a porta e foi dormir na cama que lhe fora reservada” (Luz, 1968, p. 110).

A partir desse momento, a narrativa sofre uma transformação que antecede o clímax. Luz narra o episódio em que foi acordado em sua casa devido à invasão de um amigo que havia pulado a janela, mesmo com a perna machucada. Inicialmente permeada de suspense,

a narrativa acaba tomando um tom cômico em seu desfecho. Para tanto, Luz utiliza-se existentes para contar a história:

Lá pelas tantas, no meu quarto de janelas baixas, como são as janelas da Fundação, fui despertado por ruídos, estranhos. Não temi que se tratasse de um assaltante, pois, em Brasília, naquele tempo, não havia assaltantes... Abri os olhos, na semi-obscuridade, e vi uma perna engessada descendo a parede, abaixo da janela, cujo basculante passava o tempo todo levantado. A perna desceu, e seu dono soltava pequenos gemidos. Depois, surgiu a perna sem gesso, desceu e pousou no chão. Assisti, tranquilo, a ginástica do corpo tentando entrar no quarto. Minutos depois, a voz amiga perguntou:

- Tem uma vaga aí pra mim? Estou muito cansado e não aguento chegar até a quadra 39 - Esta perna está cada vez mais pesada!... (Luz, 1968, p. 111-112).

O novo personagem tornou-se um símbolo dessa fraternidade que é abordada na narrativa. Como recurso literário, a adoção da figura do amigo, previamente indicada pela expressão “voz amiga”, permite ao cronista estreitar a relação entre o leitor e a narrativa que está sendo criada. Ao evocar a imagem de um amigo que solicita ajuda em um momento de necessidade, gera-se a impressão de uma história vivida e compartilhada, proporcionando ao leitor uma experiência mais íntima: “Era o Sérgio Dias, que descera capengando, a Avenida W-3, e ficou desanimado de vencer a distância, que o separava de sua casa, No outro dia, mandei arrancar, de uma vez por todas, a fechadura da casa que tinha na Quadra 31” (Luz, 1968, p. 112).

Nesse desfecho, a partir da estética da recepção, percebe-se que Luz deixa um vazio que pode ou não ser preenchido pelo ouvinte-leitor a partir da sua experiência. Para Iser (1974), na dinâmica interativa que permeia a relação entre o texto e o leitor no âmbito social, são os espaços vazios e a assimetria essencial entre ambos que geram a comunicação durante o ato de leitura. Desse modo, o equilíbrio é atingido apenas com o preenchimento do vazio; por isso, esse vazio estrutural é continuamente preenchido por projeções: “Assim o texto constantemente provoca uma multiplicidade de representações do leitor, através da qual a assimetria começa a dar lugar ao campo comum de uma situação. Mas a complexidade da estrutura do texto dificulta a ocupação completa desta situação pelas representações do leitor” (Iser, 1974, p. 88). Sérgio Dias é mais uma referência de Luz às personalidades reais como artifício retórico, já que se tratava de um famoso radialista da RNB à época (Luz, 1993).

Como citado por um entrevistado analisado por Matos (2012, p.79): “(...) O pessoal do rádio ficava na 29 (...) Eu fiquei numa casa junto com o diretor da rádio. Nessas quadras, o pessoal não foi distribuído pelas funções que exercia, mas por repartição”. Diante do

narrado, implicitamente, por meio do seu eu-lírico, Luz representa suas relações sociais e círculo de vizinhança, que se fundava também em seu emprego como redator e cronista da emissora local (Nascimento, 2020).

2.2.1 Mudanças no espaço: Dos acampamentos à “Cidade do presente”

Por meio da representação espacial do contexto em que escrevia, o cronista perpassa diferentes zonas do território da futura capital. Ainda assim, naquele período em que escrevia, não deixava de citar esses núcleos. Em alguns momentos, lembrava a condição da “Cidade”, em sua maior parte, nos seus primeiros anos: um imenso acampamento de obras. Em “O coração sem fronteiras”, como dito no capítulo anterior, quando tratava do Natal em Brasília, Luz cita que “alguns privilegiados podiam, nos fins de ano, deixar o imenso acampamento de obras e viajar, rumo às cidades, onde as mães, esposas ou irmãos esperavam” (Luz, 1968, p. 179).

Em “De repente abril”, quando já se aproximava da data da inauguração da cidade, por outro lado, afirmava que “Brasília deixava de ser acampamento de obras, para ser a cidade do presente” (Luz, 1968, p. 239), ou seja, a transformação de Brasília de um acampamento de obras em uma cidade pronta para ser habitada e desfrutada, uma cidade de fato materializada.

Além disso, em “Emprego Salvador”, Luz apresenta a visão de um trabalhador que se mudou para Brasília em busca de trabalho ao ver uma oferta em um periódico: “Quando chegou, não gostou muito do que vira. Não havia cidade, mas um simples acampamento de madeira. Mesmo assim, acomodou-se, encontrou conhecidos, bebeu bastante na primeira noite” (Luz, 1968, p. 120). A crônica conta a história de um homem desempregado no Rio de Janeiro que consegue um emprego na Novacap de topógrafo achando que se tratava de um trabalho para a função de tipógrafo. Ao chegar em Brasília e receber os equipamentos de trabalho, não consegue executar o trabalho e é demitido:

Leu o anúncio de uma firma, de nome esquisito: NOVACAP. o anúncio pedia topógrafos para trabalhar na construção da Nova Capital, com ordenado compensador e alojamento... Pensou um pouco, consultou os botões, engoliu o café magro e se lembrou de que quando menino, ainda no interior, estivera algum tempo como aprendiz numa tipografia. A firma pedia topógrafos. Devia ser erro de imprensa, pois não lhe ocorria nenhuma atividade humana que tivesse o apelido de “topógrafo” para o trabalhador (Luz, 1968, p. 119).

Contudo, como um observador externo, Luz aproveita-se do personagem, descrevendo ambientes e situações, para retratar as diferenças entre a realidade esperada e a

realidade vivenciada pelo protagonista, com destaque para seu espanto ao ver que a cidade, Brasília, ainda era um “acampamento de madeira”, cheio de poeira e operários trabalhando, onde ele mesmo, avesso ao trabalho braçal, precisava ir a campo:

No dia seguinte, foi ao escritório, para receber o serviço. Entregaram-lhe um aparelho esquisito, um caderno quadriculado e seis homens, além de outros petrechos.

Escondeu o espanto na brincadeira. - Pra que tudo isso?

Responderam-lhe que deveria fazer o levantamento de determinada área, para que o engenheiro pudesse executar o projeto de uma construção... (...) conversou com um dos trabalhadores, dizendo-lhe, meio cínico. Me ajude, companheiro, que não entendo nada disso! E foi para o campo.

Dias depois, apareceu o engenheiro, pedindo o resultado dos trabalhos. Não os encontrou, pois, mesmo com as explicações do trabalhador, o “topógrafo” não conseguira entender o sentido das anotações que devia fazer. (...) O engenheiro esbravejou, protestou, perguntando-lhe, com maus bofes: - Mas que diabo, você é ou não é topógrafo? Tranquilamente, como quem espanta a mosca que pousou sobre o pão, respondeu: - Não, senhor, eu sou tipógrafo! Não é preciso dizer que, no outro dia, estava demitido... a bem do serviço de Brasília (Luz, 1968, p. 120).

A crônica evidencia a decepção e a frustração do personagem, que são ressaltadas pela narrativa perspicaz de Luz, que revela a ironia e o contraste entre as expectativas e a realidade do protagonista. Ao final, a crônica oferece uma reflexão sobre as ilusões e desafios enfrentados por aqueles que buscavam uma vida melhor, muitas vezes subestimando as dificuldades reais que encontrariam pelo caminho.

Ainda que tenha sido demitido, Luz deixa subentendido que o trabalhador não voltou ao Rio de Janeiro porque ainda nutria a esperança de encontrar uma oportunidade melhor em Brasília. A narrativa sugere que, apesar dos obstáculos e desilusões, o personagem ainda acreditava que poderia construir uma vida mais próspera na capital do país. No final, fica a sensação de que, mesmo demitido, o protagonista não desistiu de buscar uma nova oportunidade, mantendo viva a chama da esperança em seu coração, como se observa quando o cronista menciona que ele estava “demitido”, mas “a bem do serviço de Brasília”.

Em “Doutor Botinha”, Luz volta a narrar os “mundos” de Brasília. Ao falar dos trabalhadores e das suas rotinas na Cidade Livre nos finais de semana, o cronista menciona o uso de pares de botas como distinção entre o trabalhador braçal e o funcionário de melhor categoria, como analisaremos melhor no próximo capítulo. Contudo, apresenta também um panorama da Cidade Livre, dos acampamentos, e com isso, das condições de vida dos imigrantes em Brasília:

Para os que chegavam, sem trabalho certo, eram incertos o teto e a comida. Mas, mesmo assim, quem trazia dinheiro na carteira, mesmo naquele tempo em que não se movia uma palha sem ordem da Novacap, a vida se tornava menos dura.

Bares, restaurantes e hotéis de madeira, na Cidade Livre, ofereciam conforto relativo, a peso de ouro. (...) Aos sábados, a rua principal da Cidade-Livre recebia as populações dos acampamentos.

Aos sábados, a rua principal da Cidade Livre recebia as populações dos acampamentos. Vinham os da Rabelo, da Pederneiras, da MM Quadros, da Civilsan, da Camargo Corrêia. Alguns grupos chegavam de roupa limpa, desciam dos caminhões e se espalhavam pela rua, invadindo, imediatamente, o Mercado Diamantino, ou os bares mais próximos (...) (Luz, 1968, p. 127).

Novamente, conforme o Censo Experimental de 1959 e Holston (1993), Luz cita ao ouvinte-leitor, que está no território citado, as zonas de acampamentos e comércios presentes naquele período em que estava sendo construída a nova capital. Os trabalhadores, vindos de diferentes acampamentos, reuniam-se nas ruas principais da Cidade Livre aos sábados. Alguns chegavam com a roupa limpa, desciam dos caminhões e logo se espalhavam pelos arredores, ocupando o Mercado Diamantino e os bares mais próximos. A movimentação constante dessas populações temporárias era característica marcante daquela região durante a construção da nova capital, sobretudo após 1958. Luz, ao representar o espaço, também trata dos aspectos socioeconômico e cultural da região. Logo, a presença das zonas de acampamentos e comércios evidenciava a intensa atividade econômica que acompanhava a construção da nova capital.

Por meio da sua experiência, Luz representa um pouco das carências e dificuldades enfrentadas por aqueles que ajudaram a construir a nova capital, quando até mesmo um banho era difícil e caro para os trabalhadores temporários. Além disso, o alto custo dos produtos vendidos nos bares locais refletia a exploração econômica desses trabalhadores. Por isso, a obra de Luz também nos permite analisar questões da época referentes às desigualdades sociais e econômicas que permeavam a construção da nova capital, evidenciando a importância de se compreender o contexto histórico e social daquele período.

No caso de Brasília, o que ocorreu como consequência dessa evolução foi a formação, de maneira generalizada, em meio aos canteiros, de vilas operárias que transbordaram o funcionamento previsto, em que os próprios documentos oficiais chamam de “pequenas favelas”. A Vila Amaury surge, assim, como um local que reuniria todas essas pequenas favelas, próxima à Praça dos Três Poderes e ao sítio que viria a ser a Vila Planalto, onde até então se encontravam os típicos alojamentos de empreiteiras (Fialho; Silva, 2023a).

De acordo com Derntl (2023), à medida que o Plano Piloto se desenvolvia e se estabelecia como um polo de trabalho e serviços, implementou-se uma política de deslocamento de favelas e o reassentamento de populações de baixa renda em subúrbios dormitório, conhecidos como cidades-satélites. Em 1958, foi iniciada essa política com

Taguatinga, a primeira região a ser implementada; posteriormente, o Gama, em 1959, e Sobradinho, em 1960. A Cidade Livre foi reconhecida como cidade-satélite apenas em 1961, após intensos conflitos entre as forças policiais e os habitantes que se opuseram à sua remoção. A constituição de associações de moradores visando à reivindicação da legalização de posses de terra, à provisão de serviços urbanos como água, esgoto e eletricidade, ou à prevenção de remoções foi o fundamento da formação de Taguatinga, Sobradinho e Núcleo Bandeirante.

Em resumo, as primeiras manifestações ocorreram antes da cerimônia de inauguração, que ocorreu em 21 de abril de 1960. Os primeiros núcleos estabelecidos para acolher os candangos, migrantes de várias partes do Brasil em busca de emprego e oportunidades, foram Núcleo Bandeirante (Cidade Livre, 1956), Taguatinga (1958), Sobradinho (1960) e Gama (1960) (Ribeiro, 2008; Derntl, 2023).

Como acima exposto, a Cidade Livre como núcleo de apoio — Zona Comercial — possuía relevância e importância nos primeiros anos da capital, sobretudo durante a construção. Para Luz (1968, p. 39), tal qual os acampamentos (zona de construção), “a Cidade Livre foi matéria-prima indispensável para que se escrevesse o poema épico que é Brasília”, servindo como ponto de apoio crucial durante a construção de Brasília e proporcionando serviços e suprimentos essenciais para os operários e trabalhadores envolvidos no projeto. Além disso, a presença da Cidade Livre destaca a organização e planejamento por trás da construção da nova capital, mostrando como diferentes áreas desempenharam papéis fundamentais para o sucesso do empreendimento, sobretudo por ter subsidiado o cotidiano de quem participava da construção.

Como afirmou Sousa (1983), a partir de 1957, após a obtenção a ficha de identificação, se alojar e trabalhar sob ritmo intenso, aos trabalhadores “restava-lhes o sábado para ir à Cidade Livre fazer algumas compras e depositar as economias” (Sousa, 1983, p. 34). Como citou Luz, de maneira parecida, “aos sábados, a rua principal da Cidade-Livre recebia as populações dos acampamentos”. Assim, o sábado parecia ter uma serventia especial, sobretudo para os depósitos dos salários, como podemos observar na crônica “A caderneta da caixa”:

A verdade é que todo candango, naquele tempo, para sua própria segurança e tranquilidade, depositava grande parte de seu pagamento semanal, ficando apenas com o indispensável para o cigarro, as pingas domingueiras na Cidade Livre, ou para os encontros de amor fortuito no Hotel Brasília... Os depósitos eram facilitados pelos patrões, que mandavam caminhões levar os candangos ao Núcleo todos os sábados (Luz, 1968, p. 85).

Assim sendo, o local provisório que servia para depósitos de dinheiro era o ponto central de atividades no Núcleo naquele dia da semana. Como Luz procura representar, era nesses momentos que os “candangos” se reuniam, trocavam histórias, jogavam baralho e aproveitavam para socializar enquanto aguardavam o seu turno para depositar seus salários. Por meio do seu olhar atento àquele cotidiano, Luz demonstra justamente que aquele dia era um momento de descontração e comunhão entre muitos trabalhadores, que aproveitavam a oportunidade para relaxar e se divertir antes de retornarem às suas tarefas na construção. O sábado, então, tornava-se não apenas um dia de trabalho, mas também um momento de socialização e convivência entre aqueles que construíam a nova capital do Brasil. A importância do dia, como citado anteriormente, também se apresenta em “O homem e o sábado”, quando, mesmo após a inauguração, a personagem principal da crônica não abdica do seu dia de “liberdade”, ainda que a cidade já tivesse passado por muitas transformações após 21 de abril de 1960.

Em se tratando da organização do local, Sousa (1983) demonstra que havia uma variedade de casas comerciais e estabelecimentos públicos na antiga Cidade Livre, que concentrava, ainda em meados de 1957, “as atividades comerciais e industriais (93 estabelecimentos comerciais, 10 unidades industriais e 4 agências bancárias), juntamente com alguns serviços (1 mercado, 2 escolas primárias, 1 igreja, 1 semanário (Hora de Brasília), 1 cinema, 1 médico e 3 dentistas)” (Sousa, 1983, p. 34).

Como isso, mesmo no início das obras, a ocupação do futuro DF e seus núcleos provisórios era grande diante da crescente necessidade de mão de obra para a construção da cidade. A Cidade Livre, posteriormente “legalizada” e chamada de Núcleo Bandeirante, possuía uma infraestrutura diversificada, atendendo às necessidades comerciais, industriais, educacionais, religiosas e também de lazer da população que ali residia, como era o caso do cinema e bares. Por isso, como demonstra Luz, a concentração desses serviços e estabelecimentos contribuía para a organização e desenvolvimento da área, preparando-a para a transição para a futura capital federal.

A presença de todas essas facilidades e serviços no Bandeirante mostrava o nível de desenvolvimento da região e como a obra exigia uma estruturação, ainda que mínima, para atender às demandas da população, ou seja, uma parte dos “mundos” de Brasília” que servia o básico aos habitantes locais e trabalhadores. O cronista procura demonstrar essa “função” essencial em “O mito”, cuja elaboração demonstra relação com as narrativas contadas “dos

primeiros dias de Brasil”. Com isso, em se tratando de um período em que Luz não possui como elemento retórico o uso da vivência daqueles fatos, já que se mudou apenas em 1958, ele faz uso das histórias transmitidas oralmente para narrar esse período: “(...) dizem que, quando foi no tempo da formação do Núcleo Bandeirante, depois de demarcado o traçado da primeira avenida, surgiu o problema sério: os homens tinham que comer. Não naquele dia apenas, mas nos dias seguintes, até o final da construção de Brasília” (Luz, 1968, p. 33). Para narrar esse período, recorre à figura daquele que chama de “mito” e assim obter mais credibilidade:

Dizem que Sayão, com o seu porte de líder, estendeu o braço, chamou o motorista e entregou-lhe uma lista de nomes, dizendo-lhe:
 - Vá a Ceres e traga esse povo. Diga que mandei chamar. Que venham todos com a tralha e a família.
 E hoje a gente encontra essa gente de Ceres, que Sayão mandou buscar (Luz, 1968, p. 33).

Nesse caso, utilizando-se das “memórias” de outros, Luz emprega a retórica que certifica o embasamento oral da sua narrativa. Para isso, usa de expressões como “contam-se”, “dizem que” e somente depois se utiliza da estratégia de dar sua credibilidade por, no presente, conviver com esses sujeitos “convocados” por Sayão: “E hoje a gente encontra essa gente de Ceres”. Ao estruturar a narrativa com base em relatos antigos, reforçando a veracidade da história por meio da presença dos personagens mencionados, Luz mescla tradição oral e experiência pessoal, esta última por meio do seu eu-personagem. Dessa forma, com respaldo, o cronista cria uma conexão entre o passado e o presente do narrado, trazendo à tona as memórias e experiências compartilhadas na capital em construção.

A estratégia de trazer personagens reais e locais conhecidos busca dar veracidade e concretude às histórias contadas por Sayão. E, como dito, ao mencionar a localização específica das barracas e estabelecimentos comerciais, o cronista reforça a ligação entre os acontecimentos narrados e a geografia do local. Nesse contexto, conforme destacam Emídio Silva e Marques (2023), a crônica captura a cidade sob a perspectiva do cotidiano; e, se considerarmos que toda crônica é uma obra de ficção, ela se configura como um gênero que transforma espaços geográficos em cenários narrativos. Por tanto, “pode-se, por extensão, afirmar que, o olhar do cronista transforma casas, ruas, portas de bares, esquinas e bueiros em texto” (Emídio Silva; Marques, 2023, p. 4). Luz, como andarilho das letras na cidade, apresenta diante do urbano, em constante modificação, “os caminhos estreitos e gretas, que exigem a atenção do apreciar o detalhe, que é na pausa da caminhada observadora e distraída

que olhamos o pó do tempo que cortina nas sombras de vãos e cantos” (Emídio Silva; Marques, 2023, p. 4).

De acordo com Magni (2008), a paisagem urbana apresenta, em sua complexidade, tanto a materialidade de seus elementos quanto a imaterialidade de sua representação. É fundamental realizar uma análise das narrativas que aborde a tensão e a significação presentes nas paisagens geográficas, além de compreender as paisagens literárias como uma intenção discursiva. A crônica permite criar uma conexão entre a paisagem e sua percepção, assim como entre a materialidade e a imaterialidade, que se tornam inseparáveis pela mente humana. Por isso, o gênero apreende “as inúmeras variações da paisagem urbana e da própria paisagem em si” (Magni, 2008, p. 18).

A “presença física” dos personagens convocados por Sayão no cotidiano do cronista procura “validar” as histórias contadas e fortalecer a narrativa construída por Luz, já que complementa essa paisagem literária representada pelo cronista. Por isso, fazendo uso de uma personagem mais velha, o patriarca, recorre à contação de história do próprio envolvido e à citação dos espaços ocupados: “O Vovô, por exemplo, que plantou barraca inicialmente perto da ponte da antiga estrada de Planaltina, e que tinha o Bar Vera Cruz, ao lado do Cinema Bandeirante, gosta de contar como foi a marcha de Ceres a Brasília” (Luz, 1968, p. 33). Jogando com a operação de lembrar e esquecer, a presença do patriarca e suas histórias torna-se parte integrante da memória coletiva acerca não apenas de Brasília, mas do “mito” Sayão:

E, de história em história, nós, que chegamos depois, fomos sentindo que um personagem se transformava em lenda, se transfigurava, à medida que Brasília tomava contornos de cidade. Era Bernardo Sayão, cuja história é a própria história da conquista do planalto e cuja estatura máscula mais parecia uma coluna sustentando os blocos de cimento e ferro do primeiro edifício da cidade (Luz, 1968, p. 34).

Luz utiliza-se do seu personagem e da sua observação cotidiana para recitar justamente a importância de Bernardo Sayão para a história de Brasília, segundo ele um “personagem” que “se transformava em lenda” à medida que a cidade ganhava contornos. Assim, a “lenda”, Sayão, funde-se com a história da cidade, tornando-se parte indissociável da memória coletiva dos brasilienses.

Em “Missa de Páscoa”, ainda referindo-se à importância da Cidade Livre para a construção da nova capital, o cronista narra, em tom saudosista, - o cotidiano e a paisagem da antiga cidade após a inauguração :

Não sabe por que se viu, de um momento para outro, na Cidade-Livre. O pensamento flutuava sobre os vazios dos lotes, onde se viam os restos de uma grandeza antiga de madeira, no monte de telhas quebradas, em caibros abandonados, em pisos cimentados e envelhecidos. Nos vazios de hoje viu, com os olhos de ontem, as casas comerciais funcionando. Assistiu ao nascimento da cidade de madeira, do “far-west” do planalto, onde os jipes substituíram os cavalos (Luz, 1972, p. 60).

Nesse trecho, como narrador onisciente que entende o olhar do personagem, descreve a transformação da paisagem do núcleo, que teria passado de uma cidade de madeira para uma cidade esquecida e “desmanchada”, onde os jipes, da nova capital, substituíram os cavalos na “far-west” do planalto. A personagem sente-se nostálgica quando recorda a antiga grandeza da “cidade” e, com os “olhos do passado”, percebe a decadência e abandono do local. A substituição dos cavalos pelos jipes simboliza não apenas o avanço tecnológico, mas também a perda da essência e da tradição daquela antiga cidade que era totalmente oposta ao que deveria ser a nova capital.

O contraste entre o passado e o presente é evidente, trazendo à tona sentimentos de saudade e melancolia pelo que um dia foi. Assim, o narrador, conhecedor dos sentimentos e memórias da personagem, continua tratando do cotidiano e cenário urbano “provisório” vivenciado por aqueles que participarão da construção, estes que recorriam aos serviços prestados na cidade:

Mil novecentos e cinquenta e sete... Mil novecentos e cinquenta e oito. A refeição, tomada num dos bares da Avenida Central, tinha gosto de poeira ou de barro. Devia mesmo ter composição de poeira e barro. A vida, porém, era tranquila, a luta era verdadeira. Ao fundo, longe, como um risco no mapa, surgiam os acampamentos do futuro Plano-Piloto. Ali se construía a cidade do futuro, enquanto o aglomerado de casas de madeira dava a ideia do acampamento de um grande exército, que tivesse sitiado o forte inimigo. Todos tinham certeza da vitória final (Luz, 1972, p. 60).

Narrando o cotidiano de uma cidade que sabia da sua efemeridade, o cronista lembra dos bares, das refeições e de uma vida simples, porém “cheia de significado”. Como dito, essas construções pensadas e autorizadas para serem temporárias contrastavam com a visão do progresso que se desenhava no horizonte, não muito longe, onde o novo Plano-Piloto era construído com a promessa de um futuro promissor. Diante do entusiasmo e “certeza da vitória”, a personagem já visualizava inclusive o lago, uma vez que naquele tempo: “A voz do profeta parecia soar-lhe aos ouvidos: “ali onde se formava um lago...” (Luz, 1972, p. 61).

Nesse contexto de mudança e transformação, a personagem via-se dividida entre a nostalgia do passado e a empolgação pelo futuro que se desenhava, porém em outros locais

de Brasília. Ao sair do seu devaneio e voltar ao presente, Luz procura demonstrar que aquele lugar não fazia mais parte da vida da personagem, que toma um ônibus e com isso acaba deixando “o passado, sem olhar para trás!” (Luz, 1972, p. 62). Logo, a dualidade entre o que foi deixado para trás e o que estava por vir criava um conflito interno na personagem, que tentava encontrar um equilíbrio entre as lembranças do passado e as expectativas para o futuro, já que o presente havia mudado, como era o caso da falta dos amigos daquela época: “(...) Quase não há mais amigos, houve a dispersão: alguns se colocaram bem no esquema novo de Brasília, outros foram derrotados, a maioria buscou outros rumos” (Luz, 1972, p. 62).

Assim, a personagem via-se dividida entre a saudade do que ficou para trás e a incerteza do que estava por vir, em um momento de transição e mudanças significativas em sua vida. A falta dos amigos e a dispersão que ocorreu entre eles reforçavam esse sentimento de solidão e nostalgia, tornando ainda mais difícil para a personagem encontrar seu lugar nesse novo cenário. Mesmo assim, a decisão de seguir em frente e abandonar o passado era necessária para que pudesse se adaptar e construir um novo caminho em meio a tantas transformações, por isso o uso do “ônibus” como metáfora para representar essa jornada de desapego e busca por novas experiências e oportunidades.

Como exemplo de sujeitos que “buscaram outros rumos”, mas permaneceram em Brasília após o fim das obras, o cronista narra, em “Pasteleiro”, o caso do comerciante Eugênio, que largou o ofício de barbeiro na Cidade Livre para vender pastéis na Rodoviária do Plano Piloto. Nesse caso, agora em uma crônica de *Minivida* (1972), Luz utiliza-se novamente da estratégia de trazer personagens reais e locais conhecidos da cidade à sua Brasília literária:

“Eugênio veio para Brasília há muitos anos. Logo no começo, se instalou, como barbeiro na Cidade Livre. E como barbeiro, trabalhou, comendo poeira e barro, até que o Plano-Piloto lhe abriu as portas de uma barbearia de madeira construída pela NOVACAP. Ficou orgulhoso de ter sido lembrado pela Companhia Urbanizadora, para montar suas cadeiras de figaro na cidade que nascia. Um dia, lhe deu na veneta largar a profissão. Estava cansado, os dedos já não atendiam, com o mesmo vigor, à necessidade da tesoura... E, se não ganhara dinheiro, como barbeiro, até aquele tempo, não ganharia nunca!” (Luz, 1972, p. 137).

Na crônica a personagem se estabelece justamente na Cidade Livre para a prestação de serviço, mas logo percebe que a profissão de barbeiro não lhe trazia a satisfação e a estabilidade financeira que esperava. Apesar de ter sido “lembrado” pela Novacap e ter a oportunidade de trabalhar no Plano-Piloto, ele decide seguir outro caminho. A decisão de

largar a profissão de barbeiro mostra a busca por uma realização pessoal e a vontade de encontrar um trabalho que o fizesse “enriquecer”.

Assim, Eugênio decide vender pastéis na Rodoviária do Plano Piloto, local importante e de grande movimento diário. Para tanto, conforme a crônica: “discutiu o assunto em família e montou, no barraco da Vila Planalto, uma pastelaria. Ou, melhor dizendo: ampliou o fogão, comprou a máquina de espichar massa, adaptou à mesa, arranjou um grande cesto e iniciou a longa jornada do pastel, através dos anos, em Brasília” (Luz, 1972, p. 38).

Se, no início do texto, o cronista apenas narra os acontecimentos e transformações, em seguida insere-se com seu “eu-personagem”, novamente testemunha de que o pasteleiro começou a ganhar dinheiro:

Milhares de vezes, encontrei-o na Rodoviária, com o grande cesto, dentro do qual, acondicionados em papéis térmicos e em panos, repousavam os pastéis fabricados pela manhã. Milhares de vezes, Eugênio disse a milhares de pessoas que seu sonho era montar uma pastelaria na Rodoviária, “pra vender, quentinho, frito na hora, todo tipo de pastel”. E, de um ano para cá, não é que Eugênio montou a sonhada pastelaria? Montou e está vendendo às pampas... Eugênio continua o mesmo homem (...) (Luz, 1972, p. 138).

Na crônica, Luz procura destacar a determinação e persistência de Eugênio em alcançar seu sonho de abrir uma pastelaria na Rodoviária. Para tanto, representa na narrativa diversos espaços de uma cidade em transformação e consolidação, como é o caso da Cidade Livre, inicialmente, mas também da Vila Planalto. Por meio de sua narrativa envolvente, Luz insere o leitor no universo de Eugênio, mostrando como o homem permaneceu fiel ao seu sonho mesmo diante dos desafios de se manter na cidade em consolidação. O pasteleiro não é apenas um vendedor de pastéis, ele representa o trabalhador comum, invisível para muitos, mas que possui na sua “minivida”, sonhos e ambições que não passam despercebidas ao cronista.

Há um retorno ao passado, para narrar o início do comerciante na Cidade Livre, para preparar o leitor sobre o contexto atual da cidade e também dos acontecimentos no espaço cotidiano de muitos sujeitos após a inauguração de Brasília: a rodoviária. E, não sendo o pasteleiro um morador da área central de Brasília, Luz apresenta outro espaço que resistiu à provisoriedade decorrente da construção: a Vila Planalto.

A seguir, analisaremos, nas crônicas de Luz, como ocorreu esse processo de resistência aliada às mudanças na urbe, em que muitos núcleos provisórios que se tornaram “irregulares” após a inauguração de Brasília deixaram de ser “periferias ilegais” (Holston,

1993). A Cidade Livre, bem como a Vila Planalto, mencionada por Luz na crônica acima, destacam-se como exemplo de resistência e transformação diante das mudanças urbanas em Brasília. Enquanto muitos núcleos provisórios tornaram-se “irregulares” após a inauguração da cidade, esses conseguiram resistir e se estabelecer como parte integrante do tecido urbano da nova capital. Mediante as crônicas de Luz, é possível compreender como essas comunidades enfrentaram os desafios impostos pela transferência da capital e se adaptaram às novas realidades sem perder sua essência.

2.2.2.1. Acampamentos / Cidades dos operários: Vila Planalto e Candangolândia

Como andarilho das letras que recolhe os fragmentos diários dos diversos “mundos” que eram Brasília antes da inauguração, Luz representa algumas comunidades e núcleos urbanos, que se assemelham, a partir da verossimilhança, com os núcleos provisórios e definidos que citamos anteriormente e que faziam parte do cotidiano dos sujeitos que ali estavam naquele contexto, isto é, seus ouvintes-leitores.

Ainda que não cite muitas das comunidades que posteriormente seriam transformadas em “cidades-satélites” ou incorporadas ao Plano Piloto, é possível mapear essas imagens espaciais e as questões socioeconômicas que dariam origem a novas regiões que foram construídas ou “oficializadas”, comparando-as com a realidade vivenciada nos anos de 1960 e 1970. Para além da Cidade Livre, que, como visto, é um cenário recorrente em suas crônicas, Luz representa também a realidade dos acampamentos nas zonas centrais, que anos depois seriam conhecidas sobretudo como Vila Planalto ou a Vila Bananal/Amaury, que posteriormente dariam origem às cidades de Sobradinho e Gama, por meio de uma operação de transferência “operação caramujo”, sempre retratando a luta diária dos moradores dessas áreas.

Nesses casos, ele traz à tona a questão dos acampamentos (dormitórios), onde as pessoas viviam em condições precárias, lutando por um lugar para chamar de lar, muitas vezes conquistados apenas por meio de construções ilegais, como era o caso das invasões do cerrado próximas à cidade em construção. Desse modo, suas narrativas ressoam nos ouvintes-leitores, por meio de uma leitura sensível do cotidiano, trazendo à tona a necessidade de mudança e de dignidade para essas comunidades marginalizadas, o que traz reflexões ao presente acerca desse processo.

Em “Almas das casas”, temos a oportunidade de refletir sobre a realidade dos operários, sobretudo dos solteiros; o ritmo desgastante na construção da cidade e a luta diária para sobreviver em meio à exaustão. Segundo a narrativa, que inicialmente situa o leitor do estado das obras naquele momento, “cada manhã traz novas certezas e novos espantos” (Luz, 1968, p. 253). Percebe-se, com isso, que vão ser tratadas questões conflitantes e muitas vezes negligenciados em vista do sonho e da “certeza” da vitória, que ele mesmo narra como que já se defendendo do que pretendia narrar:

A certeza de que Brasília, na sua essência e na sua estrutura, traz uma centelha de eternidade e do milagre humano da criação, essa certeza, entranhada no coração, me leva aos luminosos caminhos da esperança. A luta política, a disputa acirrada pela fortuna, o entrelaço de ambições desmedidas, a paixão pelas posições, tudo isso, com sua força perturbadora e destruidora, não chega sequer a riscar de leve a face polida do mármore eterno, onde o gênio da raça está inscrevendo a legenda de uma cidade (Luz, 1968, p. 253).

Mas, fugindo do uso dos discursos de defesa da capital para tratar de questões políticas e econômicas, o autor destaca a importância da criação e da esperança como elementos essenciais à construção da sociedade. Por isso, a cidade, representada pelo mármore eterno, é vista como um símbolo da perseverança e da resistência diante das adversidades. Até por isso, diz em seguida: “Falta muita coisa aos que aqui chegaram para construir a cidade”. O culpado por isso: o tempo curto e o ritmo acelerado das obras, em que “os que a construíram, até o ponto em que está, não tiveram tempo para se deter no exame de determinados problemas” (Luz, 1968, p. 253).

A falta de tempo e a pressa na construção da cidade, conforme a narrativa, levaram os trabalhadores a não analisarem com cuidado determinadas questões essenciais para o bem-estar e saúde. Ele cita alguns desses problemas na crônica, que nos leva a compreender porque esses sujeitos posteriormente lutaram pelo direito de permanecer nesses locais:

(...) A cidade tinha que ser feita no tempo marcado. Os problemas humanos, como os de alojamento, de localização das primeiras famílias, e de suprimentos, constituíram e constituem uma infraestrutura minúscula, talvez minúscula demais, em face dos grandes projetos. O braço operário foi levado para as obras, mas os corpos ficaram confinados nos limites dos acampamentos cercados de arame farpado. Nas mesas coletivas das cantinas, as bocas atenderam ao apelo dos estômagos, marcando ritmo seco e monótono da mastigação. Nas fileiras superpostas de camas de madeira, a saudade e a solidão assaltaram os corpos cansados, no silêncio noturno, e as lágrimas se derramaram, sem peias, sobre os travesseiros sem fronhas (...) (Luz, 1968, p. 253).

Assim, ao tratar das subjetividades, do íntimo desses sujeitos e dos “problemas humanos” negligenciados diante da importância do “grande projeto”, Luz acaba por citar

questões importantes, que nos deteremos no próximo capítulo, como a solidão, a dor, a angústia, a saudade e o sofrimento humano. O cronista ricamente nos oferece, ao narrar o cenário, um panorama de como seriam esses alojamentos e as questões “sociais” inerentes ao “ser humano”. Inicialmente, chama atenção para a questão da localização das primeiras famílias que foram realocadas para esses alojamentos sem condições adequadas de moradia. Como dito, num primeiro momento, esses sujeitos mudaram-se sozinhos, mas depois trouxeram suas famílias. Já após as crises decorrentes da seca de 1958, que aumentou a quantidade de migrantes na futura capital, o problema agravou-se ainda mais, o que também é exemplificado pelo grande aumento populacional demonstrado em 1959 pelo Censo Experimental de 1959 (IBGE, 1959).

Ainda sobre a crônica “Alma das casas”, as representações de Luz também nos fazem refletir sobre o desconforto que dificultava o sono e o descanso, mesmo em se tratando de dormitórios. A falta de fronhas nos travesseiros, por exemplo, evidencia a precariedade das condições de vida a que essas pessoas estavam submetidas. Como salienta Luz no decorrer do texto, é importante refletir sobre como essas situações podem impactar a saúde mental e emocional desses indivíduos, que enfrentam não apenas a falta de moradia digna, mas também a negligência de suas dores e angústias a em suas camas enfileiradas em abrigos lotados e precários. Por isso, o braço operário, isto é, a força desses sujeitos, estava nos canteiros de obras, mas para o cronista “os corpos ficaram confinados nos limites dos acampamentos cercados de arame farpado” (Luz, 1968, p. 253).

Assim, a realidade dessas pessoas marginalizadas torna-se ainda mais evidente quando observamos a forma como são tratadas e ignoradas pela sociedade. A falta de moradia digna é apenas um dos muitos problemas que enfrentam diariamente, e a negligência de suas dores e angústias agrava ainda mais essa situação. A luta desses sujeitos não se resume aos canteiros de obras, mas se estende à busca por reconhecimento e dignidade em meio a uma sociedade que muitas vezes os ignora.

Além disso, delimitando o espaço destinado às construtoras, e apenas por isso aos sujeitos ali presentes para que possam buscar um mínimo de conforto e segurança, o arame farpado que cerca a área se destaca. Esse material simboliza as barreiras físicas e sociais que esses trabalhadores enfrentavam diariamente, representando também a resistência e a determinação em superar esses obstáculos. Mesmo diante das adversidades, os trabalhadores continuam a lutar por seus direitos e melhores condições de trabalho e vida. A Vila Planalto é um exemplo vivo dessa luta e da capacidade de transformação desses sujeitos, que buscam

não apenas sobreviver, mas também prosperar, em meio a um ambiente hostil e desigual, para ter um lar.

Entretanto, para que não se confunda a natureza de ambas as ocupações, é necessário fazer uma diferenciação. Nos acampamentos planejados pelas construtoras, existia um alto controle da força de trabalho, que ia para além das circunstâncias do seu regime. A organização espacial desses locais consistia não somente no espaço de dormir ou habitar, mas numa série de equipamentos que visavam abarcar todas as dimensões possíveis da vida social dos operários: cinemas, campos de futebol e cantina – com o intuito de regular o horário das refeições, tendo-se “equipamentos ligados à reprodução da vida” (Ribeiro, 1991, p. 31).

Além disso, ficava evidente o reflexo do sistema de produção e de hierarquia típicos da construção civil, além de se dar primazia para a acomodação de trabalhadores solteiros. Não é por acaso que o autor compara os aspectos desse sistema com aqueles que se definem como instituições totais. Apesar desse controle, surgiam outras vilas que, nas brechas e fissuras, serviam para complementar a vida dos trabalhadores desses acampamentos planejados.

Em “Sinfonia Bárbara”, como problematizado no início deste capítulo, Luz cita que deveria “ser escrita, um dia, a sinfonia bárbara de Brasília” para narrar a história da construção da nova capital. Como dito, essa sinfonia abarcaria os diferentes sons da construção da cidade, das marchas dos caminhões e tratores aos sons dos grupos de operários e suas ferramentas. Assim, para o narrador, “suaves poderão ser apenas os sons que tentem descrever as manhãs e os poentes” e, entre as várias camadas sonoras, surgirá a sinfonia bárbara como um reflexo da grandiosidade e contradições da cidade. Nela estaria os sons de “homens e massas, formas e cores, poeira e sol, traçados e ideias, acampamentos e vilas de madeira, amarelo esverdeado dos cerrados e vermelho de fogo dos nascentes sobem para o alto e envolvem, numa nuvem dourada de sons, a figura impressionante do regente” (Luz, 1968, p. 140).

Como demonstrado por Luz, os acampamentos não teriam sido suficientes diante da quantidade de homens (e suas famílias) que careciam das “vilas de madeira” construídas para abrigá-los. E, para tanto, o cronista faz uso de diferentes elementos para compor a imagem dessas comunidades naquele período. Ele retoma a simbologia da poeira e do sol para representar a dureza e a intensidade da vida naqueles acampamentos temporários (que analisaremos com mais profundidade no quarto capítulo), ao se remeter ao clima e ao

descampado provocado pelo homem; bem como destaca os traçados e as ideais da nova capital, ressaltando as cores amarelo esverdeado dos cerrados e o vermelho de fogo das nascentes para destacar a beleza e a força da natureza que cercava essas vilas de madeira, natureza essa que teve que ser “invadida” em busca de oportunidade.

Para isso, de acordo com Luz, “alguém há de vir, ou daqui surgir, para compor a sinfonia da cidade! Tenho, às vezes, a visão meio fantástica” (Luz, 1968, p. 139). O discurso do narrador-personagem faz referência ao poema dedicado à nova capital por Vinícius de Moraes, em “Brasília Sinfonia da Alvorada”, que, conforme as análises literárias realizadas por Barroso (2008), revela a vocação de Brasília como uma cidade que surge já adulta, conforme as afirmações de Lúcio Costa. Segundo a pesquisadora, o poeta nutre-se das sensações originadas pelo processo de construção da cidade, a partir da premissa da existência de uma cidade totalmente formada.

Em sua visão “meio fantástica”, o narrador-personagem deseja que alguém vá até Brasília compor a sinfonia ou mesmo que de lá surja esse compositor, fazendo alusão à criação poética por meio da experiência vivida naquele espaço. Nesse sentido, infere-se que o primeiro caso faz referência ao contexto de produção da obra de caráter sinfônico¹⁴, pensado a partir da interlocução de JK com os artistas Vinícius de Moraes e Tom Jobim entre 1958 e 1960. A sinfonia deveria ter sido executada na inauguração de Brasília, mas isso não se concretizou. Apenas em novembro de 1960, foi gravada no Rio de Janeiro e lançada em disco em fevereiro de 1961 (Teixeira, 2008).

Conforme Teixeira (2008, p. 13), o início da sua elaboração ocorreu após uma viagem à futura nova capital do país em setembro de 1959, a convite de JK, o que possibilitou aos artistas “o contato com as grandes planícies do Planalto Central e a mata, o riacho e a fauna existentes ao redor do Catetinho, assim como a arquitetura de Oscar Niemeyer e a movimentação e ação humanas em prol da construção desta nova cidade”. Ainda de acordo com o estudioso, surge, a partir desse instante, um conjunto de elementos extramusicais que indicam a presença de um ideário poético inspirado na experiência vivida, que se torna o fundamento da composição musical da obra.

¹⁴ Como afirma Teixeira (2008, p. 10), “Brasília - Sinfonia da Alvorada” é uma Obra de caráter sinfônico, articulada em cinco Movimentos, composta em parceria com o poeta Vinícius de Moraes num período de tempo que vai de 1958 até 1960. O então Presidente da República Juscelino Kubitschek convidava os autores a criarem um espetáculo de som e luzes para a Praça dos Três Poderes, aos moldes daqueles realizados em castelos europeus e outros vários monumentos do mundo, para tanto contratara os técnicos franceses da firma “Clemaçon” especializada no assunto.”

Consoante ao exposto na crônica de Luz, Barroso (2008) argumenta que o eu lírico de Vinícius, ao eleger Brasília como objeto de sua produção literária, por meio da habilidade de compor poesias, assemelha-se a uma câmera, que confere significado às imagens que são geradas. Dessa forma, a cidade manifesta-se por meio da linguagem tal qual um horizonte existencial, e a “cidade do poema” incorpora elementos da natureza, os quais são fundamentais para imaginar as futuras configurações da Capital. Nesse caso,

a linguagem na qual o ser se forma não é científica, pois ela constitui a realidade como objeto, ela também não é técnica, haja vista ser nessa perspectiva a realidade modificada para que a mesma seja aproveitada. Essa linguagem é a linguagem poética da qual nos fala Heidegger. Uma linguagem que tem como fundo um viés comemorativo. Assim como a cidade, a linguagem que a torna estrutura social na obra literária não está para a mera descrição, ela precisa ser comemorada pelo poeta para que a “cidade da palavra” não caia no esquecimento (Barroso, 2008, p. 97).

A linguagem de Luz também não é voltada às questões científicas, mas o seu eu lírico também ressalta as transformações ocorridas no Planalto de forma entusiasmada, que, como dito anteriormente, busca evitar o esquecimento da saga da construção. A composição surge como metáfora da luta coletiva empregada, que coexistia com a dureza e a beleza da construção. O narrador não se coloca como esse sujeito, pensando no tempo futuro: “Haverá de ser escrita, um dia”.

Contudo, como o título indica, em “Sinfonia Bárbara”¹⁵, Luz propõe um contraste entre arte (belo) e dureza (rude), entre a maravilha da criação e a dor do sacrifício empregado. Desse modo, o termo “sinfonia” remete à harmonia de sons, ritmo e coletividade: “Suaves poderão ser apenas os sons que tentam descrever as manhãs e os poentes. Que tentem descrever as linhas dos edifícios”. As belezas naturais e da arquitetura dos prédios da cidade são as representantes da suavidade e harmonia.

Contudo, o adjetivo “bárbara” contrapõe-se a essa ideia de suavidade da música, evocando a força bruta, dureza e improviso da empreitada, que são representados pela luta coletiva dos trabalhadores e suas atividades laborais: Esses sujeitos “deverão ser aqueles que contarão, nas sete notas misteriosas que se transfiguram e se transformam em harmonias e acordes, a história do segundo que pinga, como grito de araponga, da cabeça do martelo, do repicar incessante dos arrebiteiros mecânicos nos arcabouços de ferro dos edifícios” (Luz,

¹⁵ De acordo com o Dicionário Online de Português-Dicio, *Sinfonia* diz respeito no âmbito musical a uma composição para orquestra, em forma de sonata, dividida em três ou quatro partes (allegro, andante, scherzo ou minuetto e final ou rondó). Cf: <https://www.dicio.com.br/sinfonia/>. Já no sentido figurado, corresponde a uma toada harmoniosa. Já o adjetivo Bárbaro(a), por outro lado, qualifica algo como rude, grosseiro; cruel, feroz, selvagem. Cf: <https://www.dicio.com.br/barbaro/>.

1968, p. 139). Dessa forma, Luz valoriza os operários, que, com esforço físico rude, sacrifício e coragem, transformavam o cerrado em cidade. Sendo esse processo também representado em seus sons:

Soturnos e noturnos, sem chegar ao trágico, hão de ser aqueles que vão descrever o ruído das máquinas que rasgaram o seio da terra, em busca do solo firme para as estacas; que abriram o leito do Eixo Monumental, que traçaram passagens de níveis, que fizeram, no chão revolvido, os sinais da futuro viaduto.

A marcha dos caminhões cheios de terra, das patrolas enfileiradas, dos tratores que arrastavam os compactadores e os pés de carneiro, dos grupos de operários indo e vinde para os canteiros de obras, há de ser descrita com a força de uma cachoeira, que despeja suas águas no fundo abismo das pedras (Luz, 1968, p. 139).

Assim como Vinicius, Luz ressalta o empenho humano, das máquinas e veículos para transformar a terra, a vegetação e, com isso, a paisagem da nova capital. Para tanto, a força dos trabalhadores é ressaltada quando comparada com a força das águas de uma cachoeira. Nessa harmonia de sons, o narrador demonstra haver uma tensão entre o ambiente agreste do Planalto (natureza) e a intervenção humana (e das máquinas) que o transforma. Por isso, produzem sons e movimentos comparáveis a uma sinfonia, ao rasgarem “o seio da terra”.

Mesmo criando um cenário futuro de um anseio pelo surgimento de um compositor, Luz organiza a crônica - em tom lírico - de maneira análoga a uma obra musical, já que também a subdivide em movimentos, tal qual uma sinfonia. Cada um deles representa uma etapa ou uma dimensão na construção de Brasília, em harmonia com a obra sinfônica de Vinicius de Moraes e Tom Jobim: “E, aos sinais de suas mãos e de sua batuta de ferro maciço, as notas se compõem, os acordes se formam, com o próprio som que sobe da oficina imensa, que são as obras de Brasília. (...) E o futuro se torna presente e Brasília surge, da madrugada para o dia, como obra-prima do homem” (Luz, 1968, p. 140).

Conforme o mencionado acima, a configuração do ambiente revela que o ruído das máquinas, o trânsito constante dos caminhões, os sons vindos dos canteiros de obra, o comprometimento dos trabalhadores e o ritmo frenético dos esforços da construção compõem uma espécie de obra musical. Por isso, o futuro sonhado se torna presente e o narrador-personagem passa a pensar no regente da orquestra: “Um maestro impessoal, mas impressionante, de pé, contra o sol matinal, regendo a sinfonia, do alto dos edifícios da Praça dos Três Poderes” (Luz, 1968, p. 140).

No que se refere aos movimentos da sinfonia:

a) Primeiro movimento – ocorre a preparação do solo (terraplanagem). Representa o início da construção, com o cerrado ainda preservado e os primeiros indícios da intervenção

humana: “máquinas que rasgaram o seio da terra”, “busca do solo firme para as estacas”, “Eixo monumental”, “chão revolvido”. Dessa forma, os instrumentos se manifestam na forma de máquinas, seres humanos e elementos da natureza.

- b) Segundo movimento – dá-se início ao labor “bárbaro”. Neste contexto, observamos a sonoridade das máquinas, a cadência dos martelos e o empenho físico dos operários. A “sinfonia” adquire uma intensidade crescente, caracterizada pela presença contundente de “caminhões cheios de terra”, “grupos de operários indo e vindo”, “canteiros de obra”.
- c) Terceiro movimento – a “harmonia” coletiva. O texto evidencia de que maneira cada gesto individual se inter-relaciona e se incorpora ao todo, culminando na constituição de uma obra de maior envergadura: Maestro impessoal”, “de pé regendo a sinfonia”, “som que sobe da oficina imensa”, “Homens e massas”, “formas e cores”, “poeira e sol”, “traçados e ideias”, “acampamentos e vilas de madeira”.
- d) Quarto movimento – a transição do futuro para o presente. A crônica indica um desfecho majestoso, como se a cidade em edificação representasse a finalização de uma sinfonia. A narrativa revela uma tonalidade festiva e evoca a noção de um mito de fundação (Vidal, 2009): “Brasília surge, da madrugada para o dia, como obra-prima do homem”.

2.2.2.2. *Precariedade e medo nas invasões no Plano Piloto: a Papelândia*

Em a “História se repete”, Luz apresenta ao leitor, como cenário, o cerrado, e, como problemática, a falta de moradia e a disputa pelas habitações. Na crônica, os candangos são retratados como “figuras centrais” da epopeia da construção de Brasília. A partir do gênero, escrita mistura observação social e lirismo, transformando o cotidiano desses homens em narrativa simbólica. Ao afirmar no texto que “a história se repete”, o autor não apenas comenta o processo de construção da capital, mas também sugere uma reflexão universal sobre o destino humano — sempre chamado a se reinventar. Por isso, assim como fez em “Redemoinhos”, ao se utilizar do personagem do Saci, o autor utiliza o conto popular “O bode e a onça” de forma inovadora e reflexiva para contar a história de dois candangos que construíram um “barraco” no mesmo local no cerrado.

Como na história do bode e da onça, que a gente ouviu contada quando pequeno, aconteceu em Brasília, no tempo em que barracos de sacos de cimento formavam ruas ao longo da W-3. O cearense do Crato, afilhado de Padre Cícero, brigou com a mulher, também afilhada de Padre-Cícero, e mais forte do que o marido. Cícero se chamava caboclo, aliás, como todo bom cearense. Decidiu fazer outro barraco,

um pouco mais longe, onde [sic] não chegassem os gritos e as pancadas da mulher (Luz, 1968, p. 87).

Para tanto, feitas a introdução e a analogia ao conto popular, o cronista busca dar mais legitimidade ao local escolhido, com o uso da narrativa de elementos do bioma brasileiro, como é o caso da “Sucupira do campo”:

Saiu, à tarde, em busca do local, depois de se haver alojado no barraco de um amigo pernambucano, chamado Severino, como se chamam todos os bons pernambucanos. Andou pelo cerrado, colheu cajuzinhos para fazer batida e descobriu uma bela sucupira de campo, que deitava sombra ampla e amiga sobre o chão (Luz, 1968, p. 87).

Assim sendo, os candangos decidiram que aquele seria o local perfeito para construir o seu barraco, pois a presença da sucupira de campo transmitia uma sensação de conforto e proteção. Além disso, a sombra generosa da árvore proporcionava um ambiente agradável para descansar e aproveitar a paisagem do cerrado. Com isso, a escolha do local foi fundamentada não apenas na estética, mas também na conexão com a natureza e seus elementos característicos, como é o caso não apenas da árvore como também dos “cajuzinhos”.

Dito isso, ainda que a motivação da busca pela nova habitação tenha sido, conforme a crônica, uma briga conjugal, o *modus operandi* para a construção dessas habitações irregulares é narrado, e a forma e característica do abrigo também não difere do praticado na época. O barraco surge como símbolo central: frágil, feito de madeira pobre e zinco, mas carregado de significados humanos e luta.

Ali faria a casa nova. Para tanto, já contava com um bom número de sacos vazios de cimento. Algumas tábuas para portas e janelas e os dois braços que Deus lhe deu, para o trabalho. Pegou a enxada e limpou o terreno. Como já era tarde, retornou à “Papelândia”, espremeu os cajus numa vasilha grande e derrubou, sobre o líquido ácido e generoso, uma garrafa inteira de pinga. (...) No dia seguinte foi para o trabalho, na firma que executava os serviços de águas pluviais, na W-3. À tarde, voltou ao local escolhido para o barraco. As estacas estavam fincadas. O ripamento do teto e das paredes, indispensáveis à colocação dos sacos vazios, estava pronto... Estranhou, a princípio, pois não se lembrava de ter trabalhado tanto, na véspera. Matutou alguns minutos, coçou a cabeça... Não se lembrava mesmo. (...) Arranjou um carrinho-de-mão emprestado e transportou para o local a sacaria, que seria utilizada nas paredes e no teto. Trabalhou algumas horas, deuse por satisfeito com a parte executada e retornou à “Papelândia”, com novos cajuzinhos (Luz, 1968, p. 87-88).

Na narrativa é possível identificar os elementos que materializavam a nova construção de um barraco, bem como as ferramentas utilizadas na empreitada. Além disso, o cronista procura representar o protagonista com perseverança e determinação ao conseguir

um carrinho-de-mão emprestado e transportar a sacaria para o local da construção. Sua dedicação e esforço são evidenciados pelo fato de ter trabalhado durante algumas horas e ter ficado satisfeito com o progresso realizado. Por isso, essa narrativa refletiria a realidade de muitos na cidade em construção. Pessoas que, apesar das dificuldades, buscam construir um lar digno para si e suas famílias.

Há uma preocupação com os materiais utilizados para a construção desses barracos “ilegais”; que eram geralmente de madeira, estacas e sacos vazios de cimento, facilmente encontrados nos canteiros de obras. Contudo, como afirma Luz em “A casa de cimento”, esses materiais derivavam de qualquer “coisa” que “vedasse o sol ou se antepusesse à chuva”, mas destacou-se durante um bom tempo, segundo ele, a predominância de sacos de cimento:

Para a construção de barraco, qualquer material servia. Palha de buritis, lascas de tábuas, pedaços de Eucatex, enfim, tudo que vedasse o sol ou se antepusesse à chuva... Até mesmo pedaços de papelão grosso ou sacos vazios de cimento. Aliás, os sacos vazios de cimento, em determinada época, entraram na moda, não somente pela facilidade com que eram obtidos, como pela resistência que revelaram, após as primeiras chuvas (Luz, 1968, p. 81).

Tendo em mente a precariedade desse abrigo, Luz acaba demonstrando em sua narrativa que a criatividade e a capacidade de adaptação das pessoas mais humildes eram presentes na cidade em construção em seus primeiros anos. Mesmo com recursos limitados, as famílias encontravam maneiras de utilizar materiais simples, como os sacos de cimento, para garantir um teto. A valorização da resistência desses materiais mostra que se apoiar também aos fenômenos naturais era muito necessário, dada a condição financeira da maioria dos trabalhadores, pois eram os principais motores por trás da construção dos barracos. Luz demonstra que a resistência que os sacos vazios de cimento demonstraram surpreendeu a todos, logo, o “lixo” das obras revelam que o simples também era eficaz.

