



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**  
**CURSO DE MESTRADO EM LETRAS**

Rua Barão de Jeremoabo, s/n, 40170-115, Campus Universitário Ondina - Salvador.  
Telefone Geral: 3283-6590. Site: [www.ppgll.ufba.br](http://www.ppgll.ufba.br). E-mail: [pgletba@ufba.br](mailto:pgletba@ufba.br)

**ALEXANDRE CARVALHO PITTA**

**A MULTIDÃO (EN)CANTADA:  
VERSOS, VOZES E VERSÕES DE  
BRASIL EM *LÁBARO ESTRELADO***

Salvador

2014

**ALEXANDRE CARVALHO PITTA**

**A MULTIDÃO (EN)CANTADA:  
VERSOS, VOZES E VERSÕES DE  
BRASIL EM *LÁBARO ESTRELADO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, na linha de Estudos de Teorias e Representações da Literatura e da Cultura, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Evelina de Carvalho Sá Hoisel.

Salvador

2014

**Sistema de Bibliotecas - UFBA**

Pitta, Alexandre Carvalho.

A multidão (en)cantada: versos, vozes e versões de Brasil em *Lábaro estrelado* /

Alexandre Carvalho Pitta. - 2014.

114 f.

Orientadora: Profª Drª Evelina de Carvalho Sá Hoisel.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras,  
Salvador, 2014.

1. Características nacionais brasileiras. 2. Teatro (Literatura) - Técnica.  
3. Intertextualidade. 4. Bricolagem - Técnica. 5. Música brasileira. I. Hoisel, Evelina

Era com o corpo que você falava; pensar, pra você, era dançar sentidos.  
E eu olhava – parado – como o quadro branco marcava o ritmo  
pelo qual acabei vibrando, mais tarde.

E quando levantei, desengonçado, você já era Universo –  
engolindo meu silêncio,

único som que, hoje, ouço, quando danço (com) outros,  
e me danço você.

“A rebeldia deve ser mais viva e mais forte no olhar!  
Sempre.”

A Rafael Mendes, *in memoriam*.

## AGRADECIMENTOS

Como notas que tocam partes de nosso corpo, compondo-o e ecoando relações, há pessoas que cantam nossa vida. Diferentes – com seus timbres, ritmos, compassos e presenças, elas nos acompanham. Essas trilhas que entoam meu andar sabem do erro que é o silêncio, e por isso seguem com a canção. Para elas, deixo meu agradecimento e devoção:

Meus pais, Ana Elisia e Edmundo Sergio, pelo apoio e investimento, sempre confiantes em meu crescimento como alguém que assumiu grande responsabilidade do ensinar.

Meus amigos que avivam minha jornada para além do Instituto de Letras: Ivo Falcão, Ariane Peixoto, Vanny Araújo, Shelton de Aragão, Luís Gomes, Lisana Sampaio, Hérvickton Israel, Arivaldo Sacramento, Emanuelle Chagas, Yasmine Spínola, Lucas Santos, Bruno Carvalho, Yanna Karolina, Carla Ceci, Hugo Correia, Priscila Santos e Thiago Rodrigues.

Antônio Marcos Pereira e Antônio Eduardo Laranjeira, sempre disponíveis e atentos às minhas dificuldades teórico-críticas.

Lívia Drummond, com quem dividi desesperos, desabafos e leituras e que deu riso e companhia em todo o processo do mestrado.

Sacha Gramacho, Rachel Oitaven, Andrey Gramacho, Cécil Fazolato, Tássio Lopes, Kleber Ribeiro, Fernanda Ladeia, Beatriz Vieira, Catharinne Rodrigues, Gustavo Aguiar, Lucas Silva e Vitor Seifert, que suportaram minhas ausências e meus silêncios, compreendendo, com coração de irmãos, o desgaste desta jornada.

Flávia Neves, Gabriela Lopes e Liliam Lima, que, com rigor e afeto, foram mãos, olhos, críticas e revisões em minha escrita.

Cleise Furtado Mendes, escritora do objeto de pesquisa, que me propiciou crescer academicamente com a paixão que carrego pela música e pela literatura. O que sou,

subjetivamente e academicamente, é fruto de palavras e (en)cantos que artistas como ela criam.

Professoras e coordenadoras do grupo de pesquisa em Teoria Literária *O escritor e seus múltiplos: migrações* – Prof. Dra. Antonia Herrera e Prof. Dra. Lígia Telles –, com as quais pude ampliar meus horizontes teórico-críticos e artísticos em cada encontro.

Minha orientadora, Prof. Evelina de Carvalho Sá Hoisel, por ter me recepcionado e orientado desde a Iniciação Científica até o mestrado. Sou profundamente grato pela compreensão e pela paciência tidas comigo e pelo aprendizado que, a cada dia, tenho, alicerces que contribuíram para minha formação como pesquisador, professor e sujeito movido pelo princípio da humanidade.

CAPES, pela bolsa concedida, e ao Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, que forneceu a infraestrutura necessária para o desenvolvimento da pesquisa.

“De onde?  
De onde vem?  
De onde vem a canção?  
Quando se materializa  
No instante que se  
encanta  
Do nada se concretiza  
De onde vem a  
canção?”