A crônica também traz as percepções do cronista sobre outra invasão que se destacou por exemplificar justamente o grande uso dos “sacos” de cimento: A “Vila de madeira e sacos” também foi citada em a “História se repete”, que inicialmente dava pistas da sua localização no Plano Piloto: próxima à avenida W3 Sul. Nesse caso, em “A casa de cimento”, Luz apresenta mais detalhes dessa localidade: “Houve mesmo toda uma ‘invasão’ que recebeu o nome pomposo e quase bonito de Papelândia. Essa estranha vila teve existência por vários anos, no local onde se erguem a Praça 21 de Abril e as casas das quadras em volta” (Luz, 1968, p. 81). E novamente, buscando dar credibilidade ao seu eu-personagem no

cenário, o cronista cita em sua narrativa: “A gente saía de um dos bares, na Av. W-3 e entrava direto na Papelândia. Ali eram encontrados os botequins, onde a pinga corria à vontade, os “restaurantes” de nortistas, onde não faltava a carne de cabrito e onde, uma vez por semana, havia a buchada” (Luz, 1968, p. 81).

Como estratégia literária, Luz novamente coloca-se em movimento a partir do eu-personagem visando aproximar o leitor da narrativa sobre outras localidades da cidade em construção, como os bares das invasões e suas particularidades. Como narrador, ele retira da sua experiência em trânsito por entre os “mundos” de Brasília o que quer contar (Benjamin, 1987). Novamente é possível observar uma narrativa com atmosfera boêmia e costumes da época, como a frequência aos bares e a apreciação da comida típica da região de origem de seus frequentadores. Essas descrições detalhadas proporcionam ao leitor uma imersão no cenário urbano e na vida cotidiana daquele tempo, enriquecendo a narrativa e ressignificando a história da cidade, sobretudo acerca dos possíveis estabelecimentos e opções de lazer da época. É por meio dessas representações que podemos compreender melhor a cultura e os hábitos dos moradores da época, além de visualizar a transformação do espaço de Brasília ao longo dos anos, de canteiro de obras à cidade em consolidação.

2.2.2.3. Vila Sarah Kubitschek / Taguatinga (1958).

Representações de habitações irregulares e dos contextos que as geravam demonstram justamente que “nos mundos” de Brasília havia muito mais do que trabalho e busca da realização de uma cidade-sonho. Dos núcleos provisórios e comerciais, há também relatos de conflitos e disputas por território que tornaram, como dito, algumas localidades “rebeldes” e que surgiram, em sua maioria, de invasões.

Vila Amaury, Sobradinho, Taguatinga e Gama são exemplos dessas localidades, pois surgiram de regiões da área de Brasília e suas tensões tornaram-se evidentes, com ocupações irregulares e confrontos entre moradores e autoridades que geraram outras localizados, porém, fora do Plano Piloto, já que não foram apenas os moradores da Cidade Livre que resistiram e buscaram o direito de moradias.

Essas disputas revelam não apenas a complexidade do processo de ocupação do espaço urbano de Brasília, e o futuro Distrito Federal, mas também as desigualdades sociais e a diversidade de experiências vividas pelos habitantes da cidade. Por meio de representações presentes nas crônicas, podemos compreender melhor a dinâmica social e

política que moldou o desenvolvimento de Brasília ao longo dos seus primeiros anos, como acima analisado.

Como lembra Ribeiro (2008), a proibição do crescimento da Cidade Livre em 1958, e com isso o controle cada vez maior da chegada de imigrantes à cidade, quando já não conseguia abrigar tantos migrantes, está na origem de muitas dessas áreas irregulares, como é o caso da Papelândia, representada por Luz. Nesse caso, como dito, a seca de 1958 foi um dos impulsionadores dessa situação, que colocava em xeque a função da Cidade Livre, que extrapolava em muito a função comercial.

Até por isso, outras opções tornavam-se mais desafiadoras ao controle do governo, como os acampamentos, que “eram construídos e cuja responsabilidade passava a ser das empresas que estavam participando da obra, evidentemente não eram alternativas para solucionar a questão” (Ribeiro, 2008, p. 239). Assim, a Cidade Livre via-se sobrecarregada com a quantidade de migrantes que precisavam de abrigo, alimentos e condições mínimas de sobrevivência. A falta de opções adequadas levou ao surgimento de áreas irregulares, como a Papelândia. Os acampamentos construídos pelas empresas não eram suficientes para resolver a questão da migração em massa, tornando ainda mais desafiadora a situação para o governo (Ribeiro, 2008).

Conforme menciona Ribeiro (2008), ao observar as narrativas de Luz, percebemos que as “invasões” se tornavam evidentes especialmente quando, ao final de uma obra específica no Plano Piloto, os alojamentos dos operários eram derrubados, deixando esses trabalhadores sem opção, a não ser se juntar à multidão dos “invasores”. Em virtude disso, conforme expõe Clemente Luz aos seus leitores e ouvintes, “qualquer material” era utilizado para a construção de “barracos” em ocupações, incluindo palha de buritis, partes de tábuas, pedaços de Eucatex, portanto, qualquer coisa que pudesse impedir o “sol” ou se opusesse à “chuva”, especialmente restos de construções, como é o caso dos sacos vazios de cimento. Por isso, “o nome de algumas invasões, como Sacolândia, aponta para a precariedade dos materiais utilizados na construção dos abrigos das famílias: sacos de cimento já utilizados, papelão, restos de material de construção obtido das obras etc.” (Ribeiro, 2008, p. 240).

Diante da criatividade e luta desses sujeitos que buscavam melhores condições de vida, as invasões surgiam, ampliavam-se, extinguíam-se e retornavam, mesmo diante da repressão policial feita pela chamada Guarda Especial de Brasília (GEB), e das tentativas de torná-las invisíveis. Ainda segundo Ribeiro (2008), a Novacap, mediante seu Departamento de Segurança, criou sua própria polícia, em razão da concentração de poder que detinha

legalmente. Portanto, as questões de segurança pública foram tratadas por ela, gerando insegurança e temor na população. A empresa necessitava apropriar-se do poder de polícia, por meio da GEB, visando a proteção do interesse público e dos depósitos de insumos para a construção civil. Com o tempo, tornou-se fundamental a implementação de um sistema de policiamento voltado ao controle do consumo de álcool e da prostituição, que representam as principais formas de entretenimento para a população masculina adulta da época, as quais serão abordadas no próximo capítulo. Não obstante essas “funções”, a GEB carecia de triagem ou de qualquer forma de seleção com formação especializada ao seus soldados de uniforme amarelado – “aproveitado das sobras do antigo fardamento da Força Aérea Brasileira – FAB” (Joffily, 1977, p. 52).

Nesse contexto, conforme assinalado por Holston (1993), “essas rebeliões” acabaram por obrigar o Estado a reconhecer os direitos desses indivíduos, que foram marginalizados, como exemplificado pelo caso de Taguatinga, concebida após o surgimento da Vila Sarah Kubitschek nas imediações da Cidade Livre. Entretanto, tais direitos foram oficialmente reconhecidos em regiões periféricas da capital federal, em contraste com o que ocorria no Plano Piloto. Isso se deve ao fato de que os “planejadores” de Brasília tentaram, desde a concepção inicial, impedir que se formasse uma periferia caracterizada pela miséria operária, que, de maneira lícita ou ilícita, “tipicamente se tem produzido à volta das metrópoles brasileiras” (Holston, 1993, p. 257).

Em se tratando das associações de luta por direitos, Holston (1993) revela que a Vila Sarah Kubitschek foi a pioneira na criação de uma associação por direitos à moradia, mas que jamais desenvolveu características formais de organização ou administração. Assim, era, na verdade, um grupo de moradores de favela de contornos dispersos, sob os domínios de um autodenominado “grupo de comando”, que negociava os planos sobre a ocupação com as autoridades. Este grupo de comando parece, segundo o antropólogo, que nunca se apresentou antes e também não sobreviveu à fase inicial das discussões. Mesmo assim, fez uma importante contribuição ao crescimento da área periférica de Brasília. Não só impulsionou a fundação da primeira cidade-satélite, Taguatinga, como também modelou um método inteligente de lidar com os obstáculos do governo, desenvolvendo uma estratégia que seria aproveitada em diversas outras ocasiões.

A pioneira cidade-satélite de Brasília teve seu início com a ocupação de uma área próxima à entrada da Cidade Livre, quando as migrações à futura capital alcançaram um auge nas primeiras semanas de junho de 1958. Por isso, em questão de dias, cerca de quatro

a cinco mil migrantes atingidos pela seca do nordeste desembarcaram na Cidade Livre à procura de emprego. Ainda como apresenta Holston, a Novacap acionou a GEB para que erguessem muros de contenção na via, barrando a passagem deles. Ao invés de se despedirem, como se houvesse outro destino em mente, esses flagelados armaram barracas em resistência, criando um acampamento improvisado logo após a barreira que os separava da Cidade Livre.

Em poucos dias, a frente da favela, dando para a estrada, ostentavam cartazes anunciando “Salve a Vila Sara Kubitschek”, “Os moradores da Vila Sara agradecem”, “Viva dona Sara” e assim por diante. Com esses cartazes, o grupo de comando da favela iniciou uma engenhosa estratégia para resistir a um esperado assalto pela GEB. A estratégia tinha dois elementos:

Primeiro, os favelados escolheram o nome da mulher do presidente Kubitschek, esperando que a Novacap hesitasse em atacar uma vila dedicada a primeira-dama. Em segundo lugar, propagaram o rumor de que, “por ordem de dona Sara”, quem quer que cercasse um terreno na vila ganharia direitos legais para ocupá-lo: daí as palavras “os moradores agradecem, dona Sara, por supostamente ter autorizado a favela e a distribuição dos terrenos. Esse estratagema foi um xeque-mate na Novacap: quase imediatamente o lugar foi invadido por tamanha quantidade de pioneiros da Cidade Livre, dos acampamentos de construção, e de outras favelas, - todos atrás de seu lote na terra prometida -, que as forças de segurança não tinham meios para reagir. Mais ainda, depois deste êxito inicial, a ausência de uma ação da polícia fez com que a favela parecesse ter até mesmo algum tipo de autorização oficial (Holston, 1993, p. 261-262).

Segundo Holston, essa estratégia eficaz foi repetidamente empregada nas diversas lutas pelo direito de residência. No caso pioneiro, com recursos limitados, a associação fundamentou sua estratégia justamente no uso de símbolos do governo, acreditando, de forma correta, que as autoridades enfrentariam mais desafios em se opor a seus próprios símbolos.

Por isso, a associação demonstrou eficácia na utilização de nomes, semelhante à ação do governo, para anunciar a presença de uma proteção por um benfeitor presumido. Além disso, entendeu a relevância da nomeação na construção dessas relações. Assim, a ocupação protegeu-se sob a tutela da primeira-dama, “com o uso não autorizado de seu nome como epônimo. Fazendo isso, os favelados esperavam tanto ficar investidos com a sua aura de legitimidade quanto forçar o regime a reconhecer como legítimos os atos cometidos sob ela” (Holston, 1993, p. 262).

Em se tratando do início de Taguatinga, a associação apostou em outra representação consolidada para a legalização da Vila como local de moradia: o carisma de JK. Para Holston

(1993, p. 262): “Tendo afastado a ameaça de uma retaliação imediata por parte da GEB, a associação de moradores intensificou suas reivindicações de legalização com a única pessoa cujo próprio uso do carisma para legitimar a construção de Brasília fazia especialmente vulnerável a essa estratégia: Juscelino Kubitschek”.

Ou seja, a associação de moradores apostou no discurso de carisma e na influência de JK para garantir a legalização da Vila, aproveitando-se da vulnerabilidade do ex-presidente nesse aspecto. A estratégia de associar a figura de JK à luta pela legalização de Taguatinga foi crucial para o sucesso da empreitada, demonstrando como o uso do carisma e as questões simbólicas que a envolvem podem ser uma ferramenta poderosa na luta contra hierarquias que marginalizam certos grupos.

A ação da associação de moradores não apenas garantiu a legalização da Vila, mas também questionou e desafiou as estruturas de poder que tentavam relegar alguns grupos ao esquecimento, estratégia esta que não funcionou em um segundo momento no contexto da Vila Amaury. Por isso,

quando a associação soube que Kubitschek iria jantar na Cidade Livre, na Churrascaria JK (outro exemplo dessas práticas de nomeação), planejou uma manifestação maciça para a ocasião. No ato público, mais uma vez apresentou as reivindicações dos favelados na linguagem de demonstração dos discursos de legitimação oficial de Brasília: “Fundamos a Vila Sara Kubitschek”, “Viva o presidente Juscelino”. “Queremos ficar onde estamos” e assim por diante (Holston, 1993, p. 262).

Diante da vulnerabilidade da imagem “carismática” de JK presente naquele imaginário, Holston (1993) menciona que o ex-presidente enviou um diretor da Novacap com a resposta do governo: a criação de uma cidade-satélite, a 25 quilômetros do Plano Piloto, onde migrantes sem condições de moradia poderiam adquirir terrenos. Para tanto, a Novacap removeria todos os favelados da área da construção. A primeira cidade-satélite de Brasília, passou então a ser o local distante do Plano Piloto destinado a abrigar os favelados.

No início, o grupo de comando recusou a oferta da Novacap, argumentando que o isolamento do satélite para além das imediações da Cidade Livre e do Plano Piloto seria desastrosa em termos econômicos. A Novacap, por sua vez, enfatizou as vantagens de uma posse legítima da terra. Além disso, ofereceu-se para transferir qualquer pessoa, sem nenhum custo, reconstruir lá seus barracos, iniciar obras de serviços urbanos básicos e providenciar assistência médica e transporte para o serviço (...). Por fim, depois de diversos confrontos violentos, a resistência à remoção acabou. Em dez dias, a Novacap transferiu 4 mil favelados e seus barracos cuidadosamente desmontados para Taguatinga, a primeira cidade-satélite de Brasília (Holston, 1993, p. 263).

Essas medidas foram vistas como uma boa solução para o problema da remoção, pois, segundo o discurso oficial, proporcionaria condições dignas para os moradores da favela. Contudo, esses territórios continuaram surgindo, e Luz continuou fazendo denúncias em suas crônicas sobre a situação desses sujeitos. A transferência para Taguatinga possibilitou a organização de uma nova comunidade, com estrutura e serviços básicos que antes eram mais precários e, principalmente, garantiu que muitos desses sujeitos saíssem da ilegalidade.

Na crônica intitulada “O Paraibano”, presente em *Minivida* (1972), o cronista utiliza Taguatinga (recém-inaugurada) como um cenário que não apenas representa a “cidade-satélite” como local periférico, como também carrega um significado simbólico, evidenciando a disparidade entre a experiência do migrante nordestino e a grandiosidade da Brasília monumental. O texto ilustra que a existência da capital é diretamente atribuída ao fato de que esses trabalhadores, distantes do núcleo urbano, estabeleceram suas vidas em áreas ainda precárias.

Na crônica, o narrador personagem dialoga com um “paraíba” menino, personagem “de doze a treze anos, atarracado, vermelho, com jeito de filho de italiano comedor de talharim. Mas não era, não. Fiquei sabendo imediatamente, pois gritou vitorioso, com sotaque nordestino, exibindo um pneu (...)” (Luz, 1972, p. 180). O menino é inserido na narrativa devido ao problema gerador do enredo: a busca de pneus.

Não pedi licença para ajudar-me na escolha de pneus que ainda pudessem rodar alguns quilômetros. Sem me dirigir qualquer cumprimento, começou a repetir os meus gestos, examinando as peças amontoadas no lote vazio, em Taguatinga (...) Trouxe o pneu. Examinei-o com cuidado, verifiquei que estava em condições. Pelo menos, tinha boa aparência. Mas o companheiro, que fora comigo do Plano-Piloto ao cemitério de pneus, pôs água na fervura: Não serve. É de Volks. O seu é Pracinha...

O menino, de olhos cinzentos e vivos, sem nada dizer, voltou a procurar no monte. Uns quarenta minutos depois, tínhamos conseguido separar dois pneus ainda em condições, mesmo precárias, de rodar.

A hora do regresso, quando quis oferecer ao menino uma gorjeta ou coisa parecida, respondeu: - Não sou de “grojas”, não, seu moço. O que eu fiz pro senhor foi em troca de uma carona, até o Bar Estrela (Luz, 1972, p. 180-81).

A crônica demonstra que a distância existente entre as localidades não era apenas geográfica, mas simbólica e social, e, fisicamente, reforça a segregação espacial, pois o paraibano não pertence ao espaço monumental de Brasília, mas ao espaço popular e improvisado da periferia. Porém, o eu-personagem de Luz buscava suprimentos fora do Plano Piloto, demonstrando que muito da cidade real de Brasília, nesse caso cidade

polinucleada (Paviani, 2004; 2010), está fora do centro, nas periferias, assim como demonstrou em suas representações do período da construção em que a Cidade Livre era imprescindível à nova capital.

Portanto, o cronista joga com o leitor ao evidenciar que a autêntica oferta comercial da cidade — aquela que vibra e proporciona recursos aos seus moradores com menos recursos — não se encontra no Plano Piloto, mas nas periferias. Ao narrar uma época em que a cidade excedia a região central, Luz nos fornece visões dos acontecimentos do seu tempo, em contraste com os períodos anteriores à construção de Brasília. Ele reinterpreta a realidade, proporcionando ao leitor uma nova representação. Assim, podemos examinar o imaginário desse período, uma vez que se refere a um conjunto de significados que compreendem essa representação coletiva (Pesavento, 1997). Ele denuncia a segregação em Brasília, ao mesmo tempo em que destaca as qualidades de Taguatinga para sujeitos de renda mais baixa em relação aos do Plano Piloto.

O lote vazio, que abarca um cemitério de pneus usados, pode simbolizar o abandono e a marginalização enfrentados pelas comunidades periféricas de Brasília. A presença desse cenário contrastante com a imagem idealizada do Plano Piloto evidencia a desigualdade social e econômica que permeia a cidade. A narrativa de Luz desafia a noção tradicional de centro e periferia, destacando a importância e a riqueza cultural existente nas áreas consideradas marginais.

Ela reflexão convida o leitor a repensar sua visão sobre Brasília e a enxergar além dos monumentos e construções icônicas que caracterizam a capital do Brasil. Após a inauguração, Taguatinga tornou-se o local de chegada de muitos migrantes e passou a funcionar como símbolo da migração nordestina: é o lugar onde os trabalhadores se instalam, longe da monumentalidade de Brasília, mas próximo da realidade concreta da sobrevivência e “discursos”.

Luz escolhe Taguatinga como espaço narrativo para situar o personagem paraibano, recém-chegado ao Distrito Federal, e apresenta os contrastes presentes entre centro e periferia:

No percurso, a uma pergunta que lhe fiz, abriu-se em confissão:

- Chato é ser menino... Há miles de dias que estava esperando o seu tempo chegar. tempo de quinze anos, pois com quinze não voltará mais para a Paraíba...

Foi aí que soube: era paraibano, viera para Brasília com dois irmãos. Agora, o mais velho, que tem autoridade de pai, quer voltar... Mas ele, o “Paraibinha Falado”, irmão do “Paraíba Falado”, não vai dar com os costados na terra natal, pra ficar. Só quando tiver dinheiro e puder ir de linho branco e dinheiro, visitar a mãe e as irmãs.

- O Zé Paraíba, meu zirimão mais véio, tá falando na viagem... Dia e noite! E os quinze anos não chegam (Luz, 1972, p. 181).

Diante disso, observa-se que a ideia de voltar para a Paraíba está presente na mente do personagem, mas a contragosto. O personagem Zé Paraíba, irmão mais velho, parece estar ansioso pela viagem de volta, enquanto o personagem menino aguarda pacientemente a chegada dos quinze anos, momento em que poderá realizar seu desejo de depender mais do irmão, demonstrando a resistência de costumes na cidade nova:

Mas quinze anos não lhe dão nenhum direito! ... Antes que eu completasse o pensamento, Paraibinha deu um pulo no assento traseiro do carro e disse, com voz cantada de paraibano: Moço, na Paraíba, com quinze anos, se o cabra é macho, já é home. Ninguém põe banca mais, não... Meu zirimão mais véio põe tento nesses costumes lá do Norte... E já me disse que eu tenho de fazer quinze anos (Luz, 1972, p.181-182).

A dualidade entre a vontade de voltar e a necessidade de esperar pela idade por melhores condições é evidente nesse trecho da narrativa. Justamente porque o menino carrega a visão idealizada de Brasília ao dizer que na Paraíba a condição de vida era mais difícil. E, por isso, o eu-personagem indaga: “— E em Brasília?”:

Riu um riso alegre, para dizer: Aqui é bom demais... Até eu, com treze anos, já faço meus biscates e ganho mais do que homem, lá na Paraíba. Ficou em silêncio, coçou de novo a cabeça, ajeitou a marmita de comida que levava para o irmão, e concluiu: De jeito nenhum! De jeito nenhum, não vorto, não! E o “Paraibinha Falado”, que espera os quinze anos para tomar posse da vida em Brasília, mergulhou em pensamentos de menino sonhando com a maturidade (Luz, 1972, p.182).

Diante do exposto, enquanto conversam no trajeto de Luz de volta ao Plano, a distância apresenta-se narrada com ironia e lirismo: a nova capital acaba por ser representada pelo menino como cidade idealizada, cercada ainda de discursos do período da sua construção, enquanto Taguatinga é apresentada como “lugar da vida real”, da luta cotidiana que o menino, no presente, está inserido. Taguatinga configura-se, portanto, como um espaço caracterizado pela vivência concreta, ao mesmo tempo em que é indissociável da precariedade — expressa pelo barraco improvisado, pelo comércio informal e pela luta cotidiana pela subsistência.

O narrador-personagem apresenta-se como um indivíduo “deslocado”, cuja necessidade de recorrer a determinadas áreas ocorre em virtude da sua falta de recursos financeiros para adquirir pneus novos. Esse aspecto revela uma realidade de Taguatinga que é, ao mesmo tempo, difícil e desafiadora, constituindo igualmente um ambiente em que ele

descobre alternativas para sua sobrevivência no Plano Piloto, mais caro e elitizado, considerando que não dispõe de meios para sustentar os custos de manutenção do automóvel.

Dessa forma, a narrativa expõe a complexa trama das relações sociais e econômicas que permeiam esse contexto urbano pós-inauguração de Brasília, no qual a sobrevivência frequentemente está ligada à habilidade de adaptação e à cooperação entre os habitantes da comunidade polinucleada entre regiões centrais e adjacentes. Clemente Luz, como um personagem-narrador que procura associar-se em seus discursos à cidade nova, ao adentrar nesse contexto de vulnerabilidade, também busca evidenciar tanto sua fragilidade quanto sua capacidade de resistência frente às adversidades inerentes à vida na periferia de Taguatinga.

2.3 O lago e vila dos “afogados”: A “Vila Bananal, que o povo chamava de Amaury”

No que tange às habitações irregulares, especificamente aquelas situadas em áreas “ilegais”, que persistiram mesmo com a fundação de Taguatinga; observa-se nas crônicas de Luz representações da Vila Bananal. O cronista constrói uma narrativa que contextualiza o cotidiano dos indivíduos ali inseridos até a sua remoção em 1960 para Taguatinga e Sobradinho ou seu “afogamento” total, quando a Vila ficou submersa no Lago Paranoá. Esses indivíduos, que foram deslocados de diferentes invasões, foram posteriormente realocados para este assentamento temporário que “localizava-se entre, o que é hoje, o Iate Clube e o Clube Motonáutica, ambos localizados no setor de clubes Norte” (Cordeiro, 2009, p. 24).

Cerca de seis meses depois da fundação de Taguatinga, um novo movimento por direitos de residência começou na região próxima à área central da nova capital, o qual iria resultar na segunda cidade-satélite de Brasília: Sobradinho. “Como no primeiro exemplo, foi inicialmente formado em torno de uma associação que não tinha traços de administração ou organização jurídica formais. Contudo, sob um tipo diferente de liderança e com o apoio de um patrocínio partidário, transformou-se em um grupo organizado, com uma hierarquia formal de cargos (Holston, 1993, p. 263).

Como cita Holston (1993, p. 263), o movimento de criação foi organizado e liderado por Amaury de Almeida, “um membro politicamente ambicioso da própria equipe da Novacap”, que “era conhecido por seus fortes vínculos com o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e por sua ambição de tornar-se deputado estadual. Nos primeiros meses de 1959, ele organizou uma campanha bem-sucedida para criar um novo assentamento perto dos locais da construção”. Com isso, o Núcleo Provisório do Bananal, designação oficial do local,

originou-se a partir de uma área hídrica adjacente, o Bananal e, como destacado por Luz em diversos momentos na crônica, a designação popular Vila Amaury era em alusão a seu líder.

Ele teria proposto “esse assentamento como meio de reunir em um só acampamento legal os milhares de favelados que trabalhavam para as empresas de construção, mas que, por uma ou outra razão, haviam fixado residência ilegal dentro e à volta do Plano Piloto” (Holston, 1993, p.263). A falta de moradia era um grande problema para os migrantes e suas famílias. Dessa maneira, segundo o mesmo pesquisador, esse espaço surge com uma contradição intrínseca: apesar de haver autorização temporária para sua existência, apresentava diversas características comumente associadas às favelas.

Em “Os Afogados”, Luz narra o cotidiano e as condições vivenciadas pelos moradores do Bananal em face do destino que se aproximava: a expulsão pelas águas do Lago Paranoá, que começou a encher em 1959. A introdução da crônica situa o cenário, a Vila Amaury, à margem do lago, e descreve o avanço lento das águas enquanto a cidade era construída: “Cada dia, as margens do lago avançavam terra acima! Mais e mais...” (Luz, 1968, p. 193).

Conforme destacado por Santos (2008), a concepção do Lago antecedeu a escolha do vencedor do Concurso do Plano Piloto, uma vez que a sua presença como elemento componente do projeto para a nova capital já era percebida antes do concurso de 1957. No projeto de 1955, “feito sob encomenda do governo federal para o estudo da área destinada ao futuro Distrito Federal, o lago já comparecia como elemento delimitador do sítio onde se desenvolveria o projeto da nova capital” (Santos, 2008, p. 41). Já o projeto da Usina Hidrelétrica que utilizaria a Cachoeira do rio Paranoá para a construção da barragem remonta a 1957, embora as obras tenham começado somente no final de 1958. Isso é, ao contrário da maioria das obras do plano original de Brasília, a formação do Lago teve início de fato apenas em julho de 1959, com o fechamento das comportas da barragem, pouco menos de um ano antes da inauguração da cidade (Santos, 2008). Nesse sentido,

o Lago Paranoá é um lago artificial construído para servir às necessidades da capital brasileira no interior do país. A primeira vez que a imagem de um lago aparece relacionada com a ideia de interiorização da capital brasileira foi, como visto, na visão mítica do padre italiano Dom Bosco. Porém, o Lago, de forma concreta, só passou a frequentar as discussões sobre a mudança da capital durante a Missão Cruls, em 1893. A construção de um Lago foi uma indicação de Auguste François Marie Glaziou, botânico francês que integrou a Missão Cruls. Influenciado pelas conclusões tiradas a partir dos estudos para a localização da nova capital e possivelmente, pelo sonho profético de Dom Bosco no qual havia a existência de um lago. Este lago, além de “confirmar” as visões do padre italiano,

objetivou também amenizar a secura típica do Planalto Central brasileiro comum nos períodos de menor pluviosidade (Santos, 2008, p. 38-39).

Contudo, diferentemente de outras crônicas que versam sobre a localização do Lago, os planos de uso e sua importância para o clima e a paisagem de Brasília; o cronista prioriza em “Afogados” ressaltar o lado humano desse processo: “Enquanto as águas subiam, no rumo de seu destino, os homens construíam a cidade. E os dramas, que acompanham o homem, se desenrolavam à sombra dos arcações de edifícios, à luz do sol do Planalto, à margem dos acampamentos e à margem das águas móveis...” (Luz, 1968, p. 193).

Os indivíduos que habitavam as imediações do Lago enfrentavam desafios e obstáculos de maneira cotidiana, ao mesmo tempo em que construíam e ficavam “à sombra dos edifícios”. Por isso, à medida que as águas seguiam o seu curso, a cidade era finalizada. No local, restariam apenas os conflitos pessoais que se entrelaçavam com a paisagem de Brasília.

O elemento gerador do enredo utilizado por Luz foi um aviso emitido pela Polícia sobre a morte de seis pessoas por afogamento: “Ninguém soube que pessoas eram... Talvez humildes candangos (...). Talvez meninos imprudentes ou apenas meninos alegres, (...) que participavam, com sua infância, da edificação da cidade. De qualquer maneira, gente que ajudava Brasília a nascer” (Luz, 1968, p. 193). A partir de então, a narrativa é desenvolvida baseada no “drama” vivido pelos moradores.

Assim, Luz transforma o episódio da Vila Amaury em um “símbolo” da contradição fundadora de Brasília: enquanto a capital se ergue como projeto moderno e monumental, os trabalhadores que a construíram são literalmente afogados ou expulsos. O texto é, portanto, uma denúncia poética da desigualdade e da fragilidade da memória subterrânea (Pollack, 1989) desses sujeitos diante da história oficial.

O texto configura-se como uma manifestação poética que demonstra a desigualdade e a vulnerabilidade da memória e da experiência desses sujeitos. O narrador-observador situa o ouvinte-leitor sobre a localidade e os seus “dramas” diários:

Na Vila do Bananal, que o povo chamava Amaury, vivia a multidão batida pelos ventos da Novacap. Viviam a pequena multidão de homens e mulheres, de crianças e animais domésticos, que a engrenagem da cidade pusera à margem. A vila se formou condenada ao afogamento. A expulsão de seus habitantes seria naturalmente feita pelas águas, que a tudo tragariam na sua lenta subida. O favelamento não seria um problema de difícil remoção... Um aliado poderoso e indestrutível estava do lado de Israel Pinheiro: a água (Luz, 1968, p. 194).

Luz emprega elementos que constroem a ideia de cotidiano, como faz em outras crônicas: “multidão de homens e mulheres, de crianças e animais domésticos” que estavam à “margem” devido às engrenagens da cidade, esta que tomava forma, assim como o Lago. Levando em conta as narrativas de Luz sobre os lares e as famílias na cidade, o Censo Experimental de 1959 (IBGE) demonstra que as pessoas casadas, de ambos os sexos, residiam de preferência na Candangolândia, no Bananal e em Taguatinga. Ao citar “mulheres, crianças e animais domésticos”, o cronista os transforma em elementos-símbolos de um ambiente familiar. Por isso, o Bananal dispunha de tantas habitações coletivas ou mesmo de aluguéis, se comparado à Cidade Livre.

A ocorrência de uniões consensuais estáveis mostrou-se mais frequente nas antigas localidades (Brazlândia, Planaltina) e nos núcleos provisórios (Bandeirante, Bananal) do que nos acampamentos. Isto pode ser atribuído tanto à maior concentração de famílias de situação social mais elevada quanto à forte contribuição de homens desacompanhados da família, nos acampamentos (IBGE, 1959, p. 15).

Ainda de acordo com a pesquisa (IBGE, 1959), grande parte das famílias do núcleo provisório eram formadas por grupos de duas a seis pessoas vivendo em casas precárias e não duráveis. Além disso, dos seus residentes, 64% eram de pessoas não economicamente ativas,¹⁶ o que dificultava ainda mais a subsistência do grupo.

De acordo com o estudo, em 1959, havia apenas 132 habitações duráveis na localidade e, mesmo sendo provisórias, foram classificadas como habitações “próprias”. No que tange às crianças, a Vila apresentou a pior situação escolar das crianças entre 7 e 14 anos de idade, dispendo das piores condições de todo o território. Mas, por ser composta por uma população quase total de imigrantes, o documento faz uma ressalva:

O Núcleo Bananal, na data do Recenseamento, contava poucos meses de existência, sendo provavelmente habitado, na maioria, por famílias imigradas em datas muito próximas ao levantamento censitário. O triste fato deve estar presente a quem interprete os resultados em tela, visto que, com toda certeza, exercia influência decisiva no alarmante rebaixamento dos níveis de escolarização locais. Como é óbvio, as famílias recentemente fixadas não tinham adquirido suficiente tranquilidade para o trato de assuntos alheios ao problema fundamental de alojamento, que não encontra fácil solução nas condições presentes de Brasília. Por outro lado, o ingresso na escola em pleno período letivo torna-se necessariamente mais difícil, quando não é vedado pelos regulamentos escolares (IBGE, 1959, p. 31).

¹⁶ Por definição, as crianças menores de 10 anos de idade foram consideradas não economicamente ativas pelo Censo (IBGE, 1959).

Nesse sentido, a Vila crescia dia após dia e essa “tranquilidade” não seria alcançada, conforme as narrativas de Luz e suas representações acerca do cotidiano e sujeitos da Vila. As famílias recém-chegadas enfrentavam dificuldades para lidar com questões além da moradia, o que tornava ainda mais complicado o ingresso de seus filhos na escola. A falta de tranquilidade e a urgência em resolver questões básicas do dia a dia dificultavam a adaptação das famílias e o acesso à educação das crianças. A Vila continuava a crescer, mostrando que a busca por estabilidade e normalidade era um desafio constante para todos os moradores, já que era de conhecimento o futuro do local. Segundo o Censo, no território do futuro Distrito Federal:

a) metade das crianças em idade escolar, (mais de 4 milhares, em números absolutos) não estava frequentando escola; b) mais de duas terças partes das crianças sem escola estavam concentradas em três localidades: Bananal, Taguatinga e Zona Rural; e) 90% dos adolescentes de 15 a 19 anos de deviam exercer atividades não escolares, limitando-se a 10% a taxa de escolarização nesse grupo etário (...) (IBGE, 1959, p. 33).

A narrativa Luz destaca justamente os processos opostos ocorridos entre a Vila Sara Kubitschek e a Vila Bananal. Esta surgiu condenada e “não seria um problema de difícil remoção...”. Por isso, a crônica narra o processo em que, pouco a pouco, o Lago cobriu as casas e “vidas” desses sujeitos, transformando o espaço de moradia em ruína submersa, pois a “cada minuto surpreendia novos grupos de famílias”. Os “afogados” não são apenas os que perderam fisicamente suas casas, mas também os que viram seus sonhos “inundados” pela modernidade e a exclusão que ela gerou na cidade que estava sendo construída para ser capital.

E um dia, na Vila Bananal, que o povo chamava Amaury, a vida começou a ficar molhada, porque as águas que subiam sem pedir licença, chegaram aos primeiros barracos. Devagar, mansamente líquidas, levemente marulhantas como sorrisos de amadas, penetravam os alicerces pobres, entravam pelas paredes de tábuas (Luz, 1968, p. 194).

Ou seja, como narra Luz, a população da Vila Bananal viu-se cercada pela devastação das águas, que não escolhiam a quem atingir e nem quando, já que as famílias eram surpreendidas “a cada minuto”: “Como nas noites de terror, ninguém sabia quanto tempo de paz o invisível inimigo lhe destinara...”, de modo que, quando as águas enfim penetravam nas casas, “era, então, a hora da fuga rápida, mas não totalmente desesperada. Fuga já programada, já premeditada, mas sempre adiada, numa vã esperança de permanência”. A esperança não era apenas referente às casas, mas ao sonho de uma vida mais estável e segura

na nova capital. Os moradores, muitos deles já marginalizados pela sociedade, viram seus lares serem destruídos diante de seus olhos. A tragédia que se abateu sobre a comunidade trouxe consigo não apenas a perda material, mas também a perda de sonhos, de esperança e de dignidade.

No caso desses favelados da Vila Bananal, o “homem”, como Luz chama Israel Pinheiro em outra crônica de mesmo nome, dessa vez não teve que tomar uma decisão difícil e dizer “não” às ambições de Amaury de Almeida de criar um novo núcleo, também chancelado pelo caráter provisório, mas com a certeza de que não resistiria à força da natureza. Assim, a existência da Vila Bananal era permitida, mesmo com características de favela, por não se constituir uma comunidade de difícil remoção até a inauguração da cidade.

Como lembra Holston (1993), a Novacap permitiu que o assentamento temporário se estabelecesse, mas em uma área de elevação reduzida como forma de controle, que, como visualizado alguns meses depois, estaria sujeita à inundação em decorrência do lago artificial que começaria a encher. Por isso, a “erradicação natural” dos habitantes das favelas não ocorreu de maneira fortuita, mas foi concebida desde a criação da Vila. Por essa razão, Clemente Luz menciona Israel Pinheiro: “O favelamento não seria um problema de difícil remoção... Um aliado poderoso e indestrutível estava do lado de Israel Pinheiro: a água”. Como demonstra o cronista, a Novacap estava ciente da situação e, como lembra Ribeiro (2008), a escolha dessa localização foi realizada com a anuência do Presidente da Novacap (Ribeiro, 2008).

Por trás da busca por um local para viver e da luta dos trabalhadores humildes e suas famílias, havia, desde o início do núcleo provisório, uma certeza: aquele núcleo estava fadado ao desaparecimento; todos ganhavam, exceto os moradores. Para o candidato à vida política, Amaury, essa reunião configuraria uma oportunidade de consolidar uma base eleitoral. Já a Novacap considerava aquilo como uma abordagem pacífica para agrupar favelas que se encontravam dispersas em um só local, o que tornaria a vigilância mais simples (Holston, 1993). Até por isso, “a Novacap recusou-se a expedir quaisquer títulos de posse ou dar qualquer assistência ou recursos a seus habitantes. Isto é, ao se referir à “multidão batida pelos ventos da Novacap”, o narrador retrata nessa metáfora o impacto da vigilância e do controle sobre essas pessoas: deslocadas da área central, marginalizadas e expostas às dificuldades sociais e econômicas que vieram com a modernização de Brasília.

Nesse contexto, conforme sugerido por Holston (1993) e Fialho e Silva (2023a), a Vila desempenhou para a Novacap a função de concentrar em um único local a população

de trabalhadores que anteriormente habitava ocupações informais, com o intuito de facilitar o controle sobre esses indivíduos e, de certa forma, assegurar a “expulsão dessa população da paisagem da cidade moderna” (Fialho; Silva, 2023a, p. 72). Muito por isso, Luz enfatiza que “a expulsão de seus habitantes seria naturalmente feita pelas águas, que a tudo tragariam na sua lenta subida”, não deixando de ressaltar que “sujeitos estavam à margem” na nova capital.

O cronista denuncia a desigualdade social e a precariedade das famílias de trabalhadores que viviam nos acampamentos periféricos de Brasília, vítimas das “engrenagens” do “progresso” que ajudaram a construir. Excluídos esses, que não eram poucos. Por meio do uso retórico da figura de linguagem “multidão”, Luz não apresenta números relacionados à quantidade de sujeitos e famílias impactadas pelo “drama” do “afogamento”. A multidão, que sofre, estava alojada em mais de 1.300 casas rústicas (não duráveis) concebidas, como dito, sobretudo de madeira e restos de materiais de obras (IBGE, 1959). Quando iniciada a sua transferência, em 1960, já possuía uma população de cerca de 15 mil pessoas, sendo formada por cerca de 4 mil famílias (Fialho; Silva, 2023a).

No que se refere à organização voltada para a luta por habitação, da mesma forma que se observou em Taguatinga e no Núcleo Bandeirante, Holston (1993) relata que, em face das águas do lago que emergiria na Vila Bananal — conforme descrito por Luz —, Amaury de Almeida propôs modificar os objetivos e a estrutura da entidade que dirigia no núcleo provisório. Ele teria convocado uma assembleia com aproximadamente duzentos residentes para estabelecer a Associação Beneficente da Vila Amaury. A assembleia elaborou regulamentos, estabeleceu uma hierarquia de cargos e líderes, com Amaury de Almeida assumindo a presidência, além de ter aprovado uma nova lista de reivindicações. A entidade foi criada com a finalidade compartilhada de assegurar o direito à permanência no Distrito Federal. Logo, utilizou-se duas estratégias:

Primeiro, não lutava pela manutenção da vila naquele mesmo lugar. Na verdade, levando em conta a solução negociada do conflito da Vila Sara Kubitschek, a entidade reivindicava que a Novacap autorizasse e patrocinasse a transferência dos moradores da Vila Amaury para uma cidade-satélite. Entretanto, na época em que se organizava para lutar por direitos de residência permanente, praticamente já não havia mais lotes à disposição em Taguatinga. Assim, o objetivo da associação tornou-se a criação de uma nova cidade-satélite, onde seus membros pudessem residir legalmente. Em segundo lugar, enquanto a associação da Vila Sara Kubitschek teve sucesso, com uma estratégia que combinava militância e propaganda, a Associação Beneficente repousava nos laços de clientela e apadrinhamento que seu presidente cultivava junto ao PTB. No desenvolvimento de sua estratégia, Almeida desempenhava um papel clássico na política urbana brasileira: o de um partido apadrinhar as entidades das classes populares. Ele usou

esse sistema de apadrinhamento dentro do PTB para arrancar concessões da Novacap. (...) Assim, um laço de apadrinhamento se estabeleceu, partindo do gabinete do vice-presidente para beneficiar o que se tornou, nos meses imediatamente anteriores à inauguração da capital, uma comunidade de cerca de 20 mil “ex”-favelados lutando na lama de Vila Amaury (Holston, 1993, p. 264-265).

Nesse caso, o clientelismo em Brasília foi utilizado como uma estratégia política para beneficiar os favelados que se tornaram parte da comunidade de Vila Amaury. O PTB apadrinhou essas entidades das classes populares, permitindo que tivessem concessões da Novacap por meio do presidente da associação, que possuía suas motivações políticas para tanto.

Conforme evidencia o Holston (1993), na ocasião da inauguração da capital, a Novacap ergueu uma segunda cidade-satélite, Sobradinho, para abrigar os candangos. A Associação Beneficente de Vila Amaury conseguiu, portanto, uma significativa alteração de *status* para seus associados. Entretanto, assim como no primeiro caso, houve uma dissolução após a transferência, quando a Novacap implementou rapidamente seu controle burocrático na nova cidade-satélite, que havia sido concebida em conformidade com o plano urbanístico de Brasília (Ceballos, 2013; Derntl, 2016), como também ocorreu com outras cidades-satélites:

A autoria de tais planos é controversa, pois muitas das plantas realizadas pelos órgãos oficiais não tinham assinatura e é provável que mais de um funcionário tenha participado da elaboração de uma mesma cidade-satélite. Taguatinga teria tido seu plano traçado por Lúcio Pontual Machado, engenheiro e professor da FAU-UnB até 1965, e Milton Pernambuco da Rocha. Sobradinho teria tido plano de autoria do arquiteto carioca Paulo Hungria Machado, indicado para a tarefa por Lúcio Costa com quem teria trabalhado no IPHAN. Paulo Hungria teria sucedido o engenheiro cearense Inácio Ferreira Lima. O mesmo Paulo Hungria também teria feito o plano do Gama, junto com o arquiteto Gladson da Rocha Pimentel (...) (Derntl, 2016, p. 373).

Ceballos (2005, 2014), ao investigar as memórias dos residentes de Sobradinho-DF, destaca que a transferência dos moradores da Vila Amaury para a nova cidade iniciou-se em março de 1960. De acordo com a pesquisadora, “Sobradinho nasceu no dia 13 de maio de 1960, portanto, na época da construção de Brasília. O intuito era implantar uma cidade tipicamente rural — o que contrastava com o projeto de Brasília: símbolo da arquitetura e do urbanismo modernos” (Ceballos, 2005, p. 98). Para ela, em interlocução com Vasconcelos (1988), o dia 3 de março de 1960 marca a mudança das primeiras famílias para a nova cidade-satélite. O primeiro grupo de pessoas se estabeleceu na quadra 04 e ao redor.

A partir de então, uma média de 30 famílias foi transferida a cada dia, até que toda a Vila Amaury tivesse sido erradicada, o que ocorreu entre junho e julho de 1960.

De acordo com Fialho e Silva (2023b), a história da Vila Amaury possui laços de continuidade com a fundação de Sobradinho, demarcando a trajetória migratória que os trabalhadores, nessa primeira fase de existência da cidade, foram forçados a ter internamente”. De acordo com os pesquisadores, a cidade-satélite já foi mencionada no final de 1959 como a opção mais viável para atender a essa população, sendo previsto o destino de 3.700 lotes para as famílias da Vila. Ademais, de acordo com a análise de documentos da época, observa-se que uma parcela da população da Vila Amaury se dirigiu a Taguatinga, a primeira cidade-satélite, estabelecida em 1958, na qual estavam previstos 400 lotes destinados a essa finalidade.

Dessa forma, ainda segundo Fialho e Silva (2023b), foi encaminhada uma série de demandas internas à própria Novacap, com o objetivo de aprimorar a recepção dessas famílias nas duas cidades-satélites, especificando equipamentos e projetos de urbanização, bem como a demarcação de lotes e outros serviços para acolher essa população. Contudo, conforme salienta também Fialho e Silva (2023a), a maioria dos habitantes da Vila foi transferida para Sobradinho, mas, além de Taguatinga, o Gama também recebeu “alguma porção daqueles que foram expulsos da cidade monumento”. Como discutido por Jacques e Almeida Júnior (2017), verifica-se que o alagamento previamente planejado, o qual afetou a Vila Amaury, ocorreu no ano de 1960, coincidindo com a inauguração de Brasília. Contudo, é relevante destacar que o nível do Lago somente alcançou sua plena elevação após a cerimônia de inauguração, visto que a porção elevada da Vila permanecia preservada nesse momento.

No que tange ao último caso, a cidade do Gama foi instituída, oficialmente, em 1966, com a proposta de abrigar não apenas os residentes da Vila Amaury, mas também as famílias oriundas da ocupação instalada nas proximidades da Barragem do Paranoá, além dos moradores deslocados da Vila Planalto. Ademais, posteriormente, passou a acolher indivíduos provenientes do Setor de Indústria de Taguatinga (Maniçoba, 2019/Pdad 2015). Para tanto, conforme salienta Holston (1993), a Lei nº 3751, datada de 13 de abril de 1960, que trata da organização administrativa do Distrito Federal em decorrência da transferência da capital para Brasília, concedeu à administração consideráveis poderes para a implementação e gestão das cidades-satélites no âmbito do Distrito Federal. No mês de maio, ela já havia utilizado tais competências para fundar Sobradinho e dar início aos projetos

relacionados à terceira cidade-satélite, Gama, situada a 38 quilômetros ao sul do Plano Piloto.

Como sujeito atento às transformações do espaço e cotidiano, Luz apresenta ao seu leitor-ouvinte, na crônica “Os Afogados”, o surgimento de outra denominação para a localidade durante a remoção das famílias para as áreas citadas. Essa demonstra-se menos política e um tanto mais social e simbólica: “Vila dos Afogados”. Segundo o narrador-observador, “Na Vila dos Afogados, onde a vida fora mansa, onde os dias foram amenos, com noites de muitos amores, a vida agora é de penas (...)” (Luz, 1968, p. 194). Logo, os moradores da Vila dos Afogados viam suas casas submersas, tornando-se estranhos em um lugar que um dia chamaram de lar. Os destroços flutuavam como lembranças do passado, “afogados” em um presente de incertezas.

O cronista narra também o processo de “remoção”:

Famílias inteiras esperam a Operação Caramujo, que a Novacap realiza: levar a casa e os ocupantes para outro sítio provisório ou para locais definitivos. Assim, a casa, os “trens” e a vida são encaixotados, colocados sobre um caminhão, e levados para outro rumo. Fora uma operação pacientemente planejada, para execução normal, dentro de um critério de tempo e de necessidades. No começo, tudo foi diferente: os grupos saíam todos os dias, deixavam a vila, rumo a lotes definitivos em Sobradinho ou Taguatinga (Luz, 1968, p. 195).

Novamente o cronista faz uso da metáfora em sua retórica para narrar o “drama” vivido por aqueles sujeitos. A casa “rústica” e os “trens” eram os poucos bens que esses sujeitos dispunham, e vê-los sendo encaixotados e levados para outro lugar simbolizava a perda do lar e familiaridade. A mudança para lotes definitivos em Sobradinho ou Taguatinga representava um recomeço, mas também trazia consigo o sentimento de expulsão.

A expressão “vida encaixotada” sugere que não apenas os objetos, mas também a própria existência dessas pessoas — isto é, suas formas de uso do espaço, conexões e afetividades —, poderiam ser desmontados e transferidos “para outro destino”, que também é desconhecido e potencialmente precário, fosse “outro sítio provisório” ou “locais definitivos”, como era o caso de Taguatinga e Sobradinho.

A figura de linguagem “encaixotar a vida” traz, no exagero, a noção de que, para um considerável número de indivíduos, uma multidão, Brasília não se configurava como um lar, mas como um simples ponto de passagem e prestação de serviços. A crônica narra uma etapa adversa, na qual, com a proximidade do término da construção, tanto os objetos quanto a própria “vida” desses sujeitos, juntamente com seus barracos, deveriam ser desmantelados e removidos do centro de Brasília.

Dessa forma, observa-se um fenômeno de despersonalização: a existência dos trabalhadores é tratada como algo que pode ser armazenado em caixas, reduzida à simplicidade de uma carga, ignorando a sua individualidade ou o direito de habitar o local que ajudaram a construir. Os trabalhadores são percebidos como mercadorias dentro do contexto do capitalismo, em que sua força de trabalho pode ser ordenada de maneira a facilitar seu armazenamento e transporte, demonstrando a dureza dos processos de modernização e construção da nova capital, que além de manter a precariedade do local, causa desenraizamento e “dramas” às famílias desses núcleos indesejados.

Nas crônicas de Luz, a Vila dos Afogados revela que a existência dos trabalhadores na cidade do futuro era efêmera, desmontável e submetida ao destino determinado pelo Estado, que necessitava preservar a identidade e a monumentalidade das condições de pobreza impostas pelas favelas. Por isso, como destaca o narrador, na Vila que “se formou condenada ao afogamento”, enquanto as águas subiam lentamente, “os dramas, que acompanham o homem, se desenrolavam à sombra dos arcabouços de edifícios, à luz do sol do Planalto, à margem dos acampamentos e à margem das águas móveis...”. Porém, enquanto isso, “no rumo de seu destino, os homens construía a Cidade”. Isto é, enquanto a Vila dos trabalhadores estava fadada a desaparecer sob as águas, os moradores continuavam a sua rotina diária, enfrentando os desafios impostos pela labuta diária, pobreza e precariedade das condições de vida.

A ansiedade sobre o inevitável parecia moldar, de forma significativa, as ações da Novacap em relação ao processo de transferência, uma vez que a crônica revela uma característica irônica ao criticar, de forma sutil, tal processo. O “critério de tempo” não dizia respeito às famílias, mas sim à frieza e às estimativas conduzidas pela empresa, a qual conduzia a logística “para a execução normal”, ou seja, simplesmente transferia famílias inteiras, desmantelava moradias provisórias e modificava vidas. O que a empresa classificava como “execução normal” representava, para os trabalhadores, um estado de ruptura, perda e incerteza. Entretanto, o avanço “paciente” das águas terminou, e, de maneira inesperada, as circunstâncias tornaram-se “complicadas”. Em vez de areia, entrou água no negócio... As casas, que deveriam ser desmontadas ordenadamente, começaram a cair antes do tempo...” (Luz, 1968, p. 195).

No discurso do ex-diretor da Novacap, Ernesto Silva, a diretoria “cuidava com desvelo dos problemas sociais” e todos estavam “presentes e atentos à transferência das favelas do Plano Piloto para as cidades-satélites. Mais tarde, com o enchimento do lago,

fizemos a transferência de milhares de pessoas da Vila Amaury para os novos lotes das cidades satélites de Sobradinho e Taguatinga, a que se deu o nome de OPERAÇÃO CARAMUJO” (Silva, 1985, p. 266). Luz, porém, em sua narrativa crítica, destaca justamente o problema: o enchimento do Lago e a espera pela “expulsão” natural: “As águas, retidas em seu curso, pela grande barragem, não puderam esperar que os homens realizassem, dentro de seus planos e seus horários, a Operação Caramujo. E a Vila do Bananal, que o povo chamava Amaury, afogou-se antes do tempo...”. Ironicamente, é Ernesto Silva, figura conhecida da Novacap, que explica o nome popular da operação, chamada de caramujo “pelo fato de os favelados carregarem nas costas os seus pertences” (Silva, 1985, p. 266). Neste contexto, a metáfora revela-se particularmente pertinente ao se referir aos trabalhadores que, ao serem desalojados, se viam obrigados a transportar, nas costas, seus poucos bens “encaixotados” e a reconstruir suas residências em uma nova localidade, fora do Plano Piloto.

Como nas noites de terror, ninguém sabia quanto tempo de paz o invisível inimigo lhe destinara... No meio do sono, no meio da noite, um ruído leve de cobra deslizando sobre a relva... Um sentir leve de umidade nova no ar... E os olhos, baixando sobre o chão, divisavam a fimbriada pequena corrente de água penetrando a casa. Era, então, a hora da fuga rápida, mas não totalmente desesperada. Fuga já programada, já premeditada, mas sempre adiada, numa vã esperança de permanência (Luz, 1968, p. 194).

Diante disso, tendo narrado e acompanhado de perto a “fuga” desses sujeitos, em “A casa flutuante”, Luz, narrador-personagem, inicia a narrativa se perguntando o que deveria pedir a JK, este que “dava demonstração públicas” de ser seu amigo. Diferentemente de Israel Pinheiro, já que seus “santos” estavam “sempre descontraídos”. Utilizando-se de uma retórica que representa-o com um personagem desprezioso e “sem ambições maiores do que obter o necessário para a manutenção do corpo e dos pequenos vícios pessoais” (Luz, 1968, p. 197), o narrador-personagem diz que, chegando à “conclusão de que não precisava pedir nada a ninguém, nem mesmo a JK”, teve “a ideia maluca de pedir o absurdo”: pediria um lote ao presidente, mas não qualquer um: estaria na área a ser inundada pelo Lago Paranoá, isto é, “o melhor e o mais estranho lote de terras em Brasília!”.

Ou seja, atento ao cotidiano e às mudanças que ocorriam na cidade, sobretudo no que dizia respeito à habitação, Luz retrata um narrador que, apesar de suas necessidades simples, decide arriscar e pedir algo grandioso e irônico ao presidente, a despeito da “despreziosidade”. Ou seja, como quem joga com o leitor-ouvinte, utilizando elementos de metáforas e ironia, que implicitamente sabe o que está criticando, tal atitude demonstra a

sua ousadia e o seu desejo de se destacar em meio à rotina comum. Assim, o narrador-personagem destaca-se como alguém que, apesar de sua simplicidade, não tem medo de sonhar alto e buscar o extraordinário.

O motivo de tanta ousadia: o tempo presente de luta por direitos e pedidos de “lotes” por parte daqueles que construía a cidade: “Era no tempo em que todo mundo fazia pedidos ao Presidente. Fosse ele o Presidente da República ou o Presidente da Novacap... A facilidade dos encontros com Juscelino, em Brasília, levava todo mundo a fazer-lhe os mais estranhos e estapafúrdios pedidos...” (Luz, 1968, p. 197). Por isso,

Pediria um lote, legalmente demarcado, na parte mais profunda e larga do lago que contornaria a cidade. Antes que as águas do pequeno dilúvio artificial subissem, construiria, nos moldes da Arca de Noé, a minha casa. Cercá-la-ia de jardins artificiais, de viveiros para pássaros, de alojamento para os bichos prediletos. Um potente motor de popa e uma vela colorida entrariam no conjunto do pequeno mundo. Procuraria cercar-me de tudo quanto a técnica moderna oferece para o conforto do lar, e plantaria no solo uma grande âncora, com uma corrente de aço capaz de atingir o nível futuro das águas (Luz, 1968, p. 197-198).

A ironia destacada na narrativa reside no pedido de algo considerado “legal” e muito praticado naquele presente do narrado, em um contexto em que os habitantes das vilas e invasões de Brasília, especialmente aqueles da Vila Amaury, eram categorizados como ilegais e/ou provisórios. Luz, enquanto narrador-personagem, imagina a ideia de uma “casa flutuante” dotada de todos os recursos proporcionados pela modernidade e tecnologia (como um motor de bomba), e que está, de fato, se preparando para um “dilúvio”, que, nesse contexto, transcende a chuva, sendo impulsionado pela barragem da represa das águas do rio Paranoá.

No cenário citado, Luz condiciona a arca como uma “antítese”, na sua experiência de narrador-sonhador, em relação à situação enfrentada pelos habitantes da Vila, cujas residências eram frágeis e incapazes de suportar as águas, estando, de fato, sob a iminente ameaça de serem “afogadas” pelo Lago Paranoá. O autor utiliza a escritura bíblica como uma crítica à falta de salvação dos habitantes da Vila, uma vez que “a casa flutuante” é equivalentemente comparada à arca, a qual representa um símbolo de salvação em meio ao “dilúvio artificial” que resultou na inundação de áreas anteriormente habitadas pela Vila Amaury.

A “metáfora” demonstra que os habitantes precisavam de uma “arca” para garantir sua sobrevivência diante do avanço que os afogava. Luz faz uma crítica irônica à precariedade e ao destino “traçado” da região em contraste com a grandiosidade das vilas de

Brasília, que não foram autorizadas a “plantar uma âncora” na nova capital. Dessa forma, “a grande âncora com corrente de aço” representa a aspiração do narrador por fixação e estabilidade naquela área, demonstrando, em comparação com a ação realizada na Vila Amaury, o desejo impossível dos habitantes: permanecer enraizados.

Já a “âncora”, também utilizada como metáfora, representa a batalha enfrentada pela população marginalizada em busca de um lar estável, o qual tem sido sistematicamente negado pelas políticas de remoção implementadas pela Novacap. O narrador afirma que, ao satisfazer o seu desejo, desfrutaria de uma vida feliz nas águas do futuro lago, imbuído da “tranquilidade do velho Noé”, caracterizada pela ausência de pressa e preocupações.

Quando chegasse o tempo, com a tranquilidade do velho Noé, sentar-me-ia, cruzaria as pernas, abriria os livros que amo, releria Dom Quixote, sorveria um ou outro gole de bebida... A água iria chegando de mansinho, sem a violência das tempestades Viria do chão, nos primeiros tempos, e, depois, desceria do céu, durante quarenta dias e quarenta noites. Tranquila, a vida correria, enquanto a minha casa iria acompanhando, na flutuação tranquila, o nível do lençol líquido. As chuvas parariam, numa bela manhã. Ao balanço das pequenas ondas, tomaria meu café, ouvindo as últimas notícias do mundo, através do rádio de pilhas. O sol seria anunciado pelos passarinhos (Luz, 1968, p. 198).

A tranquilidade narrada ironiza o fato de que o governo esperou que as águas “mansamente” começassem a invadir as casas da “Vila dos Afogados” para começar a remoção das famílias, numa “operação pacientemente planejada, para execução normal, dentro de um critério de tempo e de necessidades”, como narrado em “Os afogados”. Mas em seu devaneio seria diferente, ele se anteciparia e “tranquilamente” esperaria em sua casa que não “sucumbiria” às forças das águas. Assim, “tranquila, a vida correria, enquanto a minha casa iria acompanhando, na flutuação tranquila, o nível do lençol líquido”.

No entanto, ele poderia permitir, ocasionalmente, em pausas nas leituras, que os ventos o conduzissem até um pequeno porto, onde seria possível reabastecer “seu pequeno mundo”, “comprar novos livros” e “talvez recebesse alguns conhecidos”. E, caso a fiscalização informasse que ele se encontrava fora do seu lote:

(...) ligaria o motor de popa e rapidamente voltaria, com o auxílio de uma bússola, ao ponto demarcado. Se quisessem desalojar-me, eu diria: Estou na minha casa, construída sobre o meu lote, que o Presidente me deu. E mostraria escrituras, autorizações, despachos. Tudo legal tudo certo. E se não acreditassem, eu pediria que esvaziassem o lago, para ver se minha casa não baixaria, como a Arca de Noé, sobre o ponto demarcado. Tenho certeza de que poderia convencer os fiscais... (Luz, 1968, p. 198-199).

Nesse caso, jogando com a ideia de legalidade e ilegalidade, o narrador se apoia no fato de que seu deslocamento não seria um problema para ele, pois sua casa estaria devidamente documentada e autorizada pelo Presidente. E, caso duvidassem, ele até desafiaria os fiscais a esvaziar o Lago para provar que sua casa está no lugar certo. Com confiança na legalidade de sua situação, o narrador sente-se seguro em sua defesa contra qualquer tentativa de desalojamento e livre para se deslocar pela extensão da área “líquida”, anteriormente negada como terra aos moradores que ali foram “afogados”.

Após uma breve reflexão introspectiva, o cronista volta ao presente e admite a falta de coragem necessária para prosseguir com a proposta. Na crônica de temática “futurista”, o leitor, exercendo também a função de cúmplice, testemunha o desenvolvimento do sonho de Luz, o qual, infelizmente, não se concretizou. Logo, na maioria das crônicas dessa natureza, ao despertar do sonho, conforme indicado por Pesavento (2004), o narrador revela uma sensação de desilusão. Observamos, quando o narrador menciona: “Acontece que o sonho foi maior do que minhas forças. E não tenho a coragem para fazer o pedido maluco ao Presidente (...)” (Luz, 1968, p. 199).

Esse modelo de crônica possui o potencial de provocar uma compreensão imediata na leitura (escuta) e oferecer ao leitor-ouvinte os elementos discursivos e de linguagem necessários para a decodificação do que foi narrado (Jablonka, 2016). Conforme apontado por Lima (2002), o texto ficcional exerce funções que vão além da negação, englobando também a função problematizadora, o desenvolvimento da consciência e o aumento de consciência.

Dessa forma, torna-se possível identificar uma comparação entre o “devaneio” de Luz e a experiência dos moradores que habitavam nas imediações do Lago, uma vez que, como historiadores, podemos resgatar, por meio dessas crônicas, as possibilidades verossímeis que revelam como os habitantes do espaço agiam, pensavam, bem como quais eram os seus receios, desejos e expectativas (Pesavento, 2004; 2006). A análise do cronista se dirige, primordialmente, à ação da Novacap, que distribuiu deliberadamente lotes em uma região suscetível a inundações, sem assegurar a construção de habitações em virtude de tratar-se de um núcleo provisório.

Há, no espaço da RNB, uma rebeldia aceita por meio da estética. Conforme mencionado por Jauss (1979), essa rebeldia inerente à experiência estética se manifesta, por sua própria natureza, frequentemente reivindicada e raramente sufocável, na capacidade de formular perguntas indiscretas ou insinuar, com a ficção, uma realidade em que um conjunto

de respostas obrigatórias e indagações apenas aceitas solidificava e legitimava a preponderância de uma determinada visão de mundo. Assim sendo, “esta função transgressora de pergunta e resposta encontra-se nos caminhos clandestinos da literatura ficcional, assim como no caminho real dos processos literários: na recepção dos mitos(...)” (Jauss, 1979, p. 59).

Essa atitude governamental narrada por Luz resultou na vulnerabilidade e “drama” enfrentados por esses indivíduos, que se viram desprovidos de perspectivas realistas de permanecem naquele local. Conforme demonstrado na crônica “Os Afogados”, os indivíduos representados foram relegados a uma posição de marginalização em relação à dinâmica social da cidade ou, como Luz narra, colocados “à margem” pela engrenagem da cidade moderna.

Por isso, a partir de Jablonka (2013) e mediante a análise do verossímil, é possível pensar como o seu eu-narrador reflete, na ficção, a psicologia do autor, uma vez que sua cultura, suas crenças, suas lutas, suas obsessões e sua posição naquela sociedade ou no campo literário desempenham influências significativas. Dessa forma, há correspondências entre as narrativas que ele elabora sobre sua própria trajetória, especialmente no que diz respeito à sua atuação na cidade como cronista, que lhe garante distinção e *status*, às quais evidenciam paradoxalmente uma ideia de conexão e proximidade com os “artistas oficiais” da edificação, como se observa nos personagens Juscelino Kubitschek e Israel Pinheiro, sobretudo o primeiro: “Afinal, ele dava demonstrações públicas de ser meu amigo ou, pelo menos, de me distinguir entre várias pessoas” (Luz, 1968, p. 197).

O escritor, por meio do narrador-personagem, insere o leitor em um jogo de efeito estético voltado à “contradição”, pois parte de uma “fantasia crítica” à desistência por falta de “coragem” em pôr em prática a ideia “maluca”. Contudo, faz uso de um estilo literário que remete a uma possível insignificância no contexto “múltiplo” da construção, voltado para um sujeito-participante simples e em busca de “sossego”: o narrador-personagem confessa sua satisfação em desempenhar seu “papel” de elaborar “páginas pobres, que asseguraram o sustento e o abrigo do homem desprovido de ambições e sem bandeiras...”. Conforme mencionado anteriormente, a representação da atividade como cronista é utilizada em diversas crônicas presentes em suas obras, como em “Encontro Matinal” (*Invenção da Cidade*) e “Cabelos Soltos no Ônibus” (*Minivida*). Essa estratégia almeja, em termos discursivos, a valorização da escrita, uma vez que sua verdadeira “propriedade” é a palavra, que lhe garante “o pão”.

Dessa forma, novamente emprega, a partir do seu eu-personagem, a “autodepreciação poética”, ao se mostrar como um “homem sem ambições e sem bandeiras”, incentivando, mediante o efeito estético, um contraste entre o sonho grandioso e a vida humilde, o que fortalece sua posição como cronista popular. Logo, por meio de ironia e humildade, o autor consegue criar uma conexão com o público para transmitir sua mensagem, mas também demonstra, por meio da autoficção, transitar entre uma posição de distinção social, mesmo não pertencendo — no presente do narrado — ao mundo dos privilégios políticos ou apadrinhamentos (Holston, 2013), ao ponto de necessitar da “escrita de pobres” páginas para garantir “o pão e o teto”.

Em síntese, o escritor reafirma a literatura como um espaço de resistência e sobrevivência na cidade em construção que permite, por meio do jogo da contradição, para transformar “o sonho impossível” enquanto realiza uma crítica social às situações de exclusão social, falta de moradias e perseguição às “favelas”. E, para tanto, abdica da solicitação considerada “maluca” ao presidente em sua narrativa ficcional. Trata-se, nesse caso em análise, de uma representação da representação do cronista (Pesavento, 2004), já que, em se tratando de leitura, Luz, como narrador, traduz sua visão de si e do outro ao seu destinatário, que são os seus leitores-ouvintes.

Neste capítulo, nos propomos analisar a crônica de Luz como uma ferramenta de visibilidade que nos permite explorar os diversos mundos que constituíram Brasília e que, em muitas ocasiões, foram excluídos da narrativa oficial. Entre a poeira dos canteiros, o sábado da Cidade Livre, a casa aberta da Fundação Companhia de Planejamento (FCP), os sacos de cimento da Papelândia e as águas que “afogam” Amaury; as crônicas enfatizam que a construção de Brasília foi, de certo modo, uma narrativa do dia a dia. Acima de tudo, tratou-se de criar novas formas de sociabilidade, de lutar por territórios e de narrar histórias. A cidade, enquanto monumento, adquire uma dimensão humana: possui voz, sente fome, expressa riso e lágrimas, assim como está ligada a elementos como bota, jipe e gaita de Natal. No próximo capítulo, exploraremos mais a leitura do sensível que Luz faz desses “mundos” em constante transformação que era Brasília durante a sua construção e primeiros anos. Por meio da representação, não poderemos deixar de analisar essas crônicas com base em outros conceitos da história cultural como identidade, sensibilidade, espaço, memória e diferença.

3 CRÔNICAS QUE “FALAM DA GENTE E DAS COISAS DE BRASÍLIA”: COTIDIANO, SENSIBILIDADES E REPRESENTAÇÕES

Neste capítulo busca-se analisar a maneira pela qual as crônicas de Clemente Luz traduzem as vivências cotidianas dos moradores de Brasília, bem como suas emoções e impressões a respeito da Urbe. Acreditamos que, por meio dessas narrativas, torna-se viável compreender as diversas maneiras pelas quais a nova capital é retratada, além de ser possível explorar as relações que os habitantes estabelecem com o ambiente urbano.

As crônicas desvelam não apenas as particularidades do cotidiano, mas as intrincadas complexidades e sutilezas das interações sociais e culturais presentes no espaço citadino. Além disso, a partir das “coisas” convertidas em símbolos, Clemente Luz investiga a identidade e a trajetória histórica de Brasília, desvelando aspectos pouco conhecidos ou, muitas vezes, subestimados nos estudos sobre a história de Brasília. As crônicas não se limitam a “falar da gente e das coisas de Brasília”, mas também nos instigam a refletir sobre a relação entre o espaço urbano da capital e seus habitantes.

3.1 Das “coisas” ao simbólico literário: construções de sentido e o cotidiano em transformação de Brasília nas crônicas

Conforme já mencionado, as crônicas possibilitam uma análise sensível de Brasília em seus *locus* temporal e espacial. Portanto, interessa-nos, nessa última parte, a análise da natureza do sensível representado por Luz, já que as narrativas sugerem um cotidiano em constante transformação.

Importa analisar de que maneira o escritor faz uso de símbolos, sujeitos, “objetos”, entre outros aspectos presentes nas crônicas, e, com isso, compreender como esses elementos contribuem para a construção de sentidos, representações de “minividas”, bem como a “invenção” diária da cidade. Nesse contexto, além de analisar a vida cotidiana e as mudanças no espaço da capital federal, procuramos discutir como, de um lado, elementos materiais e concretos e, do outro, subjetividades e práticas sociais influenciam o cotidiano e a experiência dos habitantes de Brasília nas crônicas de Luz.

Em “Canto Noturno”, como citado no primeiro capítulo, Luz — como narrador-personagem — narra o ritmo acelerado dos trabalhadores no início das obras de Brasília e as belezas vistas na nova capital. Porém, para além da modificação da paisagem e do surgimento dos primeiros prédios e monumentos, destaca-se justamente o sentimento dos operários em contraste com as belezas naturais presentes onde seria a futura capital:

Esta noite, ouvi o canto dos trabalhadores nas obras. (...) Esta noite, ouvi, com ternura e emoção, o canto simples dos trabalhadores. Canto simples e profundo, talvez sem alegria, mas honesto e bravo. A noite traz o sono. (...) E os trabalhadores noturnos, que continuam o trabalho de seus colegas diurnos, precisam de cantar, para que o ritmo do trabalho não diminua (Luz, 1968, p. 63).

Em uma tentativa de gerar efeito estético sobre o ouvinte-leitor, o escritor emprega seu eu-personagem como “testemunha sensível” e atenta ao acontecido, já que afirma explicitamente que “esta noite, ouvi o canto dos trabalhadores nas obras”. Ele se coloca como alguém que presencia (escuta), e não apenas relata de fora, dando à narrativa um tom de diário ou crônica vivida. Para isso, descreve não apenas o fato de ouvir esse canto, mas sua própria reação: “Vocês não podem imaginar o entusiasmo que senti”.

Como aludido no primeiro capítulo, os “cantos de trabalho” são conjuntos de canções cantadas à capela, de forma coral, ou por solistas acompanhados pelo agrupamento, almejando anunciar, organizar, incentivar ou aliviar o trabalho em conjunto. Sobretudo, como se observa na representação de Luz, as músicas são comumente utilizadas para acompanhar atividades físicas repetitivas, especialmente quando estas são executadas por coletivos. Assim, ao realizar tarefas extenuantes, as canções contribuem para que o tempo passe de maneira mais agradável (Dantas, 2015; Sharma 2008, Nascimento, 2018).

Os cantos geram “ternura” e “emoção”, pelo local de fala apresentado por Luz, como narrador e personagem, já que deixa explícito em muitas narrativas a origem humilde de seu personagem e seu encantamento pelas práticas culturais tradicionais e interioranas. Para Nascimento (2018),

os Cantos de Trabalho, no Brasil, são o resultado do entrelace das tradições musicais indígenas, europeias e africanas e remontam ao tempo dos escravos. Para cada trabalho existe uma cantiga e para o fim do trabalho(...). É o canto simples do povo, suas histórias comuns, histórias de amor, cantos religiosos, lamentos. São muitas as formas musicais que, reunidas, são chamadas Cantos de Trabalho e todas servem a um único fim: o de trazer mais conforto ao trabalho exaustivo do homem do campo, de forma coletiva ou individual. Roda de pá, Roda de passar, Boi de roça, Batuque, Bata de milho e de feijão, Cantiga de Roda, Cantos para colher e pilar, Chulas, Canções de fiar são algumas das formas musicais registradas dentre tantas existentes (Nascimento, 2018, p. 13).

Diante da diversidade de cantos, Luz evidencia que essas canções noturnas em Brasília estão inseridas nas atividades produtivas manuais, seja em trabalhos rurais, urbanos, individuais ou coletivos. Ele enfatiza a prática histórica e tradicional presente no Brasil, cujas origens remetem às raízes da formação do país, com inspirações indígenas, além de influências africanas e europeias.

Como ressaltado na crônica, essas canções nos oferecem um cenário especial de elaboração e representação que mescla tradição e modernidade (representadas pelas máquinas e ferramentas modernas), abordando aspectos de caráter coletivo desses operários, relacionados à região onde foram criados, além de questões políticas, sociais, econômicas e da intrincada realidade cotidiana (Sharma, 2018; Pires, 2012; Santos, 2007; Silva, 2007).

A partir da posição de testemunha, o narrador demonstra ser conhecedor do cotidiano desses indivíduos e suas práticas: conhece seus cantos regionais e, como intérprete, revela a sua função de manter os trabalhadores alertas no ritmo exaustivo:

Vocês não podem imaginar o entusiasmo que senti, esta noite, quando as vozes, como num mutirão de roça, entoavam as canções regionais. Eram os nortistas, com os bailões ligeiros e sentimentais. Eram os mineiros, com as modinhas picantes e sentimentais, também. Como fundo musical poderoso, o ruído dos martelos, das serras, dos motores (idem).

O trecho da narrativa evidencia a importância da música regional como forma de manter a energia e o ânimo dos trabalhadores em meio ao cansaço e à exaustão das jornadas de trabalho. Ao optar por descrever as diferentes canções e seus ritmos característicos, o narrador apresenta sensibilidade e empatia para com esses operários, demonstrando estar atento às nuances daquela vida cotidiana. O canto era um gesto de sobrevivência, memória e solidariedade: “A noite traz o sono. A luz elétrica entorpece um pouco a vista e os músculos” e, por isso, os trabalhadores noturnos, “precisam de cantar, para que o ritmo do trabalho não diminua” (Luz, 1968, p. 63). Por meio da música, ele se conecta com a cultura desses trabalhadores e daqueles ouvintes-leitores que se sentiam representados, destacando, dessa maneira, a beleza e a força que emanam de suas tradições.

No texto “Canto Noturno”, Luz utiliza novamente uma abordagem estética que valoriza a simplicidade, estratégia característica em suas crônicas. Para Silva (2007, p. 7), “fala e canto se distinguem de várias formas, mas principalmente pelo seu propósito: enquanto a fala é usada para a comunicação na vida diária, o canto surge em um momento especial, que desvia o gesto vocal da fala de seu uso comum”. Os cantos, descritos como “simples”, revelam-se também “profundos”. Embora se diga que carecem de “alegria”, as canções continuam, contudo, “honestas e corajosas”.

De acordo com Gianelli (2012, p. 104), os versos das canções utilizadas pelos trabalhadores em seus cantos podem não revelar a complexidade métrica “de um poema de Camões”, tampouco “o jogo de palavras e significados de uma composição de Caetano Veloso”, além de diferirem significativamente da “malemolência” que permeia inúmeras

canções de samba. Entretanto, eles representam um paradigma do que poderíamos denominar como ajuda ou apoio ao trabalhador.

Ademais, a habilidade técnica na área musical ou a procura por um padrão estético não constituem as principais preocupações daqueles que se dedicam ao canto, como visto na crônica de Luz. O canto apresenta-se como uma ferramenta valiosa no contexto do trabalho, funcionando como um importante alívio em meio a uma rotina exaustiva e a um elevado esforço físico. Essas canções, geradas a partir do trabalho, costumam ser transmitidas de forma oral, com os mais experientes entoando-as para os mais jovens sempre que se aprende uma nova canção.¹⁷ Frequentemente, ao se cantar, ocorre alguma alteração ou improvisação, o que enriquece o intrincado caminho que conduz à composição original.

Como foi mencionado anteriormente, trata-se de uma forma de comunicação eficaz e diferenciada de conhecimentos, que se refere à sua peculiaridade na memorização, configurando-se como um método de saber. A transmissão oral de experiências, conhecimentos, vivências e maneiras de compreender e se situar no mundo é uma prática comum em sociedades onde a escrita não ocupa um papel central na organização social (Gianelli, 2012; Vitenti, 2022).

A partir da posição de testemunha, o narrador-personagem demonstra ser conhecedor do cotidiano desses indivíduos e de suas práticas: conhece seus cantos regionais e, como intérprete, revela a função dessas práticas de manter os trabalhadores alertas no ritmo exaustivo:

Vocês não podem imaginar o entusiasmo que senti, esta noite, quando as vozes, como num mutirão de roça, entoavam as canções regionais. Eram os nortistas, com os bailões ligeiros e sentimentais. Eram os mineiros, com as modinhas picantes e sentimentais, também. Como fundo musical poderoso, o ruído dos martelos, das serras, dos motores (idem).

O trecho da narrativa evidencia a importância da música regional como forma de manter a energia e o ânimo dos trabalhadores em meio ao cansaço e à exaustão das jornadas de trabalho. Ao optar por descrever as diferentes canções e seus ritmos característicos, o

¹⁷ Como alerta Silva (2007), o canto e a canção encontram-se intensamente entrelaçados. O canto se destaca como o elemento imprescindível em uma canção. Nem todas as melodias estão inseridas em uma composição musical. A voz humana possui a capacidade de atuar como um instrumento musical desprovido de palavras, ou ainda, como um som que comunica emoções, manifestando-se por meio de gritos, choros ou suspiros. A canção pode ser definida como uma obra musical elaborada para ser interpretada por meio do canto. O canto pode ser compreendido como uma forma de modulação da voz humana, constituindo uma expressão musical que se utiliza de palavras. A cantiga, que se origina da canção provençal, pode ser categorizada de acordo com seu tema, sendo classificada em cantiga de amor, cantiga de amigo, cantiga de escárnio ou cantiga de maldizer.

narrador apresenta sensibilidade e empatia para com esses operários demonstrando estar atento às nuances daquela vida cotidiana. De acordo com ele, o canto era um gesto de sobrevivência, memória e solidariedade: “A noite traz o sono. A luz elétrica entorpece um pouco a vista e os músculos” e por isso os trabalhadores noturnos, “precisam de cantar, para que o ritmo do trabalho não diminua” (Luz, 1968, p. 63). Por meio da música, ele conecta-se com a cultura desses trabalhadores e daqueles ouvintes-leitores que se sentiam representados, destacando, dessa maneira, a beleza e a força que emanam de suas tradições.

Segundo Pesavento (2003), o conhecimento sensível representa uma espécie de “apreensão do mundo”, que surge não da racionalidade ou das construções mentais elaboradas, mas sim das percepções sensoriais, que são intrínsecas a cada um. É a estas sensibilidades que corresponde a exploração ao “mundo cognitivo” que estamos analisando, uma vez que trabalham “com as sensações, com o emocional e com a subjetividade” (Pesavento, 2003, p. 56).

Luz define as vozes, em sentido coletivo, como se fossem parte de um “mutirão de roça” do campo, representando assim práticas comunitárias tradicionais vinculadas à solidariedade. Como dito no primeiro capítulo, o discurso de solidariedade entre os sujeitos construtores era recorrente nas narrativas de atores que participaram da empreitada. Por essa razão, não é surpreendente que os “cantos” estabeleçam uma conexão entre o passado rural, representado por esses sujeitos e suas práticas, e o presente moderno da edificação da capital.

Conforme aponta Silva (2007), ao cantarmos, estamos fazendo uma escolha ativa, reafirmando a importância de uma canção específica ou de outra. O cantor toma decisões, e assim, podemos, ou não, nos dispor a reafirmar essa escolha, a manifestar essa expressão dele no mundo. Ao aceitarmos a canção e a entoarmos, estamos adentrando um espaço repleto de variados signos que constituem o universo coletivo da música, ultrapassando, assim, a simples manifestação de nossas próprias palavras. Ao cantarmos, tomamos para nós um papel que nos permite expressar uma gama de emoções: exaltamo-nos, brincamos, lamentamos e até rimos de nossas próprias dores. O que expressamos por meio do canto muitas vezes é distinto do que articulamos na fala, e o oposto também é verdadeiro.

O ato de cantar revela um comportamento que se distingue de outros. Segundo Luz, apesar de simples, eram variados e entoavam as “canções regionais”: eram os nortistas, “com os bailões ligeiros e sentimentais”; os mineiros, “com as modinhas picantes e sentimentais”. Dessa maneira, conforme indicado por Vitenti (2022), os cantos podem ser entendidos como relatos que, ainda que não sigam um regime estrito de veracidade, articulam uma narrativa

na qual se pode perceber a interação entre realidade e fantasia, o que, por sua vez, reforça a força da palavra cantada. Dessarte, as memórias evocadas refletem experiências que nos levam a uma rede de significados, cujos relatos retratam uma vida cotidiana.

Há uma representação dos sentimentos, das sensações, das emoções e dos valores na crônica a partir do “ouvir”. Portanto, quando narra: “Esta noite, ouvi, com ternura e emoção, o canto simples dos trabalhadores. Canto simples e profundo, talvez sem alegria, mas honesto e bravo” (Luz, 1968, p. 63), o cronista ressalta a importância atribuída aos trabalhadores e suas experiências durante a construção da capital, já que, por meio desses “cantos” dos trabalhadores, é possível perceber não apenas sua dedicação ao trabalho, mas também sua resiliência diante das adversidades e das condições de vida enfrentadas.

O canto “humaniza” o ritmo da construção da cidade e mostra a importância de valorizar as histórias e as vivências dos trabalhadores que contribuíram para a transformação do espaço urbano. Ela transforma o cotidiano pesado e intenso em experiência poética e “imaginada” (inventada no cotidiano). Ou seja, a cidade passa do material (do cimento e das máquinas) para a sensibilidade dos homens que a constroem.

O narrador-personagem faz questão de destacar momentos em que os trabalhadores suspendem o trabalho para contemplar o pôr do sol ou o encontro da lua e do sol no horizonte: “Há momentos em que os trabalhadores suspendem o trabalho, por segundos, atraídos pela beleza de um pôr-do-sol, pelo sangue que a madrugada do planalto espalha no céu ou pelo vis-à-vis do vespéral da lua-cheia com o sol poente, em certas tardes” (Luz, 1968, p. 64).

A pausa do ritmo de trabalho para focar nas belezas naturais revela que, mesmo em meio ao esforço árduo, havia espaço para contemplar as belezas naturais. E, ainda que trate das dificuldades e do cansaço, o narrador cita momentos de contemplação e conexão com a natureza ao seu redor que serviam como uma espécie de alívio temporário do cansaço e do estresse do trabalho para renovar as energias e proporcionar breves momentos de paz e admiração.

Não sei se vocês já viram. Mas eu vi, muitas vezes, a lua, como uma grande bola de sangue, surgir no nascente no mesmo instante em que, no poente, como outra bola incandescente, o sol começa a se pôr. A terra fica vermelha, o planalto se cobre de uma luz misturada de sol e lua, os corpos parecem que ficam transparentes (Luz, 1968, p. 64).

A capacidade de parar e apreciar a beleza ao redor, mesmo em meio à rotina exaustiva, gera um efeito estético no ouvinte-leitor sobre a resiliência e a humanidade dos

trabalhadores. Isto é, apesar das dificuldades, as belezas contempladas e os cantos funcionam como símbolo da esperança coletiva de “mudança”:

Nesse instante, a gente sente a grandeza da terra onde está sendo plantada a cidade. E a ternura, que vem do coração é tão grande e tão profunda, como a que nasce, ao embalo das vozes cantando, durante a noite, para que os corpos não se dobrem ao peso do sono e os braços mantenham o ritmo do trabalho, desse trabalho tão indispensável à Brasília, como o sol e a água são indispensáveis à vida (Luz, 1968, p. 64).

Conforme o exposto, a narrativa reforça o discurso de que Brasília seria fruto tanto da técnica quanto da emoção, e de que essa união resultaria em uma obra grandiosa e única, representativa do esforço “coletivo”. Desse modo, Brasília é mais do que uma cidade: é o resultado de um sonho coletivo e “terno” que se tornou realidade por meio do suor e da determinação de seus construtores.

Para isso, Luz emprega a “ternura” como elemento discursivo essencial de evocação da delicadeza e da simplicidade tanto nas emoções dos trabalhadores quanto na construção de seu eu-personagem. O sentimento atua como um “fio condutor” da narrativa, atenua o ritmo de trabalho, acentua a simplicidade e conecta o público ao aspecto humano que permeia a construção de Brasília. Dessa forma, embora se trate de um processo individual, surgido a partir de uma experiência singular (as observações do cronista), “a sensibilidade não é, a rigor, intransferível. Ela pode ser também compartilhada, uma vez que é, sempre, social e histórica” (Pesavento, 2007, p. 14).

Ainda em conformidade com Pesavento (2003), as sensibilidades representam, portanto, as maneiras pelas quais indivíduos e grupos se percebem, funcionando como um espaço de interpretação da realidade por meio das emoções e dos sentidos. Esses que são materializados nas crônicas, já que “toda experiência sensível do mundo, partilhada ou não, que exprima uma subjetividade ou uma sensibilidade partilhada, coletiva, deve se oferecer à leitura enquanto fonte, deve se objetivar em um registro que permita a apreensão dos seus significados” (Pesavento, 2003, p. 58). Logo, as crônicas tornam-se um lugar de representação da expressão das sensibilidades dos indivíduos e grupos em relação ao espaço urbano, permitindo a compreensão das diferentes percepções e interpretações da realidade.

3.1.1 As “Coisas” de Brasília e suas subjetividades

Com o objetivo de retratar, por meio das sensibilidades e subjetividades, as formas como indivíduos e grupos se percebiam em Brasília, Luz utiliza – como dito – certos objetos

carregados de emoções e significados, a fim de interpretar e narrar o cotidiano. Nesse caso, a mala de madeira consiste em um desses objetos simbólicos.

Para o cronista, como narrador-personagem em “A Mala de Madeira”, não havia “nada mais importante” para o trabalhador mais humilde do que a sua mala:

Principalmente para o que veio do Norte ou do Nordeste, e aqui chegou, depois de uma longa viagem de 'pau-de-arara'. Aonde quer que vá, enquanto não consegue o esperado fichamento, lá vai o trabalhador com sua mala de madeira. Os dois como que formam uma só figura, são uma composição plástica na paisagem do planalto (Luz, 1968, p. 71).

Nesse caso, o narrador frisa que a mala de madeira transcende sua função de transporte de objetos, configurando-se como uma representação da trajetória e das dificuldades enfrentadas pelo trabalhador migrante na busca por condições melhores. Ela se torna um “símbolo da travessia” e da precariedade vivenciada por ele. À vista disso, “os dois como que formam uma só figura, são uma composição plástica na paisagem do planalto”:

A mala de madeira é a sua casa, é o seu mundo. Quando partiu, juntou o que tinha: roupas, alpercatas, algum dinheiro, embolou tudo com as esperanças de conquistar o Sul do país, e desceu. A mala lhe serviu de banco na hora do descanso ou da comida escassa e dosada; a mala lhe serviu de travesseiro, quando teve de recostar o corpo à sombra de uma árvore ou à beira de um rio, para recuperar um pouco das forças desgastadas... (Luz, 1968, p. 71).

Nesse sentido, para ele, a mala de madeira se torna muito mais do que um simples objeto para o protagonista da história: é seu refúgio, sua companheira de jornada. Guarda não só bens materiais, mas também afetos, saudades e expectativas, constituindo o “mundo portátil” daquele trabalhador.

Mesmo diante das dificuldades e dos desafios enfrentados durante sua viagem, representava a esperança e a determinação de alcançar seus objetivos “no Sul” do país. É por meio dela que o personagem encontra conforto e força para continuar sua jornada rumo ao desconhecido: “(...) Tudo o que tem, está confinado no retângulo de madeira que talvez ele mesmo tenha construído, na esperança da viagem fabulosa, no sonho verde das terras férteis do Sul, na certeza amarga da partida imposta pela miséria, pelo sol escaldante, que mata e destrói o seu torrão” (Luz, 1968, p. 71). Enfim, a mala se torna um símbolo de força e perseverança, impulsionando o personagem a seguir em frente, rumo ao desconhecido que aguardava no destino final de sua jornada.

Como afirma Barroso (2008), a partir da sua análise literária, Brasília é o “agora”, mas é também o passado, na medida em que não conseguiu impedir a “invasão” da dubiedade da sociedade brasileira. Nesse sentido, nas crônicas de Luz, as representações também

sugerem esse paradoxo em que “a cidade vive no limiar entre o velho e o novo” (Barroso, 2008, p. 38). Esses chegantes buscam o novo, mas seus corpos e pertences representam o velho que a nova capital pretendia negar.

Assim como pontua a estudiosa (2008, p. 204), algumas personagens de Luz também podem ser “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 à medida da emoção” que expõe uma Brasília que não é somente a visão do poder, mas “que expressa a dualidade das megalópoles que abrigam as contradições dadas pelo jogo de oposições entre a extrema riqueza e a extrema pobreza, entre a o moderno e o arcaico, entre a esperança e a desesperança” (Barroso, 2008, p. 204).

A mala de madeira humilde é um símbolo, na cidade que busca a modernidade, do homem do antigo Brasil que transporta consigo as contradições e dualidades de uma nação em constante transformação. Ela, que veio com o trabalhador do seu local de origem, simboliza a busca por um equilíbrio entre o passado e o presente, entre a razão e a emoção, assim como entre a esperança e a desesperança. Também transporta, além de bens materiais, narrativas, recordações e emoções que se entrelaçam na paisagem urbana de Brasília, refletindo a complexidade e a diversidade do povo brasileiro.

Em “O Mala às Costas”, como visto no capítulo anterior, o narrador apresenta a figura de um homem “simples entre os mais simples” à procura de um emprego. A narrativa ressalta a educação, apesar da humildade, da chegada do personagem: “O homem tirou o chapéu, pediu licença (...) ao se retirar: um aceno de chapéu, um muito obrigado, e lá se foi o homem com a mala de madeira às costas” (Luz, 1968, p. 69). Já o desfecho da narrativa destaca a simplicidade e a dignidade do protagonista, que segue adiante com humildade e gratidão, demonstrando sua vontade de “fichar” na cidade.

Por isso, a mala, como símbolo, se constitui também como um elemento central na estetização da pobreza sugerida por Luz nas crônicas, uma vez que ele converte um objeto comum em um símbolo literário de luta, desejo e dignidade. Fabricada em madeira simples, por vezes pelo “próprio trabalhador”, transforma-se em uma metáfora da vida árdua e da esperança de um futuro melhor na cidade que se construía.

Eles chegam sem rumo. Trazem apenas a esperança de trabalho, do teto e da comida. Mas não sabem que na sua ingenuidade, na singeleza quase franciscana de suas exigências, constituem hoje a mais sólida e poderosa pilastra, sobre a qual está sendo erguida, ao ritmo de era atômica, a cidade do futuro. Eles aqui chegam como paus-de-arara” ou “mala-às-costas” e se transformam no candango

laborioso, que há de ter na nova Capital, o monumento de sua força de granito, de sua resistência de bronze (Luz, 1968, p. 70).

Nessa condição, a narrativa demonstra, por meio do sensível, o valor dos trabalhadores migrantes na edificação da nova capital, pois a sua simplicidade e determinação são fundamentais para o avanço da cidade do futuro. E, embora a força e a resistência desses trabalhadores sejam reconhecidas e valorizadas como componentes fundamentais do desenvolvimento da sociedade, é a “singeleza” que os torna verdadeiramente especiais e indispensáveis. Nesse caso, a habilidade de lidar com desafios e superar dificuldades com humildade e persistência os distingue.

Na crônica, a resistência do granito e a durabilidade do bronze simbolizam, metaforicamente, o que é crucial: o desejo e o compromisso de cada trabalhador em registrar sua contribuição na história da cidade e também com a sua sobrevivência: “Mala triste de madeira, retalho morto de madeira que um dia foi vida e tronco vivo! Hoje acompanhas, muda e passiva, a marcha do homem pobre e cansado, que não quer outra coisa senão o teto, o agasalho e o pão” (Luz, 1968, p. 71-72).

Conforme expõe Pesavento (2005), a análise das sensibilidades refere-se ao âmbito da estética, não apenas pelos conceitos que, de forma clássica, a vinculam ao belo, mas pela perspectiva que considera a estética “como aquilo que provoca emoção, que perturba, que mexe e altera os padrões estabelecidos e as formas de sentir”. Nesse caso, Luz procura demonstrar — com a sugestão do monumento ou da estátua de bronze, ainda durante a construção da cidade — que Brasília não seria o que é sem o suor, a dedicação e a resiliência daqueles que se dedicaram a construí-la, e que a mala do trabalho deixa “a condição de objeto, para ganhar vida e expressão humana” (Luz, 1968, p. 72):

Mala pobre de madeira, és bem o símbolo do trabalho. Por onde quer que passes, em Brasília, levado às costas por alguém, representas o pedido de serviço, a oferta de dois braços para a obra difícil, a necessidade do salário diário. Na tua mudez, no teu silêncio de madeira mal lavrada, na tua docilidade, vais tomando a forma do corpo que te leva, te integras na figura humana e deixas tua condição de objeto, para ganhar vida e expressão humana (idem).

A mala, mesmo sendo apenas um objeto inanimado, consegue se integrar à figura humana que a carrega, abandonando sua condição de objeto para ganhar vida e expressão.

Luz representa também o caneco de alumínio ou de ferro esmaltado: “Outra pequenina coisa, além da mala pobre de madeira, é essencial na vida do trabalhador de Brasília, principalmente do trabalhador de origem nordestina” (Luz, 1968, p. 73). Em síntese, também se integra à figura humana e o acompanha “dependurado no cinto, por onde quer

que vá. No trabalho, na hora de descanso, o caneco está presente. Na mesa de refeições, como o castiçal mais rico que os nobres punham à frente do prato, o caneco está de pé e, quase sempre, cheio de água” (Luz, 1968, p. 73).

Ele se torna um símbolo tanto da vida cotidiana quanto da resistência e da perseverança do trabalhador diante das adversidades. É por meio desse objeto que se manifesta a cultura e a identidade desses sujeitos, os quais, mesmo longe de sua terra natal, mantêm suas tradições vivas. Não se trata apenas de um utensílio prático, mas da representação de uma história de luta e superação que se mantém na cidade em construção.

O caneco faz parte do pequeno mundo do trabalhador. Veio com ele, de onde quer que tenha vindo, e com ele sofreu as agruras da viagem. Às vezes, amassado, quase sem forma, é bem o reflexo das vicissitudes por que passou o seu dono. É outro sinal vivo da miserabilidade de vida que impôs, ao homem rude do nordeste, a fuga para o sul, fuga trágica e quase hereditária que passa de geração para geração, numa constante dolorosa e terrível (Luz, 1968, p. 74).

Como um símbolo de resistência e perseverança para esses trabalhadores migrantes, representa as dificuldades enfrentadas durante sua jornada em busca de uma vida. Dessa maneira, apesar do estado de conservação e mesmo amassado e desgastado, carrega consigo a história e a luta daqueles que o utilizam, pois se trata de um objeto de grande valor sentimental, lembrança tangível das batalhas travadas e das conquistas alcançadas em sua luta diária pela sobrevivência:

Podem mexer na mala de madeira, podem até usar a escova de dentes, o sabão ou a toalha. Mas não toquem no caneco! Em suas bordas, os lábios grossos e ressequidos se dessedentam. E beber água, sorver o líquido que desce manso garganta abaixo, é mais do que uma necessidade física: é uma bênção celeste, que, muitas vezes, não desce sobre as caatingas ou sobre o agreste nordestino. Daí, a importância absoluta do caneco, promessa permanente de água reanimadora e criadora (Luz, 1968, p. 73).

Por isso, como signo poético da resistência e esperança no cotidiano desses sujeitos, o objeto representa a promessa de vida, de água, de continuidade — um gesto mínimo que revela o valor da existência, que é “reanimadora”, já que para Luz a água, bênção celeste, não se faz presente em abundância no local de origem de muitos desses sujeitos representados. Nesse caso, há, na individualidade do utensílio, a marca da identidade e dignidade, fazendo parte do seu “pequeno mundo”.

Outro objeto encontrado nas crônicas de Luz como símbolo é o par de botas. Nesse segundo caso, as botas tornam-se justamente objetos de consumo que geram distinção social e *status*, sugerindo assim a importância de estar em posse de dinheiro na chegada à cidade.

Como citado acima, quando se tratava dos imigrantes mais humildes, Luz os associava às características que se estereotipavam na figura do chamado “candango”.

A partir da mala de madeira e do caneco, o cronista caracteriza esses sujeitos como pessoas humildes e trabalhadoras, frequentemente em situações de pouco recursos, mas sempre educadas e esperançosas de uma vida melhor. Por isso, a presença desses objetos, para além de fazer uso dos discursos que os representavam como “heróis” (vide primeiro capítulo) na narrativa, destaca a preocupação do cronista em representar o cotidiano desses imigrantes e as dificuldades que enfrentavam para se estabelecer no contexto da construção da nova capital.

Ademais, é por meio desses símbolos que o autor narra não apenas a resiliência e a força dos indivíduos que almejam uma vida melhor, como também explicita, apesar do imaginário de união, cooperação e “igualdade” — construído durante a construção e anos posteriores —, as divisões de classe, marcada pela relevância do dinheiro e do consumo no dia a dia da futura capital.

Como vimos no capítulo anterior, em “Doutor Botinha”, o futuro demonstrava-se incerto aos chegantes sem trabalho certo na Cidade Livre. Exemplificando sua representação, o narrador lembra que até cuidar da higiene pessoal naquele período custava muito: “Um banho, que livrasse o corpo da poeira acumulada durante a pequena viagem ao Plano-Piloto em obras, custava, às vezes, duzentos” (Luz, 1968, p. 127). Mas, ainda assim, para quem chegava com dinheiro nos bolsos: “a vida se tornava menos dura” (Idem).

Diante disso, o tipo de botas utilizado é citado na narrativa como elemento constitutivo da separação entre aqueles que possuíam dinheiro:

Naquele tempo, o meio mais fácil de se distinguir o trabalhador braçal do funcionário de melhor categoria eram as botas. Havia botas de todos os tipos, de couro melhor ou mais ordinário, de forma bonita ou mais feia. Alguns confundiam botas de mulher e as compravam assim mesmo. Ninguém se importava... (Luz, 1968, p. 128).

As representações simbólicas dos utensílios e objetos na obra de Luz mostram como o autor explora a relação entre o indivíduo e seus pertences, destacando a importância da identidade e da posição social na sociedade da época. Como aludido no primeiro capítulo, apesar dos discursos e imaginário constituído sobre a nova capital, em que os construtores negavam o “velho-Brasil” (Holston, 2012); havia uma distinção de classe entre os indivíduos que se encontravam no extenso canteiro de obras de Brasília, o que influenciava a socialização e práticas sociais.

Como aponta Matos (2010, p. 94), na época, “a comunidade pioneira organizou-se em vários tipos de localidades com características próprias de trabalho, convivência e lazer, alimentados pela troca de informações”. Até a inauguração, existiam diversos “mundos” na cidade, mas com organizações bastantes diferentes, a depender da organização social. Ainda como lembra (Matos, 2010), conforme o tipo de atividade empreendida e o local de moradia, eram criadas hierarquias dentro da estrutura social da comunidade pioneira, que se estruturavam de maneira peculiar, já que as oportunidades de contatos sociais e lazer podiam variar em função dessas peculiaridades. Em razão disso, como podemos observar em algumas crônicas de Luz, tais como “Doutor Botinha” e “Figurinha Difícil”, a cidade era estratificada desde o período de construção, ainda que tenham se estabelecido relações de solidariedade, colaboração e socorro mútuo, independente dos laços de parentesco e amizade (Matos, 2010).

Como demonstraram as narrativas de Matos (2010), nos acampamentos das empresas construtoras, as diferentes possibilidades de práticas dependiam do tipo de habitação, que variava entre coletiva, individual ou agrupada por categoria. Já o acampamento da Novacap, onde vivia o pessoal administrativo e técnico da empresa, era estruturado conforme os seguintes setores: no centro, o escritório central, tendo à frente o departamento médico, restaurante, clube e SAPS (restaurante popular), alojamento para operários solteiros, algumas casas e um departamento médico do IAPI para atendimento de operários, além de uma escola primária. Na Cidade Livre também era habitual encontrar pessoas vivendo em quartos de hotel ou em habitações coletivas. Já a FCP, como visto, abrigou profissionais liberais, em sua maioria engenheiros e arquitetos, um dos poucos núcleos estáveis.

Isso posto, algumas práticas e relações sociais resultaram, como narradas por Luz, na consolidação da posição de *status* de determinados grupos por intermédio de prerrogativas que distinguiam as condições de existência, sendo os mais privilegiados os “doutores” (Hoston, 1993) e profissionais especializados. Nesse caso, é preciso considerar também, a depender dos grupos aos quais estavam vinculados, que a percepção da hierarquia poderia se basear na autoridade e/ou certo grau de poder decisório ou mesmo, no caso dos operários, em “aspectos do saber e conhecimento” requerido pela construção civil (Matos, 2010).

Ou seja, as diferenciações internas próprias do operariado, conforme analisado por Ribeiro (2008) eram definidas por uma oposição interna básica, que ia dos serventes aos profissionais. Logo, propiciavam experiências diferentes na construção de Brasília, advindas da hierarquia do ramo, e refletiam na organização dos acampamentos, onde no topo ficavam

os controladores da produção (encarregados, mestres-de-obras, engenheiros, administradores etc.).

Por isso, considerando que no dia a dia os trabalhadores de “melhor categoria profissional” estabeleciam, sobre os denominados “trabalhadores manuais”, diferentes graus de “consideração”, é notável, como demonstra o narrador-personagem na crônica “Doutor Botinha”, que o vestuário se configurava como um importante diferenciador de classes. Isso ocorre porque, conforme Bourdieu (2007), os indivíduos se diferenciam pelas preferências e práticas que adotam, já que isso reflete as suas posições nas hierarquias sociais objetivas. E, em se tratando do gosto praticado, assim como o *Habitus*, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações sociais objetivas.

Por isso, quando a narrativa destaca que as botas eram “o meio mais fácil de se distinguir o trabalhador braçal do funcionário de melhor categoria”, observamos que o uso da peça passa de bem a símbolo de *status*. Nesse caso, ao se constituir um *habitus* na cidade em construção de busca por botas mais caras, esses artigos recebem um valor social pelo uso, passando a ser condicionado ao capital simbólico atribuído pelo consumidor e à sua necessidade de consumo frente à distinção promovida.

Por isso, mais atreladas ao social do que apenas à estética, as botas, como o narrador-personagem demonstra, de forma irônica, poderiam ser “de couro melhor ou mais ordinário, de forma bonita ou mais feia” ou mesmo “botas de mulher”. Assim, como afirma Bourdieu (2007), é preciso considerar que as escolhas de vestuário e acessórios não são apenas uma questão de gosto pessoal, mas também de identidade social e *status*, já que a maneira como as pessoas se vestiam e se apresentavam no grande canteiro refletia não apenas suas preferências individuais, mas também sua posição naquela estrutura social.

O que o narrador-personagem crítica, tendo em vista que uma considerável parcela da população era formada por operários e famílias de baixa renda, refere-se à mudança de função das botas que outrora eram de grande utilidade nos “difíceis tempos da poeira” (e na lama durante as estações chuvosas). Na cidade, elas acabaram se transformando em um item de luxo e assumiram uma nova função, que transcende seu objetivo inicial de resguardar os pés da poeira, da lama e dos perigos. Nesse caso, está intrínseco o valor simbólico que essa representação estética do bem reflete na realidade social vivenciada pelo sujeito que a consome (Bourdieu, 2007).

Isto é, simbolicamente são formas de se diferenciar em relação às outras frações de classe. Com elas, evidencia-se a diferenciação nos ambientes em que se transita e a aceitação

dentro de uma parte da classe que possui características semelhantes ao capital simbólico que as botas representam: “funcionário de melhor categoria” (Doutor). Essa situação se assemelha à prática de gostos representados por outros bens, como um casaco de luxo, que também ultrapassa sua função técnica de proteger e aquecer o corpo humano em climas frios (Scholz, 2009).

Isso posto, a chamada “caderneta da caixa” é outro objeto que Luz representa como símbolo na vida do trabalhador. Na crônica homônima presente em *Invenção da Cidade*, Luz, como narrador, representa o candango ao longo da narrativa como um sujeito pobre, nordestino e humilde. Em função disso, narra a apresentação de calouros feita pelo inscrito Severino na Rádio Nacional de Brasília: “O candango subiu os três degraus de madeira, que separavam o auditório e o palco da Rádio Nacional. Estava inscrito para o programa de calouros daquela noite de sábado. Como todo calouro, foi recebido pelo público e, principalmente, pelo animador, com a intransferível predisposição para a ironia e para a ‘gozação’ (...)” (Luz, 1968, p. 83).

Dessa forma, evidenciando uma prática cultural e opção de lazer importante à época, o cronista não se preocupa em dar mais explicações da função da emissora pertencente ao Estado, muitos menos descrever com detalhes o programa de calouros. Aliás, ao citar que o personagem “Estava inscrito para o programa de calouros daquela noite de sábado”, demonstra como já-dito, que o leitor estava familiarizado com esse tipo de programa e com a dinâmica da competição e entretenimento que o envolvia. No jogo literário que se estabelece, o cronista confia na bagagem cultural dos seus ouvintes-leitores e na experiência *in loco* que possuíam.

Logo, de forma oposta, em “O ritmo”, o cronista narra com detalhes os eventos ocorridos em outra atração cultural e de lazer: o circo. Essa atração, entretanto, teria sido oferecida ao presidente JK na festa organizada pelos moradores da Cidade Livre:

A festa era simples. Tão simples, que tinha até um espetáculo de Circo. Um tablado redondo, armado em frente ao palanque presidencial, deveria fazer vez de picadeiro. Redes desmontáveis, cordas, barras-móveis e outros aparelhos nômades como o próprio circo, formavam e conjunto pobre dos artistas pobres, mas fortes e sadios (Luz, 1968, p. 35).

Nesse caso, o circo é representado como uma forma de entretenimento humilde, mas cheia de energia e talento. Os artistas, apesar de suas condições, conseguiam encantar o público com suas habilidades e acrobacias impressionantes. Assim, a simplicidade da festa e a presença do circo visam demonstrar como a comunidade local se uniu para oferecer uma

celebração ao presidente JK, que, segundo o narrador, fez ressurgir a criança interior do político:

Nem bem o palhaço surgiu, com suas roupas bizarras e seus sapatões de metro e meio, desapareceu o homem, revestido de autoridade presidencial, para dar lugar, no corpo desgastado ao menino pobre de Diamantina. O menino subiu do fundo da memória e tomou conta do homem... Brincou em seu coração, dançou em seus olhos, falou pela sua boca... o menino que disputava um direito à vida e ao trabalho, mas que queria divertir-se, enquanto era o tempo próprio (Luz, 1968, p. 35).

Narrando como esse menino se comportava diante do espetáculo, Luz descreve os sujeitos presentes, as atrações e os sentimentos expressados pelas personagens, sobretudo os de alegria, medo e angústia, em sua maioria apresentados por JK:

O menino, que acabara de acordar do sono diamantinense, que durou mais de cinquenta anos, brincava nos olhos alegres do homem de Brasília. E movimentavam suas mãos em aplausos quentes e contínuos ao palhaço, quando este, em marcha militar, tocava simultaneamente, como os palhaços de todas as idades, o bumbo e os pratos... . E soprava a pobre gaita sem ritmo e melodia! Depois, surgiu Chita, o chipanzé adestrado, que andou de triciclo, de bicicleta, de perna de pau e que, finalmente, como verdadeiro artista, se equilibrou, de todas as maneiras, na corda bamba. Presidente aplaudiu com tanto ou maior entusiasmo do que suas filhas Márcia e Maristela que, em plena floração da juventude, estavam a seu lado, assistindo ao desabrochar de Brasília, como grande flor de cimento e aço, modelada pela mão do artista (Luz, 1968, p. 36).

Dito isso, a narrativa procura ratificar a imagem de que o público se encantou com a variedade de talentos apresentados no circo itinerante, sobretudo JK, que teria ficado maravilhado com a destreza e habilidade dos artistas. O espetáculo, assim, é apresentado como uma verdadeira celebração da arte e da criatividade que transporta a plateia para um mundo de fantasia e magia. Portanto, a presença do Presidente e de suas filhas como personagens na crônica apenas acrescentava ao clima de festa e admiração, tornando aquela noite inesquecível para todos os presentes.

Por meio da analogia empregada por Luz, esse clima dizia respeito não apenas ao evento, mas também à empreitada de construção de Brasília, já que os “artistas” e seus esforços empregados para entreter a plateia se referiam, de maneira análoga, àqueles que diariamente construíram a cidade no chamado “ritmo de Brasília”:

O homem levantou a mulher até que os rostos se tocassem uma, duas, três vezes sem tomar fôlego. Quatro, cinco, oito, nove... Ainda sem qualquer descanso. Dez... O esforço dos artistas fazia o cansaço descer sobre os corpos dos que assistiam à demonstração. Um velho arquejava, no palanque e uma mulher, a pouca distância, suave abundantemente.

A contagem começava a tomar jeito de drama, forma de dor. O Presidente, como que reconhecendo a enormidade do esforço, gritou repentinamente, contra a vontade do menino, que queria ver até o fim:

- Chega!

E repetia, a cada nova execução do número:

- Chega! Chega ! Não é possível!...

Parece que a sua palavra serviu mais de incentivo do que de apelo ou ordem.

O atleta ergueu ainda dez vezes ou mais a sua "*partenaire*".

A plateia nem respirava direito (Luz, 1968, p. 37).

Assim como na crônica, os sujeitos construtores (ou "artistas") e o ritmo de grande esforço eram incentivados pelo próprio presidente. Dessa forma, o circo, com suas estruturas temporárias e "artistas errantes", representa a experiência dos trabalhadores manuais que igualmente viviam em alojamentos simples. Isto é, viviam e trabalhavam entre o efêmero e a aspiração por mudanças no "ritmo de Brasília".

Nesse sentido, o efeito de surpresa presente na narrativa refere-se ao momento em que o ex-presidente se dá conta desses "esforços":

Israel Pinheiro, que estava ao lado de Juscelino e das mocinhas, comentou, como quem quer dar explicações sobre o inexplicável: Eles trabalham em ritmo de Brasília! A culpa é sua, meu caro Presidente...

Juscelino ficou sério, mas o menino deu uma bruta gargalhada, que entrou pelo coração adentro do povo, repercutindo nas ruas da Cidade Livre e caminhou até os novos edifícios, que anunciavam, na luz da manhã, a realidade de Brasília (Luz, 1968, p. 37).

Depreende-se da narrativa que a população residente nos alojamentos modestos em Brasília trabalhava em ritmos exaustivos ao mesmo tempo em que transitava entre a "realidade" precária na qual se encontrava e a expectativa de transformações que a nova cidade, que se "concretizava", poderia proporcionar.

A conclusão de Israel Pinheiro a respeito do ritmo de trabalho escancara a influência e a responsabilidade do presidente Juscelino Kubitschek na edificação e no progresso da nova capital, fruto da constituição de discursos ufanistas, citados no primeiro capítulo. Para tanto, a risada do garoto, como estratégia de escrita, intenta simbolizar — na inocência de quem descobre algo novo — o discurso de felicidade e a esperança presentes na cidade em construção, mesmo diante dos desafios e das adversidades enfrentadas por muitos trabalhadores.

Por outro lado, a luz matinal nos novos edifícios é a metáfora que simboliza a materialização da proposta de Brasília e a esperança de entrega da cidade na data estipulada. Por isso, no que tange à estratégica retórica utilizada, o circo acaba poetizando a dureza da

vida desses indivíduos envolvidos na construção. O narrador demonstra que, mesmo na precariedade, há beleza, emoção e criatividade.

Retomando a análise da crônica sobre o programa de talentos, Luz não emprega variados recursos para situar o ouvinte-leitor ao descrever o cenário e as relações estabelecidas entre os personagens no palco da RNB. A crônica, nesse contexto, revela, na interação dos discursos pré-existentes e experiências dos moradores, a conexão entre a rádio e os construtores da urbe.

Como pontuado nos capítulos anteriores, além de atuar na publicidade e defesa da nova capital, RNB buscava também entreter os ouvintes locais adotando um modelo de programação que evocava práticas da era “de ouro do rádio” e apresentava muitos programas presentes na grade da Rádio Nacional do Rio de Janeiro (Nascimento, 2020; 2023). Nesse contexto, os programas de auditório atingiam elevada popularidade em Brasília e atraíam tanto artistas consagrados quanto calouros que se apresentavam no auditório da emissora, visto que eram transmissões prolongadas que permitiam ao grande público impostar sua voz no rádio (Mendes; Sousa, 2010).

No caso da crônica “Caderneta da Caixa”, a narrativa faz uso de uma prática cotidiana já internalizada pelo público, o show de calouros. Isto é, Luz demonstra que aquele ambiente de apresentações no rádio era marcado por uma atmosfera única, onde todos tinham a oportunidade de mostrar seu talento, porém sujeitos às brincadeiras e piadas, sobretudo devido aos diálogos do animador para com o calouro:

(...) Depois de ligeiro diálogo, soube-se que se chamava Severino e tinha dente de Ouro. Aliás, todo Severino é pernambucano... O amigo é de Pernambuco, por acaso? perguntou o animador.
Era. E de Caruaru.
- Da terra dos Condés? O animador fez a pergunta, tentando melhorar o padrão da apresentação.
Não, sinhô... Sou de Caruaru, mesmo...
E que é que vai cantar?
Sem jeito, amassando a aba do chapéu entre os dedos rudes e inquietos, Severino respondeu que ia cantar um samba. Um samba de sua autoria, intitulado “Caderneta da Caixa” (Luz, 1968, p. 83).