(Lenine, em *De Onde Vem A Canção*)

## RESUMO

O presente trabalho discute o processo criativo de *Lábaro estrelado*, texto dramático da escritora e professora da Escola de Teatro da UFBA Cleise Furtado Mendes, com o objetivo de estudar a construção de imagens de Brasil, articulada ao processo de bricolagem na peça, montada com fragmentos de letras de canções da música brasileira. Desse repertório de composições, pretende-se pensar, sob um viés pós-estruturalista, como se montam essas imagens com os trechos recortados, considerando a ideia de que não se pode definir uma identidade nacional estável e homogênea, mas uma multiplicidade de traços e características que continuamente vão produzindo visões desse país. No primeiro capítulo do trabalho, traça-se, a partir do conceito de antropofagia, um diálogo entre o modernismo brasileiro e o Tropicalismo para que se possam estabelecer aproximações entre esses dois movimentos e o objeto de estudo. No segundo capítulo, a discussão se propõe a examinar como a bricolagem possibilita leituras diversas da nação brasileira, considerando sua música um material cultural que, ao ser manipulado no corpo do texto dramático, permite diversificadas leituras do Brasil. Na última parte da dissertação, verticalizam-se as problematizações teóricas acerca do procedimento de recorte e colagem e o modo como as relações intertextuais estabelecidas com o uso das canções abalam a concepção aristotélica de gênero dramático, em especial na montagem do diálogo dramático.

**Palavras-chave:** Identidade Nacional. Dramaturgia. Bricolagem. Música Brasileira.



## ABSTRACT

This dissertation discusses the creative process of *Lábaro Estrelado*, a play written by Cleise Furtado Mendes, writer and professor at the School of Theater of Federal University of Bahia, with the aim of studying the creation of multiple images of Brazil, which is articulated with the bricolage process from the dramatic text, since the play is constructed with fragments of songs from Brazilian music. Starting with this mentioned repertoire of compositions, we aim to analyze, under a post-structuralist bias, how these images of Brazil are created with fragments of songs, considering that one cannot define a stable and homogeneous national identity, but a multiplicity of traits and characteristics that will continually producing visions of the country. In the first chapter, it is traced, from the concept of antropofagia, a dialogue between the Brazilian modernism and Tropicalism so it is possible to establish links between these two movements and the object of study. In the second chapter, the discussion aims to study how bricolage allows multiple readings of the Brazilian nation, considering its music as a cultural material that, manipulated within the body text, allows diversified readings and interpretations of Brazil. In the last part of the dissertation, the theoretical articulations on the cut and paste procedure are discussed and we also theorize about how the intertextuality relationships with the use of the songs undermines the Aristotelian conception of dramatic genre, particularly in the construction of dramatic dialogue.

**Keywords:** National Identity. Dramaturgy. Bricolage. Brazilian music.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: AS CANÇÕES QUE NOS OUVEM</b> .....	9
<b>1 DEVORANDO VERSOS, ENTOANDO VERSÕES]</b> .....	15
1.1 <i>Quem é essa gente que balança a praça?</i> .....	15
1.2 <i>Alegria-rizoma</i> .....	31
<b>2 DECANTANDO A (N)AÇÃO</b> .....	50
2.1 <i>As bandeiras que tecemos</i> .....	51
2.1 <i>Nação, multidão</i> .....	71
<b>3 UM DRAMA QUE DANÇA</b> .....	83
3.1 <i>O DJ que nós somos</i> .....	83
3.2 <i>A ciranda das vozes</i> .....	95
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	107
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	110

## INTRODUÇÃO: AS CANÇÕES QUE NOS OUVEM

Qualquer música nos toca, mesmo involuntariamente. Enquanto andamos, apressados, em nosso dia a dia de obrigações e mudez, os sons da cidade nos acompanham, mas é quando uma canção do carro ao lado ou o rádio num restaurante na hora do almoço é escutada que percebemos nossa sede de arranjos e melodias. Ao ouvi-las, sentimos nossa tristeza, alegria, raiva, destino ou raiz, e assim vamos nos compondo, como se fôssemos feitos a cada nova nota ou verso que a canção nos apresenta. Estabelecemos uma relação carnal com essas sonoridades que nos movem: sons que vibram nossos corpos e que se transformam em partes de nós, tatuagens que se tornam carne e que vão, ao longo de nossa vida, construindo-nos.

Esses sons não só compõem apenas nossa matéria, como também são pontes para que possamos entender o mundo que nos rodeia. As músicas que ouvimos são ecos de um compositor, de uma mulher amada, de um acontecimento, de uma cidade, de um país. Se a realidade só nos é alcançável a partir de signos, a música nos é uma leitura subjetiva e afetiva desse real, sustentada pelo trabalho estético, cujo efeito é essa associação entre eu e uma palavra cantada ou melodia. E estas sendo compartilhadas também por outros que dividem conosco um sentimento, uma rua, um show ou uma nação, dividimos leituras dessas músicas com outros, e, com isso, vibramos na mesma frequência que estes, mesmo sendo diferentes: tocamos-nos pelas composições, por um verso que nos mobiliza, por uma performance de um cantor ou cantora que nos aplaca, enfim, partilhamos impressões e sensações de um mesmo fenômeno artístico.

E quando essas músicas fazem parte do repertório musical da MPB, a cada audição, vemos um Brasil se construir em nossa mente. E cada verso desse repertório vasto que constitui esse cancionário nacional nos toca de maneira diferente e nos dá instrumentos para nos relacionarmos a esse país em que vivemos. Se essas canções nos dão forma e também são caminhos para ler nosso país, somos, assim como esse território, leituras encarnadas de Brasil. E são essas leituras que levantam essa nação, dando forma e significado a esse mundo verde e amarelo que também nos constrói como subjetividade. Estamos sempre nos reinventando e reelaborando nossa nacionalidade, e a canção brasileira é uma das ferramentas pelas quais fazemos isso. Com isso, nossa identidade é movente,

dançando conforme a música tocada, e, portanto, fazemos com que a identidade nacional também seja embalada por essas canções que constroem interpretações e, conseqüentemente, desestabilizam uma imagem estática de Brasil.