A descrição dos modos da personagem no texto literário revela um homem simples, mas orgulhoso de suas raízes. O animador, interessado na origem do cantor, tentou enaltecer sua cidade natal fazendo uso de outro nome conhecido da cidade, o epíteto Terra dos Condés¹⁸, voltado aos discursos regionais de enaltecimento artístico, ao que Severino

¹⁸ De acordo com Santos (2007), na sua dissertação de mestrado, a família Condé continua a ser frequentemente citada nos âmbitos oficiais de Caruaru. Na cidade, a rua, a escola e a Casa de Cultura

preferiu manter a humildade e admitir que era de “Caruaru mesmo”. É gerada uma sensação de estranhamento social e recepção risonha diante da falta de conhecimento cultural da sua naturalidade.

Conforme argumenta Santos (2007) em sua pesquisa, os irmãos “Condés” conseguiam conferir uma posição de relevância nacional à cidade, enquanto também lhe atribuíam o seu sobrenome. De modo que, “na intelectualidade brasileira, o sobrenome Condé e Caruaru estavam intimamente ligados” (Santos, 2007, p. 70). Fica latente a ausência desse capital simbólico (Bourdieu, 2007), que Luz procura demonstrar por meio de uma caracterização do personagem como simples e humilde, mas que o servidor da rádio demonstra ter, mesmo em face de uma “experiência por excelência” de um “corpo alienado” que busca a “naturalidade” como marca de *Status* (Bourdieu, 2007, p. 195). Aqui põem-se em evidência o constrangimento e falta de naturalidade do operário, que representa seu local de fala desigual.

O cronista procura demonstrar na narrativa um sujeito representado em seu “mal-estar, no constrangimento e na timidez” (Bourdieu, 2007, p. 195), desproporcional ao corpo ideal que geralmente se apresentava nos palcos da RNB. A falta de naturalidade e o constrangimento gerado também pela pergunta do animador representam a desigualdade do operário em relação ao corpo ideal presente nos palcos da RNB, evidenciando a discrepância entre os padrões estéticos e culturais e a realidade vivida pelos trabalhadores (Bourdieu, 2007).

Portanto, a representação do sujeito em seu mal-estar e vergonha destaca a necessidade de uma reflexão sobre as normas sociais que perpetuam tais desigualdades, ressaltando, contudo, a determinação do calouro em transmitir a sua mensagem. Ao subir ao palco para apresentar uma composição de sua autoria, ele é confrontado sobre o capital simbólico requerido para estar naquela condição de produtor da arte, para a qual é requerido, pelas normas sociais, “a posse de um elevado capital linguístico ou outro” (Bourdieu, 2007, p. 239).

exibem essa denominação. Segundo ele, o sobrenome Condé representa um marco significativo na trajetória histórica da cidade, refletindo-se em canções, discursos políticos, na imprensa e na memória coletiva da população. Por isso, os irmãos Elísio, João e José Condé, descendentes do comerciante João José da Silva Limeira Condé e da dona de casa Ana Ferreira Condé, marcaram presença significativa na sociedade brasileira, especialmente nos setores da imprensa, da literatura e da cultura, ao longo das décadas de 1940 a 1980. Para o estudioso, a maneira como interagiam com Caruaru, assim como seus familiares e amigos, seria mais significativa do que a representação da cidade que lhes serviu de inspiração, mesmo que essa conexão estivesse distante, desde a mudança para o Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930.

Nesse sentido, ao não dispor do capital social que o distingue se reconhecido a referência à cidade por meio da sua produção literária e artística representadas pelos “irmãos Condés”, o humilde trabalhador é confrontado com a realidade de sua arte, que não é valorizada na mesma medida que a da elite cultural e seus gostos (Bourdieu, 2007). A falta de acesso ao capital simbólico necessário para ser reconhecido como um produtor legítimo do samba coloca-o em uma posição de subalternidade, reforçando as desigualdades estruturais presentes naquele contexto e na sociedade brasileira. Ou seja, a referência aos Condés como símbolos de prestígio cultural destaca a exclusão e marginalização desse trabalhador comum, que luta para ter sua voz ouvida em um espaço dominado por privilégios e hierarquias.

Segundo o narrador, mesmo com nervosismo, Severino demonstrou “determinação e coração” ao apresentar sua música com orgulho, apesar do clima de gozação: “Após ironizar enquanto lhe valeram ‘engenho e arte’, o animador deu sinal de partida e a orquestra atacou um bem ritmado samba. Entre tímido e orgulhoso, com o corpo ginchando ao compasso da música, Severino entrou, meio desafinado” (Luz, 1968, p. 84). Ao subir no palco, já não era apenas mais um candango anônimo: possuía nome, características e local de origem.

A estratégia de utilizar a personalidade humilde na constituição do personagem gera uma virada interpretativa na narrativa, já que o objeto do título também é simbólico: simboliza mais do que somente o ato de poupar. O samba, portanto, dava cadência, ritmo e emoção à história de Severino, transformando-o, de um simples trabalhador, em um personagem marcante e memorável para todos aqueles que assistiram à sua apresentação e se viam representados.

Nesse caso, como dito acima, a fala e o canto apresentam distinções significativas, sobretudo em relação ao seu propósito: a fala destina-se à comunicação cotidiana, enquanto o canto emerge em momentos especiais, deslocando o uso vocal da fala do seu contexto habitual. A prática do canto se revela, de maneira evidente, como uma expressão mais estruturada em comparação à simples fala. A intensa presença rítmica nos coloca dentro de um tempo específico, enquanto a estrutura tonal nos proporciona uma estabilidade em relação a um ponto central. O canto apresenta-se como uma forma de recriação expressiva, na qual o que importa não é apenas o conteúdo das palavras, mas sim a maneira pela qual elas são transmitidas (Silva, 2007). A música envolvente e a dança desajeitada de Severino criaram uma atmosfera única, em que a superação de seus medos e inseguranças era testemunhada pelos espectadores.

Perder a “caderneta” mudava toda a rotina do trabalhador e significava a perda do seu dinheiro. Conforme a narrativa, o samba conta uma longa história, abordando sobretudo a tristeza do personagem de não poder ir “ver as morenas, pois a roupa e a caderneta tinham se evaporado, nas mãos do amigo do alheio. Sem roupa de linho e sem dinheiro, pernambucano que se preza, não sai de casa, para ver as morenas... Sem caderneta, não tinha dinheiro, e sem dinheiro, nem balinhas, nem água de cheiro...” (Luz, 1968, p. 84).

Nesse caso, o documento, objeto simples à primeira vista, pode ser associado “apenas” à poupança (economia), porém é instrumento gerador de práticas sociais e costumes. Por isso, em Brasília, envolvia também lazer, relacionamentos e descanso. Não era apenas um instrumento de controle financeiro, mas uma parte essencial da vida social e cultural do trabalhador pernambucano. Sem ela, sua rotina de lazer e folga era comprometida, afetando não apenas sua vida econômica, mas também sua vida social e emocional. A perda era a privação de um modo de vida e de uma forma de expressão cultural que veio com esse trabalhador do seu local de origem.

Até por isso, o samba (desafinado), que “contava uma longa história” e envolvia o sentimento de tristeza do cantor, altera as regras do programa narrado. Segundo Luz: “o gongo esteve para soar, sob o impacto do golpe do carrasco Mataempé. Mas o animador o conteve e Severino chegou ao fim, sem vaias. Foi a referência à popular 'caderneta' que manteve Severino no palco, pois o auditório, não fosse isso, tê-lo-ia castigado sem piedade” (Luz, 1968, p. 84).

O samba dá voz e ritmo à experiência coletiva na cidade e, como expressão popular, cativa o público e até o animador. Mais do que isso, em se tratando de crônicas radiofônicas, a virada na narrativa pelo samba demonstra a opção de Luz de utilizar o gênero para aproximar a narrativa da oralidade e da cultura popular, assim como fez em “Canto Noturno”. Portanto, implicitamente reforça que o valor da simplicidade dos “candangos” é contraponto às dificuldades enfrentadas por esses sujeitos. O cronista, mais uma vez, poetiza a dureza da construção. A caderneta, nesse caso, representa um “estado de espírito”:

Sem ser bem, nem atingir ao nível razoável, o samba representava um estado de espírito. Como o caneco de folha inseparável do corpo, como a mala de madeira onde se confinam as pequenas posses do candango, outro objeto se incorporou, como novo símbolo, à vida do trabalhador nordestino: a caderneta de depósitos, que tinha de ser da Caixa. De Banco, curiosamente, não servia... (Luz, 1968, p. 84).

Conforme exposto, a caderneta transcende sua função original de instrumento de controle financeiro, convertendo-se em um importante símbolo de resistência e luta dos trabalhadores, é símbolo da determinação presente naqueles que almejavam uma existência mais digna e satisfatória. A partir dela alimentava-se a esperança de um futuro mais próspero, ainda que para muitos desses sujeitos mais humildes as quantias envolvidas fossem modestas, o que remete à origem do serviço bancário no Brasil. Por isso, segundo o narrador, “o samba não era bom, mas tinha mensagem humana.” (Luz, 1968, p. 83).

Isso dito, a “Caderneta de Poupança” configura-se como uma das mais tradicionais modalidades de investimento no Brasil, estabelecida por Dom Pedro II, ainda no Império, com o intuito de amparar poupadores de baixa renda que apresentavam pouca capacidade de poupança. Ao abrir uma conta para efetuar tais depósitos em uma Caixa Econômica, os indivíduos recebiam uma caderneta, que servia como registro para o controle de depósitos e retiradas de valores. Em consonância com seu propósito, essas práticas foram denominadas por um longo período como “depósitos populares”.

De acordo com Grinberg (2011), na época, havia referências externas de instituições que buscavam oferecer oportunidades de investimento seguras para os pequenos poupadores. Os bancos dedicados exclusivamente à poupança — distintos dos bancos comerciais, cujos investimentos eram mais arriscados e requeriam quantias mais elevadas — foram criados na Europa no final do século XVIII, em localidades como Brunswick, Hamburgo e Gênova. Entretanto, segundo a mesma autora, foi na Grã-Bretanha que tais instituições adquiriram uma real popularidade, atingindo uma dimensão nacional a partir do início do século XIX e criando um padrão que seria difundido por boa parte do Atlântico.

Como alude Santos (2011), embora a fundação oficial da Caixa tenha ocorrido em 12 de janeiro de 1861, a ideia de instituir essa entidade no Brasil remonta a 1830, com as primeiras iniciativas desse gênero surgindo em Pernambuco, Alagoas, Rio de Janeiro e Minas Gerais. A de Ouro Preto, localizada em Minas Gerais, foi a única que perdurou por um período mais extenso. Assim, diversos elementos contribuíram para a deterioração das primeiras Caixas Econômicas. Entre eles, a falta de apoio consistente do Império, sob a regência de Dom Pedro I, durante o Primeiro Reinado, enfrentou dificuldades financeiras, refletidas na queda da mineração de ouro e na ineficácia das instituições públicas em suprir as necessidades das camadas sociais menos privilegiadas.

Naquela época, ainda segundo Santos (2011), não se dava atenção ao atendimento da população em situação de vulnerabilidade econômica e social, uma vez que as instituições

financeiras do século XIX priorizavam o lucro rápido e a usura, desconsiderando a necessidade de um modelo que atendesse os brasileiros mais pobres. Para ele, “pode-se afirmar que a Caixa Econômica Federal foi a instituição brasileira que primeiro deu os passos no sentido de atender a esses segmentos sociais, tornando-se não só pioneira, mas também uma instituição moderna, ao pensar as questões sociais e econômicas, de mercado, concomitantemente” (Santos, 2011, p. 172).

Assim, cristalizou-se no imaginário, especialmente dos mais necessitados, que a Caixa, por ter surgido ainda no século XIX, acudiu esses sujeitos mais carentes, contrariando a estratégia de outros bancos, “que se concentravam nos aspectos cruéis do capitalismo nascente e no efetivo mecanismo da usura, prática de cobrar juros excessivamente altos por empréstimo pecuniário, lesando o devedor. O objetivo do setor era realizar ganhos imediatos e volumosos, ignorando o fator humano” (Fanae, 2019, p. 13). Diante disso, o banco teria se consolidado como um importante instrumento de inclusão e justiça social, promovendo a cidadania e a igualdade de oportunidades para todos por meio desses depósitos a juros de 6% e garantias de que as quantias guardadas poderiam ser sacadas.

Contudo, para Marcondes (2014), a ampliação do sistema bancário na segunda metade do século XIX promoveu a poupança na economia brasileira, embora as diversas crises tenham evidenciado os riscos associados a essas instituições. Nesse contexto, “as caixas econômicas assumiram um papel destacado nessa captação dos depósitos, pois eram instituições públicas direcionadas para população menos abastada” (Marcondes, 2014, p. 128). Em outras palavras, as caixas econômicas teriam desempenhado um papel crucial na democratização do acesso aos serviços bancários, permitindo que pessoas de todas as classes sociais pudessem poupar e ter acesso a empréstimos a juros acessíveis.

Mas, como bem pontua Grinberg (2011), a intervenção do Estado precisa ser entendida de maneira mais ampla, já que, ao criar uma Caixa Econômica, o Governo Imperial pretendia justamente intervir no mercado financeiro, o que revelava o intento centralizador do Estado quanto às economias dos poupadores, de pequenos a grandes, “de modo que o montante arrecadado pudesse contribuir para o desenvolvimento da infraestrutura do país, como aconteceu nos Estados Unidos, onde a poupança alavancou o investimento em ferrovias, centros de tratamento de água e esgoto e canais” (Grinberg, 2011, p. 141). A intervenção do Estado, nesse sentido, tinha o objetivo de promover o progresso econômico e social do país como um todo.

A Caixa Econômica, no século XIX, passou a ser denominada “Banco dos Pobres”, em uma nítida distinção em relação a outras instituições financeiras da época. Entretanto, Oliveira (2022) evidencia que, apesar da crescente contribuição dos depósitos feitos pelas “classes populares”, as classes responsáveis por possibilitar a criação de depósitos do governo imperial não eram as mais desfavorecidas. Até a década de 1880, os “abastados” ou “remediados” desempenharam um papel fundamental no crescimento e na sustentação da Caixa Econômica, notadamente as classes médias.

Contudo, tinha um fundo de verdade a Caixa Econômica da Corte ser chamada de “Banco dos Pobres”. As filas formadas pelos depositantes na porta da instituição davam a plena impressão de atender ao público mais pobre, legitimando assim seu objetivo fundacional. No entanto, os depósitos que mantinham o funcionamento da instituição, em termos financeiros, eram oriundos de pessoas com maior poder aquisitivo e com capacidade de investir muito maior que a média da população. As pessoas de classes “abastadas” optavam pela segurança dos depósitos da Caixa Econômica da Corte, sendo responsáveis pela maior frequência de depósitos, ainda que não fossem os negócios mais rentáveis na praça comercial do Rio de Janeiro (Oliveira, 2022, p. 220).

Segundo Oliveira (2022), não se pode afirmar que os indivíduos de baixa renda na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, não possuíam a prática de poupança. Os indivíduos que conseguiam poupar qualquer quantia tinham conhecimento das vantagens oferecidas pela Caixa Econômica e realizavam suas economias, sempre que viável. Entretanto, as condições materiais presentes na sociedade do Oitocentista, mesmo na capital brasileira, dificultavam o acesso dos mais pobres aos benefícios da poupança: “Os pobres, quando conseguiam, buscavam fazer da Caixa Econômica da Corte a sua conhecida denominação de “Caixa dos Pobres”. Por conta disso, para Santos (2011),

a Caixa passou a ser uma instituição de referência nacional, pois não tinha as práticas de um banco convencional, e foi se personalizando como um banco social e político. Ao se tornar sensível às demandas emergentes de uma sociedade excludente, passou a capacitar seu modus operandi para apreender o social e politizar criticamente seus clientes. A instituição, no futuro, iria se posicionar como único banco oficial a processar os atendimentos sociais, administrando recursos importantes, como o Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS), o Fundo de Amparo ao Trabalhador (FAT), os recursos de saneamento e tratamento de água e esgoto, o seguro-desemprego, o Programa de Integração Social (PIS) (Santos, 2011, p. 173-174).

A instituição se tornou não apenas um banco financeiro, mas também uma empresa pública de transformação social, utilizando seu poder e recursos para promover a inclusão e

o desenvolvimento da sociedade como um todo, conforme argumenta. Por meio do gerenciamento de importantes programas e fundos, o banco se consolidou ao longo dos anos como um instrumento de apoio e sustentação para os setores mais vulneráveis da população.

Conforme Serrano (2018), durante a Primeira República, mudou-se e diversificou-se a estrutura social, caracterizada pelo crescimento da pequena propriedade produtiva no meio rural, a expansão da classe média urbana e a ampliação da base da sociedade. Assim, ocorreu uma alteração significativa com a vinda de milhares de imigrantes, que vieram para suprir a ausência da mão de obra escrava. Por isso, “diferente da primeira, essa nova mão de obra já começa assalariada, fazendo com isso aumentar a circulação de moeda, levando a Caixa a se adaptar, investindo fortemente na imagem de banco da poupança” (Serrano, 2018, p. 12).

Isso posto, por meio da ironia, Luz, como narrador em “Caderneta da Caixa”, chama atenção para a diferenciação que se estabelecia no imaginário dos trabalhadores inseridos na construção de Brasília entre a Caixa e os outros bancos. Segundo ele, a caderneta de depósitos “tinha de ser da Caixa”, pois “de Banco, curiosamente, não servia...”. Destarte, a preferência dos trabalhadores pela CEF, a transforma em sinônimo de confiança e segurança quando se tratava de guardar as economias.

Essa ironia ressalta a importância da instituição na vida dos trabalhadores e como a imagem de banco da poupança foi construída e fortalecida ao longo do tempo. A narrativa de Luz demonstra a relevância da Caixa como um banco popular e acessível para a população, especialmente para aqueles que viam na poupança uma forma de garantir um futuro mais estável. Em outras palavras, a prática da poupança e a visão desses sujeitos acerca do banco estatal como não sendo um “banco” propriamente dito, mas apenas a uma empresa de poupança, estão muito enraizadas no discurso construído que atribuía à Caixa a insígnia de “banco dos pobres”.

Para esse “reconhecimento” e participação, foi preciso levar Caixas para o interior dos estados, o que facilitou a captação de depósitos em âmbito nacional. Mas cabe destacar que a partir dos anos de 1930, essas instituições, em conjunto com as demais caixas públicas dos outros estados, assumiram papel fundamental para o provimento de recursos para diversas finalidades, financiando imóveis urbanos, companhias anônimas e até o próprio governo (Marcondes, 2014). Assim, elas “diversificaram a sua atuação, realizando empréstimos de diferentes tipos, especialmente imobiliários urbanos. Mesmo após a reorganização, elas continuaram como um importante instrumento de captação de depósitos populares, como na origem da instituição em 1861” (Marcondes, 2014, p. 140).

Porém, mesmo que ainda pairasse no imaginário popular essa concepção imagética da Caixa como uma instituição de poupança, ela já havia ampliado seus serviços na década de 1930, por meio da publicação do Decreto nº 24.427, datado de 14 de junho de 1934, que ampliou as operações realizadas pelas caixas, com o objetivo de dinamizar a instituição, para além da mera coleta de depósitos de poupança. A partir de então, as Caixas Econômicas passaram a desempenhar funções de fomento, especialmente nos setores de infraestrutura e saneamento, bem como a concessão de empréstimos aos estados e municípios para a pavimentação de vias, serviços de abastecimento de água e esgoto, obras portuárias, entre outras finalidades, e empréstimos garantidos por hipoteca. Também foi estabelecida a criação do Conselho Superior das Caixas Econômicas, cujas entidades eram classificadas entre autônomas e aquelas sob a supervisão do Ministério da Fazenda. Diante dessas mudanças, as Caixas atingiram autonomia em todos os estados em 1956, período de início das obras de Brasília (Oliveira, 2021; Costa, 2016).

De acordo com Castro, Silveira e Vieira (2013), é nesse intervalo que emergem os elementos essenciais para a formação da percepção social da empresa, nacionalmente, enquanto banco social focado nas classes de baixa renda. Dessa forma, além da oficialização das carteiras de Hipoteca, Caução de Títulos, Consignações e Contas Garantidas, houve a garantia do monopólio nas operações de penhor, o que, somado à já consolidada imagem de proximidade com as classes menos favorecidas, solidificaria de maneira definitiva a concepção de banco social.

Diante do exposto, a crônica de Luz narra essa prática, sobretudo dos mais pobres, de depositar parte do salário. Como narrado, por alguns anos a caderneta de depósitos se tornou um elemento essencial na vida do trabalhador, sobretudo nordestino, representando suas pequenas posses e economias: “A verdade é que todo candango, naquele tempo, para sua própria segurança e tranquilidade, depositava grande parte de seu pagamento semanal, ficando apenas com o indispensável para o cigarro, as pingas domingueiras na Cidade Livre ou para os encontros de amor fortuito no Hotel Brasília...” (Luz, 1968, p. 85).

A partir dessa representação de práticas sociais e econômicas da época, pode-se observar que esses trabalhadores precisavam de um planejamento não apenas para subsistência, mas também para sua segurança e conforto, já que precisavam guardar parte do valor, apenas “o indispensável”, para o dia a dia até o próximo vencimento. Por meio da caderneta, ele conseguia guardar parte do seu salário com segurança, visando garantir assim um futuro melhor para si e sua família. Para o narrador, a caderneta era o fiel depositário da

dignidade e identidade e, assim como o caneco esmaltado (ou de alumínio) e a mala de madeira, parte do “pequeno mundo” do trabalhador.

Por isso, sendo uma prática rotineira, e considerando que esse trabalhador deveria possuir pouco tempo livre para realizar essa prática, Luz cita alternativas empregadas para que isso facilitasse a vida desses operários: “Os depósitos eram facilitados pelos patrões, que mandavam caminhões levar os candangos ao Núcleo, todos os sábados. Mais tarde, uma agência volante da Caixa recolhia o pobre dinheirinho suado, à porta dos acampamentos, onde os pagamentos eram feitos aos sábados” (Luz, 1968, p. 85).

Nesse sentido, podemos perceber que a relação entre os trabalhadores e os patrões era marcada por uma certa dependência, uma vez que os depósitos eram “facilitados” pelos empregadores. No caso da distância, os caminhões eram necessários por haver muitos canteiros de obras na futura capital, que em sua maioria eram distantes da Cidade Livre. Ou seja, observa-se como essas práticas financeiras eram uma forma de lidar com as incertezas e inseguranças presentes no contexto da construção de Brasília e, por isso, poderiam servir para a “mudança de vida”:

A guarda do dinheiro era um ato quase religioso. Uma obrigação intransferível. E essa poupança triste e poeirenta servia, com generosidade, meses mais tarde, para custear a ambicionada visita à terra natal ou para comprar dois ou três lugares no “pau-de-arara” que descia... Outras vezes, serviu como base para “montar boteco na Invasão” e trabalhar por conta”. Negócio que, quase sempre, libertou o candango de sua condição de simples trabalhador, fichado numa firma empreiteira qualquer (Luz, 1968, p. 85).

Luz sugere que a caderneta da Caixa, enquanto objeto, ultrapassa sua função de registro bancário, tornando-se um “símbolo de fé”, esperança e “libertação” para os candangos — um ato simples que pode provocar um impacto considerável na transformação de vidas. Ela poderia custear a viagem à terra natal, representando o reencontro com a família, ou o capital inicial para começar um pequeno negócio, como um bar nas invasões, permitindo, dessa forma, sua autonomia em relação às empreiteiras. Esse, como veremos a seguir, era um dos tipos comerciais mais lucrativos, sobretudo durante a construção da cidade.

Dessa forma, a caderneta contém estratégias para a sobrevivência e resistência no futuro. Enquanto objeto, materializava a possibilidade de transformar a situação de vulnerabilidade vivenciada por muitos desses indivíduos em uma oportunidade de mudança de vida. Como símbolo, representa a esperança e o potencial de transformação que a cidade

oferecia para aqueles que estavam dispostos a arriscar e lutar por um futuro melhor, a promessa de um novo começo em meio às dificuldades.

Por meio de uma análise minuciosa dos clientes e dos novos poupadores da Caixa Econômica ainda nos derradeiros anos do século XIX, Oliveira (2014) demonstrou, conforme assinala Luz, diversas modalidades de utilização da “Caderneta da Caixa”. No estudo, os dados sustentam a preferência pelo uso da poupança como ferramenta de acumulação em períodos de médio e longo prazo, alinhando-se aos fundamentos da Caixa Econômica. No entanto, alguns poupadores começaram a usar suas contas de poupança para outros fins, transformando-as em verdadeiras contas correntes, com uma frequência de saques e depósitos que variava, ou ainda, usando-as como reservas de herança e legado para cobrir gastos futuros.

Diante das particularidades de Brasília, ainda como um não lugar de fato e com poucos estabelecimentos bancários presentes no grande canteiro de obras durante a edificação, há mudanças de práticas e socializações, e até a formação de novas, como é o caso da aquisição de botas como símbolo de *status*.

3.2 Representações de narrativas historicamente desoladas e silenciadas: lazer, bebida e violência

A partir da crônica “Caderneta da Caixa”, Luz chama atenção justamente para a prostituição como parte integrante do dinheiro “indispensável” que alguns trabalhadores deveriam manter, assim como os vícios de cigarro e bebidas alcoólicas. Contudo, apesar dos diversos adjetivos presentes na época, o narrador não se refere explicitamente ao trabalho, chamando-o de “encontros de amor fortuito no Hotel Brasília...”. Nesse caso, a referência a um local conhecido do cotidiano dos seus ouvintes-leitores revela justamente que a prostituição era uma realidade presente e aceita na sociedade da época, mesmo que de forma velada (Ribeiro, 2008). Por isso, como analisa o mesmo estudioso, a narrativa demonstra como a atividade era considerada habitual e até mesmo vista como necessária por alguns indivíduos, mostrando a complexidade das relações sociais e econômicas da época (Matos, 2010; Freitas, 2025).

A forma como o narrador descreve os encontros amorosos, vistos como casuais e rotineiros, sugere uma naturalização da prostituição, evidenciando as normas e valores da sociedade em que ele está inserido. As reticências ao final podem demonstrar também, em um jogo com o ouvinte-leitor, que a prática da prostituição era mais comum e aceita do que

se poderia imaginar, deixando em aberto, como num contínuo não dito, outras práticas que se poderia citar, o que revela a hipocrisia e a dualidade moral presente na sociedade da época, já que esse não era o único local em que havia prostituição na cidade (Silva, 1995). Além disso, é importante mencionar a violência simbólica do ato de frequentar esses locais de prostituição, já que as mulheres eram muitas vezes vistas como objetos descartáveis, sem valor ou dignidade (Freitas, 2025).

A bebida, por sua vez, desempenhava um papel crucial na socialização e na construção de relações entre os frequentadores dos bares, refletindo as práticas sociais da época. Nesse caso, a vida boêmia, com seus excessos e transgressões, era parte integrante da cultura urbana daquele período, evidenciando a diversidade de vivências e experiências na construção da cidade, mas também a sua repressão por parte da GEB (Ribeiro, 2008; Sousa, 1983).

A partir das crônicas de Luz, é possível analisar tanto a função social e simbólica do consumo quanto também os seus tipos, formas e diferentes locais de uso. Nesse caso, o bar, muito presente nas narrativas, aparece como *locus* de socialização, e a vida boêmia como reflexo também de parte das práticas sociais, que envolvem muito mais do que apenas o consumo de bebidas, pois, conforme o contexto, seu consumo simbolizava o descanso, o refúgio ou mesmo a fuga da realidade. Assim, como lembra Barral (2012, p. 30), na cidade em construção, o bar foi “uma das primeiras formas de lazer implementada”.

Nesse contexto, revela-se a contradição entre a diversidade de vivências e experiências na construção da cidade e a repressão imposta pela polícia GEB, que tentava controlar e limitar essas práticas sociais. Ainda assim, mesmo diante da tentativa de repressão, o bar continuava sendo um espaço de resistência e de expressão da pluralidade cultural presente na cidade, demonstrando que as crônicas também são registro das lutas e resistências dos indivíduos frente às imposições do poder público.

Ainda em “Caderneta da Caixa”, a “pinga” — também indispensável à vida do trabalhador que poupava — era rotineira e consumida nas “domingueiras na Cidade Livre”. Como citado, o local, no caso, onde se concentravam os principais estabelecimentos necessários à vida desse trabalhador, também dispunha de muitas opções àqueles que queriam beber. Como em “Doutor Botinha”, nesse texto Luz narra o contexto vivenciado aos sábados no local provisório, quando “a rua principal da Cidade Livre recebia as populações dos acampamentos” (Luz, 1968, p. 127).

Entretanto, ele também ressalta que, mesmo diante das brigas, a polícia não deixava que houvesse “maiores consequências” devido ao controle rígido por parte da Novacap, com a GEB, desses espaços, sobretudo para evitar as brigas e confusões:

Alguns grupos chegavam de roupa limpa, desciam dos caminhões e se espalhavam pela rua, invadindo, imediatamente, o Mercado Diamantino, ou os bares mais próximos. Bebiam, contavam, brigavam, mas brigavam com jeito, sem maiores consequências, pois a polícia da Novacap e a do próprio acampamento eram perigosas e violentas (Luz, 1968, p. 127).

Visando o controle de possíveis brigas e confusões nos acampamentos, a Novacap e a GEB mantinham um forte controle sobre esses espaços, com a presença de polícia para evitar maiores consequências. Mesmo assim, como narra Luz, os operários ainda conseguiam se divertir e socializar nos bares próximos, mesmo que de forma um pouco tumultuada, já que “brigavam com jeito”, embora as brigas fossem, sim, “perigosas e violentas”. Essa representação, ainda que breve, vai ao encontro dos discursos daqueles que vivenciaram o período, como já analisado em Ribeiro (2008), Luiz (2012) e Sousa (1983).

Chama atenção que o narrador inclui nesse “grupo” o aparato de segurança que as próprias construtoras montavam, inclusive com “polícia própria”, para manter o controle e a ordem nos acampamentos (Ribeiro, 2008). Como visto em “Almas das casas”, que narra esse processo de controle dos corpos e atividades do trabalhador nesses locais quando recapitula o processo da construção, “os que a [cidade] construíram, até o ponto em que está, não tiveram tempo para se deter no exame de determinados problemas. A cidade tinha que ser feita no tempo marcado” (Luz, 1968, p. 253). Ele faz referências aos processos vivenciados e até narrados por ele em outras crônicas quanto ao ritmo de trabalho, às condições de trabalho e moradia, assim como outros problemas relacionados ao “grande canteiro de obras” que apresentava muitos “mundos”.

Ainda assim, mesmo apontando os problemas e dificuldades, seu eu-personagem se utiliza das memórias e práticas empregadas justamente para refletir sobre o estágio da obra e propor novas atitudes para com a nova cidade, em fase final de construção. Como alguém que procura convencer não apenas os seus leitores-ouvintes, mas a si mesmo, já que faz um balanço da obra, o narrador-personagem demonstra otimismo e esperança com o estágio da obra: “A certeza de que Brasília, na sua essência e na sua estrutura, traz uma centelha de eternidade e do milagre humano da criação, essa certeza, entranhada no coração, me leva aos luminosos caminhos da esperança” (Luz, 1968, p. 253).

Nesse caso, fazendo uso de recursos líricos voltados à emoção, o narrador-personagem enxerga Brasília não apenas como uma cidade em construção, mas como um projeto de vida e de sonhos coletivos. Sua visão otimista e esperançosa reflete a crença de que a nova cidade será um local de beleza e harmonia, onde a criatividade e a inovação se unem para criar um lugar único e de oportunidades. Ao olhar para trás e refletir sobre o progresso feito até o momento, o narrador-personagem se sente motivado a continuar a jornada em direção a um futuro promissor e procura demonstrar isso na narrativa.

Como símbolo de mudança que transcende o espaço físico, a cidade é apresentada como portadora de uma “centelha de eternidade”, ou seja, algo que ultrapassa o tempo histórico e se inscreve no plano do mito e da criação. Na crônica, a voz narrativa cumpre a função de traduzir a experiência urbana em experiência espiritual. Brasília não é apenas uma obra arquitetônica, mas um “milagre humano da criação”, elevando o ato de construir à dimensão sagrada (Vidal, 2009).

Como resultado, ainda que “cada manhã” de obras justificasse “novas certezas e novos espantos”, o narrador não deixa de mencionar a condição operária e a falta de “muita coisa” aos que “chegaram para construir a cidade”, que, em face do tempo curto e muito trabalho, “não tiveram tempo para se deter no exame de determinados problemas”. Assim, há uma rotina dúbia: Coletivamente, esse homem foi forte, mas, no íntimo e ao se retirar, os problemas “humanos” o assolavam.

Os problemas humanos, como os de alojamento, de localização das primeiras famílias, e de suprimentos, constituíram e constituem uma infraestrutura minúscula, talvez minúscula demais, em face dos grandes projetos. O braço operário foi levado para as obras, mas os corpos ficaram confinados nos limites dos acampamentos cercados de arame farpado (Luz, 1968, p. 253).

Ou seja, apesar da coletividade e da grande infraestrutura que “transcendia” ao espaço em direção à eternidade, não se previu, ou preocupou-se — assim como os próprios sujeitos inicialmente — com a estrutura precária e insuficiente para atender às necessidades básicas dos trabalhadores. Preocupou-se com o braço operário, mas não com a qualidade de vida dele. Isso evidencia uma priorização dos interesses econômicos e da produtividade em detrimento ao bem-estar dos trabalhadores, que foram relegados a condições precárias nos acampamentos e exploração capitalista (Bicca, 1985).

A despreocupação com a qualidade de vida dos operários revela a exploração e desvalorização da mão de obra já naquele período final de obras. Ela denuncia a desigualdade e injustiça presentes naquele contexto onde o candango é sacrificado em face

da “certeza” de um país melhor. Diante desse sacrifício e dos contextos sociais, econômicos e políticos que os impediam de se “deter no exame” dos problemas, seus anseios e problemas não foram considerados.

O cansaço, a saudade de casa e a falta da família para os casados, a impossibilidade de trazer seus entes por falta de dinheiro ou moradia, assim como a solidão — mesmo diante de um ambiente coletivo — são narradas por Luz em seus escritos. Porém, diariamente seus “braços” foram usados em prol do “futuro” nos canteiros: “O braço operário foi levado para as obras”, seus “corpos” e seus usos do espaço eram negados, negligenciados ou controlados. Isto é, eram sujeitos reduzidos à sua função produtiva.

Quando o narrador-personagem cita que “os corpos ficaram confinados nos limites dos acampamentos cercados de arame farpado”, há uma inquietação em relação à redução da existência à sua mão de obra. A falta de liberdade e autonomia dos personagens, sobretudo ao lazer e bem-estar, é evidenciada pela metáfora do confinamento nos acampamentos cercados de “arame farpado”. Portanto, vistos como meros instrumentos de trabalho, sem direito à individualidade ou expressão, sem acesso pleno à cidade que ajudavam a erguer, eram isolados em acampamentos precários, muitas vezes em sistemas de conduta militares, controlados e vigiados, envoltos da estratificação dos canteiros ou moradias, como era o caso das invasões, se quisessem fugir dessa vigilância (Ribeiro, 2008).

Foram mal alimentados “nas mesas coletivas das cantinas”, quando as “bocas atenderam ao apelo dos estômagos, marcando ritmo seco e monótono da mastigação” (Luz, 1968, p. 253). Já nos alojamentos, que denunciavam sua condição desigual em relação à classe dominante (doutores e pioneiros), nas “fileiras superpostas de camas de madeira a “saudade e a solidão”, como expõe o narrador, “assaltavam” seus “corpos cansados, no silêncio noturno” e, não aguentando o sofrimento, “as lágrimas se derramaram, sem peias, sobre os travesseiros sem fronhas” (Luz, 1968, p. 254).

Novamente, por meio de lirismo e sensibilidade, o narrador-personagem se inquieta com a “desumanização” desses sujeitos e expõe a contradição social presente na construção de Brasília, assim como fez em relação às questões de moradia e dignidade. Naquele local de trabalho, que se aproximava do seu objetivo final, se erguia uma capital moderna e monumental, mas ao preço de muito sacrifício, da exclusão e da marginalização. Nesse caso, é por meio da literatura que esses sujeitos são novamente “humanizados”, sendo ouvinte-leitor das crônicas, são capazes de compreender melhor a si e ao outro por meio das experiências partilhadas por Luz (Cândido, 2000). Em especial, como veremos abaixo,

quando faz uso da universalização da condição e cultura de muitos trabalhadores como estratégia retórica.

Para o narrador, “coletivamente, o homem comeu, trabalhou, dormiu e construiu. Mas sozinho, abandonado ao próprio desespero”, chorou “de saudade ou de tristeza, na longa e solitária noite do planalto...” (Luz, 1968, p. 254). Apesar de muitos, eram solitários, já que cada um carregava consigo suas próprias angústias e dificuldades. A grandiosidade da construção de Brasília contrastava com a solidão e o sofrimento dos trabalhadores que contribuíram para tornar aquela cidade uma realidade. Eles estavam dentro do contexto de construção da cidade, mas não pertenciam a ela. Enquanto construíam a nova capital, os operários se viam distantes do convívio social e familiar, relegados a uma condição de marginalidade, dentro do próprio projeto de desenvolvimento, que negligenciava suas necessidades.

A presença do arame simbolizava não apenas a separação física dos “vários” mundos de Brasília, mas também a divisão social e econômica que marcava suas vidas naquele momento histórico. Por isso, na imposição que desumanizava esses “artistas errantes”, o verbo “assaltar” reforça a ideia de violência simbólica, já que não era uma escolha sentir saudade ou solidão, mas uma condição imposta pelo deslocamento, confinamento e vazio afetivo gerados pelo projeto desenvolvimentista. Nesse ínterim, a cachaça, elemento “indispensável” a muitos desses sujeitos, foi a válvula de escape. Mas era um problema e gerava, como dito, ainda mais o controle nos acampamentos e na cidade (Ribeiro, 2008). Em face da demanda, havia muitos estabelecimentos na Cidade Livre, e posteriormente na W3 Sul, que vendiam a bebida, mesmo com o controle das construtoras e da Novacap.

Isso levou muitos estabelecimentos a surgirem nas proximidades dos canteiros de obras e acampamentos. Como narra Luz em “Caderneta da Caixa”, a partir da poupança, transformada em ato religioso por muitos, o dinheiro guardado “serviu como base para 'montar boteco na Invasão' e trabalhar por conta” (Luz, 1968, p. 85). Ou seja, muitos trabalhadores vislumbravam o ato de montar um boteco como uma forma de autonomia e independência, criando assim uma rede de comércio informal que desafiava as restrições impostas pelas autoridades, mas que para ele “quase sempre libertou o candango de sua condição de simples trabalhador, fichado numa firma empreiteira qualquer” (Luz, 1968, p. 85).

Segundo a crônica, a prática de guardar dinheiro na poupança, incentivada e facilitada pelos empregadores e pelo governo, acabava proporcionando também o

investimento necessário para a abertura de estabelecimentos que vendiam bebidas, sobretudo bares (botecos). Assim, o bar acabava se tornando um espaço de resistência e sociabilidade aos consumidores e de liberdade e empoderamento para aqueles que buscavam uma vida melhor fora dos padrões tradicionais, isso é, fichado numa “firma empreiteira qualquer”.

Já a “pinga” era um refúgio para muitos diante dos “problemas humanos”, como era o caso da solidão e da saudade impostas pelo deslocamento e vazio afetivo causados pelo projeto desenvolvimentista. Mas, à medida que aumentava o número de operários, tornava-se também um “problema” ainda maior para a GEB (Novacap) e as construtoras. Gerando ainda mais controle e vigilância dentro dos acampamentos e na cidade e, conseqüentemente, invasões, que, como dito no capítulo anterior, eram construídas com diferentes materiais resultantes das obras.

No caso da Papelândia, que era em grande parte composta por barracos cobertos com sacos de cimento, Luz representa em “A história se repete” (analisada no segundo capítulo) uma prática bem comum à época: apesar de buscarem mais “liberdade” fora dos alojamentos das empresas, os sujeitos preferiam construir suas habitações próximas aos canteiros das empresas onde “eram fichados”. Nesse caso específico, a proximidade da invasão da W3 Sul se justificava pelas obras de infraestrutura da avenida.

Nesse sentido, o personagem Cícero — que, como dito, havia decidido “fazer outro barraco” mais distante da invasão após uma briga com a companheira, representa o cotidiano de muitos operários (fichados) que bebiam e moravam em invasões e, muitas vezes, entravam em conflitos por conta da moradia ou faziam uso da solidariedade de amigos:

Saiu, à tarde, em busca do local, depois de se haver alojado no barraco de um amigo pernambucano, chamado Severino, como se chamam todos os bons pernambucanos. Andou pelo cerrado, colheu cajuzinhos para fazer batida e descobriu uma bela sucupira de campo, que deitava sombra ampla e amiga sobre o chão (Luz, 1968, p. 87).

Nesse caso, chama atenção justamente o destaque ao cerrado e sua flora, que, diante da situação, deu alimento (ainda que utilizado para fazer uma bebida) e local de moradia, pois o personagem escolheu abrigar-se debaixo de uma sucupira para começar a obra. Porém:

Pegou a enxada e limpou o terreno. Como já era tarde, retornou à “Papelândia”, espremeu os cajus numa vasilha grande e derrubou, sobre o líquido ácido e generoso, uma garrafa inteira de pinga. Chamou o amigo, e os dois beberam juntos, pela noite adentro. O conteúdo da vasilha foi renovado, talvez duas vezes. E subiu à cabeça dos nordestinos, inundando-lhes o cérebro de sombras (Luz, 1968, p. 87-88).

Ainda conforme a narrativa, no dia seguinte, o operário foi para o trabalho “na firma que executava os serviços de águas pluviais, na W-3”, mas novamente se dirigiu ao local do novo barraco à tarde.

Isso dito, fazendo uso de uma ideia de “confusão mental” gerada pela bebida, que havia na noite anterior “inundado de sombras” o cérebro do operário, Luz insere o elemento cômico da crônica: dois operários, em horários diferentes, estavam construindo o mesmo barraco:

As estacas estavam fincadas. O ripamento do teto e das paredes, indispensáveis à colocação dos sacos vazios, estava pronto... Estranhou, a princípio, pois não se lembrava de ter trabalhado tanto, na véspera. Matutou alguns minutos, coçou a cabeça... Não se lembrava mesmo. “Cachaça é um trem danado pra tirar a ideia da gente...” Meio na dúvida, deu-se por satisfeito. O serviço estava bem adiantado. (...) Trabalhou algumas horas, deu-se por satisfeito com a parte executada e retornou à “Papelândia”, com novos cajuzinhos. Nova batida, tira-gosto de carneiro que Severino trouxe, e novo porre homérico. À tarde, não estranhou que o barraco estivesse coberto e com as paredes prontas. Faltavam as portas. Deitou mãos à obra, trabalhou o tempo que achou necessário e retornou ao barraco de Severino, com nova carga de cajuzinhos (Luz, 1968, p. 88).

Isto é, mesmo notando inconsistências e tendo que parar para voltar à casa do amigo na invasão, o narrador demonstra a determinação do personagem para terminar a construção e assim poder se mudar. A bebida, ainda que de forma sucinta, é inserida na narrativa como um vício que gera problemas na vida do operário, pois reforça o ciclo de instabilidade na vida pessoal ao mesmo tempo que compromete a sua saúde: entranhamento, perda de memória e confusão mental.

A crônica, visando criar um efeito de reconhecimento e pertencimento na recepção, se utiliza não apenas das ações, relações sociais e gestos corporais do personagem como também, possibilitado pela estratégia de usar um narrador onisciente, emprega um discurso indireto do personagem: “Cachaça é um trem danado pra tirar a ideia da gente...”. Ao alternar a voz do narrador com os pensamentos e falas do personagem (polifonia), o efeito no leitor é construído mediante o estabelecimento de uma conexão emocional derivada da compreensão aprofundada das motivações e do estado psicológico do personagem.

Apesar dos contratempos, o personagem não desiste do seu objetivo. Ele continua trabalhando ao mesmo tempo em que mostra sua perseverança e comprometimento com a construção do novo barraco, que simboliza tanto a tentativa de reorganizar sua vida quanto a precariedade de suas condições, já que o ato de “formar um novo barraco” é constantemente atravessado por limitações materiais, pela bebida (e seus efeitos colaterais) e pelo tempo “livre” disponível para a obra. Além disso, em contraste com construções das

habitações e monumentos da cidade “desejada”, as dificuldades de materiais e as idas e vindas do personagem acabam por representar também as etapas de construção, porém marcada por restos de materiais (materiais usados e precários), poucos recursos e “arquitetura” simples, características típicas de uma habitação frágil e provisória.

Luz acaba representando a “arquitetura” desses barracos da “Papelândia” aos leitores-ouvintes e seu processo de construção:

- a) dia 1: Escolha do local e estágio inicial de limpeza do terreno (preparação do terreno).
- b) dia 2: “As estacas estavam fincadas” e o indispensável ripamento do teto e das paredes para a colocação dos sacos vazios estava pronto (infraestrutura).
- c) dia 3: Após conseguir, no dia anterior, “um carrinho-de-mão emprestado” e transportar “para o local a sacaria, que seria utilizada nas paredes e no teto”, encontrou, no dia seguinte, o barraco coberto e com as paredes finalizadas (cobertura) e, por isso, colocou as portas (instalações) antes de retornar à casa do amigo.
- d) dia 4: Momento de tensão na narrativa, quando Cícero descobre que outro nordestino também estava se mudando para o barraco (limpeza e mudança).

O álcool aparece como um elemento recorrente no dia a dia de Cícero. E, por conseguinte, não é apenas um vício — apesar dos infortúnios criados —, mas um modo encontrado por esse sujeito para lidar com o peso da vida e os seus problemas. Isso é, como citado anteriormente, ao final do dia, a bebida funciona como válvula de escape diante das dificuldades.

Por isso, diante do ciclo diário instável, o emprego (fichado) constitui um eixo que garante a sua sobrevivência, ainda que de forma mínima. Assim, a mudança do personagem é condicionada ao recebimento de salário e ao seu dia de folga, que ocorre em um sábado: “No dia seguinte resolveu fazer a mudança. Era sábado” (Luz, 1968, p. 88). Ou seja, o sábado, em diversas narrativas de Luz, correspondia ao principal dia de descanso de muitos e também de recebimento dos pagamentos (Ribeiro, 2008; Sousa, 1983; Matos, 2010).

De acordo com o narrador, ao fim da construção do barraco, Cícero “recebeu o pagamento da semana, voltou ao barraco antigo, conversou com a mulher e tirou as poucas coisas pessoais que lhe restavam. Colocou-as no carrinho e caminhou para o novo lar” (Luz, 1968, p. 88). Assim, conforme narrado, completou-se o ciclo de personagem — presente também no cotidiano de muitos trabalhadores manuais ocupantes de invasões: trabalhar para sustentar-se, beber para suportar as agruras, tentar reconstruir sua vida (moradia, emprego, passagens para lugares no pau-de-arara...) — e recomeça-se o ciclo.

No desfecho da história, apesar da confusão inicial que resultou em “polícia”, após a discussão “ficar azeda”, houve acordo entre os dois nordestinos, que “passaram a morar no mesmo barraco”, pois “ambos gostavam de batida de caju...” (Luz, 1968, p. 89). Nesse caso, o consumo e gosto pela “batida de caju” são o “fio condutor” da crônica, ao gerar união e práticas sociais entre sujeitos da mesma classe. Eles, enquanto bens simbólicos de baixo custo, impulsionam acordos de sujeitos pertencentes ao mesmo *Habitus*: operários. Isso é, trabalhadores de origens semelhantes, sem dinheiro e bens (capital econômico), que buscam recomeço em um barraco por estarem à margem da cidade que construía.

Por fim, chama atenção também o condicionamento da resolução do conflito mediante o gosto pela bebida a partir da intervenção da Polícia, aparato do Estado que teoricamente deveria manter a ordem, moralidade e legalidade na cidade em construção. Assim, é possível identificar uma crítica implícita (por meio do humor demonstrado pelo gosto dos nordestinos), tal como faz em “A Casa Flutuante”, à prática conflituosa da Novacap (e sua força policial) de tolerar, ao menos até a proximidade da inauguração da cidade, a existência de espaços precários e temporários (favelas) — como era o caso das vilas operárias, invasões como a Papelândia ou “habitações” irregulares isoladas no cerrado, mas ainda próximas aos canteiros de obras.

Nesse jogo de tolerância, a necessidade de mão de obra, o estágio da construção da cidade e a força das pressões sociais e políticas específicas definiam, como visto no capítulo anterior, as ações de remoções (ou não), tais como ocorreu com a Vila Amaury, Vila Sara Kubitschek, Vila Planalto e Vila do IAPI, vistas como periferias ilegais (Holston, 2012). Como no caso da crônica acima, ainda que toleradas, as invasões não deixavam de ser ilegais e mal vistas pelo governo (Holston, 2012), já que contradiziam o discurso oficial de repressão, como antítese do Rio de Janeiro (Vidal, 2009), de favelas no novo centro administrativo.

Em “A história se repete”, a crítica de Luz expõe essa contradição: os operários que viviam em locais irregulares e, assim, sem direito de posse eram os mesmos sujeitos que “decidiram ir à Polícia, para que o direito de propriedade fosse garantido” (Luz, 1968, p. 86). Ironicamente, eles buscaram a proteção da lei e a garantia de direitos em um espaço onde sua própria presença é considerada irregular.

Há um paradoxo narrativo que transita diante dos contextos e estágios da obra: de um lado, a GEB é vista como aliada, porque garante ordem e segurança diante de conflitos internos no grande canteiro de obras e seus vários “mundos”; e de outro lado, é vista como

inimiga, porque representa o Estado que pode expulsá-los da cidade que construíam, mas que não lhes pertencia. Logo, algumas narrativas de Luz representam esse paradoxo, em que o Estado funciona ora como força repressiva, ora como instância de proteção e ordem para não atrapalhar o andamento da construção. Em ambos os casos, na maioria das vezes, a bebida é parte integrante do enredo da intervenção da Novacap.

Em “A casa de cimento” há, no discurso de Luz (como narrador-personagem), alusões a ambas as práticas. Marcada pelo humor, essa crônica, como citado no capítulo anterior, narra o caso do pai de um operário (sem nomes) que havia concluído que o filho havia ficado rico na construção da nova capital. A confusão, segundo o narrador, surgiu da má interpretação da leitura de uma carta enviada ao pai na Paraíba, já que o filho fazia alusão ao uso de sacos de cimento na construção da sua casa.

Um mês depois, escreveu ao pai, dando-lhe a notícia: estava construindo a casa, e, no fim do ano, daria um giro pela Paraíba. E revelou na carta: Já gastei duzentos sacos de cimento em minha casa... O pai recebeu a carta, leu-a e releu-a. Levou-a aos amigos, que também leram a notícia alvissareira. Ninguém teve dúvida. O rapaz estava rico, pois quem pode gastar duzentos sacos de cimento para construir uma casa, é porque tem dinheiro sobrando (Luz, 1968, p. 82).

A história engraçada é finalizada com um desfecho positivo. O cronista, em referência ao local de origem de muitos trabalhadores à época, utiliza-se da representação desse pai a partir de um imaginário que descreve os “paraibanos” como um povo risonho e que lida bem com a decepção, já que — segundo o texto — ele, como “bom paraibano, soube suportar, com uma boa gargalhada, a decepção...” (Luz, 1968, p. 82).

O narrador-personagem, ao realizar uma contextualização do cotidiano da “Papelandia”, situa o ouvinte-leitor sobre as particularidades dos barracos dessa invasão, ressaltando a importância do local como cenário da história de um “certo Paraibano”. Diferentemente do que faz em outras crônicas, que igualmente utilizam a estratégia de empregar sujeitos e espaços reais como forma de reforçar junto ao público a autenticidade e verossimilhança da narrativa, Luz escolhe não citar “nomes”. Isso acaba conferindo maior universalidade e atemporalidade ao seu texto e faz com que o leitor se identifique com a história e os personagens de uma maneira mais ampla, a partir da sua experiência no jogo de recepção (Iser, 1979). Assim, a escolha de Luz em manter a generalidade dos termos cria uma atmosfera de familiaridade e proximidade com o público, que pode se ver refletido nas situações e relações descritas no texto.

O narrador-personagem novamente utiliza-se da prática da poupança, ainda que sem citá-la explicitamente como “caderneta de depósitos”, para emergências e uso a longo prazo. Nesse caso específico, o objetivo principal era “visitar a família, logo que pudesse”, por isso: “já estava em Brasília havia quase um ano, guardando seu dinheirinho, todas as semanas, na Caixa” (Luz, 1968, p. 82). Além disso, faz, mais uma vez, referência às invasões como sinônimo de liberdade, se comparado aos alojamentos: “Mas, cansado de viver em alojamentos, onde não havia a liberdade de sair todas as noites, resolveu construir o barraco, na Papelândia” (Luz, 1968, p. 82). Por isso, escreve ao pai para falar sobre a casa e, “no fim do ano, daria um giro pela Paraíba”.

Chamou-nos atenção a representação do cotidiano da Papelândia narrado na primeira parte do texto por envolver o consumo de álcool, a criminalidade e a força repressiva da GEB. Nesse caso, Luz, como eu-personagem, procura aproximar a narrativa da realidade cotidiana fazendo uso da verossimilhança e da representação geográfica da “estranha vila teve existência por vários anos, no local onde se erguem a Praça 21 de Abril e as casas das quadras em volta” (Luz, 1968, p. 81).

Por isso, na figura de andarilho que recolhe os fragmentos cotidianos ao transitar entre os vários mundos de Brasília, a partir de uma autorrepresentação boêmia, narra seu trânsito entre os espaços da invasão e suas proximidades: “A gente saía de um dos bares, na Av. W-3 e entrava direto na Papelândia. Ali eram encontrados os botequins, onde a pinga corria à vontade, os “restaurantes” de nortistas, onde não faltava a carne de cabrito e onde, uma vez por semana, havia a buchada” (Luz, 1968, p. 81).

Novamente os bares se apresentam como espaço de uso excessivo de álcool, embora o narrador-personagem também destaque a presença nesse espaço da culinária nortista e seus pratos típicos. Porém, ao usar aspas, deixa em aberto outras interpretações aos seus leitores ouvintes, sendo possível inferir que, já que a “pinga corria à vontade” nos bares locais, esses restaurantes, diante da demanda, também vendiam bebidas aos seus frequentadores. Em outras crônicas, sobretudo referentes à Cidade Livre, é possível observar variações de produtos servidos nos bares, representados como lugares para a bebedeira, mas também para alimentação.¹⁹

¹⁹ Para Barral (2012), em *Nos Bares da Cidade: lazer e sociabilidade em Brasília*, o bar é, na linguagem cotidiana, um espaço profano, destinado a bebidas, mas também a diversas outras oportunidades. Segundo ele, o estabelecimento comercial conhecido como bar apresenta diferenças tanto no tratamento teórico quanto empírico. Por isso, em linhas gerais, é possível afirmar que ele pode ser definido como um estabelecimento destinado à venda de bebidas, frequentemente alcoólicas, e que também oferece opções de alimentação, proporcionando um ambiente social para interação entre os clientes. Sob uma perspectiva

Nesse caso, para Luz, “as principais brigas do Plano-Piloto aconteciam na Papelândia, onde algumas beldades desgarradas tentavam sobreviver de qualquer maneira” (Luz, 1968, p. 81). Ou seja, o cronista faz referência ao local a partir do imaginário de que a bebida gerava preocupação pelos excessos e dificuldade de controle com o crescimento das invasões. Ao citar as “beldades desgarradas”, o narrador dialoga com o discurso estatal de que o espaço destinado à construção da futura capital era destinado unicamente ao trabalho. Assim, antecipe-se, na sequência, a dialogar com o discurso de que não havia “crimes” ou espaços aos “marginais” na cidade: “Não se podia dizer que a vida da Papelândia era uma vida fácil, de marginais ou de vagabundos. Não... Longe disso. Brasília, nos primeiros tempos, não dava muita margem aos marginais... Quem não trabalhava em alguma coisa não sobrevivia” (Luz, 1968, p. 82).

Nesse sentido, é possível observar uma representação da localidade como um local “marginalizado” e estigmatizado, por estar à margem e envolvido em muitos problemas, mas também reforça a ideologia de que apenas o trabalho dignifica os sujeitos inseridos no território humano. Nesse caso, o discurso oficial da construção da nova capital reforçava a ideia de que a ordem e a produtividade eram valores essenciais para a sociedade, excluindo-se aqueles que não se encaixavam nesse padrão, que não “sobreviviam”. Na narrativa, destaca-se a importância do trabalho como meio de subsistência e de integração na comunidade, evidenciando, por um lado, a visão preconceituosa em relação aos que não se enquadram nesse modelo, e, por outro, que a “liberdade” proporcionada aos que se mudavam para a invasão se referia às condições dos alojamentos e à presença no Planalto de sujeitos como reflexo da necessidade de mão de obra na construção civil ou de apoio em face das necessidades diárias, como era o caso dos variados estabelecimentos comerciais e de apoio.

3.2.1. Bar: “um ponto de convergência de acontecimentos pitorescos”

Como aludido, os bares são frequentes em muitos cenários das narrativas de Luz. Símbolo da comercialização da temida cachaça (e outras bebidas), em associação com a poeira característica de Brasília, tornou-se *locus* de preocupação e vigilância do Estado, sobretudo por meio da polícia da Novacap, a GEB. Diante disso, em suas representações, Luz demonstra que alguns também ajudavam na alimentação dos residentes na cidade e,

sociológica, outros significados podem ser atribuídos, considerando as especificidades locais, sociais e culturais. Trata-se de um espaço de lazer, ocupação do tempo livre, conversação e encontros, ou seja, uma manifestação de sociabilidade no contexto do bar.

como em “A casa de cimento”, nem todo “restaurante” em Brasília voltava-se apenas para a oferta de refeições.

Na crônica “Missa Páscoa”, Luz se utiliza das lembranças do personagem para narrar as dificuldades dos primeiros anos da construção: “Mil novecentos e cinquenta e sete... Mil novecentos e cinquenta e oito. A refeição, tomada num dos bares da Avenida Central, tinha gosto de poeira ou de barro. Devia mesmo ter composição de poeira e barro” (Luz, 1972, p. 60). Por meio das memórias do personagem, Luz narra a realidade vivida por aqueles que se dedicaram à construção da capital do Brasil, em que, apesar de a alimentação precária ter sido um reflexo das condições adversas enfrentadas durante aquele período, também evidencia a importância dos alimentos e dos locais de refeição como parte integrante da história e da cultura de Brasília, tais como os restaurantes nortistas da Papelândia. Assim, a crônica “Missa Páscoa” não só narra as dificuldades da época, mas também o processo de rememoração do personagem ao retornar, anos depois, aos espaços da Cidade Livre que marcaram sua experiência como operário.

Porém, como veremos a seguir, os bares também serviam como ponto de encontro para os personagens da história da construção e primeiros anos da nova capital, locais onde eram realizadas conversas importantes, negociações e até mesmo confrontos e, assim como a bebida, eram refúgio para muitos sujeitos diante dos “problemas humanos da cidade”. Logo, a presença constante dos bares nas narrativas de Luz, tanto em *Invenção da Cidade* quanto em *Minivida*, reflete a importância desses estabelecimentos na vida cotidiana das pessoas. Conforme a narrativa, “Como as estradas de serviço, as valas eram abertas e fechadas quase que instantaneamente, pois as obras de conclusão da cidade eram executadas a toque de marcha batida” (Luz, 1968, p. 91).

Em “As costelas e as valas”, o cronista se utiliza das valas, que “sempre inspiravam anseios”, como símbolo das rápidas mudanças estruturais e espaciais durante a construção, refletindo assim a esperança de entrega da obra no tempo certo. Segundo o narrador, também na condição de personagem, os anseios eram presentes sobretudo entre boêmios, “cujas bússolas não funcionavam direito depois de algumas rodadas de chope ou aguardente”. Nessas situações, conseqüentemente: “Ao lado da alegria geral de ver a cidade construída, surgiam os pequenos e grandes dramas, cujos *pivots* eram valas. Pernas, costelas, clavículas e braços pagavam, com fraturas, o tributo de sangue à cidade nova. Mas, ao lado de cada drama, vinham os fatos engraçados, tragicômico, na maioria das vezes” (Luz, 1968, p. 91, grifo do autor).

Novamente, tendo a crônica como gênero do discurso (Bakhtin, 1997), Luz faz uso de outros gêneros, como é o caso do causo, que narra após tratar dos perigos das valas aos boêmios. Ao contar a história de um certo boêmio, o narrador não apenas chama atenção para o avanço das obras, mas também para os riscos concretos que elas trazem para quem circula pela cidade. Por meio do riso e da oralidade do causo, a crônica possibilita analisar os “lados trágicos” da empreitada, diferentemente dos relatos técnicos e oficiais, que tendem a silenciar ou minimizar esses riscos, apresentando a modernização como progresso inevitável. Por meio da oralidade dos boêmios e frequentadores do bar, a narrativa evidencia justamente a ausência de elementos básicos de segurança que causavam acidentes, “pequenos e grandes dramas”, como sinalização, barreiras ou avisos que poderiam evitar acidentes, mesmo para “os boêmios cujas bússolas não funcionavam direito, depois de algumas rodadas de chope ou aguardente”.

Como citado, “as obras de conclusão da cidade”, que eram “executadas a toque de marcha batida”, ao mesmo tempo que causavam felicidade e entusiasmo entre os habitantes, também resultavam em descuidos e negligência com a segurança. A falta de planejamento e a pressa em finalizar as obras acabavam colocando em risco a vida das pessoas que frequentavam o local. A narrativa destaca a ironia presente nesse contexto em que o progresso era apresentado como inevitável, mas os riscos eram minimizados, ignorando-se as consequências trágicas que poderiam ocorrer.

Na crônica: “Certo boêmio, que gostava de pescarias e que não deixava escapar de suas redes os sábados e domingos carregados de garrafas, deixou a cidade numa sexta-feira. A pescaria sempre fora mais motivo para bebedeiras do que mesmo para a caça aos peixes...” (Luz, 1968, p. 91). Porém, ao voltar do lazer de fim de semana, sem sobriedade, o funcionário da Novacap acaba caindo em uma vala e quebrando cinco costelas.

O cronista utiliza a voz do personagem para narrar seu “drama”, após os amigos estranharem seu sumiço no bar e o procurarem no seu alojamento. Nesse sentido, tendo como elemento condutor aspectos da oralidade, nesse caso cabe lembrar que inicialmente essas crônicas eram interpretadas na RNB, o cronista recria falas populares e representa o cotidiano de amigos em seus horários de descanso e pausa de trabalho. Com isso, no que concerne ao efeito estético pretendido, objetiva aproximar o texto da linguagem cotidiana, dando autenticidade e ritmo narrativo, este iniciado ainda no princípio do texto, quando convida o ouvinte-leitor (“Eis um deles”) a acompanhar um desses fatos “tragicômicos”:

No quarto abafado, encontraram-no deitado, exibindo um grosso colete de gesso, que lhe imobilizava inclusive os braços.

- Ei, amigo! Que foi isso? Algum peixe-boi lhe deu uma mordidela?

Com espírito esportivo, o pescador explicou:

- Quando fui, não tinha vala. Quando voltei... tinha! E vocês sabem que quando a gente volta de uma pescaria de quarenta e oito horas, com um punhado de garrafas na “feira” da cabeça, as pernas e a vista nunca estão em seu estado normal. Não conseguem ver coisas que não existiam antes! Amigos, não vi a vala nova, perto do alojamento! (Luz, 1968, p. 92).

Ou seja, em “As Costelas e as Valas”, o pescador, narrador-personagem, descreve como acabou caindo de forma desajeitada e quebrando as costelas. Fazendo uso do humor, é representado rindo da situação, mostrando que o espírito esportivo estava presente mesmo nas adversidades na futura capital.

Há, nesse caso, uma referência ao boêmio como um sujeito que enfrenta os desafios com leveza e bom humor, mesmo diante de situações adversas como a queda e a quebra das costelas. Além disso, ao usar a polifonia, Luz procura evidenciar a importância do espírito esportivo e da camaradagem entre os amigos boêmios, que compartilham não apenas a experiência e o conhecimento da pesca recreativa, mas também a rotina diária nos bares e “restaurantes” da cidade.

Por isso, o bar, como espaço de memória coletiva e socialização, transforma esses relatos cotidianos e engraçados em denúncia social, mostrando que a população dos “muitos mundos” da futura capital em construção percebia e comentava os perigos muitas vezes ignorados pelo discurso oficial em face da “necessidade” de concluir a cidade. Nesse caso, mais uma vez utilizado, o caso expõe contradições entre o discurso oficial e o cotidiano vivenciado na época por diferentes sujeitos e em diferentes espaços.

O bar, cenário em muitas narrativas, mas personagem em outras, funciona como espaço de expectativa e circulação dessa oralidade: “Na segunda-feira, na mesa do bar, a turma aguardou a chegada do “emérito pescador” que, com certeza, não traria peixes, mas traria histórias fantásticas sobre sua aventura de fim de semana...” (Luz, 1968, p. 91). Assim, nele não apenas as histórias sobre as obras, mas também sobre as experiências pessoais, se multiplicam, se exageram e se transformam em anedotas.

A interação entre os frequentadores do estabelecimento revela a forma como as narrativas e o cotidiano se entrelaçam, misturando o discurso oficial com as experiências individuais de cada um. Ele se torna, então, um espaço de troca e de construção de identidades, onde as rotinas na construção se entrelaçam e se transformam, criando um ambiente único de sociabilidade e de ressignificação da realidade. Por isso, em algumas

narrativas de Luz, os pontos de encontro e práticas sociais não se resumem apenas à rua, ao trabalho, ou à casa, já que nos “botecos” diferentes personagens encontram nos amigos a rede de apoio para os seus “dramas humanos”.

Em “Olhos misteriosos”, por exemplo, o cronista, o bar é narrado como rotineiro e composto de amigos “de todos os dias”, mais atentos à vida do personagem e possíveis alterações na rotina, cuidados pessoais ou sentimentos. Nesse caso, o narrador-personagem acreditava estar apaixonado: “Os amigos de todos os dias, no serviço, no bar, na rua, começaram a notar transformações em mim. Já não deixava a barba por fazer dois dias. A roupa, embora surrada pelo uso, era cuidada. Enfim, até no jeito de falar houve modificações.” (Luz, 1972, p.83).

Em “As Costelas e As Valas”, é a quebra da rotina diária do “amigo de todos os dias”, nos intervalos do serviço, que gera o efeito de estranhamento:

O tempo para o aperitivo e o almoço chegou ao fim. Era a hora do retorno ao serviço na NOVACAP. O esperado não apareceu. No dia seguinte aconteceu a mesma coisa. A turma ficou preocupada com o amigo de todos os dias, que não retornava, nem dava notícias. Os rapazes decidiram suprimir o aperitivo e, em conjunto, rumaram para o alojamento do pescador desaparecido (Luz, 1968, p. 82).

Se antes, o narrador apresenta primeiro a expectativa dos outros personagens em saber as histórias do “emérito pescador” na segunda-feira, o incômodo surge e quebra a sequência narrativa esperada quando “certo boêmio” não aparece — algo fora do habitual. Esse descompasso entre o esperado e o real cria o efeito de estranhamento, que, como função narrativa, sugere indiretamente que aconteceu algum acidente. Assim, com o desfecho, o texto denuncia de forma indireta os perigos das valas abertas na cidade, reforçando a crítica social por meio da oralidade e da memória que se torna popular.

Nesse caso, para a criação do efeito, novamente há o entrelaçamento entre bar (intervalo), trabalho e alojamento (descanso), pois, fazendo uso de um ciclo que se repete, o cronista demonstra a importância dessas práticas sociais na vida dos sujeitos que viviam na cidade, isto é, da solidariedade e união entre os colegas de trabalho. A partir da quebra quase “ritualística” da rotina desses frequentadores, a preocupação com o amigo desaparecido leva os rapazes, “em conjunto”, em busca de respostas.

Como já demonstrado em outras análises acima, dialoga-se com o imaginário da época de que o ambiente da construção envolvia e apresentava um sentimento de união e solidariedade entre os presentes. Mas, pelas análises das crônicas, em conjunto com outras

pesquisas, percebemos uma relação bem mais estratificada do que sugere o imaginário da época, como nesse caso que remete a funcionários da Novacap.

Em “Cortinas de barba”, Luz relembra a “ideia maluca” de deixar a barba crescer, surgida na mesa do bar, como forma de diferenciação, na inauguração da cidade, entre os que participaram da construção e os que chegariam depois para ocupá-la. Segundo o narrador, esse tipo de pensamento não era exceção, já que “muitas maluquices” haviam sido praticadas durante a edificação da cidade e “que deram certo; tão certo que a cidade pôde ficar pronta no tempo certo” (Luz, 1968, p. 29).

Novamente o local, e nesse caso a vida boêmia, como espaço onde surgiam ideias inesperadas, e mesmo malucas, mas cercado de descontração ou conversas sem maiores pretensões, também serve para reflexão e até solução de dilemas sociais. Enquanto seres sociais, esses sujeitos envolvidos no contexto da construção, observando as mudanças sociais ocorridas no cotidiano de Brasília, demonstram preocupação com sua situação após a inauguração. Por tanto, o assunto “surge” da conversa do grupo sobre as festas da inauguração e então “levantou-se o problema da diferenciação, no dia 21 de abril, entre os que participaram da edificação da cidade e os que chegariam para dela tomar posse” (Luz, 1968, p. 229).

Há, nesse caso, como veremos mais à frente, uma preocupação desses sujeitos de reconhecimento e pertencimento, a qual se manifesta com o medo do esquecimento. Por isso, a chegada de novos habitantes é vista como um problema de *status* e privilégios por aqueles que participaram ativamente da construção de Brasília. A diferenciação entre os que contribuíram para a edificação da cidade e os recém-chegados levanta questões sobre identidade e valorização do trabalho realizado, especialmente quando considerada a relação conflituosa existente e que já se verificava com os trabalhadores mais pobres no que se refere ao uso e à apropriação do espaço construído.

Por trás do estereótipo de “boêmios alegres e divertidos”, há, na representação desses que “pretendiam erguer a cortina da barba”, descritos como “homens satisfeitos e triunfantes”, o dilema de terem concluído a “nobre tarefa” de construção, mas de não fazerem parte da nova etapa. De acordo com o narrador, “queriam apenas a criação de um sinal que os diferenciasse, no momento em que deveriam entregar, aos que chegariam daí a pouco, aos pioneiros da mudança efetiva, o apartamento, o escritório, a sala de trabalho” (Luz, 1968, p. 231). Isto é, os antigos moradores desejavam deixar sua marca e ser lembrados como os pioneiros da transformação urbana, mesmo que não fizessem parte dela. Nesse caso, na

narrativa, a ideia maluca do bar, descontraída e alegre, explicita a necessidade simbólica de muitos dos “pioneiros construtores” de pertencimento e de reconhecimento social, evidenciando a complexidade das relações entre memória, identidade e transformações urbanas.

Ainda segundo o cronista, quando se refere às práticas vivenciadas nos bares de Brasília em “O volante roubado”, “o bar era um ponto de convergência de acontecimentos pitorescos. Toda a pequena fauna humana, que o frequentava, era rica em episódios diários...” (Luz, 1972, p. 188). Luz continua privilegiando na representação do espaço as relações sociais e a diversidade dos seus frequentadores. A diversidade dos frequentadores e as histórias compartilhadas nesses espaços contribuem para a construção da identidade urbana e para a preservação da memória coletiva.

A referida crônica, presente no livro *Minivida* (1972), gira em torno da euforia do personagem por quase ter ganhado na loteria e por ter recebido uma carta positiva da mulher amada, abordando, ainda, o excesso de consumo de álcool, que faz o personagem principal gritar “a plenos pulmões bêbados” quando ia embora, que alguém havia roubado o volante do seu carro. O que não passava de um mal-entendido, já que ele havia entrado pelo banco de trás. Logo, com muito humor, a crônica acaba também narrando a continuidade das práticas boêmias na cidade, mesmo após a inauguração.

A crônica “O volante roubado” narra que, nos momentos de euforia, após as notícias boas, era no bar que se comemorava e se encontrava os amigos. Por isso, na sequência do texto, o narrador menciona que o protagonista procurou “amigos nas mesas vizinhas”, mas “era cedo ainda para que eles voltassem dos escritórios ou das repartições, mas logo começariam a chegar, cada um com sua alegria ou com o seu problema do dia” (Luz, 1972, p. 187). Ou seja, comparado ao cotidiano da construção, a crônica apresenta mudanças ocorridas após a inauguração, já que não se fala mais em canteiros ou obras. Nesse outro momento, devido à máquina pública recém-instalada, as repartições ou escritórios começam a fazer parte da rotina diária de muitos boêmios.

O protagonista, representado como jornalista — que “tinha olhos de repórter”—, havia chegado mais cedo e por isso: “Os amigos tardavam. Como tardavam, naquela tarde de sol e de luz sobre as superquadras da Asa Sul! Ou será que chegara cedo demais ao bar? Sim, chegara cedo demais... Não tivera paciência de esperar, a alegria era imensa. E de cerveja em cerveja atravessou as horas, à espera dos amigos e da noite” (Luz, 1972, p. 188). Isso posto, a narrativa nos leva a refletir sobre a passagem do tempo e as transformações que

ocorrem ao redor do personagem principal nesse outro momento da cidade. Ele, diante da demora, vai se embriagando:

(...) Mariinha, com sua letra miúda, nadava no mar de espumas do líquido louro, que brilhava no copo. O três, que roubou a vez do dois, no bilhete quase premiado, dava gargalhadas. Os amigos davam gargalhadas, o dono do bar, de cabelos lisos, antigo malandro da Lapa, gritava um espanhol mastigado, para alegrar fregueses. As letras cresceram no papel da carta e dançaram diante de seus olhos submersos na cerveja. Alguém ajudou-o a caminhar até o carro, estacionado à frente do bar (Luz, 1972, p. 188-189).

As gargalhadas representam o ambiente descontraído na rotina do boêmio, que se via imerso em risadas e brincadeiras com os amigos. A atmosfera festiva do bar, com o dono entretendo os clientes e o clima descontraído, contrastava com a seriedade da mensagem que leu da amada e com o bilhete quase premiado que trazia um misto de emoções. O protagonista, imerso em suas memórias e expectativas, vive o presente de forma intensa, aguardando ansiosamente a chegada dos amigos. A descrição detalhada do cenário e dos sentimentos do personagem nos transporta para dentro da história, fazendo com que sintamos sua impaciência e alegria desmedida. A partir da narração onisciente que narra o processo de embriaguez, faz com que o ouvinte-leitor compartilhe da mesma espera e da emoção.

Em “A face da morte”, também narrando um episódio ocorrido em um bar nos primeiros anos da capital, o cronista, como narrador-personagem, transforma um encontro banal com um amigo em reflexão existencial, após a pergunta: “Você tem medo de morrer?” (Luz, 1972, p. 102). A pergunta modifica a imagem do bar como um lugar de alegria e descontração, deixando o clima pesado:

Se alguém entrasse no bar, naquele instante, e perguntasse, ninguém seria capaz de dar a resposta certa e justa. A verdade, porém, é que o assunto caiu, como um pássaro morto, sobre a mesa, com o barulho seco de corpo desarticulado: ploch... Caiu e dominou a todos, tético, em sua essência; poderoso e fatal, com sua triste finalidade. Caiu, quando o amigo, que chegara do interior, fez a pergunta: Você tem medo de morrer? (Luz, 1972, p. 101).

A narrativa procura demonstrar que, diante da morte e “sua triste finalidade”, o bar deixa de ser apenas espaço de descontração. O narrador, ao situar o leitor-ouvinte, demonstra que era tão profundo e angustiante que até mesmo as risadas habituais davam lugar a expressões sérias e pensativas, transformando o ambiente em algo desconfortável.

O objetivo da narrativa é justamente refletir sobre a função social do bar em Brasília naquele contexto dos anos 1960; para isso, Luz se utiliza de uma pausa dramática e breve suspensão do tempo, visando causar o efeito no leitor acerca do impacto que o assunto

causou nos frequentadores e no “espaço”. Segundo o narrador personagem, “o copo que estava a caminho da boca fez uma ligeira parada no ar, mas a mão comandou imediatamente o prosseguimento de sua marcha até atingir o objetivo, e a bebida foi sorvida... (...)” (Luz, 1972, p. 100). Como consequência da alteração causada pelo amigo “sem tato”, a bebida é sorvida “com um ligeiro e estranho gosto, talvez o gosto da morte pressentida” (Idem). A ação do personagem sem tato não apenas interrompe a rotina do ambiente, mas também provoca uma mudança na atmosfera, transformando a simples ação de tomar uma bebida em um momento carregado de significado e tensão.

A sensação de “morte pressentida” ao saborear a bebida sugere que a pergunta indiscreta do amigo despertou emoções profundas e perturbadoras nos presentes, alterando completamente a dinâmica do espaço, ao que o narrador personagem explica: “Os companheiros de mesa, todos um tanto ou quanto triscados pelo calor da bebida, fixaram os olhos no amigo do interior, cujos lábios proferiram palavras tão fora de hora, numa hora como aquela, de libação e de alegria. Ou, pelo menos, de libação despreocupada” (Idem). Ou seja, a mesa, aqui, é representada como o verdadeiro “ponto de seção” e descanso. Sendo um momento de “libação e alegria”, quando os corpos descansam e se preparam para enfrentar a próxima “batalha”:

(...) Cada qual procurava amenizar o cansaço do dia de trabalho, que findara há poucos instantes. Cada qual fizera a pausa no bar, antes de procurar o rumo de casa, onde os problemas domésticos sempre nos aguardam, escondidos atrás de portas, dentro de envelopes, ou em gavetas. Onde o telefone, tão amigo às vezes, outras vezes explode, negro e frio, como uma bomba de gás lacrimogêneo, na forma de chamado urgente ou de aviso trágico. O bar é um ponto de seção nessa viagem de retorno. Ou melhor, a mesa (Luz, 1972, p. 100-101).

Na cidade moderna, onde predominam os problemas e o cansaço vividos no trabalho, o bar surge como uma espécie de pausa da vida frenética. Mais do que um cenário, é símbolo da vida em transição na nova capital, um espaço entre o trabalho e o lar, onde se revelam fragilidades do homem moderno ainda que por alguns instantes. O bar é um ponto de seção nessa viagem de retorno para casa, que não significa necessariamente sinônimo de descanso e relaxamento. Ele se torna, então, um refúgio para aqueles que buscam um momento de pausa, um espaço de encontro e convivência onde se revelam as angústias e alegrias da vida moderna.

Mais do que um ponto de parada, é também um portal para a autodescoberta e a compreensão do mundo ao nosso redor; nesse sentido a mesa de bar se sobressai: “ A mesa

do bar é onde se bebe, onde quer que ela esteja, no interior ou na calçada, é o ponto de parada, o ponto real de descanso entre o trabalho e a casa” (Luz, 1972, p. 101). Logo,

em torno dela, seja redonda ou quadrada, os corpos se deixam pousar sobre as cadeiras, numa anarquia de ossos, banhas, vísceras e coração, à espera do momento da partida. O escritório, fonte e ninho de atritos e pressões externas, ficou a um quilômetro ou a cinco minutos de distância. A cinco minutos ou a um quilômetro, o lar, ninho de atritos e pressões internas. Doce e inevitável ninho, aguarda os nossos passos, com olhos vigilantes, que controlam o ponteiro do relógio: com corações vigilantes, que antecipam as palavras e adivinham os gestos. A mesa, não o bar, a mesa, sobre cuja superfície flutuam as garrafas e os copos sob o eflúvio mágico da bebida, é o belo e indispensável ponto de seção, onde os corpos se dessedentam e o coração se refrigera e se prepara para a próxima batalha (Luz, 1972, p. 101).

A mesa do bar, mais do que um objeto simples e banal presente na vida desses sujeitos — que agora estão confinados em escritórios ou repartições — se transforma em símbolo, com múltiplas funções: de coletividade, já que reúne os frequentadores em torno dela; de pausa, uma vez que funciona como espaço de transição onde os corpos descansam e se preparam para enfrentar a vida; de reflexão interna ou externa, posto que é sobre a mesa que a pergunta sobre a morte se instala. Ademais, para a narrativa da crônica, ao se tornar símbolo, a mesa de bar concentra e materializa os fatos citados pelo narrador-personagem: pausa, convivência, revelação e exposição da fragilidade humana em face da morte.

Diante disso, o narrador reflete sobre a vida dos companheiros na nova capital: “(...) escondendo o temor, as respostas dos companheiros foram dolorosas, temerosas ou tristes. Escravos de uma vida sem futuro, presos às contingências de empregos magros e sem perspectivas, sofrendores inveterados e sem tréguas, todos tinham medo de morrer” (Luz, 1972, p. 102). Na capital da esperança, seus companheiros são representados como “escravos” sem perspectivas de um futuro melhor, presos em empregos que mal sustentam suas vidas e sem esperança de melhora. Nesse caso, o narrador observa a fragilidade humana diante da morte, refletindo sobre como seus companheiros vivem em constante medo de morrer, sem trégua para o sofrimento que enfrentam. Mesmo na nova capital, a esperança parece distante para aqueles que estão presos em uma existência de privações e incertezas.

Assim, diante do narrado, a bebida e o bar, fosse durante a construção ou após a inauguração de Brasília, permanecem como refúgios para os trabalhadores, uma forma de escapar temporariamente da dura realidade que enfrentam. O álcool se torna um consolo momentâneo para aqueles que não veem perspectivas de melhora em suas vidas, uma maneira de afogar as mágoas e esquecer, mesmo que momentaneamente, a desesperança que os cercam, sejam eles “candangos” ou pioneiros.

3.2.2 - Entre o privado e o social: Boêmios, cartas e o lado humano na empreitada da construção

As crônicas de Luz que abordam aspectos íntimos da vida de indivíduos envolvidos na edificação e nos primeiros anos de Brasília, as quais o cronista se refere como “lado humano” ou “dramas”, compartilham entre si um elemento em comum: a utilização do gênero cartas e/ou da figura do seu eu-personagem na condução da narrativa. Dessa maneira, nesses textos, são representados os aspectos emocionais e psicológicos da vida dos personagens, alguns dos quais já foram mencionados neste capítulo, como os dramas pessoais que enfrentam, os relacionamentos amorosos, as angústias e os medos, além de temáticas emocionais como a solidão, a desesperança e a saudade, que, pouco citados pela história oficial, estavam amplamente presentes no cotidiano dos sujeitos radicados em Brasília.

A crônica “Cartas” faz referências a aspectos da experiência do cronista na nova capital como literato e jornalista. Ao finalizar essa narrativa, o narrador-personagem do cronista vale-se de sua experiência pessoal para se posicionar como um verdadeiro “escriba” de Brasília. Nesse momento, é pertinente ressaltar, no diálogo intimista com o público que o cronista busca gerar, o uso da memória para lembrar a suposta colaboração no processo de comunicação desses indivíduos: “E assim, amigos, quantas vezes, bancando o escriba na Cidade Livre, ganhei meu pão, ouvindo, com paciência, as histórias das dores, das alegrias, das esperanças daqueles que, na sua simplicidade, deram uma grande contribuição humana para a edificação da cidade” (Luz, 1968, p. 76).

Nesse caso, o tom confessional visa aproximar o leitor da sua experiência, “E assim, amigos”, e, como testemunha e participante, dar credibilidade à sua narrativa. Ao compartilhar suas experiências e reflexões de forma íntima e pessoal, o cronista busca estabelecer uma conexão mais profunda com o seu público, convidando-os a refletir sobre as histórias e vivências compartilhadas. Para isso, porém, o narrador-personagem traz no início da crônica o ofício de escriba e seu renascimento em Brasília:

A profissão de escriba, quase desaparecida, desde o dia em que os reis e os nobres aprenderam a manipular a pena, renasceu em Brasília, teve grande popularidade, e ainda hoje é exercida nos acampamentos fincados no chão do Planalto. Por volta de 1958 e 1959, quando dezenas de milhares de homens de todas as regiões do País viviam confinados nos alojamentos da Novacap ou das grandes construtoras, quem sabia escrever, mesmo que fosse um mau escriba, tinha uma renda certa ao fim de cada mês (Luz, 1968, p. 75).

Recorrendo à função quase desaparecida, a representação do renascimento da profissão envolve a falta de alfabetização na cidade em construção. Nesse caso, ainda que implicitamente, o narrador demonstra que “saber escrever” se tornou uma habilidade valiosa durante o primeiro momento em que os trabalhadores confinados nos alojamentos viam naqueles que sabiam escrever a oportunidade de se comunicar com os seus amigos e familiares. Assim, a representação do renascimento da profissão de escriba em Brasília reflete a falta de comunicação e a demanda por aqueles que dominavam a escrita em um contexto de precariedade e ritmo acelerado.

Além disso, é oportuno destacar a experiência literária de Clemente Luz, ao se analisar o contexto de produção das crônicas de Brasília, pois se sobleva em seus escritos, como citado, uma linguagem simples e de fácil entendimento — que vai além das características do gênero —, uma vez que havia uma significativa parcela da população brasileira não alfabetizada na década de 1950 (Braga; Mazzeu, 2017), ainda que tenha ocorrido uma melhora nos dados apresentados pelo Censo Experimental de Brasília de 1959.²⁰

A partir dos dados apresentados no Censo, e ainda que Brasília estivesse com uma porcentagem de alfabetização de 55,6% referente ao total de pessoas acima dos 5 anos de idade, observa-se uma disparidade se considerarmos as localizadas isoladamente, pois há uma maior quantidade de não alfabetizados nos acampamentos que contavam com trabalhadores mais humildes. De acordo com a análise do Censo, a quota “alcança mais altos níveis onde é maior a concentração de pessoas de melhor posição na escala social: o Acampamento Central da NOVACAP (pessoal técnico-administrativo); o Núcleo Bandeirante (comerciantes, industriais, comerciários) etc.” (IBGE, 1959, p. 27).

Contudo, há uma grande diferença quando nos voltamos para outras localidades, já que “os coeficientes mais baixos se referem à Zona Rural e ao Núcleo Bananal — este último, como demonstram outros numerosos índices estatísticos, habitado em maioria pelas pessoas de mais modestas condições” (Idem). Além do mais, se considerarmos somente os dados obtidos em 1959 e que Brasília, em sua forma “polinucleada”, vai muito além do Plano

²⁰ A afirmativa refere-se às pessoas de 5 anos de idade ou mais. Segundo o Censo Experimental de Brasília, “computaram-se como alfabetizadas as pessoas capazes de ler e de escrever um bilhete simples em um idioma qualquer. Esse critério, internacionalmente recomendado, afasta em princípio o risco de serem indevidamente contadas como alfabetizadas as pessoas que apenas saibam assinar o nome” (IBGE, 1959, p. 26).

Piloto (Paviani, 2004; 2010), nota-se uma diferença de alfabetização ainda mais latente naquele período. De acordo com o Censo,

entre os extremos (34,1% na Zona Rural e 77,9% no Acampamento Central da NOVACAP), a taxa de alfabetização passa por gradações que dariam como que o escalonamento cultural das diferentes localidades, com as posições superiores ocupadas pelo Núcleo Bandeirante, os acampamentos da Zona Sul do Plano Piloto, a Candangolândia, a Cidade de Planaltina, e as inferiores pelos povoados de Brazlândia e Taguatinga, e o Núcleo Bananal (IBGE, 1959, p. 27).

Diante dos índices de alfabetização do período da construção de Brasília que influenciou a escrita do cronista, muito por conta também da sua experiência com uma escrita proveniente da literatura infantil, ressalta-se neste estudo prévio também que, entre as outras atividades realizadas na cidade, como confidencia na crônica, Luz escreveu cartas para pessoas não alfabetizadas da nova capital.

Esses sujeitos não alfabetizados, em geral operários mais humildes, como se pôde observar nos dados do Censo de 1959, pagavam para que o cronista escrevesse mensagens para os seus amigos e familiares. Segundo o escritor em seu relato oral, foi criado na época aos sábados e domingos, diante da grande procura pelos seus serviços, o “dia das cartas”. De acordo com ele:

Os caras me pediam pra escrever carta. Aí instituí o dia das cartas. No sábado e o domingo a gente punha a cadeira e um banquinho lá assim e eu e meus filhos escrevíamos as cartas pros candangos. Escrevíamos o que eles queriam. Tinha sábado que a gente escrevia 30, 40 cartas. E ganhava um dinheirinho, [...] nem sei quanto a gente cobrava. Mas sempre dava pra beber cerveja (Luz, 1996, p. 12).

O número de cartas escritas aos finais de semana ratifica o fato de que existiu uma considerável quantidade de pessoas na condição de não alfabetização, tanto que outras pessoas alfabetizadas que trabalharam na construção da nova capital também realizaram o mesmo trabalho para ajudar conhecidos ou complementar suas rendas.²¹

Isso posto, evidencia-se nos escritos de Clemente Luz uma linguagem informal e acessível, que se assemelha a uma conversa pessoal, em tom de confidência (Nascimento, 2020). O literato reconhece, em entrevista cedida ao ArPDF, que a experiência de escrita para um público infantil foi valiosa na produção das crônicas: “(...) então eu 'tava acostumado a escrever uma linguagem simples’. Então escrevia a crônica naquela linguagem

²¹ Outros relatos de sujeitos que também prestaram tal serviço pode ser encontrados nas análises de Beú (2012) sobre os candangos e na monografia de Cardoso (2007) sobre a Rádio Nacional de Brasília. Cf BEÚ, Edson. *Expresso Brasília: a história contada pelos candangos* Brasília: Ed. 2012, p. 71; CARDOSO, Mônica Gonçalves. *Os primeiros anos do rádio em Brasília*. (monografia), Brasília - Centro Universitário de Brasília - UniCEUB, 2007, p.20.

exatamente que eu escrevia pra criança, pra garotada. E eles [os trabalhadores] entendiam, nunca deixaram de entender tudo que eu dizia na crônica (...)" (Luz, 1996, p. 9).

Por isso, como veremos abaixo, nas crônicas sobre as temáticas da solidão e da saudade, muito presentes no cotidiano dos construtores de Brasília, as cartas são apresentadas como o principal meio de comunicação da época entre os trabalhadores e seus entes queridos, o que guarda muita relação com a profissão de “escriba” exercida por Clemente Luz (Nascimento, 2020).

Portanto, ainda que ele escrevesse cartas somente aos finais de semana, essa atividade era de grande importância não apenas para os trabalhadores, que ansiavam pela comunicação com seus familiares e amigos distantes, como também para o próprio cronista, já que assim — para além da renda extra — ele mantinha uma certa proximidade e conhecimento pessoal de muitos sobre os sujeitos narrados em seus escritos.

O “escriba” é aquele que registra, preserva e dá permanência ao que poderia se perder ao mesmo tempo em que presta um serviço necessário às mensagens desses sujeitos, as quais eram variadas: “Com paciência, transferia para o papel, em letra às vezes quase ilegível, as mensagens de saudade, de amor, de perdão, que os candangos queriam enviar aos entes queridos. Eram mensagens inocentes, às vezes, dolorosas, outras vezes, e violentas, quando se trava de marido e mulher” (Luz, 1968, p. 75).

O narrador detalha o *modus operandi* desse trabalho renascido: “O escriba se colocava à disposição da clientela, em tosca mesa, com o tinteiro à frente dos olhos, papel pousado sobre a tábua e a caneta na mão. Primeiro, ouvia tudo o que o candango queria dizer, discutia com ele, quase sempre, o tom da carta que ia ser escrita. Por fim, começava a escrever” (Idem). Não há penas e os “clientes” não são reis e nobres, bem longe disso. Mas a precariedade do serviço e a necessidade de transmitir mensagens lembram muito o tempo antigo trazido pelo narrador na crônica. Até por isso, diante da importância da palavra escrita, se considerado o efeito renovador e modernizante presente nos discursos sobre a nova capital, a prática se torna um contraponto à ideia de Brasília como o ponto de cisão entre o arcaico e o moderno. Ao evocar a tradição de escrever cartas a outros, Luz expõe o contraste existente entre o discurso oficial e a prática cotidiana cercada de dificuldades.

Em “Mensagem dos ausentes”, Luz se utiliza da ironia para manifestar seu descontentamento com os serviços de entrega de mensagens na cidade em construção. Assim, reatualiza historicamente a evolução do serviço, que, apesar dos avanços, não funcionava em Brasília:

Antigamente, havia os estafetas do rei: Havia os mensageiros solitários, que arriscavam a vida, para levar a mensagem amorosa; que arriscavam a pele, para salvar a comunidade, ou que se perdiam em desertos, à procura de rotas de comunicação... Mas esses heróis anônimos, com o tempo, foram sendo substituídos. As comunicações, amorosas ou não, exigiam maior rapidez. Um tal Samuel Morse inventou o telégrafo. Outros encurtaram as distâncias, com o navio, a locomotiva, o automóvel e o avião. E, simultaneamente, expandiu-se o serviço de comunicações. Por isso, cartas e mensagens chegam depressa, a todos os cantos do mundo. Mas não chegam depressa a Brasília. As causas são diversas, quase todas justificáveis (Luz, 1968, p. 149-150).

A partir da crítica aos serviços de comunicação, Luz, com o intuito de relembrar a importância de superar a distância e a ausência, independentemente dos métodos e formas adotados, nos impele a pensar sobre as dificuldades impostas aos trabalhadores nas suas tentativas de contato com os seus familiares distantes. Segundo ele, com o passar do tempo, esses meios tornaram-se progressivamente mais ágeis e eficientes, fosse por meio de cartas enviadas por mensageiros, telégrafos, correios ou outros dispositivos. Contudo, não em Brasília, onde as causas dos atrasos eram “quase todas justificáveis”.

Ele destaca que, apesar dos avanços tecnológicos na comunicação, o problema dos atrasos persistia em Brasília devido a uma série de fatores que poderiam influenciar o serviço de entrega. Nesse caso, para “andar”, as cartas precisavam “de uma série de medidas e providências, de um organismo funcionando, para vencer as distâncias e cumprir os trajetos e distâncias que vão de coração a coração” (Luz, 1968, p. 149).

Segundo o narrador, a estrutura dos Correios, que era insuficiente diante da demanda, “é pobre, é pequeno, e tem as pernas curtas”. Nesse sentido, o tamanho gerava desorganização dos “estafetas dos correios”, que apresentavam dificuldades para encontrar as correspondências “nos montões de cartas espalhadas na sala pequena dos Correios”. Assim, “todos esperam e procuram a carta que deve chegar ou que, muitas vezes, já chegou e está coberta pela poeira, na agência dos Correios” (Luz, 1968, p. 150).

Por isso, para o narrador-personagem, a comunicação entre as pessoas era muitas vezes difícil e morosa, devido à falta de eficiência no sistema de entrega de correspondências. A espera e a incerteza em relação às correspondências se tornavam um reflexo da dificuldade da comunicação naquele contexto e atingiam diferentes sujeitos:

O candango, que deixou no agreste nordestino a velha mãe, a namorada esperançosa, o filho em casa de parentes, espera e procura.
O jovem engenheiro, recém-formado, que deixou raízes na cidade da escola, manda e espera a mensagem amorosa.

O funcionário de escritório, que saiu da cidade grande para tentar a fortuna na cidade nova, espera a carta da noiva, a bênção materna, a informação do amigo. Espera e procura.
O comerciante, que joga com milhões, tem seus negócios na dependência de respostas e de comunicações sobre remessas de mercadorias. Espera e procura (Luz, 1968, p. 150).

Nesse contexto de ansiedade e perdas geradas pela falta de mensagens, o narrador-personagem ressalta o sofrimento emocional, especialmente a solidão e a angústia que a falta de comunicação poderia causar nas pessoas. A espera por notícias importantes se torna um fardo pesado que afeta a vida de cada personagem de maneiras diferentes: “Os ausentes trazem o calor de seu carinho, através de cartas ou de mensagens transportadas por corações amigos. Mas as cartas não andam sozinhas...” (Luz, 1968, p. 149). Como símbolo, as cartas são o alimento para a alma solitária e o conforto diante das condições adversas. Portanto, recorrendo às suas experiências, o narrador-personagem se coloca como um dos prejudicados e afetados pela situação:

Todos nós, que aqui estamos, na imensidão do planalto, sentimos, na solidão dos alojamentos, a necessidade dos retalhos de vida, que as cartas nos trazem. Elas são, como alimento diário, necessárias e indispensáveis para que os corpos e mãos possam trabalhar em sossego, no sadio entusiasmo de construção da cidade... (Luz, 1968, p. 149).

Por isso, a narrativa, quase como um apelo, demonstra que atender às necessidades dos “retalhos de vida” era também, como alimento diário, indispensável para o andamento da obra e para a manutenção do bem-estar emocional e psicológico dos trabalhadores. Assim, o narrador-personagem revela a importância das cartas como uma forma de conexão com o mundo exterior, de alívio para a solidão e de inspiração para continuar a construção da cidade, que, como visto, era desgastante e intensa.

Como exemplo do problema, Luz parte da sua experiência amorosa para demonstrar empatia para com os “noivos” de Brasília naquele período, ainda que reconheça as diferenças de contexto. Nesse caso, o processo memorialístico de retorno ao tempo do namoro da juventude na narrativa é despertado justamente quando sente “na expectativa quase dolorosa dos noivos de Brasília, a tristeza da carta, do bilhete ou do recado, que não chegam no momento certo ou de momento a momento” (Luz, 1968, p. 149). Ao humanizar o narrador, que passa a ser representado como alguém comum e com vivências semelhantes às do ouvinte-leitor que se encontra na condição de “noivo” radicado em Brasília, o cronista espera criar empatia e identificação:

Meu namoro era um namoro sem maiores perspectivas, mas havia aquela necessidade contínua de falar, de receber a carta, de sentir o olhar, de colher um pedaço de papel amassado, que veio passando, às escondidas, de mão em mão pelas carteiras. Vivíamos, a maior parte do tempo, dentro da mesma sala, passeando pelo mesmo pátio, na escola. Mas era vital, imprescindível, a comunicação. O bilhete, escrito às pressas, sempre trazia o calor do corpo, um remoto contato físico (Luz, 1968, p. 151).

O namoro de infância é utilizado como figura literária de memória e contraste. Nesse sentido, Luz articula nostalgia, crítica social e lirismo em torno do tema do problema da comunicação na cidade. A narrativa ressalta a importância da conexão e comunicação entre namorados, sendo essencial — ainda que como contato físico remoto. Por isso, de forma poética, demonstra como a espera por uma simples mensagem podia ter um impacto significativo na vida dos envolvidos na construção. A fim de dar mais ênfase ao problema narrado, menciona, enquanto narrador, que via esses tristes noivos “muitas vezes, nos bares, mostrando o retrato, lendo um trecho do relatório de amor, descobrindo, nas manchas do papel, a possível lágrima que escapou dos olhos da amada” (Luz, 1968, p. 151).

Na crônica “A carta”, Luz representa a angústia de outro trabalhador, que, ao mudar-se para a cidade, estava há muito tempo sem a pessoa amada. Porém, como narrador onisciente, Luz se utiliza da experiência do trabalhador para narrar a dor da partida: “Às pressas, antes da partida apressada, rabiscou um recado, num pedaço de papel de embrulho. Dizia o recado: ‘Meu bem, vou prá Brasília tentar a vida e lhe escreverei breve. Dentro de um mês voltarei para vê-la’...” (Luz, 1968, p. 153). E, diante do não cumprimento da palavra, o ritmo da cidade foi aumentando “a distância e a displicência” do jovem, que, segundo o narrador, nada fazia, “senão trabalhar, durante o expediente e fazer outro expediente, nos bares, onde afogava uns restos de saudade na aguardente de má qualidade” (Luz, 1968, p. 153).

Porém, segundo a narrativa, um dia o jovem recebeu uma carta e, “no bar, entre os amigos, tinha na voz toda a alegria de quem reconquistara o mundo. E, satisfeito como a criança que descobre a sua força (...) leu a carta para os amigos. Leu os trechos mais íntimos, dando explicações sobre os acontecimentos” (Luz, 1968, p. 154). Demonstrando ser conhecedor do conteúdo da carta e da alegria do rapaz por ser “senhor do coração de uma mulher”, o desfecho da crônica se volta para a intimidade do personagem, que não consegue manter as aparências. Assim, o “jovem senhor do mundo” começou a “dar risadas e a sentir-se cada vez maior”, contudo, acaba por sucumbir ao efeito da “saudade, que dormia no fundo do coração, se derramou em lágrimas sobre a mesa do bar!...” (Luz, 1968, p. 154).

Nesse contraste, o narrador demonstra como o personagem oscila entre a máscara social (o riso, a vaidade) e a verdade íntima (a lágrima). Por trás do orgulho e do sentimento de triunfo de possuir o coração da amada, havia uma saudade que estava adormecida e que acabou se manifestando de forma inesperada. A cena final na mesa do bar simboliza a quebra da fachada e o confronto do personagem com suas próprias vulnerabilidades. Essa dualidade entre a aparência e a realidade do personagem é um aspecto essencial da narrativa, refletindo a complexidade dos sentimentos humanos e a luta interior de cada indivíduo num contexto de isolamento e muito trabalho.

Em “O pranto do homem”, o narrador descreve um personagem também marcado pela saudade: “Curvado ao peso dos dias, as mãos nos bolsos vazios, e coração semi-submerso na saudade. Saudade de quê? De quem? Não sabia, mas era saudade aquela nuvem que sentia subir, pelas veias, ao rosto e aos olhos “ (Luz, 1968, p. 165).

No processo, na busca do causador da saudade, o narrador sugere a distância e a saudade não apenas da amada, como também da mãe. Nesse caso, o bar, em referência ao local como símbolo de seção, surge novamente na narrativa, mas o personagem, na forma de espectador, não compartilha da mesma experiência: “Uma noite, no bar, depois de dez horas, puxadas de serviço no escritório, viu choro brotar nos olhos do boêmio. Era um choro convulso, de saudade, de solidão. O boêmio lembrava-se da mãe, da noiva, que talvez perdesse pela distância e pela ausência de cartas” (Luz, 1968, p. 72). A cena representa a angústia e a melancolia que o personagem carrega consigo, mesmo em meio à agitação do bar, mas que não corresponde à sua experiência, como veremos mais à frente.

Em relação à saudade dos familiares, motivados pela distância, o coração da matéria narra um pouco do sentimento de alguns pioneiros no Natal de 1959. Nesse caso, Luz, como narrador-personagem, representa a solidão vivenciada por aqueles que não conseguiram voltar à terra de origem. Assim:

Na casa quase sem móveis, homens solitários se entreolharam, procurando esconder a saudade em gargalhadas forçadas mais pranto do que riso, contando piadas de mau gosto ou sorvendo, desordenadamente, grandes goles de aguardente. Todos procuravam, com violência, a embriaguez, para o entorpecimento da memória, onde dormiam as recordações e os sonhos sopitados. Talvez apenas um, o mais solitário, não demonstrava, com a violência de palavras e de copos, a solidão que trazia no corpo e na alma. Enfrentava, como herói anônimo, a ausência de carinho, de um carinho remoto e morto, que os amigos não poderiam restituir ou transmitir. Tinham completado desconhecimento da fonte de suas mágoas (Luz, 1968, p. 44).

A solidão narrada naquele ambiente era palpável, como um véu escuro que envolvia cada um dos presentes. Enquanto todos buscavam na embriaguez um escape para suas dores e frustrações, o mais solitário mantinha-se firme, suportando o peso da ausência de afeto. Sua representação como “herói” anônimo era uma ironia cruel, pois, na verdade, ele era apenas um homem que lutava silenciosamente contra a solidão que o consumia por dentro. Mesmo assim, ele permanecia ali, firme e inabalável, como se fosse capaz de suportar sozinho o peso de sua própria existência solitária. Há, nesse caso, uma metáfora à condição dos próprios operários, que, elogiados pela sua força física, não são considerados em suas lutas silenciosas contra a solidão e a saudade.

Além disso, como visto em relação aos bares, novamente as gargalhadas forçadas — representadas como a tentativa frustrada de muitos sujeitos para lidar com seus próprios sentimentos — são abafadas pelo silêncio constrangedor que se instala, já que buscam, segundo o narrador-personagem, “esconder o pranto nascente nos olhos”. Nesse sentido, após um personagem narrar como sua mãe o receberia, caso tivesse conseguido ir vê-la, “todos baixaram os olhos, fixando-os no assoalho cheio de lama, que os pés trouxeram das pistas recém-abertas. E os olhos procuravam fixar naquele momento, nos pobres reflexos da luz sobre a lama vermelha, a imagem esquiva da mãe distante, da noiva ausente, dos filhos deixados internos num colégio qualquer...” (Luz, 1968, p. 45).

É possível perceber na narrativa a angústia e a solidão que permeiam os personagens, que buscam abafar suas emoções diante da dura realidade que enfrentam. A imagem da lama vermelha refletindo a luz torna-se uma metáfora poderosa da situação em que se encontram, presos em suas próprias dificuldades e impossibilitados de encontrar um caminho claro para seguir.

3.3 Espaço em transformação: “a grande flor, que a mão do homem modelou em sangue, argila e ferro!”

Com a proximidade da inauguração de Brasília, Luz começa a narrar as alterações sentidas na cidade, suas preocupações, bem como a etapa de ocupação da *urbe* que ele chama de “humanização”. Como visto, em “Cortina de Barba”, a narrativa demonstra que nos bares, lugar de socialização, havia a preocupação de que houvesse, no dia 21 de abril, algo que diferenciasse os novos moradores que não participaram da fase de edificação. Segundo Luz (1968, p. 231), buscavam pensar em “um sinal que os diferenciasse, no momento em que

deveriam entregar, aos que chegariam daí a pouco, aos pioneiros da mudança efetiva, o apartamento, o escritório, a sala de trabalho”.

Na crônica “A mudança”, Luz, enquanto narrador-personagem, também demonstrava preocupação e alertava para o momento em que a cidade havia chegado, etapa não apenas nova como também mais difícil, porque implicaria uma grande “revolução administrativa e doméstica”: “Administrativa, porque toda uma parte da máquina do Governo, montada e enferrujada na Guanabara, terá que ser desmontada, encaixotada e transportada para a nova sede, para os novos edifícios” (Luz, 1968, p. 223).

Ainda de acordo com o cronista, essas peças teriam que ser renovadas “para que possam amoldar-se ao ritmo novo de vida, no tempo”, pois muitas famílias mudavam-se da antiga capital. E, nesse sentido, lembrando o amor à cidade citado em “Flor de cimento”, a revolução só poderia ser feita com o coração: “pois somente os corações podem sentir a perenidade do lar e a grandeza do instante que está sendo vivido por todo um povo” (Luz, 1968, p. 225).

Em “Alma das casas”, em que Luz narra a “fase da humanização dos palácios e das casas”, o narrador é enfático ao dizer que esse novo momento poderia fazer fracassar o trabalho dos outros que ali entregaram suas vidas e esforços. Para isso, novamente faz alusão aos fogões domésticos como alma das casas e elementos do cotidiano: “Mas, se não souberem dar vida à obra de arte, ao mármore frio, ao cimento e ferro transformados em estruturas definitiva, ao asfalto negro das pistas, se não souberem dar alma às casas e às coisas, terão fracassado por completo. E só quem tem alma e coração pode transmitir a vida, prolongá-la aos objetos e seres, até a vitória sobre a eternidade do mármore.” (Luz, 1968, p. 254).

Nesse caso, anunciando esse “outro tempo”, o narrador destaca a importância de dar vida e alma às obras de arte e estruturas da cidade modernista pelo cotidiano, ressaltando que somente aqueles que possuem alma e coração são capazes de transmitir vida e eternidade aos objetos e seres. Ao mencionar a necessidade de “dar alma às casas e coisas”, o narrador enfatiza a importância de valorizar o trabalho e esforço dedicados a transformar materiais em algo significativo e duradouro: “E, para dar alma às casas, apenas umas poucas coisas são necessárias... Umas flores plantadas no jardim improvisado, um fogão doméstico, o tempero refogado cheirando nas panelas, o choro de crianças, o trinar de um passarinho, o ladrado de um cão... O resto virá com a técnica e o tempo” (Luz, 1968, p. 254).

Já em “Visita inesperada”, cita que muita coisa mudou no Planalto, pois “muitos tomam o lugar de muitos, nos escritórios e nas casas” (Luz, 1968, p. 161). Ele refere-se à crise habitacional que assolou Brasília após a inauguração devido à falta de casas para os trabalhadores (mesmo da Novacap) e ao alto número de desempregados no início da década de 1960. Sem falar dos mais pobres, como dito no capítulo anterior, expulsos pela engrenagem de uma cidade que foi feita para a minoria de burocratas antes mesmo da inauguração. Alguns desses sujeitos procuraram novas frentes de trabalho ou retornaram aos seus locais de origem por incentivo do governo, que lhes negou moradia na cidade que construíram (Holston, 1993). Com isso, muitos desses indivíduos buscaram novas oportunidades de emprego ou voltaram para suas terras natais, incentivados por um governo que fechou as portas das residências na cidade que ajudaram a edificar (Nascimento, 2020).

Perante essa expulsão, percebe-se que o governo não fundamentou sua negativa em análises práticas ou relacionadas a classes sociais. De fato, a questão fundamental referia-se ao *status*: foi-lhe recusado um espaço físico no Plano Piloto, pois não possuía o espaço social necessário dentro do centro modelo. Muitos dos “pioneiros” de níveis inferiores também foram transferidos, uma vez que a cidade não havia sido projetada para atender às suas necessidades. A exclusão desses sujeitos considerados indesejáveis ou distantes dos padrões sociais estabelecidos evidencia a lógica de exclusão e segregação subjacente à elaboração do Plano Piloto. A cidade concebida pelos urbanistas não contemplava espaço para indivíduos que não se apropriavam de certos padrões sociais, apesar das declarações iniciais, evidenciando que a urbanização de Brasília refletia, não somente questões práticas, mas também, como visto, acentuadas divisões de classe e *status* que se pretendia desconsiderar (Holston, 1993).

Em relação aos que lutaram por um espaço na cidade, ainda se aplicava, de certa forma, a lógica dos privilégios, pois essas não se aplicam aos ditos “candangos”. Em “Preço do teto”, como narrador e personagem, narra a luta de muitos “companheiros” por um teto na cidade nova, que ele chama de “conhecido antigo de Brasília”. Novamente a divisão da cidade entre passado e presente, antes e após a inauguração, se faz presente em marcadores na crônica, como é o caso da palavra “antigo”: “Encontrei o conhecido antigo de Brasília. Estava eufórico, como se tivesse nascido de novo, depois de ser dado como morto. Pois é, meu caro. Estou agora feliz e, por nada neste Mundo, deixarei Brasília! Mas quanta incerteza passei, nos últimos meses” (Luz, 1968, p. 255).

A metáfora do “nascer de novo” simboliza a possibilidade de permanecer em Brasília, assim como a flor, no momento anterior, renascia no planalto agreste para continuar presente na cidade. A dualidade entre o passado e o presente se manifesta de forma intensa em uma dúvida: ficar ou mudar-se. A incerteza e a hesitação vivenciadas nos últimos meses contrastam com a certeza e a felicidade atuais, simbolizando a constante transformação e reinvenção da capital brasileira no que dizia respeito ao processo de “humanização”. O motivo: a personagem havia conseguido uma casa.

E contou-me a história: casara-se e fora morar num quarto da Cidade Livre. Depois, um amigo, desses que se dizem capazes de tirar a camisa para cobrir a nossa nudez, ofereceu-lhe um apartamento na Asa Norte, onde poderia ficar por algum tempo, desde que pagasse a importância de quinze mil cruzeiros mensais, comprasse os móveis que já estavam lá dentro. Valia a pena... Havia, entretanto, um pormenor: o apartamento era de determinada funcionária, que estava no Rio e que poderia chegar de um momento para o outro. O rapaz mudou-se para o apartamento (Luz, 1968, p. 255).

De forma implícita e de não ditos, o narrador ironiza práticas hipócritas em algumas relações sociais na nova cidade, ao representar o amigo do personagem como um “desses que se dizem capazes de tirar a camisa para cobrir a nossa nudez”. O rapaz sabia que o amigo estava disposto a fazer qualquer coisa para conseguir o que queria, mesmo que isso significasse agir colocando em risco a família. O que fez, já que decidiu arriscar e se mudar para o apartamento, confiando na promessa de que poderia ficar lá “por um tempo”, ao pagar aluguel e comprar os móveis da casa. A ironia presente na narrativa busca ressaltar, como se verá no desenrolar da narrativa, a falsidade e as aparências presentes em algumas relações sociais na cidade.

Como na crônica, a preocupação com a moradia não era exclusividade das classes mais baixas e já existia antes mesmo da proximidade da transferência da capital. Como lembra Mueller (2019), com o início da construção de Brasília, o governo de Juscelino Kubitschek estabeleceu, em parceria com o DASP (Departamento Administrativo do Serviço Público), o Grupo de Trabalho de Brasília (GTB), por meio do Decreto nº 43.285/1958, com o objetivo de facilitar a transferência dos órgãos públicos para a nova capital. Entre as atribuições desse grupo estava a realização de pesquisa com os servidores vinculados aos órgãos federais acerca do interesse em estabelecer residência em Brasília, bem como a sistematização das informações referentes às famílias e o registro dos imóveis já construídos.

Porém, como resalta Holston (1993), fruto de práticas anteriores à construção de Brasília, havia uma massa de funcionários públicos dos institutos – que ajudaram a construir

a cidade – que não se enquadravam como candidatas a se estabelecer como residentes em Brasília, ainda que fossem, em sua grande maioria, apadrinhados políticos, como é o caso do próprio Clemente Luz (Nascimento, 2020).