Formados por múltiplos retalhos que compõem o corpo de suas ações e desejos, os personagens de *Lábaro estrelado* – nosso objeto de estudo neste trabalho de dissertação – performatizam a postura do sujeito pós-moderno, não mais preso a uma identidade, ou seja, um produto de um conjunto de ações e valores. E ao colocarem em encenação suas subjetividades, esses sujeitos – ocupantes do Planalto Central, território em que a trama ocorre – produzem imagens de Brasil, a partir de enunciados ações. E para compor essas falas e ações, temos diversos recortes e colagens de versos do cancionário da música popular brasileira, fazendo do texto um constante diálogo com vozes antecedentes, com fragmentos que, muito mais do que simplesmente retomarem antigos enunciados, ressignificam e constroem a história da nação brasileira, que se torna encantada, uma palavra (en)cantada, tomando de empréstimo o nome do documentário dirigido por Helena Solberg (PALAVRA..., 2008). Observamos um encantamento pelo estranhamento, ressignificando a linguagem no momento em que ela vira palavra poética. Essa mágica gerada no agora, no nosso estudo, será verificada partindo do processo de bricolagem envolvendo o repertório da música brasileira, que serve de matéria para construir o texto dramático aqui lido.

Como forma de situarmos o estudo empreendido neste trabalho, faremos a apresentação da autora do *corpus*. Cleise Furtado Mendes, nascida no Rio de Janeiro, é professora da Escola de Teatro da UFBA e pesquisadora do CNPq. Possui uma vasta produção de textos dramáticos, parte deles publicados pela Secretaria de Cultura e Turismo do Governo da Bahia, como *Lábaro estrelado*, *Bocas do Inferno*, *O Bom Cabrito Berra*, *Castro Alves*, *Marmelada: uma comédia caseira* e *Noivas*. Além da produção dramatúrgica, possui os livros de poemas *Ágora: Praça do Tempo* (seu primeiro livro, lançado em 1979) e *O Cruel Aprendiz*, e um de contos, chamado *A Terceira Manhã*. Junto à obra literária, tem lançados os livros de cunho teórico *As Estratégias do Drama*, *Senhora Dona Bahia: poesia satírica de Gregório de Matos* e *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. Cleise Mendes ingressou como professora na Escola de Teatro UFBA em 1975, um ano após ter se tornado bacharel em estudos literários pelo Instituto de Letras da

UFBA, e recebeu os títulos de mestrado (1985) e doutorado (2001), ambos em Letras e Linguística, pela Universidade Federal da Bahia.

Na produção literária da autora, percebe-se a desconstrução da concepção clássica do texto dramático, esta definida pelo encadeamento sucessivo das ações, sendo a anterior causa de uma posterior. A rasura operada por Cleise em suas peças desloca o caráter teleológico que tradicionalmente foi considerado fundamental para o drama. Essa característica pode ser notada, por exemplo, no texto de *Joana D'arc*, peça encenada em 2009, cujo fluxo dramático, que conta a história dessa figura histórica, é entrecortado por monólogos feitos pela protagonista, estes se passando em um tempos distintos daquele em que a história ocorre, sendo estes *flashbacks* ou uma Joana D'arc no século XXI, vendo sua história por um olhar contemporâneo.

Situando *Lábaro estrelado* nesse contexto autoral, observamos, nas discussões envolvendo a identidade nacional no *corpus*, a multiplicidade de estereótipos, símbolos e mitos unidos sem uma uniformidade. Dessa forma, não se pensa mais a identidade como algo fechado e completo, ou algo em que se possa determinar uma origem. Essa construção fragmentada passa também a ser uma das discussões trazidas para se pensar a literatura não mais voltada em um “gênio” produzindo algo “novo”, sem qualquer ligação com o que anteriormente foi produzido na sociedade. Toda obra literária convoca um diálogo com outros textos, o que é explicitado por Cleise Mendes em *Lábaro estrelado* e em *Castro Alves* (MENDES, 2003b), por exemplo, ao utilizar e revisitar, respectivamente, trechos de músicas do repertório da MPB e versos do poeta baiano para compor o enredo das peças.

Escrita e encenada no ano de 1999, ou seja, às vésperas de um novo milênio, *Lábaro estrelado* cria um Brasil multifacetado e tendo, entre essas faces, um constante choque. A época em que a peça foi encenada sugere uma tentativa de se repensar essa nação – relendo sua história –, para, nesse novo milênio, se poder projetar um país livre das problemáticas que há tanto tempo afligem seus habitantes. Estes, heterogêneos e transitantes nesse território, estão continuamente em contato, promovendo trocas e conflitos, já que essa diversidade, apesar de dar riqueza a essa gente, é também motivo de preconceitos e desunião. E esse lugar multiforme tem como principal marca sua música, produzida com essa variedade constitutiva da cultura nacional. Os versos do acervo da música brasileira entram em cena com os personagens, formando recortes de histórias e de culturas; recortes de canções,

culturas e subjetividades que desenharam e desenharam o passado e o presente do Brasil e que esboçam o futuro que virá nesse novo milênio.

*Lábaro estrelado* apresenta um grupo de brasileiros saindo de pontos distintos do país em direção ao Planalto Central, local que remonta os ideais utópicos da década de 1950, com a construção de Brasília, além da proximidade com o novo milênio, cercado de mistério, temor e esperança. O Planalto passa a ser o coração do Brasil, que reúne esses brasileiros que receberam um chamado – a luz do Planalto Central. Os personagens possuem, cada um, seus desejos e esperanças, postos, nesse lugar simbólico, em contato e conflito. Diferentes vontades, com o mesmo sinal a os unir: o desejo de um país novo que virá nesse terreno fértil e virgem. Os personagens representam tipos brasileiros que são cantados pelas letras das músicas e que estão vivos nas ruas e no imaginário do Brasil: do sertanejo ao malandro, da mulata carioca ao eterno apaixonado, vários são os perfis de brasileiros que, ao longo da história desse país, foram constituindo uma nação.