Para Holston (1993), conforme relatado por Luz, destaca-se que, em razão do elevado número de servidores públicos atuantes nos institutos, estes se configuram mais como protegidos políticos do que como burocratas de carreira, tendo sua entrada no serviço público ocorrido sem o cumprimento do sistema meritocrático, que demandava a realização de concursos públicos organizados pelo DASP (Departamento Administrativo do Serviço Público). O aspecto relevante nessa situação, para os propósitos de moradia, é que, dado que esses indivíduos protegidos foram admitidos fora do sistema meritocrático, não lhe era assegurada a maioria dos direitos e benefícios que estavam ao alcance dos burocratas de carreira aprovados pelo DASP. Essa desvantagem é fundamental para compreendermos a reação dos funcionários públicos pioneiros em Brasília em relação à distribuição das residências governamentais pelo GTB, órgão vinculado ao DASP. E, nesse caso específico narrado, a falta de moradias ou de moradias mais bem localizadas.

Conforme abordado no primeiro capítulo, em diálogo com Holston (1993, p. 249), os empregados da Novacap, conhecidos como “funcionários públicos”, representavam um “grupo de *status* específico no território da construção”, dado que eram empregados de uma empresa estatal, o que lhes conferia um certo grau de estabilidade. No entanto, segundo as diretrizes do GTB, esses trabalhadores não dispunham de direitos estabelecidos previamente que garantissem sua moradia na cidade que estavam construindo. Assim, “além de perspectivas de estabilidade no emprego a longo prazo, trabalhar para a Novacap oferecia à maior parte dos candangos sua primeira oportunidade de se tornarem empregados no setor público e, portanto, de se candidatarem aos muitos e apreciáveis benefícios de que estes desfrutavam” (Holston, 1993, p. 249).

Como visto também no capítulo anterior, esses empregados “com *status*” desfrutavam de privilégio cotidiano de viver em família e, pelo prestígio local considerável, haviam conseguido outras moradias na cidade por meio da luta, invasões de imóveis e apelo social por estarem inseridos na luta diária dedicada ao chamado “espírito de Brasília”, que, enquanto a maior parte dos que se aventuraram no território da construção eram movidos por razões econômicas, eles estavam empenhados no projeto, como uma missão em favor do desenvolvimento do país (Holston, 1993).

Basta lembrar das crônicas “O homem” e “O Mito”, nas quais Luz narra os sacrifícios e dificuldades enfrentadas pelos primeiros “desbravadores” do Planalto em busca da realização da “visão do profeta”. Mas até esses sofreram com o desenvolvimento da cidade e as dificuldades habitacionais:

Ainda que combinassem seu poder com considerável prestígio e zelo pioneirista, careciam de um componente essencial: de acordo com as linhas diretivas do GTB, não tinham direitos predeterminados a morar na cidade que estavam erigindo. Como haviam sido recrutados para a construção pré-inaugural e não para a burocracia pós-inaugural, não faziam parte do plano original de distribuição feito pelo GTB para dar residências governamentais aos funcionários que seriam transferidos do Rio. A principal responsabilidade do GTB era assegurar que, na altura do dia da inauguração, um número suficiente destes funcionários já tivesse sido transferido, e portanto alojado, para constituir legalmente o governo da nova capital. Cada residência completada em Brasília tinha assim um valor para a distribuição que se fazia entre a enorme burocracia do Rio. Como o pessoal da Novacap já estava em Brasília, simplesmente ficou fora das considerações prioritárias e da Jurisdição da GTB. Além disso, conquanto muitos deles pudessem ser burocratas de carreira deslocados de outros órgãos federais para a Novacap, na qualidade de meros empregados da Novacap não eram funcionários públicos no sentido estrito do termo (muito menos haviam passado pelo sistema de mérito do DASP). Assim, em relação a Brasília, tinham poucas prerrogativas do ponto de vista dos privilegiados regulamentados do DASP e do GTB. Em outras palavras, como o GTB estava sozinho encarregado das residências na Brasília inaugural, os administradores da Novacap se viram sem direitos inaugurais à cidade que construíram e que governavam, e para a qual 89% deles já haviam trazido suas famílias (Holston, 1993, p. 252).

Assim, conforme observado na análise do cotidiano da FCP (capítulo anterior), em agosto de 1958, surgiu uma “medida corretiva”. Assim, conforme Holston (1993), ela constituiu-se na primeira autarquia a dar início e concluir um projeto habitacional em Brasília. De fato, essas habitações construídas adquiriram um valor estimativo tão elevado que foram prontamente e de maneira ilegítima ocupadas por quinhentas famílias da elite da Novacap, usurpando assim os direitos daquelas que estavam prestes a se mudar para Brasília. Ao final, não houve contestação acerca da usurpação por parte dos empregados da Novacap. Nenhuma autoridade estava presente para removê-los, de qualquer forma naquele período. Contudo, apenas nas décadas de 1960 e 1970, as legislações e medidas foram adotadas para regularização dessas “invasões” e a destinação de apartamentos em Brasília (Brito, 2009; Mueller, 2019).²²

²² No âmbito Municipal, por meio do Decreto nº 254 de 05/11/63, que instituiu o Fundo Habitacional dos Servidores de Brasília (FHASB). Ele visava garantir condições dignas de moradia aos servidores municipais que ajudavam na construção e consolidação de Brasília. O Fundo seria composto por recursos da NOVACAP, doações, aluguéis, amortizações e outras receitas. Nesse sentido, o decreto estabelecia (Brasil, 1963), entre outras medidas, que: 1. Os servidores poderiam requisitar imóveis mediante comprovação de vínculo e ausência de propriedade residencial em Brasília; 2. Os inscritos não poderiam possuir imóvel residencial em Brasília ou ter adquirido, em qualquer época, imóvel residencial em Brasília.

Como dito também anteriormente, a invasão oficializada conferiu à elite da Novacap, mas também a alguns profissionais liberais com apadrinhamento político como Luz e outros funcionários da RNB, uma consolidação na cidade que julgavam merecer, além de causar impactos significativos no planejamento social antes da inauguração e na estrutura social de Brasília após sua inauguração. Com isso, o GTB alterou a estratificação social nas áreas residenciais da cidade, já que, no planejamento inicial, as superquadras de 100 a 300 destinavam-se a funcionários de níveis médio e superior, enquanto as da W-3 e faixa 400, aos trabalhadores de nível inferior (Holston, 1993).

Ainda segundo o antropólogo, devido à ocupação das casas da W-3, o GTB reestruturou integralmente os compromissos de residência e os critérios de distribuição para acomodar a quantidade necessária de funcionários. Em vez de uma distribuição de apartamentos estratificada, foi necessário adotar um princípio igualitário, fundamentado em critérios objetivos de necessidade.

Foi necessário distribuí-las a um conjunto de beneficiários que agora abrangia servidores de diversas categorias. Desse modo, “ironicamente, desta distribuição emergiram superquadras cujas estrutura social trazia clara semelhança, numa convergência involuntária de intenções, com aquela originalmente proposta na utopia dos arquitetos” (Holston, 1993, p. 253).

Mas o mesmo não se aplicou aos contratados, já no final da construção, e sem tanto *status*, ou seja, os que não faziam parte da elite da Novacap e aos funcionários dos institutos de previdência social, já que possuíam uma posição inferiorizada para negociar, o que gerou muitas invasões nos apartamentos à medida que ficavam prontos. Segundo Holston (1993):

Tendo menos autoridade do que a elite da Novacap, os funcionários dos institutos de previdência social estavam numa posição ainda mais fraca para negociar acesso

3. Os imóveis seriam vendidos por contrato hipotecário, com critérios de preferência baseados em tempo de serviço e número de dependentes; 4. O pagamento poderia ser à vista ou parcelado, com prestações correspondendo a no mínimo 30% da remuneração mensal, incluindo seguros obrigatórios; 5. Valor dos imóveis seria definido por comissão de avaliação (Prefeitura, NOVACAP e servidores). O artigo mais importante e que se refere ao analisado acima era o 5º, que esclarecia que: “Os servidores que residirem em *imóveis pertencentes à NOVACAP. Prefeitura do Distrito Federal Fundação da Casa Popular. Banco do Brasil S.A., BNDE - Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico sociedades de Economia Mista autarquias ou qualquer imóvel vinculado ao Grupo de Trabalho de Brasília* somente terão direito a aquisição de residências do FHASB devolvendo os mesmos aos respectivos proprietários” (Brasil, 1963, online, grifo nosso). Cf: BRASIL. Distrito Federal. Decreto nº 254, de 5 de novembro de 1963. Cria o Fundo Habitacional dos Servidores de Brasília – FHASB. Diário Oficial do Distrito Federal, Brasília, DF, 5 nov. 1963. Disponível em: https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/288/Decreto_254_05_11_1963.html Acesso em: 2 fev. 2026.

a residências na cidade. Além disso, tendo menos poder (nenhuma força de segurança própria, por exemplo), eram menos capazes de organizar-se para usurpar aquilo que julgavam merecer antes da inauguração da capital. Depois desta, continuaram a morar nas casas de madeira dos acampamentos de construção e a serem desalojados de apartamentos pelos que, recém-chegados com a transferência, tinham direitos à cidade. A soma total desses direitos foi considerada uma injusta confirmação de seu status de “piotários”. Enquanto eles tiveram de pagar todas as despesas do próprio bolso para trazer suas famílias e pertences a Brasília, os transferidos recebiam cobertura para os gastos de mudança, salários em dobro, apartamentos mobiliados, e muito mais. Por fim, contudo, desistindo de confiar numa recompensa justa, eles invadiram os últimos prédios de apartamentos que os institutos iriam construir em Brasília (Holston, 1993, p. 253).

Como citado por Holston (1993), chama a atenção, como também indicado por Luz na crônica, a ação coletiva de invasões entre as elites da cidade, o que demonstra como a cidade foi se transformando com a proximidade da inauguração e após a efetivação da transferência da capital. Nesse caso, não apenas os habitantes estavam mudando, como também a elite e o poder de tomar decisões e reivindicar privilégios.

Segundo a representação de um entrevistado em sua pesquisa, Ceballos (2005) ressalta a conquista de bens na cidade como decisivo à aplicação da alcunha de pioneiro ou “piotário”. Na explicação do analisado: “(...) pioneiros foram aqueles que ajudaram a construir Brasília e conseguiram com ela construir sua própria vida; os piotários seriam aqueles que trabalharam tanto quanto qualquer outro em Brasília, mas não conseguiram ‘se fazer’, não tiraram proveito de tudo o que lhes estava sendo oferecido” (Ceballos, 2005, p. 118).

Em diálogo com Holston (1993), Luiz (2012) destaca a alteração na conotação de certos termos categóricos. Nesse contexto, segundo ele, havia uma mescla de ressentimento e indignação que fez com que alguns “pioneiros” da fase de edificação, que se diferenciavam dos da fase de “consolidação”, como evidenciado na crônica “Cortina de Barba”, começassem a se autodenominar ironicamente de “piotários”.

Como dito, tal designação surge da percepção de que a oficialidade não lhes conferiu o devido reconhecimento por terem sido os primeiros a chegar ao canteiro de obras da futura capital, de modo semelhante aos candangos, que enfrentaram condições de sobrevivência significativamente mais desafiadoras, como era o caso do surgimento das cidades-satélites.

Retomando a crônica “Preço do teto”, diante desse contexto de produção cercado de problemas habitacionais e mudanças de *status quo*, a necessidade de moradia levou o personagem a cair na “conversa” do “amigo”, que se aproveitou da vulnerabilidade e da ingenuidade do protagonista, já que é representado como “intermediário”, demonstrado por Luz quando o personagem principal buscou meios de resguardar seus direitos de moradia: “

Procurou um advogado. Pagava aluguel? Sim, pagava a o intermediário da dona” (Luz, 1968, p. 256). Assim, o personagem se vê envolvido em um processo de mudança não só de moradia, mas também de percepção sobre as pessoas ao seu redor.

Na primeira parte do texto, constrói-se um ambiente de sossego e alegria na nova habitação. A nova moradia é mais confortável e bem localizada comparada à anterior, ainda que igualmente provisória; e essa representação valoriza os apartamentos do Plano Piloto e o cotidiano familiar gerado por eles: “o rapaz mudou-se para o apartamento. Os primeiros dias foram suaves, como uma nova lua-de-mel...” (Luz, 1968, p. 256). Para tanto, o cronista recorre novamente a elementos sugestivos de um “lar” em Brasília, como já visto, representados em outras crônicas antes mesmo da inauguração da cidade.

Em “O homem amargo”, como visto, a valorização das moradias de Brasília e as novas experiências proporcionadas por elas já haviam sido assinaladas. A crônica narra a mudança de pensamento de um homem, que antes de se mudar para a cidade demonstrou desinteresse, mas “um desinteresse vago de quem quer e não quer, ao mesmo tempo. Apesar da miséria em que vivia, com a mulher e os filhos amontoados num barracão sem conforto, na fralda de um dos morros do Rio, gostava da boa-vida que, pessoalmente, vivia” (Luz, 1968, p. 259). Nesse caso, Luz recorre ao discurso de Brasília como antítese do Rio de Janeiro (Vidal, 2009), que negava a formação de favelas, tais como nos morros da antiga capital, e também que a vida em Brasília era melhor.

Para o cronista, a família, em face da sua vida boêmia, o havia feito aceitar a mudança: “a situação da família chamava, de vez em quando os brios sua condição de homem com possibilidades de um futuro melhor” (Luz, 1968, p. 259). Ainda assim, numa manutenção de orgulho, narra-se que, “quando a transferência se tornou inevitável”, o homem “fez exigências”. A partir dessa construção narrativa que envolvia as dificuldades enfrentadas pelo governo para convencer os servidores federais a se transferirem para a nova capital, Luz apresenta algumas das vantagens que foram ofertadas diante da recusa. Expondo ainda mais as diferenças empregadas, entre os mais privilegiados, entre os servidores municipais e federais presentes em Brasília:

Não, a família não viajaria em simples ônibus ou-avião da FAB! Ora, bolas!... Deixar o conforto do Rio para viver nas selvas de Brasília e ainda sujeitar a mulher e as crianças a uma penosa viagem de ônibus?... Nunca! Ah! havia ainda a mudança. Queria dinheiro para pagar o transporte de móveis. E tinha outra coisa: não deixava o solo da Cidade Maravilhosa sem a certeza de um apartamento!... Deram-lhe tudo. O dinheiro das passagens, da mudança e ainda lhe adiantaram a “dobradinha” (Luz, 1968, p. 259).

Nesse caso, aos “de fora”, eram oferecidas condições especiais para que se mudassem para Brasília, incluindo transporte em avião da Força Aérea Brasileira. No entanto, o personagem expressa claramente sua insatisfação com a ideia de deixar o conforto do Rio de Janeiro e se mudar para a nova capital. Ele valoriza o conforto de sua família e não está disposto a submetê-la a uma viagem desconfortável. Além disso, ele não renunciaria a garantias, como um apartamento, antes de deixar a Cidade Maravilhosa.

A crítica implícita do narrador diz respeito às regalias ofertadas, e não valorizadas, e que não se estendiam aos servidores locais e já residentes, em sua grande maioria, desde a construção: “Alguns dias depois, vendidas com abatimento as passagens do avião, tomou o ônibus, com mulher e filhos, rumo à Nova Capital... Aqui, nem bem desembarcou de ônibus, alojou a família, provisoriamente, em casa de um colega. Procurou o GTB, onde recebeu a chave de um apartamento de 3 quartos, superquadra da Asa Sul”. Novamente, a GTB surge como órgão responsável por fornecer as regalias aos novos moradores da capital, enquanto os servidores locais são deixados de lado. A falta de valorização dos residentes antigos é evidente na forma como o narrador descreve a facilidade com que ele e sua família foram acomodados, contrastando com a dificuldade enfrentada pelos moradores locais para conseguir um lugar para viver (Holston, 1993).

Ao longo da crônica, o personagem continua reclamando de vários aspectos que envolviam a cidade, muito presentes nos discursos dos cariocas, como a poeira, problemas de abastecimentos — “dizem que, para comprar mantimentos, a gente tem que 'se rebolar' em filas do tamanho das filas do Maracanã, em dias de Fla x Flu —, a distância e as siglas — “que parece mais jogo-de-bicho que endereço?!” —, o trabalho para se localizar na cidade sem um guia. Ao mesmo tempo, Luz constrói um ambiente de tensão e curiosidade — enquanto o personagem principal se desloca com a esposa até o apartamento — que resultará no clímax da narrativa no local.

A mulher do personagem é representada como calada e atenta ao acompanhar o marido em suas lamentações. Contudo, o narrador onisciente, que conhece a personagem, menciona: “acostumada aos sofrimentos e aos maus tratos do marido, a mulher nada dizia”. Chega o momento esperado e o narrador, como esperado, valoriza a habitação: “Abriu a porta da entrada social. Uma sala duas vezes maior do que toda a área coberta do antigo barraco se estendeu ante seus olhos, iluminada pela grande janela de vidro, onde persianas azuis brilhavam ao sol. Nada disse.” (Luz, 1968, p. 261).

Dito isso, é nesse momento que o “homem amargo” finalmente percebe o olhar de deslumbramento nos olhos da esposa, que permanece em silêncio, absorvendo toda a beleza e grandiosidade da nova casa. É a esposa que o desmonta da sua amargura, reforçando a representação de Luz da importância da família e de um lar verdadeiramente acolhedor. A partir desse momento, o “homem amargo” começa a enxergar a nova casa com outros olhos, percebendo a felicidade e a gratidão estampadas no rosto da esposa. A casa, que antes era apenas um lugar de abrigo, agora se transforma em um lar cheio de vida e significado: “A mulher quase gritou de alegria, mas reteve o grito na garganta. Foi à cozinha, ao banheiro, ao quarto de empregada. Até quarto de empregada! Que beleza!” (Luz, 1968, p. 261). O entusiasmo apresentado pela esposa causa uma transformação emocional no personagem-protagonista:

Correu os quartos, acariciou as persianas e não se conteve:
 - Marido, isto é o céu na terra! A gente devia ter vindo antes!
 O homem amargo:
 - Que nada, mulher! Você há de ver... Aqui falta escola, falta comida, falta tudo...
 Você vai ver...
 A mulher, sem conter a alegria que brotava no coração renascido:
 - Seja como for, os meninos vão se esbaldar, com tanto espaço!
 Depois, com nuvem de tristeza e de incerteza nos olhos. Disse devagarinho, com medo de acordar a antiga miséria: E os móveis, marido? Você vendeu os trastes velhos da gente, no Rio.... Como é que vamos arranjar outros, para encher tudo isto ? (Luz, 1968, p. 261).

A presença da esposa e a transformação da casa em um verdadeiro lar trazem um novo sentido para a vida do personagem, mostrando que o verdadeiro valor está nas relações familiares e no amor compartilhado. Os meninos, o espaço de grandes possibilidades, os cômodos produzem o efeito no protagonista de ter esperança e motivação para reconstruir sua vida ao lado de sua família. Por isso, a venda dos móveis antigos simboliza o desapego do passado e a abertura para novas oportunidades e experiências.

Ao se dar conta da revelação proporcionada pela alegria da esposa, o homem, antes amargo, passa a reparar mais nos anseios do “coração e da alma”: “O homem nada disse, mas o coração e a alma pediram providências. Compraria a prestação, daria um jeito... Debruçou-se à janela, para que a mulher não visse as lágrimas de alegria e arrependimento que lhe desciam, sem nenhuma cerimônia, pelo rosto...” (Luz, 1968, p. 261). As lágrimas ganham destaques na representação do cronista e simbolizam a libertação emocional do personagem, que finalmente reconhece a importância de seguir seu coração e sua alma. Elas são um sinal de renovação, mostrando que ele está disposto a abandonar o passado e se abrir para novas possibilidades. Mais uma vez, como em outras crônicas de Luz, as lágrimas não

são sinal de derrota e dor, mas de carinho, afeto e gesto de amor. Elas expressam o amor e a “alma” que não conhecem fronteiras, dificuldades e “orgulhos”.

A venda dos móveis antigos torna-se, então, um símbolo não apenas de desapego material, mas também de crescimento pessoal e transformação interior do protagonista. Assim como se viu em “Alma das casas”, o “homem amargo” é alguém carregado de problemas e responsabilidades, que se torna duro, ríspido e solitário. Por isso, apesar dos desejos pessoais, age sempre favorecendo o melhor para a sua família. Para o cronista, há, assim como Israel Pinheiro em “O homem”, um ser humano que sofre com o peso da missão, da pressão que recai “sobre os seus ombros”. Como figura simbólica, representa aqueles que tiveram de sacrificar família, amigos e até a própria saúde para cumprir o desafio de transferência. Por isso, sua amargura acaba se tornando, ao final, uma condição da grandeza.

Nesse sentido, o apartamento é representado como segurança, abrigo e dignidade aos “homens amargos” e suas famílias. É necessidade básica, mas também símbolo de pertencimento, dignidade e afeto — como se observa diante do entusiasmo do personagem da crônica “Preço do Teto”, ao dar a notícia à Clemente Luz. Nas crônicas, a busca por um lugar para chamar de lar, para proteger a família e garantir dignidade, revela a importância do “teto” como mais do que apenas um espaço físico. É uma representação da luta por uma vida melhor, por mais amor e beleza no dia a dia. Por isso, a armadura que os “homens amargos” vestem para enfrentar os desafios da vida acaba se tornando um símbolo de grandeza desses sujeitos diante das dificuldades enfrentadas.

Como dito, o cronista cria uma atmosfera inicialmente positiva na vida do personagem, plena e harmônica, como indicativo ao ouvinte-leitor à mudança prestes a se realizar. O suspense criado quando Luz descreve o ambiente como uma “lua-de-mel” renovada, sugere que essa felicidade é curta e está prestes a mudar. O leitor, consciente da estrutura da crônica, pressente que haverá uma mudança para pior, mesmo diante do ambiente positivo sugerido: “A esposa, satisfeita, cantarolava o dia inteiro. O filho, de um ano de idade, adquiriu novas cores, começava a ensaiar os primeiros passos e as primeiras palavras... Que tranquilidade!... Até o ar tinha outro jeito, mais brando, de entrar pelas narinas, a caminho dos pulmões.” (Luz, 1968, p. 255).

A citação da esposa e dos filhos do protagonista, que também se beneficiam com a tranquilidade do novo lar, cria uma empatia junto ao ouvinte-leitor, num jogo de reconhecimento da representação de um universo familiar feliz. A descrição busca causar

mais impacto no momento da quebra de sentidos (que passa da tranquilidade à incerteza e angústia de ter que se mudar).

Nesse contraste criado, de preparação do ouvinte-leitor, por meio de uma antecipação dramática e lírica (novas cores, mudança no ar etc.), objetiva-se envolver emocionalmente aqueles com experiência semelhantes e representar, naquele contexto, em que muitos outros funcionários municipais estavam desalojados, uma ideia de desumanização:

Vai daí, um dia, houve o aviso: a dona do apartamento estava para chegar... E a intranquilidade começou a reinar entre as quatro paredes. Cada toque de campainha parecia uma punhalada no peito. Era o temor de que, de uma hora para outra, aparecesse uma pessoa, com um papel, exigindo o imóvel. Procurou um advogado. (...) Pôs trancas nas portas, disse à mulher que não saísse de casa, nem deixasse ninguém entrar. E, enquanto a pobre e assustada esposa tremia da cabeça aos pés, a cada toque da campainha, o rapaz começou a contar a sua história a amigos, na rua, no serviço e no bar (Luz, 1968, p. 256).

Luz narra a luta desse “rapaz” para buscar meios de assegurar a sua permanência no imóvel, mesmo com o temor constante de ser despejado a qualquer momento. A busca por um advogado e a instalação de trancas nas portas simbolizam a preocupação e o medo que ele sentia e representam no desespero o uso de variados meios para permanecer. A situação da esposa, que “tremia a cada toque da campainha”, representa o sofrimento causado pela instabilidade e incerteza em que viviam e destaca a vulnerabilidade e a angústia enfrentadas pela família, que lutava para manter um teto.

Ao compartilhar sua história com amigos e conhecidos, o rapaz buscava apoio e solidariedade em meio à incerteza e à angústia que enfrentava, não demonstrando vergonha diante da exposição. Nesse caso, Luz faz uso do discurso de solidariedade construído durante a construção, para criticar a situação e as diferenças de “relações” desse “outro tempo”. Restava a ele continuar lutando: “Funcionário Barnabé²³, contratado aqui mesmo, nunca lhe ocorrera que poderia forçar a obtenção de um apartamento em seu nome. Mas podia. Lutou um mês, dois, no terceiro, a mulher do Rio já havia chegado e tentara, inclusive, entrar à força no imóvel.

²³ De acordo com Saldanha *et al* (2020), na década de 1940, a imagem do servidor que permeia o imaginário coletivo é representada pelo Barnabé, um termo que se refere a um samba elaborado por Haroldo Barbosa e Antônio Almeida em 1947, o qual satiriza o funcionalismo público. Dessarte, “Barnabé tornou-se sinônimo de funcionário público de baixo nível hierárquico, esta definição ainda é encontrada no Dicionário Aurélio” (Saldanha *et al*, 2020, p. 100). Já segundo Rocha, Siqueira e Cardoso (2013, p. 8), o termo é sinônimo para funcionário público de categoria modesta, que, conforme chacota do samba citado, “ganha só o necessário pro cigarro e pro café”.

Apesar disso, a crônica diz que, por fim, “quando já havia perdido as esperanças, encontrou-se com um colega que lhe perguntou, com medo de ofendê-lo: Serve-lhe um no JK? Ora, se servia. Era presente dos céus!... Em três ou quatro dias, saiu do GTB com a quinta via de um contrato.” (Luz, 1968 p. 256). O desfecho positivo no enredo ratifica a busca do narrador de valorizar a luta desse sujeito comum, Barnabé, em meio às dificuldades da vida urbana e sua própria condição.

O uso do estereótipo “Barnabé”, que representava no imaginário da época o servidor de categoria inferior, por ser mais humilde e menos qualificado (Fonseca, 2020; Fernando, 2006; Saldanha et al, 2020), visa engrandecer o feito do personagem e destacar que, mesmo em meio às mudanças no “espírito de Brasília”, havia entre esses servidores de categorias inferiores ainda o clima de cooperação e união presentes na fase da edificação. O uso da expressão caracteriza o personagem por meio de um estereótipo, ressalta sua experiência de vida em busca de melhores condições para si e sua família e visa dar mais dramaticidade à narrativa por meio da sua luta diária em busca de um teto.

Nas representações desse servidor público, examinadas por Veneu (1990), percebe-se, por meio de ditados e da narrativa do narrador-personagem, um profissional de baixo escalão, dado que residiu “num quarto” na Cidade Livre após contrair matrimônio. Fisicamente, diante das adversidades e dificuldades de Brasília, destaca-se a figura de um indivíduo que frequentemente usa um terno preto desgastado, uma gravata desprestigiada, carrega um documento debaixo do braço e passa o dia lendo o jornal e tomando café. No caso de Luz (1968, p. 256), a partir de um personagem que contava “a sua história a amigos, na rua, no serviço e no bar”, sobressai-se a imagem de um boêmio que recorre aos contatos em diferentes locais do roteiro mencionado acima: trabalho-rua-bar-casa.

Por meio de uma análise do discurso a partir da intertextualidade (Orlandi, 2005), em que consideramos o enunciado de Luz sobre o funcionalismo público da cidade em consolidação com base em outros textos, percebe-se que o uso da expressão “barnabé” se relaciona, como interdiscurso, com as narrativas irônicas dos jornais de oposição da época, que, ao criticarem Brasília constantemente, faziam uso do estereótipo para se referir aos servidores afetados pela nova capital, como demonstra Santos (2008) em sua dissertação de mestrado.

Nesse caso, o fato de um “colega” o ter ajudado contribui para com a crítica inicial de Luz acerca de alguns amigos e a necessidade de sair ganhando. A atitude solidária do colega do funcionário mostra que nem todos os amigos são interesseiros, e que ainda existem

peessoas dispostas a ajudar sem esperar nada em troca. Essa reviravolta na história visa reforçar a ideia de que as relações na cidade ainda podiam ser genuínas e altruístas, mesmo em meio às disputas simbólicas e de *status*. Barnabé, apesar de todas as dificuldades, conseguiu alcançar seu objetivo graças à ajuda inesperada de alguém que se importou com ele.

Destarte, a mensagem transmitida é de que, apesar dos obstáculos, é possível alcançar o sucesso por meio de persistência e determinação. O funcionário é retratado como um exemplo de superação e força de vontade, mostrando que é possível transformar a realidade por meio do esforço e da fé. Sua história de vida gera reflexão no narrador-personagem sobre a dificuldade narrada na cidade já inaugurada:

Fiquei pensando, com meus botões, o quanto sofreram centenas de pessoas que, para não dormir ao relento, tiveram a audácia de invadir um apartamento... Quantas horas de incerteza e de temor não passaram essas criaturas, principalmente as esposas e filhos, que são obrigados a ficar em casa, como guardiões da fortuna da família. Dessa fortuna fabulosa que é o teto..."(Luz, 1968, p. 257).

A situação do personagem provoca no narrador uma profunda reflexão sobre a desigualdade social e a falta de moradia digna para muitas pessoas na cidade. A narrativa busca lembrar a luta diária e a coragem daqueles que buscam um lugar para viver, mesmo que seja de forma ilegal devido às invasões a apartamento. O narrador se vê confrontado com a dura realidade de muitos e é levado a questionar os privilégios e injustiças que permeiam a sociedade em que vive.

No próximo capítulo continuaremos analisando as transformações ocorridas em Brasília, mas focando nas representações da transição entre a fase final da construção e os primeiros nós da cidade inaugurada. Para tanto, problematizaremos a relação homem-natureza no cerrado e como ela se relaciona com os discursos de defesa da construção da nova capital no Planalto Central.

4 UMA CIDADE GERMINA: A RELAÇÃO NATUREZA E HOMEM NO PLANALTO

Neste último capítulo, investigaremos a forma como a natureza é empregada por Luz para narrar os sentimentos dos indivíduos e manifestar emoções, uma vez que se observa uma relação persistente entre os elementos da natureza e a formação das subjetividades. Nas interações entre o homem e a natureza descritas, a presença dos elementos naturais do cerrado atua como um reflexo dos conflitos internos dos personagens e a transformação da nova capital em seu momento de ocupação, ajudando na formação de uma atmosfera diversificada e simbólica. As análises que se seguem demonstram a capacidade do cronista de perceber não apenas a realidade objetiva, mas também as sutilezas subjetivas que envolvem a vida na nova cidade.

Assim, as crônicas de Luz funcionam como uma conexão entre o ambiente externo e o interno, revelando não apenas a beleza e o esplendor da natureza, mas também as intrincadas dificuldades da experiência humana na nova capital. A maneira pela qual os elementos naturais são representados e interligados com as narrativas dos personagens evidencia a intensidade da relação entre o ser humano e o meio em que habita, ressaltando a interdependência, a transformação e a reciprocidade envolvidas nessa dinâmica.

Como já mencionado, a partir da metade do livro *Invenção da Cidade* (1968), é possível notar que passam do entusiasmo e defesa do projeto de Brasília a representações das novas etapas da construção. Por isso, já nos textos analisados no subtópico anterior, observamos as narrativas acerca de diferentes sujeitos e, por conseguinte, suas relações sociais e amorosas, seus sentimentos e suas emoções. Não por acaso, grande parte das crônicas foi inserida pelo autor no capítulo II — livro II — intitulado *Itinerário da Solidão*.

Nos escritos, nota-se uma pluralidade de personagens: operários e profissionais, comerciantes, mulheres (que são donas de casa e/ou mães), crianças, animais, clérigos etc. O cronista, como personagem, interage mais nos escritos com os eventos e personagens, expressando seus sentimentos e emoções por Brasília, bem como compartilhando experiências e memórias verossímeis — enquanto estratégia narrativa —, incluindo suas relações com amigos, trabalho e moradia (Nascimento, 2020).

Há nesses textos representações sobre a boemia, as dificuldades financeiras, a solidão, a esperança, o medo, a saudade, ao mesmo tempo em que são narradas as opções de moradia e o cotidiano dos operários (como visto no capítulo anterior), opções de lazer e consumo, as famílias e os lares, as dificuldades inerentes ao prazo curto para finalizar a obra,

o imaginário construído pelos opositores, entre outros. Contudo, o cronista, em sua maioria, mantém um tom otimista quanto às mudanças já vistas e aos discursos desenvolvimentistas sobre a importância de transferir a capital, tais como analisamos no primeiro capítulo.

Em virtude disso, percebe-se que a relação entre a cidade (em seus vários mundos) e seus habitantes se configura como uma espécie de etapa de transição: dos meses finais da construção à inauguração de Brasília. Conforme mencionado, por meio das histórias do cronista, somos convidados a observar de perto não apenas a mudança física da cidade, mas também o sentimento de tornar possível o “sonho”, ressignificações de expectativas e os aspectos emocionais e sociais em transformação ou continuidade.

4.1 A relação homem-natureza nas crônicas de Luz: Paisagem, clima e vegetação em contraste com os sentidos, gentes, afetos e esperanças de Brasília

Na crônica “Flor Agreste”, Luz, o narrador-personagem, usa a metáfora de uma flor para narrar e representar a construção de Brasília, refletindo, de maneira poética, a relevância, a luta simbólica e o dia a dia desse momento de transformação. Ele, apesar ter em mente o nome popular da flor, galo do campo, diz preferir não a nomear para que assim a veja “altiva e forte, vencendo a poeira, vencendo o vento, agitando-se de leve no cerrado, como uma violenta e sanguínea afirmação de vida” (Luz, 1968, p. 137). Prefere “vê-la e senti-la apenas como a flor solitária”, que “tira da solidão a sua beleza e a sua força”. Desse modo, “pequenina, ela vive, ela brilha e, com violência quase entra pelos olhos de quem passa, por mais rápida que seja a passagem” (Idem).

A flor se torna um símbolo de resistência e beleza, emanando uma aura de vitalidade e determinação. Ao se recusar a nomeá-la, o narrador permite que a flor mantenha sua aura misteriosa e imponente, pois sua presença solitária no cerrado é uma lembrança de que a vida “floresce” mesmo nos ambientes mais áridos e hostis (como a poeira e o vento): “Tu amanheceste antes que a primavera se abrisse em flores e trouxesse o perfume das corolas e o canto dos pássaros. Te abriste e te afirmaste no cerrado, à espera de tuas companheiras” (Luz, 1968, p. 138). Mesmo com todos os obstáculos, ela surge antes de muitas outras espécies nativas e, ainda que solitária, não mostra tristeza, sendo real, parece sonho e, assim, “muito antes dos primeiros sinais da primavera, ela despontava no cerrado, como pequena ilha de sangue, brilhando ao sol ou refletindo os mansos raios da lua. Solitária sem ser triste, real, parecendo sonho (...)” (Luz, 1968, p. 137).

Para o narrador, ela representa a vitória e, ao resistir também a um chão inóspito resultado do período de estiagem, é valorizada e amada por quem a vê: “Pequena ilha de sangue, minúscula chama vermelha e redonda do cerrado, grito de vitória pairando sobre o chão ressequido, ninguém pode ver-te sem te amar, sem sentir o desejo de vencer a pequena distância que vai do ponto da estrada a teu caule, para colher-te com carinho e transformar-te em oferenda a uma criança ou a uma mulher bonita” (Luz, 1968, p. 138). Isto é, a flor vermelha e resistente representa a esperança e a superação em meio à aridez e dificuldades do ambiente em que se encontra. Sua beleza e cor, “de chama vermelha”, despertam nos observadores um sentimento de afeto e admiração, levando-os a desejarem chegar até ela, colhê-la com cuidado e oferecê-la como presente a alguém especial.

Como menciona Chevalier e Gheerbrant (2015), simbolicamente, o início da primavera se reveste de um novo manto verde que renova a esperança e, ao mesmo tempo, retorna como nutriz, após o inverno ter mostrado ao homem sua solidão e sua fragilidade. Isto é, como símbolo, a estação representa o ciclo de renovação e crescimento, trazendo consigo a promessa de novas oportunidades e possibilidades.

Ela é símbolo de amor e perseverança em meio à adversidade, do “vigor” da terra do Planalto Central, assim como a cidade que se construía. De maneira similar ao contexto de edificação da nova capital, que também é “solitária sem ser triste, real parecendo sonho”, a flor é para o narrador “símbolo da luta que, depois de ti, os homens travaram e ainda travam na terra onde deitaste as tuas raízes, de onde sugaste a tua seiva, onde te abriste em corola reluzente, na manhã ervalhada do planalto” (Luz, 1968, p. 138).

Em suma, a flor representa muito mais do que uma simples planta. Ela é a força e a resistência dos trabalhadores que ali habitam e também enfrentam desafios e adversidades, mas a cidade continua a “florescer”. É por meio dela que o narrador enxerga a experiência de Brasília e que aos poucos se transforma em um sonho real:

Brasília, como tu, abriu-se no planalto, como grande flor de pedra e ferro, antecipando-se à primavera e ao renascimento. E, agora, real e concreta, embora parecendo sonho, solitária sem ser triste, a cidade nova assiste ao despertar da terra ouve o canto das máquinas abrindo novas estradas e novos futuros, sente o reverter do sangue nas veias dos homens que esperaram, durante gerações, pela despertar das imensas terras e riquezas adormecidas... (Luz, 1968, p. 138).

O narrador situa o ouvinte-leitor na etapa da construção: já se aproximando da fase final, “agora, real e concreta, embora parecendo sonho”. Ele descreve a transformação da paisagem, antes árida e vazia, agora repleta de vida e promessas. Retomando os discursos

desenvolvimentistas do governo JK, para Luz a chegada da nova capital é motivo de celebração, pois representaria um marco na história do país, um símbolo de progresso e modernidade (Holston, 1993).

A partir de “Flor Agreste”, já analisada no primeiro capítulo, é possível identificar as variadas formas às quais Luz se utiliza da natureza em suas crônicas, sobretudo o cerrado, do clima e das estações do ano na região Centro-Oeste. Ainda que conectados, há distintas utilizações de acordo com o enredo, personagens, espaço e tempo da narrativa.

Muitas vezes o cerrado é utilizado de forma a ressaltar a biodiversidade e resistência. Outras vezes, comparado ao discurso de “vazio” no Planalto Central, é visto como “sacrifício” à mudança da paisagem do bioma. Na crônica citada, o narrador valoriza a força da flor solitária ao mesmo tempo em que destaca o chão ressequido, visando simbolizar a luta pela sobrevivência em um ambiente árido e desafiador. Nesse sentido, a dualidade entre a beleza da flor e a aridez do solo reflete a complexidade da relação entre o homem e a natureza no cerrado, evidenciando a resistência e a resiliência necessárias para prosperar nesse ambiente difícil.

A partir desse discurso de desenvolvimento do interior, como em “Flor agreste”, Luz demonstra em “Redemoinhos” que foi preciso realizar o “despertar da terra” a partir do “canto das máquinas abrindo novas estradas e novos futuros”. Logo, o futuro, segundo esse imaginário, se refere ao povoamento “do interior”, que, por sua vez, desmatava e realizava os ajustes necessários no Planalto. Como visto, a partir dessa noção de “vazio” e intervenção feita pelo homem, Luz destaca o esforço e sacrifício envolvidos na transformação do descampado em uma cidade em crescimento.

O narrador-personagem faz uso da metáfora das “grandes flores” compondo a paisagem “árida” de Brasília no meio do caos das obras, que representavam à época a esperança e progresso de quem também ansiava pela construção de Brasília ao mesmo tempo em que, como comunicador e cronista, fazia uma leitura do lado simbólico para aqueles que ali viviam e trabalhavam.

Em “Primavera sem cachoeira”, ao mesmo tempo em que valoriza as belezas naturais do cerrado, Luz, como narrador-personagem, recorre novamente ao discurso do “sacrifício”. Se, em um primeiro momento, esse se refere aos sujeitos mais humildes, nesse segundo momento, o foco está na paisagem: “A realização de Brasília, entretanto, exige sacrifícios. Mesmo as belezas naturais, muitas vezes, são sacrificadas, para a efetivação do sonho dos

brasileiros (...). Na sequência, ele detalha os “sacrifícios” e a principal “beleza” prejudicada:

O romantismo, que muitos apontaram na Cachoeira do Paranoá, será substituído, este ano, pela barragem que, poderosa e tecnicamente perfeita, cortará o curso das águas, suprimirá as quedas barulhentas, fará desaparecer a espuma branca que sobe para o ar. Não mais a viagem longa, através do caminho empoeirado, para sonhar ao som das águas que rolam sobre as pedras eternas. Não mais as juras de amor, na terra nova, sob o impulso selvagem e silvestre da cachoeira e da mata fronteira. O limo das pedras ficará seco, perderá a cor e os pássaros não mais virão fazer duetos com as águas. Esta Primavera terá, de menos, em Brasília, a Cachoeira do Paranoá! (Luz, 1968, p. 141).

Novamente, Luz chama atenção para os sentimentos presentes nos diferentes espaços da cidade, especialmente o romantismo gerado pelos casais apaixonados que usufruíam não apenas dos espaços como também da paisagem natural existente em Brasília até aquela primavera, já que, segundo ele: “Jovens casais, de mãos dadas, são vistos, à tarde ou sob a luz do luar, andando ao longo das pistas, fazendo passeios nas áreas fronteiras às casas” (Luz, 1968, p. 141). Ele destaca a importância da natureza na cidade (como cachoeiras e rios) que proporcionam momentos únicos para os moradores e animais. Para tanto, a utilização da cena em que casais apaixonados desfrutam dos espaços públicos e da paisagem reflete a estratégia de demonstrar ao público a atmosfera romântica presente na cidade.

A primavera, por outro lado, é representada como uma estação que desperta emoções e inspira a contemplação da beleza natural ao redor, sobretudo nos corações apaixonados. O cronista lembra, nesse início da estação, das mudanças proporcionadas por ela na flora e fauna do cerrado brasileiro: “A Primavera está se anunciando no ensaio dos pássaros, que preparam o melhor de seus trinos, para saudar as flores. As árvores, no cerrado, cobrem-se de um verde novo, contrastando com o verde esmaecido de suas folhas velhas. Os botões começam a se formar, ainda incertos, para a próxima floração” (Luz, 1968, p. 141).

Além disso, recorrendo à intimidade do seu eu-personagem, explica a afirmação de que a primavera chegava àquele grande canteiro de obras: “Senti, esta manhã, os prenúncios da primavera: bandos de jandaias, pousados nos galhos fronteiros à minha casa, pássaros escoteiros em evoluções tranquilas e um certo cheiro no jardim anunciaram a Primavera, que está para chegar. Nos corações, também, a Primavera, que é ainda apenas prenúncio, está entrando devagarinho” (Luz, 1968, p. 141). Nesse caso, a utilização da sua experiência e sensações, provocadas pela mudança de estação, visa justamente ressaltar a conexão íntima e pessoal do eu-personagem com a natureza ao seu redor e buscar, junto ao leitor, um efeito de proximidade e identificação com a chegada da Primavera. Por meio da descrição dos

sinais e sensações percebidos, o eu-personagem transmite a sua conexão e admiração pela natureza, convidando o leitor a compartilhar desse sentimento.

A chegada da primavera não é apenas um evento externo, mas algo que reverbera internamente, despertando emoções e sentimentos que vão além da simples observação do ambiente ao redor. Luz busca demonstrar que a mudança de estação não corresponde, mesmo diante do ritmo intenso das obras, apenas a um fenômeno natural, mas também a uma experiência emocional carregada de subjetividade e significativa para o eu-personagem e, por extensão, para o ouvinte-leitor.

Por meio dessa conexão profunda e sensível com a natureza, o autor convida o leitor a também se conectar com o ambiente e a apreciar a simplicidade e a grandiosidade dos pequenos detalhes ao redor. A primavera é representada, como ocorrerá em outras crônicas escritas provavelmente na mesma estação, não apenas como uma mudança climática e do cerrado, mas como as formas de ocupação do espaço, como um despertar interior, uma renovação de sentimentos e emoções.

Ao narrar a intimidade dos moradores, Luz “humaniza” muitos desses sujeitos que se veem representados em suas experiências. Ele traz, como leitor atento da cidade ainda em construção, práticas de sociabilidade e opções de lazer e apresenta relações de pertencimento e afetividade criadas por esses personagens em um espaço ainda provisório, porém com uma natureza singular que integra o sujeito ao espaço social na tessitura das subjetividades inscritas no processo de construção de integração da carne e da pedra na constituição da cidade.

Fazendo da crônica um registro sensível do cotidiano, Luz estabelece um contraponto poético à essa mudança “necessária”, que, ao mesmo tempo em que prejudica a naturalidade de outrora dada pelas características da flora do espaço, configura-se, por estas intervenções, como um espaço de sociabilidade que se desenha para abrigar os momentos de afetos dos habitantes: “Mas aos namorados pouca coisa é necessária para que o seu mundo esteja completo. Um pedaço de lua, o som de um rádio, longínquo e alegria no coração. Isso é o quanto lhes basta, seja Primavera ou não” (Luz, 1968, p. 142).

Ou seja, apesar das transformações urbanas e da necessidade de mudanças na paisagem natural da cidade, o essencial para os casais apaixonados permanece sendo o “simples”, o que é evidenciado em uma tentativa de destacar a importância de se valorizar momentos singelos e autênticos que transcendem as transformações ao redor de uma cidade projetada para ser a nova capital do país.

O narrador-personagem projeta a importância dessa natureza, bem como das mudanças feitas pela intervenção do processo de construção. Para isso, cita — em meio às mudanças frenéticas, constantes e necessárias — algumas opções simples, como o apreciar de um pôr do sol, vivido por fragmentos do tempo daquele que trabalhava incessantemente para construir a epopeia da capital moderna: “Em compensação, ficará a esperança do lago, do grande lago artificial, que se formará entre esta e a próxima primavera. E no ano que vem, quando Brasília for a Capital do País, os namorados e os sonhadores terão a massa líquida do lago para os seus devaneios” (Luz, 1968, p. 142).

Considerando o tempo do narrado, pouco depois Luz narra em “E o Lago se Formou” o processo “lento e manso” das águas para encher o lago de Brasília, que, como ressaltado por ele, ainda estava sem nome definido. Como visto no capítulo anterior, a lentidão e a força da natureza foram uns dos fatores que fizeram com que o lago lentamente “engolissem” a vegetação, cobrisse pedras e detritos, mas também “tragasse”, sem piedade, as frágeis “casas de madeiras” dos moradores da Vila Amaury, “que a temeridade de muitos candangos construíra dentro dos limites do projeto...” (Luz, 1968, p. 190).

O uso da intertextualidade voltada ao mito de fundação da visão do profeta não é algo ocasional. O eu lírico se utiliza desse recurso para reafirmar as suas percepções, de modo a criar um processo de simbiose no qual ressignifica o mítico e o racional e reforça a grandiosidade de um projeto que se colocou como responsabilidade imprimir na história brasileira um salto do arcaico para o moderno, em que a utopia se materializa na grandeza de uma arquitetura que recria a paisagem natural — “no lugar onde Dom Bosco viu que se formava um lago”.

Isso objetiva criar uma representação de transformação da natureza provocada pela artificialidade do lago: “Vindas mansas, das cabeceiras cobertas de buritis ou de pequenos tufos de floresta ciliar, desceram as encostas, venceram as distâncias e se juntaram, no ponto de encontro, no leito ovo, que o homem lhes preparou, cumprindo a visão do profeta” (Luz, 1968, p. 189). A construção do Lago Paranoá, segundo o narrador, teria representado a materialização da visão de Dom Bosco, mas também a custo, como visto em “Primavera sem cachoeira”, da interferência do homem na natureza e da modificação da vegetação natural.

De acordo com Vilas Boas (2016), o surgimento do Lago provoca uma significativa modificação territorial, resultando na criação de novos espaços em relação à capital emergente, o que gera impactos sociais e culturais para um grande número de residentes de suas margens. O surgimento do Lago e a forma como este ocupou a paisagem de Brasília

provocaram uma multiplicidade de representações acerca da invasão das águas e seu impacto no ritmo de vida de diversos grupos que já habitavam a cidade, mesmo antes de sua inauguração. Além de afetar a vida dos habitantes, também teve impacto sobre o cerrado; sendo a temática sobre o “desmatamento” do Lago recorrente em diversas narrativas da sua pesquisa acerca de sua origem, oferecendo os fundamentos iniciais para a construção do imaginário associado ao Lago Paranoá.

Na crônica de Luz, as plantas, que desciam das cabeceiras para se unir no novo leito d'água construído pelo homem, simbolizam a relação delicada entre o planejamento urbano e a natureza no desenvolvimento da capital brasileira. Por conseguinte, ele faz referência à barragem do Paranoá e à sua relação com a tentativa de dominação do homem no cerrado:

Os ribeirões que antes se precipitavam, na luta violenta de suas espumas enraivecidas, na garganta de Paranoá, tiveram a barreira intransponível de cimento e ferro, vedando-lhes a passagem, domesticando lhes as águas e lançando-as, umas nos braços das outras, para o tranquilo abraço de irmãs chapadeiras. Na extensa bacia natural, onde se diz que há milênios existiu um lago, o novo lago se formou, com as águas que as cabeceiras despejaram encosta abaixo. Tão logo se fecharam as comportas da grande barragem, começou a formar-se o lençol líquido, que, com seu abraço transparente, envolve a cidade, que se mira, vaidosa, em seu espelho de águas.(...) Tranquilas, mas impiedosas, as águas transformavam em realidade a visão do profeta.... Retidas em seu curso natural, espraíram-se pelo vale, caminharam pelos recôncavos e contornaram as pequenas penínsulas, para tomar a forma do leito que a terra lhes oferecia (...) (Luz, 1968, p. 189).

Luz narra, aos ouvintes-leitores, a cidade se transformando diante de seus olhos no dia a dia da construção, conforme a barragem se formava e as suas águas subiam lentamente. A analogia do reflexo urbano na superfície líquida formada pela barragem representa uma visão de beleza e orgulho. As águas, tranquilas, mas constantes, que seguiam seu movimento natural, moldam a paisagem ao redor, colaborando com a realização da profecia de Dom Bosco. Por isso, o vale se enchia com a presença majestosa da água, que lentamente contornava as pequenas penínsulas e se adaptava ao leito que a terra lhe oferecia e que transformava em realidade o sonho do profeta na materialização da utopia.

Nesse sentido, construindo uma ideia de lentidão que engana e espanta aos menos atentos, o cronista utiliza um tom de surpresa com o estágio da obra para lembrar aos leitores a grandiosidade e importância da barragem e das obras realizadas para abrigar lago: “Ninguém sabe quando nem em que segundo... Mas, de repente, as águas atingiram em silêncio os pontos de seu destino, o limite real, mas invisível, que o equilíbrio das coisas determinou, em torno da vasta bacia, e que o homem, com seus aparelhos, tentou fixar em marcos de madeira, pequenos marcos da cota mil” (Luz, 1960, p. 190).

A cada detalhe descrito, um discurso de grandiosidade da construção se torna mais evidente, fazendo com que a admiração pelo feito humano se misture com a reverência à natureza. A presença da água, elemento vital e ao mesmo tempo imponente, confere à paisagem uma aura de serenidade e poder à natureza. A intervenção humana, como a construção da barragem e o fechamento das comportas, pode até causar mudanças na paisagem, contudo, o tempo que leva para essa transformação ocorrer é definido pela própria natureza, mesmo com toda a tecnologia empregada.

Por isso, a partir de uma representação voltado à naturalização da paisagem, que tem um tempo próprio, Luz faz uso do advérbio “tranquilo” (ou “tranquilamente”) para reforçar a falta de pressa e a violência das águas, ainda que reconheçamos a exceção diante da narrativa da impiedade demonstrada na Vila Amaury com anuência da Novacap. Por isso, mesmo colaborando com a ação humana, a água obedece a um ritmo próprio e expõe problemas relacionados à ação do homem e à sua vida em sociedade.

Quando cita: “Tranquilamente, as águas começaram a subir, rumo aos piquetes da cota mil, que os teodolitos determinaram e que o candango plantou no chão do Planalto” (Luz, 1968, p. 189); Luz atribuiu aos piquetes relevância crítica. Ele transforma-os, por meio de diferentes suportes linguísticos, tais como metáforas, ironias e analogias, em elementos simbólicos importantes à interpretação do ouvinte-leitor mais atento às ambientações que apresentavam questões sociais e culturais voltadas a divisão de classe, ritmo desumano de trabalho, dificuldades financeiras e problemas com moradias na cidade em construção.

Os piquetes representam o planejamento e estudo, pois marcam o terreno — limites, lotes, pontos de referência — propostos pelos engenheiros e topógrafos, entretanto reforçam a divisão de trabalho existente na nova capital e evidenciam a segregação espacial, envolvendo os “candangos”: Eles foram determinados pelos “teodolitos”, mas que “o candango plantou no chão do Planalto”. A crítica sutil e a sensibilidade demonstrada pelo narrador diante da dor de muitos operários desabrigados refletem-se na ênfase de que foram eles, os candangos, que “plantaram” no chão os limites do lago e no local aceito e proposto pelos planejadores: o Cota Mil, um clube de lazer na orla do lago destinado a associados que foi inaugurado ainda em 1959. De acordo com Vilas Boas (2016):

Na margem pensada por Lúcio Costa para estas casas individuais e espaçadas, a NOVACAP achou por bem reservar aos setores de embaixadas (acima da via L4) e aos clubes esportivos e náuticos, que começaram a se instalar, de maneira gradual, após 1960, sendo os primeiros a marcar presença: Iate Clube, Cota Mil, AABB, na raia sul e o Clube do Congresso (situado no final da península norte) na raia norte. Importante destacar que até os dias atuais estas áreas estão sendo

ocupadas e procuradas por diversas associações e representações de várias categorias, refletindo uma demanda ainda constante dos cidadãos. Ainda: somente a partir dos anos 2000 a terceira parcela dos itens preconizados por Lúcio Costa começa a se fazer presente, com a chegada de restaurantes e bares na orla do Lago (Vilas Boas, 2016, p. 90).

Isso dito, as margens representam também a evolução e valorização das áreas ao redor do Lago Paranoá ao longo dos anos, tornando-se locais disputados e frequentados pela população local. A presença de associações e representações reflete a importância e influência dessas áreas na vida social e cultural da cidade.

Porém, o uso por parte dos sujeitos mais humildes, apropriando-se do lago, também é narrado por Luz, uma vez que os espaços e as paisagens são constantemente reelaborados e apropriados pelos moradores. Em “Cicatrices”, o personagem, descrito como simples, de infância humilde e marcado no corpo pelas frustrações da vida e falta de sonhos, chega em Brasília, onde “a vida começava”. Ao ficar, ele presencia com seus próprios olhos o “nascimento” de uma nova cidade, quando voltou a viver novamente: “E na cidade nova, gente nova e velha vivendo. . . Gente, de carne e coração, de nervos e tecidos, vivendo... Sim, vivendo! Por que não viver, também? Tranquilamente, tirou as roupas, ajeitou o calção à altura dos quadris, e, como gente viva e feliz, mergulhou nas águas, surgindo segundos após, a metros de distância.” (Luz, 1968, p. 202).

Luz procura demonstrar a sensação de renascimento e esperança que Brasília representava para aqueles que buscavam uma vida melhor, mesmo em sua fase final de proximidade com a data da inauguração. A descrição da nova cidade como um lugar onde pessoas de todas as idades e origens conviviam harmoniosamente reflete a visão de um futuro promissor e próspero propagado pelo discurso oficial ainda no início das obras (Holston, 1993).

A atitude do personagem de mergulhar nas águas simboliza a coragem de enfrentar novos desafios e se reinventar em meio a um ambiente de transformação e oportunidades. Assim, segundo o narrador, o personagem resolveu viver, em alusão aos sonhos e esperança despertados novamente apesar das cicatrizes da vida, e, na “intimidade das tilápias, entregou-se ao esforço de nadar, com todas as forças, rumo à margem, onde crianças e moças bonitas, na tarde tranquila de domingo, sorriam para a vida. E começou a viver...”. A presença das moças bonitas e, especialmente, das crianças simboliza a alegria e a beleza da vida que já se faziam presentes no cotidiano da cidade. Como dito no capítulo anterior, as moças e as crianças, juntamente com os animais e as atividades domésticas — como era o caso dos temperos das comidas — eram símbolos constantemente utilizados por Luz para ratificar a

representação de que a cidade já existia para os trabalhadores e suas famílias, inseridas no contexto das obras, mesmo que durante esse período fosse mais “inventada” do que realmente construída.

Mediante a experiência de um sujeito próxima à realidade de muitos outros sujeitos inseridos naquele contexto, a história do personagem se torna um exemplo de resiliência e esperança e pode ter inspirado aqueles que buscam transformar suas vidas e encontrar o seu lugar no local que em breve seria efetivado como a nova capital. As cicatrizes, desse modo, refletem as lutas e os desafios enfrentados por aqueles que participaram da construção da cidade, mostrando a força e determinação necessárias para superar as adversidades numa constante reelaboração dos seus horizontes de expectativas (Koselleck, 2006), geradas pelas experiências vivenciadas e impostas pelo desenvolvimento da urbe. Em termos de efeito estético, essas histórias de superação contribuem para a construção de uma identidade coletiva e fortalecem o senso de pertencimento dos habitantes que viram com os “seus olhos” o nascimento da cidade.