A primeira parte da peça é a chegada ao Planalto Central e a apresentação dessas personagens. Na segunda, discordâncias e embates se exibem no convívio no Planalto: os envoltivos amorosos e os choques de ideais tornam as relações tensas. Mas, na terceira parte, os mundos individuais das personagens vão cedendo em lugar do ideal que as levaram àquele lugar: o desejo de um novo mundo, regido pelo “amor verdadeiramente livre, que supere o ciúme e o egoísmo” (MENDES, 2003a, p. 28). Dessa forma, as diferenças passam a ser respeitadas, já que estas não deixam de sonhar esse novo mundo iluminado pela luz do Planalto Central.

Sobre os procedimentos metodológicos operados na dissertação, nosso direcionamento será feito sob um viés não mimético, considerando o *corpus* não uma representação do Brasil, mas um território que ganha vida própria, numa “[...] criação de um saber sobre a vida” (MACHADO, 2010, p. 211). Nossa leitura pressupõe a literatura como criação, como devir, distanciando-se da noção reconhecimento, atrelado ao conceito de *mímesis*. E para essa perspectiva, teceremos diálogos entre o pensamento pós-estruturalista de Gilles Deleuze e a peça aqui estudada. Outro comentário inicial que consideramos pertinente apresentar aqui se relaciona ao termo MPB: em nosso objeto de estudo, a música brasileira é enxergada de uma forma macro, englobando as diversas manifestações musicais que são produzidas no Brasil, fugindo de uma tradição canônica do termo.

Para tanto, partimos da apresentação da peça feita por Eneida Leal Cunha, para a edição impressa lançada pela Coleção Dramaturgia da Bahia, em que

[...] talvez só ela, **a música popular**, entre todas as demais linguagens artísticas, seja capaz de dar conta, de agregar e integrar a multiplicidade de vivências sociais, geográficas, culturais e estéticas que são resultantes, por um lado, da riqueza humana e cultural que nos constitui; por outro lado, das separações e das desigualdades que nos constroem (MENDES, 2003a, p. 10, grifo nosso).

Importante marcar aqui que os conceitos que serão operados na pesquisa, como “identidade”, serão utilizados, “denunciando aqui e ali seus limites, todos esses velhos conceitos: como utensílios que **ainda** podem servir.” (DERRIDA, 2005, 238, grifo nosso). Com isso, a noção de rasura<sup>1</sup>, também própria do campo da desconstrução, perpassará o estudo. Esse uso crítico de um léxico é correspondente ao que ocorre em *Lábaro estrelado*: os versos das canções e os tipos brasileiros performatizados pelos personagens trazem, criticamente, uma tradição, uma história, que é continuamente posta em discussão.

Relacionaremos as noções advindas da desconstrução às teorizações feitas por Antoine Compagnon (1996), já que os versos das músicas trazidos para o texto são um “lugar de reconhecimento” (COMPAGNON, 1996, p. 19) para o leitor, que se insere nas lacunas desses trechos, ao compreender a identidade brasileira como múltipla. Outro eixo de análise, consequência dessa leitura, é o trânsito gerado entre os gêneros Lírico e Dramático. Esse distanciamento será estudado para que possamos apresentar os efeitos gerados na performatização da identidade nacional na peça em estudo.

Para ler o processo de apropriação e criação de uma memória nacional no *corpus*, o exercício metodológico que faremos seguirá “através de um gesto de ressemantização conceitual, direcionada não só quanto aos empréstimos, como em relação às diferentes reciclagens operadas na cultura nacional” (SOUZA, 2007, p. 47), próprio do campo dos Estudos Culturais. A produção de sentido sobre o Brasil em *Lábaro estrelado* passa por esse processo de valorização e de ressignificação dos elementos nacionais, a partir de leituras da história e da memória popular.

---

<sup>1</sup> De acordo com o Glossário de Derrida (1976), “a rasura instaura uma economia\* vocabular. O entreaspas, o tipo gráfico da impressão, as letras riscadas e as expressões irônicas devem ser entendidas como manifestações da estratégia desconstrutora em Derrida. Usando termos de uma linguagem que quer desconstruir, Derrida abala esta linguagem e inscreve um sentido outro além dela [...]” (SANTIAGO, p 74).

Portanto, analisaremos o texto objetivando entender como os diversos traços que, ao longo da história, foram definidos como nacionais, são ressignificados e problematizados.

No primeiro capítulo, nosso objetivo será analisar a aproximação entre *Lábaro estrelado* e dois momentos artísticos importantes na cultura brasileira, que foram o modernismo e o tropicalismo. O fio condutor dessa relação será o procedimento antropofágico, que se exhibe na peça no remanejamento das canções populares do país para dar vida e movimento às personagens e ao Planalto Central. Essa deglutição feita com trechos de músicas, que leem traços culturais e históricos do Brasil, é matéria para a elaboração de um mito paródico, carnavalizado, em que se rompem hierarquias entre discursos, pondo em abalo uma identidade nacional tradicionalmente edificada.

Aprofundamo-nos, no segundo capítulo, na construção da identidade nacional nesse território em *Lábaro estrelado*, partindo da ideia de que a nação, como comunidade imaginada e de acordo com as teorizações de Benedict Anderson (2008), não se baseia em uma origem, cujo resgate memorialístico tem o papel de preservar: com as canções postas no espaço dramático, esses ícones estão sempre encenando, ou seja, promovendo significados ininterruptamente, o que gera a ressignificação dessa lembrança coletiva nacional.

Na última parte, avançamos nas questões trazidas anteriormente a partir do trabalho de citação operado no *corpus*, apoiando-nos no pensamento de Antoine Compagnon (1996) sobre esse procedimento: com a bricolagem, constrói-se um teatro da conversação – conceito de Jean-Pierre Ryngaert (1998) –, em que as falas se trançam, se cruzam, sem serem organizadas por turnos, cujos interlocutores estão claramente definidos. E esse entrançamento de diferentes vozes, versos e ruídos faz com que *Lábaro estrelado* se assemelhe à música eletrônica, cuja composição diferencia-se do processo tradicional de elaboração de uma música.

Assim, com esse afinar de instrumentos inicial, deixamos os caminhos iniciais para que o percurso ao longo da dissertação seja feito com maior familiaridade. Todo movimento interpretativo feito nesse texto partirá de referências que, de alguma forma, nos compõem, que é a música brasileira. Conhecer, com o corpo, essas canções é o primeiro passo para entrarmos nesse Planalto Central. Sigamos.



## 1 DEVORANDO VERSOS, ENTOANDO VERSÕES

Eles chegam aos poucos, com atitude de expectativa, como se estranhassem e ao mesmo tempo reconhecessem o lugar. São como retirantes às avessas, vindos do litoral, das cidades; são re-intinerantes, que vêm de todas as partes do Brasil, e se encontram nesse ponto mítico, simbólico: o Planalto Central (MENDES, 2003a, p. 33).

Estranhamento e reconhecimento marcam a percepção dos recém chegados ao Planalto Central de *Lábaro estrelado*, como pode ser visto na citação acima, retirada do texto de entrada das personagens. Essas duas sensações marcam a duplicidade desses sujeitos, ao mesmo tempo enraizados e desterritorializados, que “fundarão o seu reinado / dos ossos de Brasília” (MENDES, 2003a, p. 36).

Esse “museu de grandes novidades” (BRANDÃO; CAZUZA, 1989) chamado Brasil faz-se conhecido e construído pela música; é no ritmo de diversos sons compostos com o cancionário brasileiro que o Planalto Central ganha força, criada pelas estrelas que inventam esse território. Esse repertório musical, nesse texto dramático, exhibe-se como uma produção de pensamento à brasileira: alegre, performático e paradoxal, esse acervo verbo-musical entoado põe em cena a cultura e a sociedade, marcadas pela mistura – não harmonizada, neutralizada, o que é importante afirmar, mas em tensão –, conforme afirma Luiz Tatit (2008, p. 91, grifo do autor): “[...] estudar a cultura brasileira equivale a considerar inevitavelmente os seus processos de **mistura**, que jamais se restringem ao campo étnico”. E como veremos neste capítulo, o modernismo brasileiro e o movimento tropicalista, ao desenvolverem o procedimento de antropofagia como via de interpretação e produção de sentidos, dialogam com nosso *corpus*, ao encenar essa mistura partindo da apropriação de tudo aquilo que perpassa o Brasil e seu povo.

### 1.1 Quem é essa gente que balança a praça?

A miscelânea de narrativas, acontecimentos, personagens e canções, revelada pelos diversos trechos das letras trazidos ao corpo do texto de Cleise Furtado Mendes, como será mostrado neste capítulo, carrega características encontradas na geração vanguardista do modernismo brasileiro e no tropicalismo. Contudo, cabe, em primeiro lugar, fazermos um breve panorama da primeira

geração do modernismo, com o intuito de balizar as posteriores articulações com *Lábaro estrelado*, geradas pela leitura a qual nos propomos fazer.

Rompimento e releitura: palavras que percorrem a estética e o pensamento modernista no Brasil nos primeiros anos do século XX, marcados pela Semana de Arte Moderna de 1922. Entre a leitura crítica do país e a influência dos movimentos de vanguarda europeus, os modernistas almejavam produzir uma arte alinhada a um Brasil que tinha, nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo (este, o palco principal de tal evento), o retrato do crescimento urbano e do desenvolvimento econômico, e que possuía, no interior, as marcas de uma tradição mais próxima ao que era nativo. Ou seja, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Tarsila do Amaral e outros artistas modernos ambicionavam, nessa nova forma de criação estética, uma proposta de identidade cultural, fruto do enlace entre o que havia de moderno – como as vanguardas – e o nacional/nativo, composto de traços indígenas na cultura brasileira. Vale frisar que não estamos falando de um total rompimento com o passado: distante disso, a primeira geração modernista apoiava-se em uma marca muito própria do Brasil para sua produção teórico-crítica e artística, que é a ambiguidade.

Temos, então, nesse momento artístico de ruptura e releitura, dois aspectos, relacionados ao trabalho estético com a linguagem e ao repertório temático que compõe essa produção modernista, evidenciados na citação a seguir:

[...] abertura e dinamização dos elementos culturais, incentivando a pesquisa formal, vale dizer, a linguagem; ampliação do ângulo ótico para os macro e microtemas da realidade nacional, embora essa ampliação se tenha dado mais exatamente na linguagem, elevando-se o nível coloquial da fala brasileira à categoria de valor literário [...] (TELES, 1978, p. 217).

A ambiguidade está nessa duplicidade, em que – ao mesmo tempo – olha-se para fora e para dentro da nação brasileira. Para isso, era necessário “ver com olhos livres” (ANDRADE apud TELES, 1978, p. 270), conforme diz Oswald de Andrade no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*; era urgente desprender-se de vertentes simbolistas e parnasianas que ainda eram impostas ao cenário artístico-cultural no Brasil do início do século XX, correntes que engessavam olhos e mãos dos artistas a uma referência europeia. Assim, em descompasso com os efeitos da “literatura [europeia] em crise” (BOSI, 2006, p. 332) e enfurnados num academicismo que pregava o fechamento da arte a uma standardização alimentada por uma cultura que se

encontrava dependente dos ecos da Europa – ecos que ainda agradavam os ouvidos de uma elite cultural e econômica brasileira –, grande parte dos artistas mantinham-se numa linha que pouco inovava, não percebendo as transformações no campo social e econômico nacional.