Ao retomar a análise da crônica “E o lago se formou”, observa-se que os piquetes não são apenas objetos físicos, mas símbolos da participação e importância dos trabalhadores mais humildes na construção, marcados pelas “cicatrizes” da vida, frutos das violências simbólicas, condições de trabalho e exclusão do centro político da cidade. Os piquetes são testemunhas silenciosas das mudanças no cerrado, em face do sonho desenvolvimentista, às custas de sacrifícios humanos e da natureza.

Por isso, o lirismo da crônica consiste no fato de que o lago não aparece de uma vez: ele se forma lentamente, como um “tecido” de água que se estende sobre o cerrado. A escolha do narrador por palavras como “lençol”, “abraço” e “espelho” poetiza e suaviza o processo “forçado” e envolvimento de questões sociais, mas também apresenta a continuidade das águas como algo que cobre, envolve e transforma.

Isso feito, o lago e a cidade são transformados em personagens. O primeiro é construído a partir de elementos que ressaltam a sua tranquilidade e determinação, que com seu “abraço líquido que envolve a cidade” transforma a paisagem da futura capital em reta final de edificação. É um ser que acolhe, envolve, participa do nascimento da cidade e acompanhará seu amadurecimento. Com sua personificação, constantemente o narrador faz alusão à sua formação (“lago ficou pronto”/“ficou pronto”), o que imprime ritmo ao texto.

O segundo personagem, que toma forma de “Brasília”, a próxima capital, não se limita ao espaço. Como em outras narrativas, a cidade é descrita pelo cronista como uma

“menina-moça” em transformação por seu crescimento e mudanças naturais da idade. Para o narrador, a cidade “se mira” no “espelho de águas” do lago sem nome, tranquilo e manso, em formação. A capital federal vai se revelando aos poucos, viva, em constante evolução e crescimento. Ao se olhar, ela reflete sua própria beleza no lago, mostrando sua personalidade vaidosa, que reconhece a sua importância no cenário nacional e é consciente de suas belezas modernistas. Desse modo, personificados e transformados em personagens, também participam do processo que Luz chama de “invenção da cidade”.

A falta de nome sugere os processos memorialísticos de enquadramento e as disputas simbólicas entre os construtores-planejadores. Há, de forma irônica, um estranhamento gerado pelo narrador-personagem à falta e à diferença de trato, se comparada às outras obras, pois não houve uma “inauguração” oficial, festas ou foguetes:

De repente, o lago ficou pronto. Mas não ganhou nome, nem foi inaugurado. Aliás, parece que a única coisa que se completou de manso, sem festas inaugurais, sem discursos e sem foguetes, foi o lago sem nome. Uns quiseram que se chamasse Paranoá, para a preservação da memória da cachoeira assassinada pelas obras da barragem. Outros, lembraram nomes de figurões da República ou da Novacap. Mas, no fim de contas, ficou mesmo sem nome, talvez porque ninguém soube quando se completou, quando ficou definitivamente pronto... As águas, que se encarregaram da tarefa de formá-lo em dobras e profundidades, em espelho e dimensão, marcharam dia e noite, sem avisos, no rumo de seu destino (Luz, 1968, p. 190).

Diante do exposto, o lago desafia o controle da Novacap e gera problemas relacionados aos aspectos simbólicos de nomeação tão visados pelo governo. A falta de uma data para a “inauguração do lago” e da certeza de quando (e se) as águas preencheriam o espaço reflete no texto, apesar das tentativas empreendidas, uma dificuldade imposta ao discurso de “domar” a região do Planalto Central. Assim, ressalta justamente a imprevisibilidade e força da natureza sobre a intervenção humana.

Luz lança o questionamento: Preservar a memória da cachoeira ou homenagear “figurões da república ou da Novacap? Assim, problematiza o que Vidal (2009) chama de “recitar a história”. O que seria mais vantajoso para a história da cidade? E, nesse sentido, na relação homem-natureza narrada, a utilização da palavra “assassinar” diz muito sobre o processo de dominação e destruição do cerrado em prol do progresso urbano. A falta de nome para a obra em questão simboliza a falta de valorização das raízes e história da região.

Apesar da dúvida, o narrador prefere recorrer ao sentimento do seu eu-personagem atrelado às experiências de quem vivenciou, assim como ele, os estágios das obras, para dar significado ao lago: “Com nome ou sem nome, para mim e para os que o viram formar-se e

compor-se em dobras azuis, contrastando com o verde esmaecido das encostas, o lago é único em todo o mundo. Único, para mim, pelo menos, que nunca vi outro lago, e que, no namoro de pequenas lagoas mediterrâneas sonhei com os grandes e misteriosos lagos, que os compêndios de geografia enumeravam...” (Luz, 1968, p. 190-191). Para ele, mesmo sem nome, o lago é um símbolo de beleza e mistério, uma experiência única e inesquecível.

Por meio das memórias e emoções compartilhadas com aqueles que testemunharam sua formação, o lago se torna uma representação tangível de sonhos e desejos, resultado de posse e adaptação. Para o narrador, mesmo sem nunca ter visto outro lago, a conexão profunda que ele sente com este lugar o torna uma parte essencial de sua experiência, é parte da sua existência:

Lago sem nome, para mim pelo menos, ele é o único, porque se formou ante meus olhos, cresceu noite e dia ante meus olhos, como os filhos que vi crescerem, em volume, no mistério do ventre da mulher. Único e meu, porque as suas águas recolheram um pouco de minhas lágrimas e um pouco de meus mistérios. Único e meu, porque temos um destino comum: amparamos, com o nosso abraço e com o nosso amor, a mesma coisa bela e terna, que é a nossa Cidade (Luz, 1968, p. 191).

No final do texto, o cronista remonta à expressão de abraçar a cidade realizada pelo lago como um gesto de amor e proteção mútua. Associa a ligação entre ele e o lago à relação entre pais e filhos, destacando a importância do crescimento e do cuidado mútuo. A cidade é personificada como algo belo e terno, bem como o lago e o cronista são apresentados como responsáveis por ela.

É por meio do gesto de abraçar a cidade, simbolizado pelo lago, que o cronista ressalta a importância do cuidado mútuo e do crescimento conjunto nesse momento de transição. A cidade precisa ser amada, compreendida nos seus processos e protegida. Assim como os pais cuidam e protegem seus filhos, o lago e o cronista são responsáveis por zelar pela cidade e garantir seu bem-estar. Por isso, é fundamental amar e compreender a cidade em seu crescimento natural, para que ela possa prosperar e se desenvolver como capital. A metáfora do abraço entre o lago e a cidade representa, portanto, a relação de amor e proteção que deve existir entre os habitantes e o local onde vivem.

Há um diálogo do seu eu-personagem com os ouvintes-leitores que remete ao período do tempo da narrativa: a proximidade da transferência de Brasília. O lago, que deveria existir no dia 21 de abril, encheu oito meses após o fechamento das comportas da barragem, realizado em setembro de 1959, quando atingiu o Cota Mil (Santos, 2008, Vilas Boas, 2016). O narrador-personagem, se colocando como alguém que participou da construção, dialoga

também com os ouvintes de experiência semelhante, “os que o viram formar-se e compor-se em dobras azuis”, ou seja, que se encontravam na cidade no ano de 1959.

Em relação ao período necessário para o lago alcançar sua plena capacidade, Vilas Boas (2016) ressalta que foi necessário um período longo de represamento, já que se dependia não apenas da vazão do Rio Paranoá e de seus afluentes, mas também de uma boa estação chuvosa. Assim, para que o lago atingisse sua cota máxima de mil metros de altitude em relação ao nível do mar e preenchesse os quase 40 km² de área aquática, foram necessários muitos meses. Para Luz, foi preciso ter paciência diante da tranquilidade das águas.

Esse discurso de cuidado e proteção é retomado já no final de *Invenção da Cidade*, na crônica “Uma coisa pura”. Nela, o narrador-personagem demonstra entusiasmo por ter testemunhado o primeiro canto do seu passado e reforça o discurso de que a experiência de testemunhar algo pela primeira vez é diferente e especial, mesmo com outros relatando o mesmo acontecimento: “Dizem os que vivem ao meu lado que ele tem cantado todas as manhãs. Não acredito. Hoje, ele cantou pela primeira vez, porque, para cada um de nós, os fatos e as coisas começam a existir, quando os sentimos na pele (...) (Luz, 1968, p. 143). Dito isso, ressalta o cuidado necessário com as coisas puras e simples, como propôs para com Brasília, ao descrever como tratou seu pássaro:

(...) Há tempos eu o trouxe da Cidade Livre. Era pequenino e solene, gaiato e faminto. Não tem cerimônias e é manso como um pombo domesticado. Quando minha mão, várias vezes maior do que ele, invade a gaiola, ele não fica nervoso. Parece mesmo agradecer o punhado de alpiste, que coloco no recipiente. Mando colocá-lo, todas as manhãs, frente à janela do meu quarto, para ouvir os seus ensaios. Ele ensaiou muito, e hoje cantou. Seu trinado, ainda incerto, encheu o meu coração de pura alegria infantil (...). (Luz, 1968, p. 143).

Ainda não dando pista de que compara o seu animal de estimação à Brasília, o narrador descreve a importância do cuidado aliado à paciência, do momento certo de maturação e desenvolvimento das habilidades necessárias. Assim como a flor, que não nasce e cresce do dia para a noite, o tempo se faz necessário. Por isso, o narrador-personagem observa o pássaro com carinho e admiração, percebendo a dedicação e o esforço empreendidos para ouvir o canto que encheu seu “coração de pura alegria infantil”. A comparação entre o trinado do pássaro e Brasília ainda não é clara, mas a conexão entre cuidado e paciência é evidente e começa a sugerir ao ouvinte-leitor o foco narrativo do cronista.

Novamente se utilizando da figura infantil voltado à felicidade e pureza, o narrador menciona que o pássaro o faz sentir novamente esse sentimento e relembra, na sequência, seus tempos de criança na fazenda onde nasceu. Por isso, lembra todos os perigos sempre que pensa em soltá-lo no cerrado, “para lhe ouvir, livremente, o canto cristalino”, mas não o faz por temer pela sua vida, demonstrando um instinto protetor paternal: “Ele nasceu e cresceu na gaiola. Ali é o seu mundo. O recipiente do alpiste, a sua mesa. Como tirá-lo de seu poleiro e atirá-lo ao cerrado, às ruas de Brasília, se ele não sabe lutar pelo alimento, pela água? E, comovido, fico olhando o bichinho minúsculo, que faz cabriolas, olhando-me, como se fosse meu filho” (Luz, 1968, p. 144). Assim, ressaltando as belezas de Brasília, que também diz amar, compara, por meio de forma lírica, o amor que tem a ambos:

Hoje, quando ouvi seu canto, acordando a manhã extraordinária desta Brasília que amo, cheguei à conclusão de que o meu pintagori é uma das coisas que mais amo neste mundo. Porque, amigos, a gente deve amar as coisas simples, as coisas puras, as coisas belas. E o pintagori é uma coisa simples e bela. Principalmente, quando embala, com seu canto primeiro, a luta de quem trabalha, ao lado de tantos outros, para construir uma coisa bela, como bela, simples e pura é esta Cidade de Brasília (Idem).

O paralelo final presente no trecho compara simbolicamente o sentimento do narrador personagem por ambos. Eles são simples e belos, mas também frágeis e dependentes de cuidados humanos para sobreviver. Ambos, o pintagori e a cidade de Brasília, representam a beleza e a simplicidade que o narrador tanto valoriza. Assim como o canto do pássaro embala a luta dos trabalhadores, a cidade é fruto do esforço coletivo de tantos indivíduos.

Por isso, recorrendo novamente à estética da simplicidade, beleza e pureza, como em “E o lago se formou”, o narrador reforça o discurso de que a cidade deveria ser amada e cuidada para continuar existindo. Afinal, assim como o pintagori precisa dos cuidados humanos para sobreviver, Brasília também requer o amor e a dedicação de seus habitantes para manter sua beleza e sua vocação para o “viver”. Ao fazer o chamado, o cronista enxerga na cidade e no pássaro a importância da coletividade e do cuidado mútuo, ressaltando a necessidade de preservação e valorização do “clima” de amor criado durante a construção, que foi criado a partir do belo, simples e puro, tais como das “manhãs extraordinárias”, dos “cantos” dos pássaros e dos próprios trabalhadores que embalavam as labutas diárias nas obras, da “beleza de um pôr-do-sol, pelo sangue que a madrugada do planalto espalha no céu ou pelo vis-à-vis do vespéral da lua-cheia com o sol poente, em certas tardes” (Luz, 1968, p. 64).

O narrador olha para Brasília naquele tempo — tal qual o fez com o pássaro — e percebe que ela “nasceu e cresceu” em um ambiente que não seria possível em outro contexto e lugar. Naquele contexto em que narra, a condição da nova capital apontava para uma cidade “recém-nascida” e ainda frágil, por isso dependente dos cuidados humanos até a maturação necessária de existência no cerrado. Ele reconhece que Brasília é um local único, moldado pela natureza e pelo homem, mas preocupa-se com o fato de sua existência só ser possível devido aos cuidados humanos, em sua maioria, daqueles que ainda chegariam para ocupar seus postos de trabalhos.

Mansamente, as ondas se quebram nas praias que se formaram e onde começam a tomar corpo os clubes. Velas brancas cortam as águas, dando a visão de mar aos olhos cheios de saudades dos antigos habitantes de cidades marítimas, que tiveram de transferir-se para Brasília, a fim de compor, aqui, a máquina administrativa e habitar os apartamentos e as casas, que os candangos humildes construíram em ritmo faraônico! (Luz, 1968, p. 205).

Nesse caso, ele chama atenção novamente para a beleza e serenidade do lago, que parece acolher a nova capital com carinho. Em resposta às críticas da falta de muitas coisas em Brasília feitas pelos moradores da antiga capital, a descrição das praias formadas e dos clubes surgindo ao redor reflete o movimento de crescimento e desenvolvimento da cidade, sendo as velas brancas que cortam as águas símbolos da nostalgia dos antigos habitantes das cidades litorâneas que “tiveram” de se mudar e agora se encontram em Brasília devido à transferência da “máquina administrativa”. Porém, o narrador-personagem não deixa de destacar a dedicação dos trabalhadores que construíram a cidade em um ritmo acelerado.

Por outro lado, há na sua fala alguns elementos que remetem à angústia própria da nova etapa da cidade: “Tudo se concretizou, como fora previsto. Aliás, tudo o que está pronto até agora. O que ainda é projeto, nas pranchetas dos arquitetos ou nas gavetas dos Departamentos da NOVACAP, ficará pronto um dia e a Cidade Nova se apresentará, como um todo magnífico, aos olhos do mundo”. O narrador destaca em sua narrativa que somente o essencial tinha sido entregue e, como visto no primeiro capítulo, a cidade continuou cercada de obras de infraestrutura de órgãos e monumentos públicos, concluídos somente por volta da década de 1970 (Holston, 1993; Brito, 2010).

Quando retoma a estética da beleza da cidade, Luz pede paciência como compensação à visão: “Na cidade que se humaniza, vivem homens e esperanças, mulheres e crianças, pássaros e animais domésticos. As deficiências, comuns a todas as fases da criação, levam-nos, às vezes, ao desespero, logo compensado pela visão do maravilhoso” (Luz, 1968,

p. 205). Nesse caso, sendo “sonho de gerações”, “erguida sobre o planalto, como uma grande flor, que a mão do homem modelou a sangue, argila e ferro!”, ela “mais do que qualquer outra, precisa de ser amada com todas as forças do coração. Amada e defendida, como se ama e se defende a mulher eleita. Mas, para amar a cidade, precisamos conhecê-la, cativá-la, sentir a sua pulsação de coisa viva.” (Luz, 1968, p. 205).

Como citado anteriormente, há um apelo aos que “sabiam e entendiam” o que estava sendo dito, já que participaram do estágio anterior, para que cuidassem e valorizassem a cidade, para que, no final, colhessem os frutos de um ambiente urbano mais acolhedor. É nesse sentido que Luz emprega a analogia da cidade como uma flor, quando trata de ter paciência e amor durante a mudança acarretada pela inauguração da cidade e a transferência da capital. Ele se coloca como alguém que conhece e sente a “pulsação de coisa viva” da cidade ao lembrar da flor solitária encontrada por ele em suas andanças.

De acordo com o cronista, Brasília, na sua simplicidade, fazia seu coração cansado se alegrar:

Às vezes, num ângulo de rua, numa casa que se ergue, deixo os meus olhos à vontade, para transmitirem ao coração as novas mensagens de beleza. Um pequeno detalhe quase sempre, basta para me levar a descobertas líricas. Há anos, depois de uma ausência de vários dias, descobri as primeiras flores, promessas de milhões de flores que cobririam os extensos espaços entre as pistas e as áreas dos conjuntos residenciais. Eram flores solitárias, no Eixo Rodoviário. E comecei a pensar: uma casa pode ser feita da noite para o dia, Uma rua, também. E muitas casas e ruas foram feitas assim, neste chão agreste (Luz, 1968, p. 206).

O retorno ao passado da experiência do seu eu-personagem reforça o discurso de como a natureza e a simplicidade podem trazer alegria e beleza às vidas dos moradores da recém-inaugurada capital. A descoberta das flores solitárias no Eixo Rodoviário, em suas simplicidades características de Brasília, despertou um sentimento de esperança e renovação, mostrando que mesmo em meio à urbanização e modernização, a natureza ainda encontrava uma maneira de florescer, como um lembrete da luta imposta.

O cronista cita as simplicidades cotidianas, muitas delas já presentes na construção, que ajudam a conhecer e amar a cidade em fase de consolidação: águas azuis, garças e velas brancas, flores nascendo, crianças cantando nas quadras e superquadras, homens e mulheres trabalhando, cheiro de tempero nas panelas, as coisas simples, que se tornaram realidade como que por milagre, onde apenas havia o cerrado milenar” (Luz, 1968, p. 206-207). Ao longo da obra, e nessa crônica em especial, o autor sugere que as coisas simples, “tornadas realidade”, foram sendo constituídas no cotidiano muito antes da efetivação da transferência.

Por isso, aos que “tiveram que se mudar” faltava considerar esses elementos que contribuíram para a beleza e identidade da cidade em construção.

A presença das águas azuis do lago, das garças, das flores e das crianças cantando nas quadras e superquadras fazia parte do dia a dia daqueles que já estavam ali, antes mesmo da mudança definitiva. Na representação de Luz, eram esses detalhes simples, mas significativos, que davam vida e encanto ao novo lugar que surgia no cerrado milenar. Desse modo, aqueles que se mudaram sem considerar esses elementos perdiam a oportunidade de conhecer e amar a cidade em fase de consolidação, ainda com muitos problemas.

Citadas na crônica, quando menciona que “as garças, em bandos, levantam voo e circulam suas plumagens brancas sobre o azul do lago”, ganham uma atenção especial do cronista, pois também são transformadas em símbolos da efetivação da obra. Em “Garças”, o cronista se utiliza dos animais como metáfora para ressaltar que até mesmo a fauna da região já estava se adaptando à nova capital e à transformação imposta por ela na região. Para ele, antes que os “aparelhos de precisão começassem o trabalho de delimitar a área do novo Distrito Federal”, as aves paravam todos os anos na região: “Vinham de longe, ninguém sabe de onde, trazendo, em seu corpo esbelto e esguio, a mensagem e o cheiro das terras distantes. Talvez de terras estrangeiras. E, à margem dos riachos, sob a fronde das árvores ciliares, cismaram e sonharam com a próxima partida e amaram” (Luz, 1968, p. 203).

Porém, com o início das obras, se afastaram e não pousaram mais no local que deu lugar ao grande canteiro de obras:

Um dia, no planalto, onde animais silvestres e mansos bois viviam, elas encontraram bichos diferentes, nunca vistos em suas andanças. As máquinas abriam ruas, mudavam o curso dos regatos, derrubavam a floresta, faziam um barulho infernal, perigoso para as suas vidas tenras de poemas volantes. Levantaram voo antes do tempo, e procuraram outros pontos de pouso. Depois, aqui voltaram, e a poeira das máquinas manchou-lhes o branco das penas. Dessa vez, nem chegaram a fazer pouso. Suas asas tranquilas cortaram o céu e desapareceram no horizonte (Luz, 1968, p. 203).

O trecho sugere que as garças, ao levantarem voo e não pousarem durante as obras, são testemunhas “poéticas” das transformações do cerrado e do trabalho feito pelos trabalhadores e máquinas. Elas são representadas como seres sensíveis e delicados, contrastando com a brutalidade das máquinas e as mudanças que elas trazem ao ambiente natural. O fato de as garças não encontrarem mais seu lugar de pouso indica uma ruptura causada pela intervenção humana, como foi o caso do lago. Logo, são símbolo de pureza e

sua partida atesta não apenas a perda de seu habitat, mas também a perda da inocência e pureza na natureza, já que a poeira das máquinas “mancham-lhes o branco das penas”.

A partir da pureza e delicadeza dos animais, Luz realiza um contraste com a poeira vermelha do cerrado, que não as atrai, mesmo diante das belezas arquitetônicas da cidade, como é o caso do Alvorada: “Mais tarde, em outra arribação, novamente, voltaram. E viram, plantado no solo antes verde e agora vermelho, uma coisa leve e bela, como a sua leveza e a sua beleza. Gostavam do palácio, mas não puderam, ainda desta vez, ficar. Mas a visão do Palácio, mais pássaro do que prédio, mais flor do que cimento, foi com elas (...)” (Luz, 1968, p. 203-204).

O lago ganha destaque na composição da paisagem da cidade nova na crônica:

(...) E a saudade faz ninho em seu coração. Aguardaram o novo tempo de arribação. E, depois de dois tempos, retornaram. E agradeceram, ao Deus dos pássaros viajados e das aves nômades, o presente magnífico: Onde corriam as águas minguadas dos córregos havia um lago. Tão grande e transparente, como os lagos das outras terras, porém mais belo, porque refletia a imagem da beleza que elas, as garças, haviam visto antes. E hoje, aos bandos, elas aí estão (Luz, 1968, p. 204).

O lago, presente “magnífico” que atrai os animais, é representado destacando-se a sua extensão e a capacidade de refletir a cidade, nesse caso um de seus palácios. Assim, a presença das garças indica que a cidade nova não destruiu totalmente o ambiente, mas o reorganizou, criando novos espaços onde a vida se adapta. A presença das garças salienta que, mesmo com o crescimento da cidade, ainda havia espaço para a natureza se adaptar e prosperar. Por isso: “Todas as tardes, suas esquadrihas brancas contornam o lago, voando sobre a linha amarela da cota mil” (Idem).

Como efeito estético que se refere a esse novo momento de Brasília, a pureza e leveza das garças próximas ao lago revelam a grandeza do esforço humano que transformou a paisagem e deixou-a ainda mais bela. A presença dessas aves proporciona uma sensação de harmonia entre a natureza e a cidade, mostrando que é possível conciliar o desenvolvimento urbano com a preservação do meio ambiente. Seu voo cria uma atmosfera de tranquilidade e embeleza ainda mais o lago.

Não por acaso, em “Andorinhas” o cronista já havia rebatido críticas sobre a cidade por meio da representação dos pássaros. Em tom entusiasmado, o narrador-personagem convoca seu público a construir beirais: “Vamos construir beirais, meus amigos! As andorinhas estão chegando. Parece incrível, mas elas estão chegando, com suas asas ligeiras e seus peitos brancos” (Luz, 1968, p. 108). Porém, há um motivo: elas eram uma resposta

aos que “combatiam” a construção da nova capital: “os que combatem Brasília, à falta de argumentos, dizem que a terra é tão madrasta, que nem os pássaros aqui podem viver! Isto é tão gostosamente absurdo como absurdo é dizer que um trator bateu asas e voou...” (Luz, 1968, p. 108). Nesse sentido, o deserto causado pelo descampado e a poeira são os vilões, mas o narrador não se deixa abater por essas críticas infundadas.

Ele enxerga nas andorinhas não apenas um sinal de esperança, mas também uma resposta às críticas daqueles que não acreditam no potencial da nova capital. Para ele, a presença das aves simboliza a vida e a superação, mostrando que, mesmo em meio às adversidades, a natureza encontra uma maneira de prosperar:

É claro que, nos canteiros de obras, onde a poeira é permanente e onde as máquinas expõem estilhaços por todos os lados, a vida para os pássaros seria impossível. Mas os cerrados possuem a sua passarada própria, de cores várias, de cantos vários. A poucos metros de qualquer ponto de terra revolvida, os bandos de periquitos, de pássaros-pretos, de canários-da-terra, de sabiás-do-campo cruzam os céus e compõem a melodia de seus cantos uniformes (Luz, 1968, p. 101).

Nesse caso, ele ressalta a diversidade da fauna característica do cerrado e como ela consegue prosperar mesmo diante das adversidades causadas pela presença humana. Mesmo em meio às construções e à destruição da natureza, e com isso às transformações do seu habitat, os pássaros do cerrado persistem e continuam a voar e a cantar, mostrando sua grandeza e adaptabilidade. A diversidade de espécies e de cantos presentes nesse ambiente demonstra a riqueza e a beleza da fauna local.

Na sequência da narrativa, Luz menciona a diferença: “E agora estão chegando as andorinhas... Deve ser o tempo propício à arribação. Elas devem estar vindo de outros campos, onde o frio não tenha sido muito intenso, nos últimos meses.” (Luz, 1968, p. 102). As andorinhas se tornam mensageiras de uma nova era de progresso e crescimento em Brasília, ao mesmo tempo em que combatem os “opositores”, pois estavam “enfrentando a poeira” e “sentindo a cidade”:

Eu imagino o que deve ter acontecido: a andorinha-guia encarregada de descobrir o melhor pouso para o bando, voava sobre o planalto, talvez em direção a Goiânia, a Anápolis, a Paracatu ou Cristalina, quando viu cá embaixo uma cidade nova, diferente. Imediatamente, deu o aviso: Uma cidade nova! Deve ter beirais e crianças! E continuou no voo de reconhecimento... (...) Elas aí estão, alegrando os ares, sentindo a cidade. E, breve, quando suas asas sentirem o chamado do desconhecido, elas irão levando aos céus, na sua rota de arribação, a mensagem da cidade nova, que nasceu no planalto secular, onde apenas existiam velhos beirais e velhas cidades (Luz, 1968, p. 102).

Essas aves carregam a mensagem da mudança em um “planalto secular” na sua rota de arribação, sendo testemunhas do novo. Novamente o cronista remete-se ao embate entre tradição e modernidade que persegue a formação do Estado brasileiro e que, conseqüentemente, não estaria ausente no processo de edificação do espaço citadino da capital que representa este salto do arcaico para a modernidade. Símbolos de renovação e liberdade, as andorinhas anunciam a chegada de tempos melhores e a transformação que está por vir, já que são representadas como mensageiras da mudança e do novo em meio às cidades e beirais “velhos”.

Ainda sobre a paisagem transformada de Brasília, na crônica “A menina Loura”, Luz continua dialogando com a ideia de transformação do cerrado. Para isso, usa a menina como metáfora para mostrar como o cerrado — antes visto como árido, hostil, vazio — está sendo transformado pela presença humana e de máquinas na construção da nova capital. A personagem era conhecedora do planalto, já que é representada como uma moradora das antigas fazendas pertencentes ao local que seria construída a cidade:

A menina loura e magra ficava sentada à porta do casarão da fazenda. O rosto descansando nas mãos, olhar perdido ao longe. Via o ondulado do planalto, os cerrados, os buritis formados como pequenos exércitos. Sabia onde estavam as mangabas, os piquis [sic], os cajus, as gabiobas. Sabia onde encontrar a melhor água, nas veredas, para o banho livre e alegre. Sabia onde buscar as melhores orquídeas e flores silvestres, com que enfeitava os cantos da casa e os cabelos... Mas a menina loura e magra não sabia o destino que a esperava, nem o que iria acontecer com o seu planalto, com os seus cerrados ricos de frutas e flores (Luz, 1968, p. 145).

Nesse caso, o planalto, e com ele o cerrado, é mais do que apenas espaço geográfico ou cenário estático. Ele é transformado em personagem e, assim como a menina “loura e magra”, se transforma à medida que Brasília é construída. Com o passar dos anos, na vida da menina “vieram os caminhos da vida”, os “amores e as esperanças”, as “viagens, as ilusões e desilusões”. Já para o planalto, “vieram homens diferentes para a terra que a viu nascer” (Luz, 1968, p. 145) e com eles as máquinas que transformarão a região: “Máquinas, como monstros, derrubaram os buritis, abriam sulcos e plantaram estradas. Outros homens, com outras máquinas, começaram a transformar em realidade a visão do profeta, que viu, há muito e muito tempo, a cidade do progresso nascer na terra do leite e do mel” Luz, 1968, p. 146).

Novamente, trabalhando com a intertextualidade, Luz traz a construção mitológica e discursiva da cidade ao se referir à “visão do profeta” (Holston 1993; Vidal, 2009; Oliveira, 2006). A chegada das máquinas e dos novos habitantes mudou a paisagem e a dinâmica

social do planalto, criando uma nova realidade que contrastava com a antiga tradição interiorana. Por isso, a cidade do progresso “prometida” pelo profeta se tornava cada vez mais visível e também suscitava questionamentos sobre o preço a ser pago por esse avanço, sobretudo no que se refere à prática relacionada ao discurso de vazio no sertão.

Conforme Vilas Boas (2016), é perceptível que o antigo goiano evoca e reconstitui todos os aspectos de sua vivência na época anterior à construção de Brasília, apresentando ao ouvinte os elementos que compõem sua lembrança. Esse processo permite uma reconstrução do que fundamentava sua presença naquela região, evidenciando de que forma a terra se apropriava dele e, simultaneamente, o que ele considerava como referências em sua interação com o ambiente natural. Assim, pode-se concluir que os goianos da época, por meio de suas falas e depoimentos, “possuíam uma identificação com os itens naturais que lhes permeava a vida, construída a partir dos elementos que muitas vezes justificavam as suas ações e ditavam as suas relações socioculturais” (Vilas Boas, 2016, p. 48).

Na narrativa, a menina “havia se transformado em mulher e não viu a transformação...”, porém, ao voltar para casa, devido à saudade do antigo lar, em busca de “rever o planalto, procurar as frutas e flores silvestres nos cerrados que eram seus.”, deparou-se com a transformação também imposta ao lugar que “era dona”:

Onde era deserto, encontrou uma colmeia humana trabalhando e construindo a cidade e as estradas. Sentiu-se, a princípio, triste e desamparada, estrangeira na própria terra. E reagiu, com tristeza, a princípio, e com violência, depois, até que teve a revelação plena da grande realidade: o solo deserto do planalto entregara suas árvores retorcidas e seus frutos generosos à cidade do futuro e às estradas, que marcham, como rios, para todas as direções (Luz, 1968, p. 146).

O entranhamento, reforçado pela tristeza e violência, visa gerar um conflito interno na personagem, que se vê dividida entre a nostalgia do passado e a necessidade de aceitar as mudanças que o “progresso” teria levado ao planalto. Essa dualidade entre a modernidade e a tradição se torna evidente, pois ela se vê diante de um dilema: O avanço tecnológico e econômico vale a pena se isso significar a perda da identidade cultural e da conexão com a natureza gerada pelo desmatamento e alterações nas “belezas” naturais?

Após o entranhamento, a personagem acaba tendo uma revelação plena da grande realidade, o planalto foi sacrificado em prol da “cidade do futuro e das estradas”. O solo, deserto, ainda existia, mas entregou “suas árvores retorcidas e seus frutos generosos” ao homem para que se realizasse o avanço modernizador: “casas e os edifícios”, bem como os “trevos e as pistas de alta velocidade”. Ao se dar conta disso, a mulher abriu os braços “num

gesto de pura alegria” e de posse tal qual “a menina loura se sentia dona dos mistérios do cerrado” (Luz, 1968, p. 146). Nesse caso, a menina, que se transformou junto com o cerrado, é ponte entre o passado agreste e atrasado e o futuro urbano.

Segundo Amaral (2019), nas distantes paisagens do Planalto Central do Brasil, a nova capital emerge no território e altera as dinâmicas econômica, social e política da região, atraindo significativos fluxos migratórios que resultaram em um rápido crescimento populacional da capital e suas adjacências. Conforme exposto por Vilas Boas (2016), o processo de edificação da nova capital promoveu uma transformação no modo de ser sertanejo e na sua interação com a natureza e seus componentes, independentemente de serem modificados ou não. O novo local de residência, seja um vilarejo ou uma pequena cidade, não oferecia as mesmas vantagens que a sua terra natal proporcionava.

Contudo, ciente da “necessidade” do sacrifício na narrativa, Luz não deixa de valorizar as “riquezas” provenientes do cerrado, como é o caso das árvores, frutas e flores silvestres, ainda que entregues à cidade moderna para o “desenvolvimento” do interior. Em “A história se repete”, o narrador procura demonstrar que o cerrado e sua flora deram alimento (ainda que utilizado para fazer uma bebida) e moradia ao personagem. Já em “Árvore retorcida”, a vegetação nativa, que substituiu a tradicional árvore de Natal nórdica, é símbolo de conquista e desbravamento:

O pinheiro nórdico, com sua forma de cone verde, não se O clássico impôs, como árvore-de-natal, em Brasília. pinheirinho, que é recoberto de papéis coloridos e de lâmpadas de várias cores, na sala ou nos centros de aglomeração popular, e que simboliza a generosidade cristã, foi substituí do, no Planalto, por formas diferentes. O verde cedeu lugar à cor do galho seco, que a mão hábil colheu no cerrado . Somente as lâmpadas e os papéis guardam as características antigas. Mas o sentimento que sobe da pequena árvore de Natal. construída de materiais e formas novas, é o mesmo, nesta terra de sol e de estrelas noturnas mais cintilantes do que pequenas gotas de orvalho em folhas de inhame, pela manhã (Luz, 1968, p. 175).

Para o cronista, os galhos retorcidos como braços em apelo, que se erguiam “nas salas e nas ruas”, não trazem a marca do desespero, da dor: “Traz, antes, a palavra de ordem, de comando. Traz, acima de tudo, o simbolismo da conquista, do desbravamento, da luta em favor de alguma coisa definitiva e necessária”, uma vez que “Brasília é o símbolo da conquista e da luta” (Luz, 1968, p. 175).

Na crônica, Brasília — e seus símbolos — não era apenas uma cidade construída, mas sim um símbolo de progresso, sendo o galho retorcido nas construções uma representação da força e da coragem dos que ali se estabeleceram para construir algo novo e

grandioso. E assim, as formas novas da cidade refletiam não apenas um novo horizonte urbano, mas sim a esperança e a vontade de um povo em transformar o seu destino. Por isso, o narrador sugere: “E talvez, um dia, um galho retorcido, crestado pelo sol, sem folhas vivas, se transforme no símbolo da Nova Capital. Símbolo natural, significando a integração da região, antes abandonada e tida como estéril, na vida brasileira” (Luz, 1968, p. 175). A paisagem e a cidade se transformam mais do que meramente em um cenário. Elas são personagens que dialogam com os acontecimentos narrados.

4.2 A cidade é mais do que a poeira e o barro

Nas crônicas de Luz, como visto, é comum encontrar referências e citações às estações do ano e ao clima na região onde foi erguida a nova capital. Desse modo, percebe-se, ainda que de forma implícita, a ambientação das narrativas direcionadas a duas estações predominantes nas crônicas: primavera-verão, caracterizada pelo período chuvoso, e outono-inverno, correspondente ao período seco, que integram o clima tropical do, então, futuro Distrito Federal. A primeira fase dura, em média, de outubro a março, enquanto a segunda se estende de abril a setembro, quando começa a primavera (Satte, 2005; Nimer, 1989; Codeplan, 2017, 2020; Ferro, 1995).

O clima e suas características é utilizado para além de um cenário no espaço narrativo, é ativo e importante na ambientação de muitas crônicas. É possível notar, por meio do verossímil, que ele reflete as etapas das obras, mas também as estações e suas particularidades na vida dos sujeitos narrados. Assim, são produtores de práticas sociais e condicionantes urbanos, bem como elementos que influenciam diretamente o comportamento e as experiências dos personagens, dando efeito estético sobre o leitor de acordo com o tom narrativo.

A mudança de clima de uma estação para outra sugere não apenas a passagem do tempo, mas também a evolução das tramas e dos conflitos presentes nas crônicas. O clima se torna um elemento simbólico e representativo, contribuindo para a construção de significados mais profundos nas narrativas de Luz. Como símbolo de mudanças, nos remetemos aos redemoinhos e seu simbolismo durante a construção e a transformação das botas em bens de consumo e *status*, que, como narra Luz em “Doutor botinha”, para além do luxo, os “engenheiros e arquitetos, além de funcionários graduados, usavam, normalmente, botas, para o combate à poeira” (Luz, 1968, p. 128).

Para as crianças, por outro lado, a poeira nos seus “cabelos e roupas” era um lembrete constante “novo mundo” em desenvolvimento, inclusive às crianças que vieram com os “filhos do sol” para cultivar e produzir alimentos no Planalto (Luz, 1968, p. 113). Elas “saíam ordenando como um bairro habitado” para as áreas adjacentes, “onde existia apenas poeira” e buscavam seus espaços de convivência. Quando sozinhos, “brincavam com o seu cãozinho de estimação, ou rolavam com ele na terra e, depois, sujos, amarelos, encardidos, voltavam para a casa” (Luz, 1968, p. 57).

Para o cronista, as mães sofreram com esse primeiro momento até se acostumarem com a liberdade que a nova capital dava aos seus filhos, antes confinados às paredes dos apartamentos da antiga capital:

Também as donas-de-casa, que trouxeram das cidades o espírito de prender crianças e bichos dentro de apartamentos, perderam aos poucos a severidade e descobriram que a liberdade de rolar na poeira, de se perder no cerrado, em busca de cajus e piquis (sic), era o melhor presente que podiam dar aos filhos, ex-prisioneiros de quatro paredes. Hoje, a gente vê, com prazer, às áreas de circulação das quadras cheias de crianças fortes e sadias. Cães, gatos, aves domésticas acostumaram-se e circulam livremente, dando o tom de vida doméstica, onde antes havia apenas tristeza e silêncio (Luz, 1968. p. 57).

Nesse caso, como símbolos da vida doméstica e do cotidiano familiar na nova capital (assim como as mães, os temperos e fogões e animais domésticos), as crianças são aquelas que sofreram e primeiro se adaptaram à nova capital, ainda que, no início, mesmo presas “às casas de madeira”, às “vezes, escapam à vigilância materna”, invadiam “as casas comerciais” e desembocavam “nas ruas” da Cidade Livre, misturavam-se “com os camelôs”, gritavam e brincavam livres. (Luz, 1968. p. 58).

Como mencionado, Luz narra como as cartas sofriam para chegar à cidade em obra, quando “todos esperam e procuram a carta que deve chegar ou que, muitas vezes, já chegou e está coberta pela poeira, na agência dos Correios, em Brasília” (Luz, 1968, p. 50). E mesmo os sacerdotes radicados na cidade em construção representados por Luz, por meio dos personagens Padre Primo e Frei Demétrio, figuras conhecidas daquele cotidiano, traziam a “mesma poeira” na “batina surrada” (Luz, 1968, p. 163) ou “barbicha” – além da batina também empoeirada – juntamente com “o seu riso, franco e sua palavra hoje ausentes, pertenciam também “à paisagem da cidade nova” (Luz, 1968, p. 159). Ou mesmo Padre Roque, que é resgatado por Luz como aliado nesse cotidiano “empoeirado” e utilizado como personagem-modelo aventureiro, símbolo de pioneirismo, que teria lutado “para manter a fonte da religião, no mundo bárbaro da cidade que nascia” (Luz, 1972, p. 61).

Na seca, a poeira vermelha, os redemoinhos (“como grandes flores”), o sol forte e a aridez do cerrado aparecem como elementos que moldam o humor, o corpo, a rotina e o ritmo de trabalho. E, como visto na crônica “Flor agreste”, a seca simboliza dureza, resistência e as características do solo onde Brasília “nasce”. Já em “Sinfonia Bárbara” é elemento constitutivo da paisagem em transformação: “Homens e massas, formas e cores, poeira e sol, traçados e ideias, acampamentos e vilas de madeira, amarelo esverdeado dos cerrados e vermelho de fogo dos nascentes sobem para o alto e envolvem, numa nuvem dourada de sons, a figura impressionante do regente” (Luz, 1968, p. 139). Na narrativa, a sinfonia é a poeira, o árido e o sol, mas também as queimadas e a renovação da vegetação que demonstram um movimento cíclico e de renovação que traz novas esperanças, novas práticas e a certeza da efetivação e a proximidade do “sonho” da transferência a cada amanhecer: “O amanhecer traz, cada dia, novas certezas e novos espantos para a menina-moça (...). No chão vermelho, as edificações crescem como a macega que, depois de queimada, cobre de verde o chão de cascalho do Planalto, antes mesmo das primeiras chuvas” (Luz, 1968, p. 52).

Nesse caso, o narrador transforma as queimadas e a renovação da vegetação em metáforas para representar a ideia de transformação e renascimento. Assim como a macega que renasce após ser queimada, a personagem protagonista do texto, Brasília, também encontra novas certezas e esperanças a cada amanhecer. Como afirma Ferro (1995), os meses de junho, julho e agosto correspondem ao período mais seco. Nesse período narrado por Luz, a vegetação adquire coloração acinzentada ou, como nas crônicas, amarelo esverdeado. O vento dissemina a poeira e o bioma do cerrado é afetado por diversas queimadas. Em outras palavras, o cerrado no período de seca se torna não apenas um cenário, mas um personagem vivo, poético e pulsante.

A relação entre as queimadas e a renovação da vegetação simboliza a ideia de que, mesmo diante das adversidades, sempre havia a possibilidade de renovação e crescimento, como era o caso Brasília. O verde vem em decorrência das queimadas e, em conformidade Chevalier e Gheerbrant (2015), é empregado simbolicamente em referência ao crescimento na natureza, transitando entre outras cores da paisagem:

Situado entre o azul e o amarelo, o verde é o resultado de suas interferências cromáticas. Mas entra, com o vermelho, num jogo simbólico de alternâncias. A rosa desabrocha entre folhas verdes. O verde, valor médio, mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo, (...) é uma cor tranquilizadora, refrescante, humana. A cada primavera, depois do inverno provar ao homem de sua solidão e sua precariedade, desnudando e gelando a terra que ele habita, esta se reveste de um

novo manto verde que traz de volta a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz. O verde é cálido. E a chegada da primavera manifesta-se através do derretimento dos gelos e das quedas de chuvas fertilizadoras. (...) O verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida. O verde é cor de água como o vermelho é cor de fogo, e é por essa razão que o homem sempre sentiu, instintivamente, que as relações entre essas duas cores são análogas às de sua essência e existência. (...) É a cor da esperança, da força, da longevidade (e, por outro lado, também da acidez). O desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 339-340).

A natureza árida e imponente do bioma destaca a força e a determinação necessárias para sobreviver em um ambiente tão desafiador. E, por isso, Brasília, como “flor agreste” — antes mesmo do florescer da primavera — é tão valorizada nos textos. Se, por um lado, o vermelho simboliza a poeira, o árido e as estradas de cascalho de Brasília; o verde da vegetação é tranquilidade, o despertar da vida, a renovação da esperança e força empregada pelos trabalhadores na construção da cidade. Por isso, a combinação do vermelho e verde em Brasília representa a dualidade entre a resistência e a renovação, entre a aridez e a vida nascente.

É como se a cidade fosse um oásis no meio do cerrado, onde a força e a esperança se encontram em perfeita harmonia. A simbologia das cores na natureza brasiliense é um reflexo da própria capital do Brasil, marcada pela sua história de luta e determinação, o que corrobora com os discursos oficiais aos quais Luz estava submetido ao fazer parte da RNB. O período chuvoso, por outro lado, interrompe e ao mesmo tempo marca o tempo e a vida coletiva na cidade.

O período de intensidade das chuvas, de outubro a março, é representado por meio do dia de finados, Natal e das festas de final de ano, em que a solidão toma forma, cheiro e som por meio da chuva, como pode ser visto em “Coração da Matéria”, quando a personagem Clemente Luz narra seu primeiro Natal no novo local de moradia em 1958, quando “a cidade estava praticamente esboçada (...). [E] as chuvas caíam há mais de quinze dias sem parar. As notícias de fora eram escassas e chegavam dos que viajavam” (Luz, 1968, p. 43).

A poeira, nesse contexto narrativo, dá lugar à “lama vermelha”, que é marcada pelos pés dos que ficaram, já que os que tinham condições visitavam seus parentes e sua terra natal. Exceto pelos que não podiam fazê-lo ou pelos mais pobres, chamados por Luz na crônica de “candangos”: “[Que eram] milhares, sem condição de viagem, como o pássaro implume, sem condição de voo” (Luz, 1968, p. 43). Como vimos, a metáfora do “pássaro”, que se tornava implume no Natal, corresponde, em uma crítica, aos privilégios de Brasília e

às dificuldades financeiras desses trabalhadores manuais que podiam viajar para visitar seus entes queridos ou sua terra natal. Os “candangos”, como eram chamados os mais pobres, permaneciam em Brasília, assim como os “poucos” empregados “mais categorizados” que “ficavam” marcando o chão com suas pegadas de lama vermelha, não mais terra vermelha, devido às chuvas. Já as marcas nas casas simbolizavam a impossibilidade desses sujeitos de voar para longe dali.

A sua condição subalterna e negligenciada pelos interesses da classe dominante e também de grupos de *status* e privilégios é exposta quando o narrador diz que: “Poucos os que ficaram em Brasília, *além dos candangos (...)*” (Luz, 1968, p. 43, grifo nosso). Na relação que se estabelece entre a obra e seu contexto de produção, o cronista, narrador, diferencia seu eu-personagem desse sujeitos ao mesmo tempo em que o local onde a narrativa se passa, a FCP — como visto no capítulo anterior —, representa um espaço dos mais privilegiados (Matos, 2010), que o próprio Luz chama de classe média:

Meu primeiro Natal em Brasília foi normal e tranquilo como o Natal de gente da classe média. Alguns frangos, comprados à última hora, substituíram o peru tradicional. O champanhe e o vinho, difíceis, senão impossíveis naquele tempo, tiveram como sucedâneo meia dúzia de garrafas de pinga. A casa era modesta, na quadra 31, e cheirava ainda a tinta e reboco. Vários amigos compareceram, alguns como convidados e participantes nas despesas, a maioria, porém, como penetra. Houve cantorias, discussões, previsões. Sobretudo, provisões. Previsões e dúvidas (Luz, 1968, p. 43).

O trecho revela que o primeiro Natal em Brasília daquela classe teria sido marcado por improvisações e simplicidade, mas também por momentos de alegria e união entre amigos. Ainda empregando um tom entusiasmado pela empreitada, diante do ano da escrita daquele texto (1958), o narrador procura demonstrar que, mesmo com as dificuldades para encontrar os alimentos e bebidas tradicionais da época, a celebração teve substitutos à altura e animação, já que foi cheia de cantorias e conversas. Logo, os amigos e alguns penetras representam o elemento principal que tornara a noite especial e inesquecível para ele: a presença humana. Assim, o texto ressalta e retoma o discurso de união e solidariedade entre os personagens da construção, que até mesmo admitia “penetras”.

A falta de notícias de fora tornava a distância ainda mais dolorosa para aqueles que não podiam se deslocar, vivendo em uma espécie de exílio dentro de sua própria casa na cidade. Dor essa, às vezes, entorpecida pela cachaça ou, para os candangos, mitigada pelas economias disponíveis na “caderneta da caixa” que compravam assentos no “pau-de-arara” para uma próxima viagem. Ainda assim, muito diferente das facilidades narradas por Luz na

mesma crônica, que menciona o cotidiano dos “privilegiados” naquela época do ano: “Aos empregados mais categorizados, as firmas construtoras e a Novacap facilitaram tudo: ônibus, caminhões e aviões especiais. Sobretudo, aviões, que cortaram os céus, levando corações entupidos de saudades em busca do calor dos familiares, que ficaram à distância” (Luz, 1968, p. 43).

Ao longo da crônica, as cenas e ambientação caracterizam no cotidiano a presença marcante da chuva em meio à solidão ou limitação de locomover-se: “Nos amplos descampados do Planalto, onde as pesadas máquinas marcavam o ritmo do trabalho mecânico e humano, dia e noite, naquele instante só existia o barulho da chuva, barulho miúdo, renitente, enervante...” (Luz, 1968, p. 44).

Mas, por outro lado, com privilégios que os moradores de outros “mundos” de Brasília não dispunham: “(além do toc-toc-toc monótono do gerador, que fornecia uma precária luz à população das Casas Populares ainda em acabamento, mas em parte já habitadas. O gerador tinha horas limitadas - (até dez) para funcionar, mas Israel dera ordens para que a luz descesse sobre as casas do conjunto e dos acampamentos oficiais até mais tarde... e ninguém sabia até que hora era esse mais tarde!)” (Idem). O uso dos parênteses explicativos demonstra a busca do escritor de expor essa particularidade, ainda que menos necessária, e acaba denunciando os privilégios de alguns moradores em relação a outros. Portanto, como aludido, a atitude de Israel na crônica em estender o horário da luz para algumas casas e acampamentos oficiais testemunha a disparidade social existente dentro das Casas Populares de Brasília.

A presença da chuva se torna um elemento opressivo que acompanha os trabalhadores em seu dia a dia, tornando a solidão e a saudade mais intensas. O som constante, o som do gerador e o ritmo “mecânico e humano” do trabalho (dia e noite) criam uma atmosfera de desolação e cansaço, quando, segundo o narrador, muitos dos presentes na celebração natalina buscavam num ponto fixo “a imagem esquiva da mãe distante, da noiva ausente, dos filhos deixados internos num colégio qualquer...” (Luz, 1968, p. 45). As chuvas longas e contínuas nessa crônica, em um período como o Natal, criam uma representação do trabalho “mecânico” na construção em meio ao isolamento e à melancolia ao mesmo tempo em que reforçam a sensação de precariedade, ritmo acelerado (e sem descanso) e exploração da mão de obra operária.

Em se tratando das representações das mães, em “Coração sem fronteiras”, Luz lembra dos que permaneceram na passagem de ano de 1959. Ele narra que “todos os filhos

são queridos e cobertos com o mesmo quinhão de amor. Mas os ausentes se envolvem no mistério da distância, nas nuvens da incerteza, na possibilidade do desastre ou da morte...” (Luz, 1968, p. 180). Para isso, como estratégia retórica empreendida ao seu personagem, lembra da própria mãe:

Na insônia da noite, enquanto a chuva caía sobre o telhado, sem ameaças ao conforto e à segurança do corpo, vi e senti a imagem longínqua de Joaquina, chorando a minha ausência. E, através da imagem de minha mãe chorando, vi e senti a amargura terna dos corações maternos, chorando a ausência dos filhos, que não puderam abraçar entre o último instante do velho (1959) e os primeiros sinais do novo ano (Luz, 1968, p. 179).

Nesse contexto, Luz utiliza a imagem da mãe em lágrimas como uma representação do amor materno que ultrapassa as barreiras do espaço e do tempo. O propósito dela é atingir a coletividade composta por sujeitos longes das mães e estabelecer uma conexão com seus sentimentos e experiências. As lágrimas — como elemento estético — não se configuram como dor, mas sim como um gesto de ternura, uma expressão de amor que fornece uma sensação agradável diante da distância, sendo essa metáfora também utilizada em “Coração da Matéria”. Ao mesmo tempo, entre corações cansados que esquecem das fronteiras por um breve instante de descanso noturno, erguia-se no cotidiano chuvoso de dezembro a nova capital.

O coração materno representa a conexão humana que fortalece o processo de construção, e a figura materna – tal como os pintagoris, as garças, os luares, as alvoradas, entre outras belezas da nova cidade – é uma presença, ainda que espiritual, que destaca a importância do trabalho realizado. Outra vez na obra literária de Luz, a noite chuvosa estabelece uma atmosfera de intimidade e reflexão, embora também carregue uma sensação de melancolia, já que, embora esteja protegido em relação ao corpo, o narrador-personagem está impregnado por uma recordação emocional decorrente da separação física na nova capital: o rosto da mãe em lágrimas.

A chuva, que fazia um suave e constante barulho nas janelas, cria um cenário propício à introspecção e à evocação de memórias nostálgicas do personagem. Ele encontra-se imerso nas recordações de sua mãe, evocando a imagem de outras mães com rostos banhados em lágrimas, enquanto o coração se comprimia com o sofrimento da ausência. Por tudo isso, a chuva se configura como uma metáfora para a melancolia e a saudade que se associam à estação chuvosa presente naquele final de ano.

O choro novamente surge na crônica “O pranto do homem”, na qual (como dito mais acima) narra-se a angústia de um sujeito (anônimo) que sentia saudade na avenida iluminada da cidade, mas não sabia de quem: “a revelação veio de súbito, como uma síncope, em plena solidão da avenida feericamente iluminada. Curvado ao peso dos dias, as mãos nos bolsos vazios, e coração semi-submerso na saudade. Saudade de que? De quem? Não sabia, mas era saudade aquela nuvem que sentia subir, pelas veias, ao rosto e aos olhos” (Luz, 1968, p. 165). Mais uma vez a ambientação do texto é realizada por meio da representação da época chuvosa: “De quê? De quem? A cidade nova, que ele viu nascer, estendia-se, na plenitude de suas luzes, sob o céu meio chuvoso de outubro. Imagens desencontradas, risos perdidos de mulheres e crianças, gargalhadas de boêmios, cantigas lentas e doloridas de candangos. Saudade de quê? De quem?” (Idem). O narrador, na criação de uma cidade literária verossímil, recorre às representações que simbolizavam o cotidiano na época da construção: canto dos trabalhadores, vida boêmia, crianças e mulheres.

O personagem anda pela cidade que viu nascer para que se crie um jogo em que a dúvida é compartilhada com o ouvinte-leitor: O que é essa saudade? Por isso, em uma reflexão sobre o tempo transcorrido, o barro do tempo chuvoso é utilizado para dar ênfase ao período e à observação da cidade, na sua composição material e cotidiana. Porém, o tempo e o interior dos sujeitos que participavam dos dois momentos distintos haviam se transformado:

Os passos soavam no asfalto, onde seus pés, os mesmos de ontem, apenas com outros sapatos, amassaram a barro, atolaram-se na poeira, fraturaram-se um dia. Aqui não havia nada e os homens pareciam esperar o milagre. E o milagre foi se criando, em corrida louca, nas cumeeiras que se inauguravam com festas, nos edifícios que ficavam prontos, todos os dias. Da terra nascia a cidade. Os traços do desenho eram transportados para a realidade da pista aberta, da laje de concreto, dos fogões domésticos, que soltavam para o ar, misturado com a fumaça, o cheiro de refogar dos temperos. Uma noite, no bar, depois de dez horas, puxadas de serviço no escritório, viu o choro brotar nos olhos do boêmio. Era um choro convulso, de saudade, de solidão. O boêmio lembrava-se da mãe, da noiva, que talvez perdesse pela distância e pela ausência de cartas (Luz, 1968, p. 166).

Há um retorno a um passado que remonta à experiência de um sujeito que havia lutado como muitos, passado muitas agruras e vivenciado o cotidiano de uma cidade que “nascia”. O choro do boêmio era um reflexo de todas as memórias e sentimentos que ele guardava dentro de si e que tomavam forma física em lágrimas. Mas, diferente do texto acima analisado, ao lembrar da mãe e da noiva, o boêmio revivia a dor da separação e da solidão que o acompanhavam diariamente “naquele outro tempo”. Em assim, a nostalgia do

passado e a luta diária pela sobrevivência se misturavam no cotidiano daquela cidade inaugurada em constante transformação.

A cidade não era a mesma, apesar da poeira e do barro ser presente em ambos os “tempos”, passado e presente, mas o homem também já não era o mesmo: “Amou muitas vezes, por amar, sem recalque, sem promessas de futuro. Não acreditava em futuro. Hoje, a cadência dos passos marcam o ritmo de vida de outro homem. Mas de um homem que sente saudade” (Idem). Os passos simbolizam a jornada solitária e dolorosa que ele percorre, lembrando-se das alegrias e tristezas do passado enquanto luta para seguir em frente. Agora a cidade, ainda em construção mesmo após o dia 21 de abril, reflete a sua própria transformação interior, marcada pela saudade e pela busca por um sentido para sua existência em face dos problemas iniciais.

Mesmo com o peso da separação e da solidão, ele caminha com determinação, buscando encontrar um novo significado para a sua vida na cidade nova: “De quê? De quem? Olhou mais uma vez a cidade, viu ao longo o contorno dos edifícios, sentiu, na umidade do ar, a presença do lago. E, pela primeira vez, chorou. Manso, a princípio, e com lágrimas abundantes, depois.” (Luz, 1968, p. 166). O choro envolve a sua próxima experiência, mas também a saudade de uma época à qual a esperança de mudança, proporcionada por Brasília, o fez voltar a acreditar em um “futuro”, mesmo que incerto. Por isso, sua chegada à cidade era uma oportunidade de recomeço, mas, no presente, as lágrimas que caíam, por causa da nostalgia, eram um misto de esperança e tristeza, de despedida e de boas-vindas ao desconhecido da cidade nova.