O prólogo da Semana de Arte Moderna e da consequente grande mudança na arte nacional tem como personagens sujeitos que, ao saírem do Brasil, depararam-se com uma série de movimentos que explodiam na Europa já antes da I Guerra Mundial: Oswald de Andrade e Graça Aranha, na França; Ronald de Carvalho, em Portugal e Lasar Segall, na Alemanha, citando apenas alguns como exemplo, viram se espalhar, na Europa, o futurismo de Marinetti, a vanguarda futurista de Portugal, com a revista *Orfeu*, a poesia de Paul Fort, dentre diversos outros acontecimentos e personalidades que revolucionaram o fazer artístico no velho continente.

Todas essas profundas reviravoltas estavam atreladas às transformações sociais e filosóficas que modificaram a mente humana no início do século XX; com o frenético ritmo dessas mudanças de perspectiva ocorridas no mundo a partir da Revolução Industrial, tornava-se impossível acreditar que uma visão totalizante, guiada pela lógica iluminista, levasse a uma compreensão da realidade. Com a evolução da tecnologia e dos meios de transporte, os trânsitos socioculturais desencadearam uma simultaneidade de acontecimentos que retiraram dos indivíduos do início desse século a crença de uma compreensão universal do mundo. Trazemos, como forma de mapear esse contexto, Eric Auerbach, em ensaio sobre o estilo de Virgínia Woof. Nele, o autor faz uma breve e importante apresentação do mundo ocidental no início dessa época:

O alargamento no horizonte do ser humano e o enriquecimento em experiências, conhecimentos, pensamentos e possibilidades de vida, que começara no século XVI, avança no decurso do século XIX em ritmo sempre crescente, e desde o princípio do século XX o faz com uma aceleração tão violenta que a cada instante tanto produz ensaios de interpretação sintético-objetivos como os derruba. O violento ritmo das modificações causou uma confusão tanto maior quanto não era possível vê-las em conjunto; levaram-se a cabo simultaneamente em muitos campos da ciência, da técnica e da economia, de tal forma que ninguém, nem os que tiveram papel diretor em algum desses setores isolados, podia prever ou julgar as situações em que cada caso resultavam em conjunto. [...] Em todos os cantos do mundo surgiram crises de adaptação que se amontoaram e aglutinaram; levaram para as perturbações que ainda não acabamos de sobreviver. Através dessa violenta movimentação, causada pelo embate das mais heterogêneas formas de vida e de ideais na Europa,

tornaram-se vacilantes não somente as visões religiosas, filosóficas, morais e econômicas que pertenciam à antiga herança e que, apesar de algumas agitações anteriores, ainda conservaram, graças a uma lenta acomodação e transformação, considerável autoridade [...] (AUERBACH, 1976, p. 482-3).

Seguindo na esteira do discurso de Auerbach, na virada entre os séculos XIX e XX, o sujeito é mergulhado no perspectivismo, em que “a compreensão tinha de ser construída por meio da exploração de múltiplas perspectivas” (HARVEY, 2006, p. 37). Essa mirada em perspectiva, conforme David Harvey aponta e que podemos associar ao enunciado de Auerbach acerca da confusão gerada pelas alterações observadas no século em questão, associa-se ao descentramento do chamado sujeito cartesiano, apresentado por Stuart Hall (2003) da seguinte forma:

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. [...] O nascimento do “indivíduo soberano”, entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da “modernidade” em movimento (p. 26).

Esse indivíduo soberano, autoconsciente e inscrito no centro do conhecimento, sustentava-se na tese cartesiana do “Penso, logo existo”, de René Descartes. Dessa forma, fugindo do teocentrismo que norteava o mundo medieval, o homem compreendia o contexto circundante pela razão, partindo de uma ótica otimista de que esse era um caminho universal para o progresso da humanidade. Como forma de delimitar o período ao qual estamos nomeando moderno, trazemos David Harvey (e sua leitura de Habermas) mais uma vez para delimitarmos esse recorte temporal:

Embora o termo “moderno” tenha uma história bem mais antiga, o que Habermas (1983,9) chama de **projeto** da modernidade entrou em foco durante o século XVIII. Esse projeto equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas “para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas”. A ideia era usar o acúmulo de conhecimento gerado por muitas pessoas trabalhando livre e criativamente em busca da emancipação humana e do enriquecimento da vida diária. O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal

projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas (HARVEY, 2006, p. 23, grifo do autor).

Confrontando os momentos trazidos por esta última citação com a crise do mundo moderno trazida no enunciado de Auerbach, percebemos que esse sujeito cartesiano, orientado por um racionalismo que ambicionava alcançar a universalidade, deu lugar a um sujeito descentrado, cujo olhar é mais um, entre muitos. Michel Foucault (1997), ao ler Karl Marx, Sigmund Freud e Friedrich Nietzsche como instauradores de discursividade, afirma que, a partir destes, passamos a ter uma forma diferente de compreender o sujeito e o seu espaço, distinta da que encontramos na lógica iluminista, iniciada no século XVIII:

Interrogo-me se não se poderia afirmar que Freud, Nietzsche e Marx, ao envolverem-nos numa interpretação que se vira sempre para si própria, não tenham constituído para nós e para os que nos rodeiam espelhos que nos reflitam imagens cujas feridas inextinguíveis formam o nosso narcisismo de hoje. [...] parece-me que Marx, Nietzsche e Freud não multiplicaram de forma alguma os símbolos no mundo ocidental. Não deram um sentido novo a coisas que não o tinham. **Modificaram, na realidade, a natureza do símbolo e mudaram a forma geralmente usada de interpretar o símbolo** (FOUCAULT, 1997, 17-18, grifo nosso).