Em “Visita inesperada”, a melancolia criada se refere ao dia de finados, quando — naquele novembro chuvoso de Brasília — Luz narra seu encontro com dois dos famosos “moradores” do cemitério da cidade: Bernardo Sayão e Padre Primo:

Não vi a porta abrir-se, mas, de repente, senti que alguém estava a meu lado, ouvidos atentos ao que saía do rádio. Olhei, dois olhos azuis, em rosto sorridente marcado pelo tempo, fixaram-se nos meus e interrogavam, como há dois anos. Aumentei o volume do receptor, para que o som se os dois repartisse e penetrasse equitativamente pares de ouvidos.

-Como vão as coisas? perguntou-me.

Desta vez, porém, não queria saber sobre o mundo (...). Queria notícias de Brasília, a cidade que, juntos vimos nascer e ensaiar os primeiros passos. Desliguei O rádio, voltei-me inteiramente para o visitante, sem surpresa. A batina surrada trazia a mesma poeira e denotava a mesma pobreza de dois anos atrás (Luz, 1968, p. 159).

A cena e os elementos citados demonstram intimidade entre os personagens, refletida pelo gesto de aumentar o volume do rádio ao visitante, em sinal de amistosidade, e depois

baixá-lo, em sinal de respeito e cordialidade, diante diálogo iniciado pelo padre: “— Como vão as coisas?”. A descrição do personagem feita pelo narrador-personagem busca ratificar as posições de *status* de ambos no cotidiano da cidade durante a construção, passado representado pela poeira da batina do padre.

Assim, a visita é elemento narrativo desencadeador das reflexões de Luz sobre o contexto atual da nova capital, representado como um momento de mudança e transformação que se distancia dos discursos ufanistas do período anterior, representados pelo padre (passado): “Faz um gesto largo de desculpas, com as mãos enormes: Como vê, andamos na mesma. E esta manhã, como sei que você não é de fazer visitas, deixei minha morada e subi a Avenida W-4, que, no meu tempo, ainda não existia, para saber as novas da cidade do leite e do mel...” (Luz, 1968, p. 158). A resposta do narrador-personagem situa o ouvinte-leitor sobre o clima e faz críticas ao discurso empreendido no passado: “—Do leite e do mel é coisa de profecia... na verdade, hoje é a cidade da chuva e do barro. Riu sem convicção, ajeitou-se na cadeira e esperou.” (Luz, 1968, p. 159). A partir disso, Luz se diz “tocado por um vago sentimento de saudade e tristeza” ao refletir sobre o estágio da cidade nova:

Pois é. A cidade está pronta... Bela na sua concepção urbanística e arquitetônica, aí está, plantada no chão e no tempo, para a eternidade. Mas não é mais nossa. Nem é muito humana, embora os ares se encham dos cheiros e das fumaças dos fogões domésticos, do choro das crianças, do lamento dos corações solitários, da gargalhada histérica dos novos ricos e dos boêmios inveterados, do ruído rangente dos freios de veículos, que mãos alucinadas dirigem. As salas vazias dos palácios e blocos ministeriais se povoam lentamente de estranhos, aos olhos longínquos e tristes dos candangos, que vão tendo a entrada barrada nas portarias... (Luz, 1968, p. 160).

Estando fisicamente na cidade, a saudade representada pelo narrador-personagem se refere a outro tempo, que é representado pelo padre de batina empoeirada. A presença dos candangos, trabalhadores que ajudaram a construir a cidade, denuncia a exclusão empregada pela Novacap após a inauguração e contrasta com o presente. Ela estava sendo povoada, mas com outros moradores e não mais com aqueles do “outro tempo”. Em tom melancólico, o diálogo dos personagens representa a solidão dos que permaneceram em face da exclusão dos que partiram.

A presença do padre de batina empoeirada simboliza a nostalgia de um tempo passado, na qual, no imaginário dos personagens, a cidade era “mais simples e menos desigual”, representada por exclamações saudosistas e memórias do passado: “Ele suspirou fundo e deixou escapar a exclamação saudosa: Naquele tempo...” (Luz, 1968 p.160). Assim, a exclamação saudosa do padre revela a saudade de um passado que já não existia mais no

presente da narrativa, um tempo em que a cidade era mais acolhedora e as pessoas se ajudavam mutuamente. A melancolia ressalta os efeitos resultantes da contradição gerada pela mudança e transformação da capital ao longo do processo de “modernização” e “desenvolvimento”, bem como o imaginário formado na “invenção da cidade”, juntamente com as práticas segregadoras e suas consequências no cotidiano dos mais pobres.

O saudosismo gera inquietação no narrador-personagem, e o contraste entre o passado e o presente denuncia uma suposta perda identitária formada durante a construção, deixando apenas a solidão e a nostalgia como testemunhas da transformação da cidade:

Sim, naquele tempo. ... Sayão cavalgava tratores aviões, vencida o planalto, dominava a floresta. Mas Sayão pagou o tributo dos bravos e inaugurou o cemitério... (...) imagine, amigo, como estamos ficando sozinhos, embora cercados por multidões cada vez maiores. Os de ontem, que caminharam no barro e na poeira do nosso lado, deixam a cidade, praticamente expulsos pela engrenagem voraz da realidade, que é fria e impessoal. Retornam à terra de origem ou procuram outras frentes de trabalho, onde não lhes faltem comida e teto. Embora com aparente alegria pela partida, não conseguem esconder, nos gestos e na voz, a tristeza amarga dos expulsos... Fiz uma pausa, para concluir: Muita coisa mudou aqui no Planalto. Até as ruas, como vi na subida pela Av. W-4. Os edifícios, que vimos nas estruturas, estão sendo habitados. A cidade que era traço no papel e imagem na visão do arquiteto e do urbanista aí está, quase plena. Muitos tomam o lugar de muitos, nos escritórios e nas casas, como tomariam o seu lugar, na casinha da Quadra 31. Não tomaram, entretanto, o seu lugar no coração dos amigos (Luz, 1968, p. 160-161).

É possível perceber, no uso da expressão nostálgica por parte de Luz, que a cidade, já oficialmente inaugurada, estava sendo habitada por servidores provenientes do Rio de Janeiro, visto que se tratava de um espaço concebido especialmente para eles (Holston, 1993). Ele enfatiza que Brasília já não se identificava mais com os construtores, os idealizadores e os apaixonados do “outro tempo”. Portanto, para o narrador, o tempo da edificação carregava traços de um afeto profundo pela cidade, que é confidenciado com os ouvintes-leitores, e uma conexão que não se observava nos novos habitantes, caracterizados como “novos ricos e novos boêmios”.

A chegada dos novos habitantes, com origens e interesses distintos, parecia distanciar ainda mais a urbe do seu significado original, pois a mudança na paisagem urbana refletia não apenas a evolução da cidade, mas também a perda de uma identidade comum que antes unia os moradores-construtores. A presença dos novos ricos e boêmios representa a perda de um passado de solidariedade e pertencimento, manifestando-se, na parte final da crônica, quando, juntamente com Sayão, o personagem se despede da sua antiga moradia, já habitada: “Olhou longamente para o lado de sua casa a poucos metros de distância, como a dar-lhe um

último adeus. Sayão, vestido de candango, com a permanente bota cortada à altura do calo, tomou-lhe carinhosamente o braço, dizendo: Vamos, Padre Primo! Hoje devemos ter visitas... se é que ainda se lembram de nós” (Luz, 1968, p. 161).

O uso da figura consagrada do personagem Sayão e a sua representação característica como “candango”, apoiado na verossimilhança da sua experiência de luta (e morte) durante a construção de Brasília, buscam dar mais profundidade e autenticidade à crônica, ressaltando a importância da solidariedade e do sentimento de pertencimento. A cena da despedida da antiga moradia reforça a conexão emocional do personagem com o lugar e as pessoas que ali viveram e simboliza também a sua saudade e a sua esperança de ser lembrado — “se é que ainda se lembram de nós”. Nesse final, novamente a chuva ganha destaque e simbolismo: “Os dois vultos se distanciaram, perdendo-se na névoa, que a chuvinha matinal fazia dançar no espaço, na triste manhã de finados...” (Luz, 1968, p. 161).

A chuva representa o luto e a tristeza que envolvem a cena, reforçando a saudade e a esperança dos personagens em serem lembrados. A névoa que os vultos se perdem simboliza a incerteza do destino e a transitoriedade daquele contexto de mudanças, dando um tom poético e reflexivo ao desfecho da crônica. Já o saudosismo que permeia a crônica, evocando uma época considerada boa, porém já distante de todos os que compartilharam da luta “verdadeira”, se manifesta de forma mais evidente por meio da expressão “naquele tempo...”, pronunciada pelo padre. Sayão, neste contexto final, não se apresenta apenas como um dos grandes heróis que sacrificou a própria vida em prol da realização da “visão do profeta”, mas sobretudo como um dos numerosos indivíduos que estavam sendo relegados ao esquecimento nessa nova “fase” da cidade.

Em “Missa de Páscoa”, o personagem se encontrava na Cidade Livre, relembrando o espírito da época da edificação de Brasília, assim como seus dias e batalhas heroicas. No entanto, esse espírito havia se dissipado com o passar do tempo, uma vez que os terrenos desocupados, telhas danificadas, caibros deixados ao abandono e pisos de cimento envelhecidos na cidade de madeira que presenciou seu surgimento evidenciavam o “abandono”. Conforme a narrativa, esse homem, frente aos espaços desocupados, observou “com os olhos do ontem, as casas comerciais funcionando” e, ao realizar uma viagem temporal, recordava-se de uma cidade que não se apresentava mais da mesma forma: “Mil novecentos e cinquenta e sete... Mil novecentos e cinquenta e oito. A refeição, tomada num dos bares da Avenida Central, tinha gosto de poeira ou de barro. Devia mesmo ter

composição de poeira e barro. A vida, porém, era tranquila, a luta era verdadeira.” (Luz, 1972, p. 60).

A declaração “a luta verdadeira” refere-se às formas de discurso que influenciaram a construção de Brasília, sendo lembrada pela maioria dos envolvidos na formação da cidade que estavam imersos em um imaginário pautado pela ideia de comunhão, coletivismo e fraternidade entre as classes que iniciavam o caminho para um novo Brasil (Nascimento, 2020). Portanto, observa-se no texto uma nostalgia que evidencia a percepção de que o passado era superior. De maneira análoga à crônica anterior, a retrospectiva é realizada sob a perspectiva de uma Brasília recém-inaugurada, a qual era relegada à margem e esquecia o pioneirismo de diversos indivíduos.

No texto, Luz pretende retratar uma rotina da Cidade Livre que se apagou, ao mesmo tempo em que sugere que essa situação se estende à Brasília, ao mencionar o pioneirismo relegado ao esquecimento. De certa maneira, o narrador anseia pelo retorno de um período já transcorrido, época em que, em sua perspectiva, a “luta era verdadeira”. Esse jogo de recordações e desilusões revela que muitos dos ideais propagados nos anos passados, durante o processo de construção da cidade, não se concretizaram (Nascimento, 2020).

A crônica representa não apenas a nostalgia por um passado idealizado, mas também a crítica à realidade atual de Brasília, em que as promessas de progresso e igualdade não se concretizaram como esperado. Por meio de suas lembranças e personagens, o texto revela as contradições de uma cidade que se construiu sobre o esquecimento e a exclusão de seus pioneiros, e que ainda luta para encontrar sua verdadeira identidade e justiça social.

A voz do narrador ecoa o desejo por um passado mais autêntico e engajado, em que a luta era vivida com intensidade e os sonhos eram compartilhados por todos. Novamente a poeira se destaca como símbolo de resistência e memória. Por meio dela, que se acumula nos cantos esquecidos da cidade, somos convidados a refletir sobre a importância de preservar a história e as lutas daqueles que participaram dos primeiros anos de Brasília.

Neste capítulo de encerramento, constatamos que a criação de Brasília envolve muito mais do que a construção de palácios: trata-se de conferir um significado a uma vida em coletividade por meio de elementos cotidianos (como malas, rádios, canecos, botas e cadernetas), práticas sociais (como cantos, bares, radiojornalismo e circos) e cenários naturais (como poeira, chuvas, flores, lagos e aves). As crônicas de Luz entrelaçam corpos, objetos, atmosferas e símbolos para contar as virtudes invisíveis e as ambivalências

estruturais do projeto de modernização: fraternidade e distinção; celebração e repressão; lago e afogamento; beleza e melancolia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar as representações de Brasília na obra literária de Clemente Luz entre os anos de 1950 e 1970, período que abarca desde as primeiras construções aos primeiros anos da cidade, é possível afirmar ser o texto literário um *locus* importante para a análise do grande canteiro de obras a céu aberto localizado no Planalto e, posteriormente, dos primeiros anos como capital recém-inaugurada. A obra literária do cronista apresenta o imaginário da época, assim como sensibilidades e subjetividade presentes. Isto é, agrega múltiplas representações do urbano.

Por isso, devido às características da crônica, guiamo-nos pela possibilidade da leitura sensível daquele tempo e espaço na construção de uma historiografia sobre a cidade em um intervalo que compreende desde a construção até os primeiros anos da cidade. Ao analisar a obra do cronista, somos impelidos a refletir sobre a importância da crônica como fonte histórica capaz de nos transportar para o cotidiano da época e nos fazer sentir as emoções e experiências vividas pelos habitantes da cidade.

Ao longo dos quatro capítulos desta tese, procuramos apresentar, a partir do que Luz chama de “invenção da cidade”, uma Brasília que foi também uma “invenção” de sensibilidades, de sociabilidades e de paisagens simbólicas, nas quais o corpo, a linguagem, a técnica e a natureza foram entrelaçados por uma escrita que nasceu para ser ouvida e, só depois, se fez livro. Essa perspectiva conduziu-nos a tratar as crônicas como fontes híbridas — literárias e históricas (Pesavento, 1997) — e a situar Clemente Luz como narrador-andarilho, cuja experiência testemunhal se formou na travessia entre canteiros, ruas, bares, alojamentos, estações do cerrado e os estúdios da Rádio Nacional de Brasília. Essa abordagem revela a importância da experiência vivida e do contato direto com o ambiente urbano na construção da narrativa de Clemente Luz. Para tanto, a interação entre literatura e história permite uma compreensão mais profunda da cidade como espaço simbólico e social.

Por meio da leitura sensível desses textos, pode-se reconstruir não apenas os aspectos físicos da cidade em formação, mas também as nuances da vida social, cultural e política que a permeavam. Dessa forma, a crônica se revelou como grande aliada para a compreensão e interpretação da história urbana. Partindo de um recorte temporal específico, concentramo-nos, sobretudo, em analisar as representações do período da construção e dos primeiros anos da nova capital inaugurada. Nesse recorte, primeiro a cidade se apresentava como vasto canteiro de obras a céu aberto situado no Planalto, depois como local de transformação e

consolidação, que Luz chamou de “humanização”.

A obra literária de Luz nos possibilita entender como a cidade de Brasília, no seu processo de construção, foi se moldando ao longo do tempo, de modo que o espaço citadino não se configura apenas pelo desenvolvimento material, mas também carrega as mudanças sociais e culturais vividas enquanto a cidade era erguida. Ela narra, mediante o imaginário da época, as sensibilidades dos sujeitos, ao mesmo tempo em que apresenta representações do urbano da cidade nascente. Por meio da escrita de Luz, é possível compreender um momento crucial na história da cidade, onde vemos não apenas a construção física das ruas e prédios, mas também a construção de identidades e relações entre os habitantes. Por isso, seu olhar sensível nos permite compreender a complexidade desse processo de urbanização.

Ao considerar os vários discursos presentes nas crônicas de Luz, tornou-se necessário examinar como o contexto de produção dessas crônicas se relacionava com o governo de Juscelino Kubitschek e os princípios governamentais direcionados à construção de uma nova capital. Dessa forma, nota-se nas crônicas que o imaginário, no qual o autor estava inserido à época, baseava-se em diferentes concepções e mitos (Vidal, 2009), além de estar envolto em dinâmicas políticas que criaram – aos apoiadores e simpatizantes - um ambiente de mobilização em torno de Brasília e do programa de metas do governo Kubitschek. Este, de acordo com os discursos daquele período, teria fomentado, ao menos inicialmente, certa coesão em torno do projeto da nova capital e um engajamento coletivo com a iniciativa (Carvalho, 2001).

Na pesquisa, a figura de Luz se estabeleceu como um andarilho das letras que reúne “fragmentos” do cotidiano e os restitui na forma de um texto “oralizado” e, posteriormente, impresso. Observamos que a escolha por uma linguagem coloquial — voltada para os ouvintes-leitores — aproximou o público dos canteiros e dos símbolos da modernidade, ao mesmo tempo em que estabeleceu um repertório de sensibilidades narradas (como o trabalho noturno, o cansaço, a admiração pelos monumentos e os ritmos tanto da máquina quanto da natureza). A forma como o autor se apresenta, já na sua maturidade, como alguém “inteiramente integrado à paisagem de Brasília”, revela uma relação de evolução conjunta entre o indivíduo e a cidade, aspecto essencial para compreender a experiência testemunhal que transparece em sua escrita.

As crônicas analisadas surgem como fontes de discurso: elas articulam experiências, intertextualidades (como o livro *O Pequeno Príncipe* e o mito de Ícaro) e uma poética do cotidiano que transforma ruídos, luzes, máquinas, cantos de trabalho, “flores do cerrado”,

entre outros elementos, em imagens de significados compartilhados. O suporte radiofônico — crônicas elaboradas para serem primeiro ouvidas e, posteriormente, lidas — reforça a natureza performativa do gênero, que opera por meio de acordos de recepção e projeta efeitos de sentido no público (como um mecanismo de antecipação ou vazio nas condições de produção). Essa dimensão explica o motivo pelo qual essas fontes, de maneira simultânea, celebram e organizam a percepção do ambiente urbano.

Luz reafirma, reorganiza e atribui novos significados aos interdiscursos que estavam presentes no debate público: o “sonho de gerações”, a “marcha para o Oeste”, a integração nacional por meio das estradas e rotas aéreas, a mitificação de Juscelino Kubitschek e a profecia de Dom Bosco. Ao realizar essa ação, ele não apenas amplia a abrangência desses enunciados, mas igualmente os traduz para a vivência cotidiana de trabalhadores e habitantes — um movimento que contribui para a consolidação de memórias discursivas e reafirma o princípio da cidade-missão (obra do ser humano e, em algumas ocasiões, “sob a bênção de Deus”). O efeito cumulativo refere-se à criação de uma Brasília que se revela como uma genuína “cidade-texto” (Barroso, 2008), sustentada por metáforas que se repetem ao longo do tempo (como colheita, flor, navio e coroa de luzes). Essas metáforas estabelecem uma conexão entre a natureza, a técnica, a monumentalidade e o esforço coletivo.

As crônicas permitem a diferenciação entre dois modos de vivência na metrópole. Desde o momento em que a cidade ainda está em processo de construção até a sua inauguração, é possível perceber tanto continuidades quanto deslocamentos e ambivalências. No primeiro livro, encontramos a Cidade em fase de construção: um ritmo cansativo e acelerados, turnos realizados à noite, presença constante de máquinas e poeira; os cantos de trabalho funcionam como uma ferramenta da dedicação; uma esperança que se constrói a partir de uma linguagem rural (“semeadura/colheita”), que apresenta a obra como um ciclo natural, destinado à “frutificação” e à colheita.

O lago é tratado como uma mediação sensível e, por fim, observa-se a transformação do grande canteiro em uma unidade tanto urbanizada quanto humana. Simultaneamente, surgem preocupações acerca da ocupação, da “humanização” e da permanência de uma máquina administrativa implantada, que retira dos cidadãos-construtores a possibilidade de atuarem como protagonistas na vivência urbana. Dessa forma, a escrita revela um misto de encantamento e melancolia, orgulho e ressentimento, e enfatiza o amor pela cidade — “amar para compreender” — como uma ética de cuidado indispensável para o futuro urbano.

Embora o discurso oficial e as narrativas — com tom memorialístico — ressaltem a

fraternidade e a “comunhão” entre os trabalhadores nos canteiros, as crônicas de Luz revelam estratificações sociais e marcadores simbólicos de prestígio: a separação entre “doutores/pioneiros” e “candangos”, as disparidades nos acampamentos e seus confortos variados, além de objetos como as botas, que se tornam um símbolo de *status* e uma forma de “aparentar” para conseguir acesso a gabinetes.

A alegoria presente no álbum de figurinhas demonstra, de um lado, a intenção de integrar os “maiorais” à cultura popular do dia a dia, e, de outro, a percepção de que, na realidade, algumas figuras se destacam por serem “mais raras” — e, conseqüentemente, mais valiosas — do que outras. Ao destacar esses sinais de distinção, a pesquisa não se limita a ver as crônicas como uma mera propaganda do governo JK, mas, ao contrário, reconhece nelas as tensões de classe e as formas de subjetivação que emergem no novo espaço urbano.

Tendo como ponto de partida as condições de produção das obras (Orlandi, 2003) e sua relação com os primeiros anos de Brasília — além da forma como Luz se representa nas crônicas, atuando tanto como narrador quanto como personagem —, é possível verificar que, para os trabalhadores e suas famílias, a cidade se configurava como uma realidade nos “Vários Mundos” narrados por Luz. Por isso, é de suma importância refletir sobre a forma pela qual o cronista retrata não apenas a arquitetura modernista, mas também os diversos contrastes sociais e culturais que influenciam o cotidiano dos habitantes.

Buscamos entender de que forma a escrita de Luz opera um mapeamento afetivo e discursivo da Brasília em construção, revelando os “muitos mundos” que fizeram parte da cidade antes e logo após a data de “21/04/1960”. Isso inclui acampamentos de obra, a Cidade Livre/Núcleo Bandeirante, a Fundação da Casa Popular (FCP), a Vila Planalto, as invasões (como Papelândia/Sacolândia), e, nas margens d'água, a Vila Bananal/Amaury, além do surgimento das então cidades-satélites de Taguatinga e Sobradinho. Nessas “cartografias” do cotidiano de uma cidade “ainda sem a função de capital”, a crônica se estabelece como um gênero repleto de diversas possibilidades (literário, histórico, memorial e documental) que consegue captar as tensões, os ritmos e as sensibilidades que outras fontes não proporcionam.

Dessa forma, percebe-se que o cronista transforma espaços fragmentados em uma narrativa cênica e, ao realizar essa mudança, representa, no imaginário coletivo, o dia a dia de uma Brasília “mais inventada do que construída”. Isto é, uma cidade criada diariamente por aqueles que a levantaram em meio a prazos rígidos e à falta de recursos. A cidade surge como um território fragmentado em diversos espaços menores, como canteiros,

acampamentos e vilas, onde cada um possui seus próprios habitantes, códigos, hierarquias e modos de interação social. A leitura da urbe é realizada por um eu-personagem que caminha, observa e relata suas experiências. Ele se utiliza de metáforas (abraço, água, arca, flor, colheita, sinfonia e navio) que enriquecem a narrativa. Além disso, as cenas narradas em primeira pessoa introduzem o leitor nas rotinas cotidianas de deslocamento, trabalho, lazer e habitação dentro daquela cidade-texto.

A análise demonstra uma regularidade de Luz na utilização de procedimentos, elementos literários e estratégias para engajar o público radiofônico (ouvinte-leitor), como a adoção de um linguagem cotidiana, o uso do vocábulo “amigos” e a incorporação de figuras de interação, que incluem referências à infância, ao folclore, aos brinquedos, às histórias em quadrinhos e aos mitos. O Saci é “domesticado” em nome da modernidade almejada nos canteiros de obras; Batman e Robin Hood são chamados para proteger o “sonho” da capital; o álbum de figurinhas retrata o capital simbólico dos “maiorais” (como JK, Israel, Niemeyer, entre outros) e mostra a distância em relação aos candangos.

Ao mesmo tempo, as crônicas reproduzem-se em interdiscursos conhecidos (tais como os discursos de marcha ao Oeste, desenvolvimento do interior brasileiro e integração nacional), nesse momento reimaginados na “terra vermelha” da obra — a poeira, o movimento constante dos operários, o barulho dos arrebiteiros, jipes e máquinas com nomes estranhos. O resultado é uma performance memorialística que envolve o ouvinte-leitor, permitindo-lhe se tornar parte das cenas. Por meio de uma poética oral, somos convidados a imergir no cotidiano, que era repleto de sonhos e expectativas por uma vida mais digna.

Elas oferecem um olhar detalhado sobre a transição do “imenso acampamento de obras” para a cidade formalmente estabelecida, sem deixar de lado as “cicatrizes” e os sacrifícios que marcaram essa trajetória: as condições precárias de alojamento, as segregações iniciais simbolizadas pelo “arame farpado”, as cantinas coletivas, a falta de famílias e as distinções simbólicas, como as botas do “doutor botinha”. A Cidade Livre desempenha a função de um entreposto essencial, com estabelecimentos como bancos, bares, restaurantes, mercados e cinema. Por outro lado, FCP, Candangolândia e as Vilas — Sara Kubitschek e Planalto — evidenciam o processo gradual de “humanização”, que se revela mediante a vinda de famílias, animais de estimação e uma diversidade de formas de sociabilidade.

Contudo, nas periferias, a Papelândia (composta por sacos de cimento, madeira e

Eucatex) revela uma economia baseada na construção civil (Holston, 1993), que sustenta abrigos modestos. Por sua vez, a Vila Bananal, “que o povo chamava de Amaury”, comunica de forma contundente na paisagem urbana a contradição fundamental: o lago que embeleza e “afoga”, o progresso que expulsa em benefício do Brasil.

A obra literária de Luz também se debruça sobre a narrativa da complexa relação entre política e polícia, especificamente no que se refere ao GEB/Novacap, além de abordar temas como o clientelismo político e a astúcia simbólica presente nas associações, como é o caso da Vila Sarah Kubitschek. Por outro lado, a Vila Amaury, por meio de suas conexões políticas, intensifica esforços em busca de legalidade, mesmo que em outra área, culminando na formação de Sobradinho. Taguatinga, por sua vez, emerge como resultado da pressão exercida por migrantes, assim como das restrições impostas à Cidade Livre quando surge a invasão que deu origem à Vila Sara Kubitschek. Por fim, o Gama representa o encerramento do primeiro ciclo de realocações das favelas que “enfeivavam” a cidade nova.

Os escritos, enquanto reflexos de uma Cidade que busca rejeitar um “velho Brasil”, apresentam um contraste significativo: por um lado, exaltam o “épico” da construção, mas, por outro, capturam a “vida encaixotada” manifestada na “Operação Caramujo” e mantêm a memória dos “afogados”, servindo como uma denúncia lírica da exclusão social. Dessa forma, podemos compreender a cidade a partir de representações diversificadas: uma metrópole polinucleada, na qual existem centralidades populares que vão além do Plano Piloto, oferecendo uma verdadeira diversidade de bens e serviços, além de estruturas de assistência e trabalho informal.

A análise não se trata de um levantamento toponímico dos vários espaços do território, mas da percepção de que o “mundo” de Brasília era variado, hierarquizado e conectado por rotinas, deslocamentos, trocas e conflitos. O dia a dia narrado por Luz apresentou as dinâmicas de trabalho e de habitação, as práticas de distinção (como o “doutor” e o “candango”), as soluções provisórias e os alternados momentos de comemoração e de vigilância (controle). Por isso, a análise literária — a partir de pressupostos da história cultural — possibilita destacar, nas crônicas, as expressões de pequenas alegrias, lutos e a formação de um sentimento de pertencimento, tudo isso em meio a poeira avermelhada e ao barulho das máquinas.

Se consideradas a simbologia e a estética que permeiam as crônicas, podemos observar as diversas subjetividades relacionadas aos objetos, à natureza, aos espaços e aos indivíduos. Logo, as emoções e os sentimentos adquirem significados profundos nas

narrativas escritas. A cidade passa a mostrar-se como um espaço carregado das complexidades e contradições da sociedade brasileira que emerge na nova capital, a qual tinha a intenção de rejeitar o “velho”.

As crônicas têm o poder de refletir as experiências diárias dos habitantes de Brasília, além de suas interações com uma cidade em constante transformação. Isso nos oferece novas perspectivas sobre a configuração do espaço urbano durante as duas primeiras décadas da vida da nova capital. Dessa forma, a simbologia e a estética presentes nas crônicas não apenas demonstraram a transformação física, mas também as mudanças emocionais, sociais e culturais que transpuseram os canteiros de obra e, possivelmente, impactaram a vivência dos brasileiros. Elas podem ser vistas como um laboratório do sensível, no qual o cotidiano da cidade em construção é representado por meio de objetos, gestos, sons e pequenos rituais que evidenciam a vivência daqueles que participaram da criação de Brasília.

Ao deslocar a atenção do “concreto” e do “plano piloto” para as *minividas* – como malas, canecos, botas, cadernetas, cartas, bares, circos e “cantos de trabalho” – fica evidente que o processo de modernização foi experienciado por meio do trabalho, do afeto, da fome, da sede, do descanso, do choro, do riso, do improviso e da disciplina. Nesse sentido, a mala de madeira emerge como um verdadeiro “mundo portátil” do migrante — funcionando como banco, travesseiro, cofre e até mesmo trajetória; o caneco representa uma promessa de água e a continuidade do corpo; as botas se convertem, de um item funcional, em um sinal de *status*; e a caderneta da Caixa se configura como um dispositivo de futuro que serve para retornar à terra natal, abrir um bar, comprar passagens, preservar dignidades. Se a monumentalidade modernista atua como um indicador de poder (Holston, 1993; Vidal, 2009), esses artefatos refletem a dimensão humana de uma cidade em transformação, visto que expressam anseios, temores, aspirações e planos de resistência.

Algumas crônicas sugerem que o lazer, compreendendo atividades como bar, circo, rádio e boemia, constituiu uma parte essencial do estilo de vida representado na obra de Luz, em vez de ser apenas um momento de “folga”. Os bares e botecos se manifestam como locais onde se entrelaçam eventos tanto pitorescos quanto trágicos, funcionando como espaços de sociabilidade e, ao mesmo tempo, de vigilância (GEB/Novacap). A bebida se configura tanto como uma forma de escape quanto como uma questão de interesse público; a prostituição, apresentada sob a forma de “encontros fortuitos”, revela as ambivalências morais em uma época que, muitas vezes, eram negligenciadas devido à busca pelo “sonho”. O rádio, por meio de seus programas de auditório e concursos para calouros, se insere na dinâmica social

como uma plataforma que oferece voz aos trabalhadores e também como uma tecnologia que promove a integração emocional (Nascimento, 2020).

Ao examinar a crônica “Canto Noturno”, por exemplo, observa-se que o canto de trabalho, caracterizado pela oralidade, ritmo e repetição, desempenha um papel fundamental em regular e suavizar o esforço coletivo. Essa prática humaniza o árduo ritmo de trabalho no canteiro, ao mesmo tempo em que articula elementos de tradição, cultura e modernidade. O “eu personagem” de Luz, testemunha “errante” e sensível, legitima a importância de se analisar as subjetividades e sensibilidades e transforma a construção da cidade em experiência estética compartilhável, em que a contemplação (pôr do sol, vis à vis sol/lua) suspende a exaustão e renova a esperança.

Por isso, é fundamental destacar o papel dessas fontes como registros de sociabilidades estratificadas desde os primórdios das obras de Brasília. Os acampamentos, a Cidade Livre, o FCP, os alojamentos e as chamadas “invasões” traçam fronteiras tanto materiais quanto simbólicas, que envolvem aspectos como classe, *status*, alimentação e mobilidade. Nesse período, a cidade se apresentava como polinucleada e desigual, mesmo que a retórica promova a ideia de fraternidade, união e transformação da vida.

Em muitas crônicas, a natureza não se limita a ser apenas um cenário; ela se transforma em um personagem, símbolo e elemento de argumentação retórica. O Cerrado (com seu clima e suas estações), a poeira, a chuva, o fogo e a rica diversidade da fauna e flora, incluindo uma variedade de vegetações e árvores nativas, contribuem para uma poética de transformação que reflete tanto os conflitos quanto as promessas da nova capital. Destarte, a oposição clássica natureza/cidade no espaço é substituída por uma dinâmica de interdependência: o ser humano desenvolve a capital “com sangue, argila e ferro”; a natureza, por sua vez, reage com seus próprios ritmos, estabelecendo ciclos, perdas, adaptações e uma beleza singular, como é exemplificado pelas águas “tranquilas” que originaram o Lago Paranoá.

A “flor agreste” simboliza uma imagem de renascimento que precede a primavera; por sua vez, a “Primavera sem cachoeira” expressa o sacrifício da destruição da cachoeira como um preço a ser pago pelo progresso, enquanto sugere a futura criação do lago como uma forma de compensação sensível. O Lago Paranoá é tratado como um corpo que “abraça” e “reflete” a cidade, estabelecendo um mito (a Visão de Dom Bosco) e exibindo a técnica humana em sua criação, sem esquecer que a água possui seu próprio ritmo, que independe dos festejos da inauguração. Entre essas representações, as garças e andorinhas emergem

como testemunhas de deslocamentos, reencontros e adaptações, demonstrando que a paisagem é constantemente criada e desfeita com igual intensidade nos espaços da nova capital.

Além disso, a seca — representada pela poeira, pelo vermelho intenso e pelas queimadas — e as chuvas — que se manifestam na forma de barro, lama e saudades — servem para estruturar tanto os enredos quanto os estados de espírito dos personagens nas narrativas. O vermelho, que representa a dureza e o sol, se opõe ao verde, que simboliza vida, água e novos começos, sendo que essa dicotomia caracteriza a paleta simbólica de cores utilizadas para narrar a cidade em transformação. Portanto, o clima não apenas ilustra ou simplesmente contribui para a ambientação das crônicas; ele atua de forma dinâmica na narrativa e nas experiências dos personagens.

É possível perceber que, ao personificar o lago (“sem nome”, mas íntimo do eu-personagem), Luz expõe as ambições políticas e a simbologia da nomeação e inauguração de obras e monumentos. Nessa personificação, destaca-se a dificuldade imposta pelo lago à ritualização característica da cidade nova: a água se completou sem a presença de discursos ou fogos de artifício. O Lago Paranoá pode ser interpretado como um repositório de conflitos (profecia, engenharia, lazer, gentrificação lacustre, expulsão), permitindo uma crítica a visões simplificadoras e generalizantes sobre a construção da cidade.

A análise revelou que as crônicas, por meio da perspectiva do cronista, trazem à tona uma ética do cuidado: “amar para compreender”, humanizando a cidade após sua inauguração e cuidando da infância de uma capital que ainda estava em formação. Mediante a análise das crônicas que abordam a natureza, é possível identificar uma simbologia que utiliza elementos climáticos.

A obra literária de Luz possibilita a visualização de Brasília não apenas como uma cidade material concebida, mas como um universo repleto de experiências subjetivas. Dessa forma, as estratégias retóricas empregadas, as simbologias, os discursos, as intertextualidades e as referências históricas desempenham um papel fundamental na formação de narrativas ricas em representações e multifacetadas em temas cotidianos. As crônicas nos convidam a refletir sobre as múltiplas camadas de significados que permeiam a vida urbana em processo de formação de Brasília. Elas revelam uma simbiose peculiar, em que a arquitetura se entrelaça com as sutilezas do cotidiano e as significações que dela são geradas.

Se Brasília é, como frequentemente afirmado nos discursos oficiais (Kubitschek,

2000), uma “obra do homem”, esta tese buscou demonstrar que ela também é uma construção das palavras, conforme analisado também por Barroso (2008) e Resende (2023). Hoje, é por meio dessa escuta atenta que Brasília continua a se desenvolver e ser estudada.

A obra literária de Luz consiste em uma “obra das palavras”, palavras estas que, pronunciadas no microfone, eram direcionadas aos ouvintes que trabalhavam, e das palavras escritas em papel, preservadas em livros, voltavam-se àqueles leitores que se inquietavam com o possível esquecimento das experiências vividas na Urbe. Ao “inventar Brasília”, as crônicas de Clemente Luz também moldaram formas de vivenciar a cidade: encontrando beleza na poeira, ritmo no som do martelo, esperança na melodia coral dos cantos noturnos, sombra na borda do telhado, lago no espaço vazio e flor durante a aridez. Para Luz, a cidade foi concluída, mas o chamado continua: amar para entender, zelar pelo que floresce e se expande.

REFERÊNCIAS

Fontes

BRASIL. Distrito Federal. *Decreto nº 254, de 5 de novembro de 1963*. Cria o Fundo Habitacional dos Servidores de Brasília – FHASB. Diário Oficial do Distrito Federal, Brasília, DF, 5 nov. 1963. Disponível em: https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/288/Decreto_254_05_11_1963.html. Acesso em: 2 fev. 2026.

J.J.O. LITERATURA. *Correio Braziliense*, Brasília, nº 2985, 2º caderno, 06 de setembro de 1969, p. 02. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/42864. Acesso em 30 de jan. 2025.

LUZ, Clemente Ribeiro da. Radiojornalismo. In: SINDICADO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO DISTRITO FEDERAL. *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília: Lantana Comunicação, 1993. p. 159-171.

LUZ, Clemente. *Invenção da Cidade*. Brasília: Ed. Horizonte - EBRASA, 1968.

LUZ, Clemente. *Minivida*. Brasília: Ediplan, 1972.

NOVACAP. *Revista Brasília*, ano 1, nº1, janeiro de 1957.

Demais Referências

ABRAMS, Lynn. **Oral history theory**. New York: Routledge, 2010.

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2008.

ALMEIDA, Glaucis de Moraes **Entre o voo e a queda**: estados de equilíbrio transitivo. (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2021.

AMARAL, Tauana Ramthum do. Paisagem e urbanização: Relacionando Brasília ao Cerrado. In: ASOCIACIÓN DE ESCUELAS Y FACULTADES PÚBLICAS DE ARQUITECTURA DE AMÉRICA DEL SUR, 2019, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos..., Galoá**, 2019. Disponível em: <<https://proceedings.science/arquisur-2019/trabalhos/paisagem-e-urbanizacao-relacionando-brasil-ao-cerrado?lang=pt-br>> Acesso em: 30 jan. 2026.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

ARQUIVO Público do Distrito Federal. **Guia [do] Arquivo Público do Distrito Federal**. Brasília: O Arquivo, 2015.

BACZKO, Bronislaw, Imaginación Social, IN: **Los Imaginarios Sociales**, Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

BACZKO, B. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.

BAKHTIN, Mikhail M. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria E. Galvão G. Pereira. 2º Ed, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARRAL, Gilberto Luiz Lima. **Nos bares da cidade**: lazer e sociabilidade em Brasília. Tese (Doutorado em Sociologia)—Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

BARROSO, Eloisa Pereira. **Brasília**: as controvérsias da utopia modernista na cidade das palavras. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais. 2008. Tese (Doutorado em Sociologia).

BEAL, Sophia. A arte de andar nas ruas de Brasília. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 45, p. 65–83, 2015. DOI: 10.1590/2316-4018454. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10006>. Acesso em: 4 fev. 2026.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: Walter Benjamin. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 3ª Ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BICCA, Paulo. Brasília: mitos e realidades. In: PAVIANI, Aldo. **Brasília, ideologia e realidade**: espaço urbano em questão. São Paulo: Projeto, p. 101-113, 1985.

BRITO, Jusselma Duarte de. **De Plano Piloto a metrópole**: a mancha urbana de Brasília. (Dissertação de Doutorado). Brasília, DF: Ed. UnB, 2009.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2005.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antônio. “A vida ao rés-do-chão”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. [et al]. **Para Gostar de Ler**: crônicas. Volume 5. São Paulo: Ática, 1981.

CANDIDO, Antônio (Org.). **A personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARVALHO, Iracilda Pimentel. “Brasília: imagens e representações”. In: COSTA, Cléria Botelho da., MAGALHÃES, Nancy Alessio. (Org.). **Contar História, fazer história**: história, cultura e memória. Brasília: Paralelo 15, 2001, p. 167-180.

CASTRO, Diana; SILVEIRA, Flavio; VIEIRA, Marcelo. A presença do Estado no setor financeiro brasileiro: o caso da Caixa Econômica Federal. **Gestão.org**, Recife, v. 11, n. 1, p. 132-159, jan./abr. 2013.

CEBALLOS, Viviane Gomes de. **“E a história se fez cidade ...”**: a construção histórica e historiográfica de Brasília. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP: [s.n.], 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução de Ephram Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **História em cousas miúdas**: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun/ Roger Chartier; tradução Reginaldo Carmello Correa de Moraes. São Paulo - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**, Entre Práticas e Representações. 2ª Ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

COSTA DE OLIVEIRA, Cláudia Elaine. CERRADO BRASILEIRO - HOTSPOT. **Revista de Estudos Interdisciplinares do Vale do Araguaia - REIVA**, [S. l.], v. 5, n. 02, p. 13, 2022. Disponível em: <https://reiva.unifaj.edu.br/reiva/article/view/302>. Acesso em: 30 jan. 2026.

COSTA, Luiz Carlos Guimarães. **História da Literatura Brasileira**. Brasília: Thesaurus, 2005.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

CRAGNOLINI, Mónica B. La metáfora del caminante em Nietzsche: de Ulises al lector nómada de las múltiples máscaras. **Ideas y Valores**, Bogotá, n. 114, p. 51-64, 2000. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/8784/9428>. Acesso em: 16 jun. 2025.

DANTAS, Fred. **Cantos de Trabalho**. Palestra realizada no Teatro Sesc Senac Pelourinho. Salvador: jul. 2015. Disponível em: <https://rfp.sesc.com.br/moodle/mod/resource/view.php?id=1297> Acesso em: 30 fev. 2026.

DARNTON, R. **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DE SOUZA, M. B.; RIBEIRO, M. S. M. Fantasia e Gozo na Obra O Pequeno Príncipe. **Revista Prâksis**, 1, p. 35-44, 2014.

DERNTL, Maria Fernanda. **Além do Plano**: a construção das cidades-satélites e a dinâmica centro-periferia em Brasília, In: XIV SHCU Cidade, Arquitetura e Urbanismo: visões e revisões do século XX, São Carlos, 2016.

EMÍDIO SILVA, Rodrigo; MARQUES, Ana Carolina de O. Geografia e escrita: a cidade interpelada pelas crônicas. **Revista da ANPEGE**, [S. l.], v. 19, n. 38, 2023. DOI: 10.5418/ra2023.v19i38.16648. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/anpege/article/view/16648>. Acesso em: 3 fev. 2026.

FENAE - Federação Nacional das Associações do pessoal da Caixa Econômica Federal. **Tijolo por Tijolo**: meio século de história do pessoal da Caixa. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2019.

FERNANDES, Luiz Gustavo Sobral e MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Interpretando a historiografia da Arquitetura Moderna Brasileira: Brasília e monografias entre 1959 e 19731. **Revista Docomomo Brasil**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 50–58, 2023. Disponível em: <https://publicacoes.docomomobrasil.com/revista/article/view/61>. Acesso em: 4 fev. 2026.

FERNANDO, V. S. O perfil do servidor público na sociedade moderna. **Revista Esmafe**. Recife: TRF 5ª Região, n. 10, 2006. pp. 75-105. Disponível em: <https://revista.trf5.jus.br/index.php/esmafe/article/view/214>

FIALHO, Átila Rezende; SILVA, Carolina Pescatori C. da. O moderno e a Vila Amaury: a dicotomia do pensamento na construção de Brasília. **Pós - Revista Brasiliense de Pós-Graduação em Ciências Sociais**, v. 18, n. 1, 2023a. p. 70-. 89 Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistapos/article/view/50324>. Acesso em: 30 nov. 2025.

FIALHO, Átila Rezende; SILVA, Carolina Pescatori C. da. Segregação planejada nos primórdios de Brasília: o caso da Vila Amauri. **CADERNOS METRÓPOLE (PUCSP)**, v. 25, p. 1051-1072, 2023B.

FISCHER, Almeida. A Literatura de Brasília. In: **O Áspero Ofício V**. Rio de Janeiro:

FONSECA, Brenda Coelho P. **Operários do patrimônio: práticas e lutas nos canteiros da memória** (Diamantina, MG – Anos 1940-1960). Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, Rio de Janeiro, 2020.

FREITAS, Conceição. Utopia, suor e sexo: as prostitutas na construção de Brasília. **Metrópoles**, [s.l.], 2022. Disponível em: <https://www.metropoles.com/materias-especiais/utopia-suor-e-sexo-as-prostitutas-na-construcao-de-brasilia>. Acesso em: 4 fev. 2026.

GIANELLI, CARLOS GREGÓRIO DOS SANTOS. Quando a natureza rege: relatos de cantos de trabalho. **História Oral**, v. 1, n. 15, p. 35-53, jan.-jun. 2012.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GRINBERG, Keila. A poupança: alternativas para a compra da alforria no Brasil (2.ª metade do século XIX). **Revista de Índias**, v. 71, n. 251, p. 137-158, 2011. Disponível em: <https://files01.core.ac.uk/download/pdf/267885534.pdf> Acesso em: 30 jan. 2026.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou, São Paulo: Centauro, 2006.

HOLSTON, James. **A cidade modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

ISER, Wolfgang. A Interação do Texto com o Leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A Literatura e o leitor**: textos de estética da recepção; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. - Rio de Janeiro: Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A Literatura e o leitor**: textos de estética da recepção; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. - Rio de Janeiro: Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOFFILY, Geraldo Irenêo. **Brasília e sua Ideologia**. Brasília, Thesaurus, 1977.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Trad. Wilma P. Maas, Carlos A. Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

KUBITSCHKE, Juscelino. **Porque construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, 2000.

LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”, **Enciclopédia Einaudi**, v. 1: Memória - História, (Portugal), Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção / Hans Robert Jauss ... [et al.]. ; seleção, coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. 2ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LUIZ, Edson Beú. **Os Filhos dos Candangos**: Exclusão e Identidades. Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

MAGNI, Carlos Alberto. **Discurso da paisagem em Luís Martins**: imaginário geográfico nas crônicas de São Paulo. 2008. Tese (Doutorado em Geografia Física) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MANIÇOBA, S, R. Criação de Regiões Administrativas no Distrito Federal e o histórico da definição de seus limites geográficos. **Revista Eletrônica: Tempo - Técnica - Território**, v.10, n.2 (2019),p.01:30 ISSN: 2177-4366.

MARCONDES, Renato Leite. Caixas econômicas públicas e depósitos populares no Brasil (1861-1940). **Am. Lat. Hist. Econ**, México, v. 21, n. 3, p. 116-143, dic. 2014. Disponível em <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-22532014000300005&lng=es&nrm=iso>. acessado em 31 dic. 2025.

MARTINS, Priscila Rosa; CUNHA, Renan Pavini Pereira da. O andarilho e A Grande Sombra: caminhos soturnos em Nietzsche e Sá-Carneiro. Aletria: **Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 33, n. 4, p. 204–225, 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/42003>. Acesso em: 10 jun. 2025.

MATOS, Heloiza. **Memórias de Brasília**: primeiros habitantes, narrativas das mídias e laços comunicativos. São Paulo: Plêiade, 2010.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2015.

MUELLER, Gabriela Pazzini. **Apartamentos funcionais em Brasília: os blocos residenciais militares**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

NASCIMENTO, Cristina Maria Carvalho. **Cantos de trabalho, das roças para as salas de aula: arranjos vocais e instrumentais**. 2020. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Arte) Programa de Pós-graduação em Artes—PROFARTES-Instituto de Humanidades e Artes IHAC. Universidade Federal da Bahia. Salvador-Bahia.

NASCIMENTO, José Gomes do. As ondas do rádio na nova capital em construção: : A Rádio Nacional de Brasília (1958-1960). **Temporalidades**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 303–327, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/39520>. Acesso em: 2 jan. 2026.

NASCIMENTO, José Gomes do. **Memórias, representações e cotidiano: Clemente Luz e suas crônicas em/de Brasília**. 2020. 226 f., il. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

NEVES, Larissa Leal. **Pêsames e parabéns: o Rio de Janeiro e o discurso do progresso nas crônicas de jornais cariocas no contexto da mudança da Capital Federal (1958 – 1960)**. 2022. 414 f. Tese (Doutorado em História) — Universidade de Brasília, Brasília, 2024.

OLIVEIRA, Cibele da Silva Tatiana. **Trajatória das Bancárias e as Políticas para as Mulheres na Caixa Econômica Federal**. 2021. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Brasil: FLACSO Sede Brasil.

OLIVEIRA, T. A. de. A Caixa Econômica Federal nos últimos anos do século XIX: uma análise dos seus poupadores. **Acervo**, [S. l.], v. 37, n. 2, p. 1–27, 2024. DOI: 10.64729/an.acervo.v37i2.2153. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/2153>. Acesso em: 3 jan. 2026.

OLIVEIRA, Thiago Alvarenga de. **A Caixa Econômica da corte** [recurso eletrônico] : desenvolvimento, centralização e expansão da poupança brasileira (1861-1889) Niterói : Eduff, 2022.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Práticas sociais de fabricação da memória. **Rua**, v. 26, n. 2, p. 511-527, 2020. Disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/rua/artigo/capa/291praticas-sociais-de-fabricacaoda-memoria> Acesso em: 20 de junho de 2023.

ORLANDI, Eni.P. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**. São Paulo: Pontes, 2005.

PELÁ, Márcia; CASTILHO, Denis(orgs.). **Cerrados: perspectivas e olhares**— Goiânia: Editora Vieira, 2010.

PESAVENTO, Sandra J. Crônica: A leitura sensível do tempo. **Anos 90**, [S. l.], v. 5, n. 7, p. 29–37, 1997. DOI: 10.22456/1983-201X.6184. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/6184>. Acesso em: 3 fev. 2026.

PESAVENTO, Sandra J. **Crônica**: fronteira da narrativa histórica. Anos 90, Porto Alegre, n° 7, julho de 1997.

PESAVENTO, Sandra J. História Cultural: caminhos de um desafio contemporâneo. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (Org.). **Narrativas, imagens e práticas sociais**: Percursos em História Cultural. Porto Alegre: Asterisco, 2008, p. 11-18.

PESAVENTO, Sandra J. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PESAVENTO, Sandra J. Muito além do urbano: por uma história cultural do urbano. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol 8, n. 16, 1995, p. 279-290. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2008/1147>. Acesso em: 12 de março de 2025.

PESSANHA, Edimilson Júnio do Amaral. As cadernetas da caixa econômica de Campos: as práticas de poupança em Campos dos Goytacazes (1878-1887). **História e Economia: Revista interdisciplinar**, v. 30, n. 1, p. 53-73, 2024.

PIRES, J. GGN – o jornal de todos os brasis, Cantos do Trabalho – **Bahia singular e Plural**, 2012. Disponível em: < <http://jornalggm.com.br/video/cantos-de-trabalho-bahia-singular-e-plural> > Acessado: 30 jan. 2026.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 12 de março de 2024.

REZENDE, Francisco Rafael Monteiro de. **Brasília, uma construção literária (1956-61)**. 2023. 344 f., il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

RIBEIRO, Gustavo Lins. **O capital da esperança**: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília. Brasília: Editora da UnB, 2008.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papiros, 1997. Tomo I.

ROCHA, Jaciana F. S.; SIQUEIRA, Monique S. M.; CARDOSO, Denise Porto. Orientação argumentativa e mecanismos de referenciação em “Já está passando da hora”. In: **COLÓQUIO INTERNACIONAL “EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE”**, 7., 2013, São Cristóvão. Anais eletrônicos... São Cristóvão: EDUCON, 2013. Disponível em: <http://educonse.com.br/viicoliquio/publicacao_eixos.asp>. Acesso em: 27 nov. 2018.

RODRIGUES, Georgete Medleg. **Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Brasília, Departamento de História, 1990.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. 6ª edição. São Paulo: Ática, 2005.

SALDANHA, Cristina Camila Teles et al. O estereótipo e o real: reflexões acerca das representações sociais versus a concepção de si do servidor público. **Perspectivas em Políticas Públicas**, [S.l.] v. 13, n. 25, p. 79-136, 2020. Disponível em: <https://revista.uemg.br/revistapp/article/view/2721>. Acesso em: 2 fev. 2026.

SANTOS, Jailson Moreira dos. A história da Caixa Econômica Federal do Brasil e o desenvolvimento econômico, social e político brasileiro, **Centro Celso Furtado**, 2011. Disponível em: https://www.centrocelsofurtado.org.br/arquivos/image/201111011244400.LivroCAIXA_T_0_167.pdf. Acesso em: 30 jan. 2026.

SANTOS, Marcos Antonio dos. **Brasília, o lago Paranoá e o tombamento natureza e especulação na cidade modernista**. Dissertação (Mestrado-Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo) -- Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

SANTOS, Michelle dos. **A construção de Brasília nas tramas de imagens e memórias pela imprensa escrita (1956-1960)**. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. - 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, R. C. dos. Cantos de Trabalho: rupturas e permanências no Recôncavo Sul da Bahia. **Anais do III Encontro Estadual de História: Poder, cultura e diversidade** [CD-ROM]/Organização Jairo Carvalho do Nascimento e Luiz Henrique dos Santos Blume. Associação Nacional de História-Seção Bahia. Caetité: UNEB, 2007.

SANTOS, Suâmi Abdalla. **Os Filhos de Ícaro**: disputas mundiais pela primazia do avião, início do século XX / Suâmi Abdalla Santos – Salvador: UFBA, 2011.

SANTOS, Veridiano José. **Falas da cidade**: um estudo sobre as estratégias discursivas que constituíram historicamente a cidade de Caruaru-PE (1950-1970). – Recife: O Autor, 2006. 129 folhas: il., fotos Orientador: Flávio Weinstein Teixeira Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Programa de Pós-graduação em História. Recife, 2006.

SCHOLZ, Robinson Henrique. Habitus de classe expressado pelo capital simbólico: uma revisão da obra de Pierre Bourdieu A Distinção. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 45, n. 1, p. 88-92, 2009.

SHARMA, Elizabeth. **Musicas del mundo**. Traducción Andréa Giraldez. Ediciones Akal, Madrid - 2006.

SILVA, Ernesto. **História de Brasília**: um sonho, uma esperança, uma realidade. Brasília, DF Editor: Senado Federal Ano: 1985.

SILVA, Joelma Rodrigues da. Mulher: **“Pedra Preciosa”**; prostituição e relações de gênero em Brasília (1957-1961). Brasília, 1995. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 1995.

SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. **A construção de Brasília: modernidade e periferia**. 2ª Ed. Goiânia: Editora UFG, 2010.

SILVA, Rosana Saldanha. **Canções, mídia e produção de subjetividade**. Universidade federal fluminense, 2007.

SOARES, Janara de Almeida. **A constituição do efeito estético através do narrador: aspectos de credibilidade em cartucho, de Nellie Campobello**. Doutorado em Literatura e Práticas Sociais; Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

SOARES, Janara Laíza de A. A estetização do olhar infantil na narração de Cartucho: relatos de la lucha em el Norte de México, de Nellie Campobello. **Letrônica**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. e46014, 2024. DOI: 10.15448/1984-4301.2024.1.46014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/letronica/article/view/46014>. Acesso em: 23 jun. 2025.

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. **Construtores de Brasília: estudo de operários e sua participação política**. Editora Vozes, 1983.

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. O massacre de Pacheco Fernandes Dantas: memórias dos trabalhadores da construção civil. Brasília, 1959. In: COSTA, Cleria Botelho da; BARROSO, Eloísa Pereira (Org.). **Brasília: diferentes olhares sobre a cidade**. Brasília: Editora UnB, 2015.

TEIXEIRA, Clairton Rosado. **Brasília - Sinfonia da Alvorada: estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim**. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, Hermes Aquino. **Brasília, o outro lado da utopia (1956-1960)**. Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 1982. Dissertação (Mestrado em História).

VASCONCELOS, Adirson. **A mudança da capital**. Brasília: Thesaurus Editora, 1978.

VENEU, Marcos Guedes. Representações do funcionário público. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 5 a 16, 1990. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/rap/article/view/9059>. Acesso em: 2 fev. 2026.

VESENTINI, José William. **A capital da geopolítica**, Jw, 1986.

VIDAL, Laurent. **De Nova Lisboa a Brasília: A invenção de uma capital (séculos XIX-XX)**. Brasília: Editora UnB, 2009.

VIDESOTT, Luisa. Informações, representações e discursos acerca das arquiteturaícones de Brasília: o caso da revista Brasília. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo** (Online), n. 11, p. 32-41, 2010.

VILAS BOAS, Guilherme Silveira Braga. **Navegando no lago Paranoá: Brasília e seus moradores**. Dissertação (Mestrado em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

VITENTI, Ada Dias Pinto. **As Travessias Dos Vissungos: Histórias, Memórias E Trajetórias De Uma Musicalidade Bantu no Brasil (1928 – 2019)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

ZUCULOTO, Valci Regina Mousquer. **A construção histórica da programação de rádios públicas brasileiras**. 2010. 242 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.