Além das rupturas operadas por esses pensadores, Stuart Hall (2003) acrescenta a atuação de Ferdinand de Saussure ao instaurar a Linguística no campo das ciências. De acordo com o mestre genebrino, lido por Hall:

[...] nós não somos, em nenhum sentido, os “autores” das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. Nós podemos utilizar a língua para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significado de nossa cultura (SAUSSURE apud HALL, 2003, p. 40).

Sob diversos aspectos, esses intelectuais desenvolveram teorias que desnudaram o caráter autoconsciente e unificado do sujeito, turvando o olhar iluminista ao ponto de se não ser tacitamente aceito apoiar-se no universalismo para se compreender o mundo. A crise da modernidade no final do século XIX e início do século XX promove, em paralelo, uma crise na noção de sujeito: novamente recorrendo a Stuart Hall, temos, da modernidade à pós-modernidade, a categorização de três perfis dessa figura: a) o sujeito do iluminismo; b) o sujeito sociológico; e c) o sujeito pós-moderno. Apresentamos, anteriormente, o sujeito do Iluminismo e o sujeito sociológico. Este, como afirma Hall (2003):

[...] refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava (p. 11).

Logo, esse sujeito fragmentado passa a suspeitar de sua inteireza, da linguagem e da história. Para reafirmar nossa posição, trazemos o pensador Anthony Giddens (2002) para o debate acerca da modernidade, com o enunciado a seguir:

A modernidade é essencialmente uma ordem pós-tradicional. A transformação do tempo e do espaço, em conjunto com os mecanismos de desencaxa, afasta a vida social da influência de práticas e preceitos preestabelecidos. Esse é o contexto da consumada **reflexividade** (GIDDENS, p. 25, grifo do autor).

Em nossa leitura, entendemos reflexividade como o desprendimento pelo qual o sujeito moderno passa, em relação aos discursos que antes o guiavam e o delimitavam. Com o homem do Iluminismo, o principal deslocamento ocorrido é o de uma pré-determinação montada sobre o teocentrismo. Dessa forma, da Idade Média ao Renascimento, tem-se a manifestação de um pensamento antropocêntrico, que atinge seu ápice no século XVIII com o sujeito iluminista. Com a crise da modernidade, o sujeito, agora sociológico, passa a ler o mundo com desconfiança, por entender que os discursos que o percorrem estão atrelados a processos de legitimação historicamente repetidos. Não sendo mais fatores metafísicos – ou seja, que carregam uma essência –, o homem moderno não os enxerga como traços de sua essência, mas enunciados que acrescentam significações a este ser. Com isso, sai-se do universalismo para o perspectivismo, como argumentamos anteriormente.

Trouxemos diversas abordagens acerca da modernidade, envolvendo sua constituição e sua crise, considerando as particularidades de cada teórico aqui citado, para podermos mapear o contexto em que *Lábaro estrelado* está inserido e, de forma embasada, estabelecer as relações propostas entre a peça e o modernismo brasileiro.

Em nosso estudo, articularemos o sujeito pós-moderno teorizado por Stuart Hall com as personagens que ganham vida em *Lábaro estrelado*, pois notamos diálogos entre as personagens e esse sujeito teorizado por Hall, relação essa

apoiada na seguinte afirmativa: “a identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2003, p. 12).

O que temos hoje, na pós-modernidade, é o alargamento dos abalos evidenciados no final do século XIX, referentes ao deslocamento do sujeito e a forma como este passa a ver o mundo em que se insere. Essa dilatação está associada a sua reflexividade, ao dar a este a possibilidade de recriar narrativas e, também, a uma instabilidade positiva, já que não há mais um discurso prévio definindo-o, tornando-o dono de sua própria construção. Partimos novamente de Stuart Hall para delimitarmos nosso posicionamento:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2003, p. 13).

O termo “pós” não denota continuidade, e se assim fosse estaríamos pensando numa cronologia estabelecida entre modernidade e pós-modernidade. O que temos é uma releitura da modernidade, promovida por um reposicionamento epistemológico do sujeito, como podemos inferir da afirmação de Foucault acerca de Freud, Nietzsche e Marx:

O inacabado da interpretação, o fato de que seja sempre fragmentada, e que queda em suspenso ao abordar-se a si mesma, encontra-se, creio eu, de maneira bastante análoga em Marx, Nietzsche e Freud, sob a forma de negação do começo. Negação da “Robisonada”, dizia Marx: a distinção tão importante para Nietzsche entre o começo e a origem; e o caráter sempre inacabado do desenvolvimento regressivo e analítico de Freud. É sobretudo em Nietzsche e Freud, e em menor parte em Marx, onde se perfila esta experiência tão importante a meu juízo para a hermenêutica moderna, de que quanto mais se avança na interpretação, quanto mais há uma aproximação de uma região perigosa em absoluto, onde não só a interpretação vai encontrar o início do seu retrocesso, mas que vai ainda desaparecer como interpretação e pode chegar a significar inclusive a desaparecimento do próprio intérprete. A existência sempre aproximada do ponto absoluto de interpretação significaria ao mesmo tempo a existência de um ponto de ruptura (FOUCAULT, 1997, p. 20).

As feridas narcísicas modernas trazidas com Freud, Nietzsche e Marx repercutiram, também, na ideia de arte. Pensava-se agora não só nos temas, porém,

sobretudo na forma que constituía o objeto artístico: sem uma história, divindade ou mesmo uma individualidade autoconsciente, o artista não sustenta mais a tese de que a busca de uma arte atemporal seja conquistada a partir de aspectos estéticos ou temáticos universais, abstraindo-se o contexto em que esse objeto artístico é feito.

Dois traços de valoração da arte foram ameaçados com a modernidade, como percebemos, por exemplo, nas vanguardas europeias: a originalidade e o caráter mimético da arte ocidental. O sujeito moderno, agora fragmentado e não mais plenamente consciente de sua inteireza subjetiva (esta não mais algo pré-concebido, como o homem cartesiano acreditava), leva essa disrupção subjetiva para sua criação; ela não é mais a expressão de um ser cuja personalidade, única, fazia do labor estético uma marca de si inconfundível, própria – seu estilo. Na arte moderna, destaca-se o diálogo com outras produções e a valorização desse contato. O tom paródico ou parafrásico de algumas obras revela que esse período, no campo artístico, serviu como terreno de releitura do que, desde então, vinha sendo feito no campo das artes. Assim, não se buscava fazer algo novo, mas ressignificar o modo de produzir, ou seja, promover a crítica no próprio espaço artístico, focando-se no procedimento de criação. De acordo com Cássia Dolores Costa Lopes (1999), temos,

Na literatura moderna, procura-se estabelecer limites entre os discursos. A linguagem poética passa a ser entendida no espaço concedido à inventividade. Assim, muitos escritores modernos, desejando a autonomia do verbo literário, constroem, em suas páginas, uma linguagem inteiramente recriada, transgressora, a ponto de causar dificuldade para a leitura do texto. São exemplos disso James Joyce e Guimarães Rosa (LOPES, p. 42-43).

Essa crítica na forma interfere no segundo traço que caracterizava a chamada “boa obra de arte”: a representação. Com as vanguardas, abalou-se a ideia de uma arte que devesse se firmar no realismo; o signo artístico, ao pôr a própria linguagem em questão, desprende-se de uma criação pautada na tentativa de copiar perfeitamente o mundo representado, respeitando proporções e convenções estéticas. Esse ponto será trabalhado, ao longo da dissertação, já que pretendemos nos distanciar da ideia de *mimesis*, pois esta concepção implica no reconhecimento, o que pressupõe uma hierarquia entre o que é imitado e o objeto imitador.



Retornando ao contexto brasileiro do século XX, a literatura do início desse período, ao revés das mudanças ocorridas no país, como a imigração europeia e o processo de urbanização, ainda respirava os ares parnasianos; o depoimento de Raimundo Correia, em texto de nome *Parnasianismo* (apud BRITO, 1997), expunha as contradições entre o estilo defendido pela intelectualidade artística brasileira e o caminho da modernidade percorrido pelo país nesse período:

Dessa literatura que importamos de Paris, diretamente ou com escalas em Lisboa, literatura tão falsa, postiça alheia a nossa índole, o que breve resultará, pressinto-o, é uma triste e lamentável esterilidade. [...] é preciso erguer-se mais o sentimento de nacionalidade artística e literária, desdenhando-se menos o que é pátrio, nativo e nosso; e os poetas e escritores devem cooperar nessa grande obra de reconstrução (p. 17).

A literatura – e a arte em geral – estavam arraigadas em modelos que eram acessíveis e seguidos apenas pelos mais cultos. A pintura realista e o modo de composição poética parnasiano, por exemplo, exibiam ainda forte traço europeizante na cultura brasileira. Mesmo com o simbolismo, cuja importância está no uso do verso livre na poesia, a arte aqui produzida ainda reivindicava um movimento que pensasse, crítica e esteticamente, a nação. E é nesse contexto que o modernismo brasileiro ganha força e uma de suas principais marcas passa ser a forma de a arte brasileira se pensar: a antropofagia.

Baseando-se no ritual antropofágico dos indígenas, em que há a assimilação da potência dos guerreiros inimigos mais fortes a partir da devoração destes, a antropofagia traçada por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (TELES, 1978, p. 293) – ou seja, o alimentar-se dos componentes nacionais e estrangeiros que constituem a nação brasileira – reposiciona as referências culturais que caracterizam o país, conferindo-lhes diferentes perspectivas. Podemos ver isso nos seguintes trechos:

Tupi, or not tupi that is the question.

[...]

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Ori Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolch revista, à revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

[...]

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar

cheio de bons sentimentos portugueses (ANDRADE apud TELES, 1978, p. 293-5).

A reutilização deslocada, ou seja, crítica, desses elementos – e aí está o principal traço do processo antropofágico – é o diálogo entre diferentes e até divergentes símbolos da cultura brasileira, desnudados pela ótica do humor e da ironia. O Movimento de Antropofagia buscava, por esse processo, desenvolver uma nova forma de pensar o país, longe da visão eurocentrista que ainda viciava os olhos da elite intelectual. Conforme Maria Eugenia Boaventura (1985):

Na falta de respostas provenientes de pensadores, filósofos e teóricos nativos, buscou-se em outras fontes a inspiração, para, sem sectarismo, enfrentar as indagações do mundo contemporâneo [...] Daí a necessidade de se elaborarem pensamento antropofágico e/ou uma teoria antropofágica próprios [...] (p. 85).

Apropriando-se de Karl Marx, Hans Staden, Luís de Camões e diversas outras figuras que perpassam a história e a cultura nacional ou servem de lastro teórico para se pensar o Brasil, a antropofagia se coloca como uma estética de ruptura, ou seja, posiciona-se a partir “[d]a relação crítica entre presente e passado, pelo viés duplo da tradição e da ruptura, ao ser escolhida uma abordagem de mão dupla” (SOUZA, 2007, p. 91), para “[...] desvespuciar e descolonizar a América e descabralizar o Brasil” (ANDRADE apud BOAVENTURA, 1985, p. 31).

Feito o primeiro panorama que dará norte às discussões deste capítulo, interessa-nos como, no processo antropofágico, o recurso da colagem torna-se uma importante ferramenta para se promover uma crítica estética, social e cultural do país. E isso nos importa por conta das aproximações deste procedimento com a construção de *Lábaro estrelado*.

A seguir, um fragmento da cena 1 do ato I, para servir de exemplo às leituras que serão levantadas:

CENA 1 – SE LEMBRA?

*(Entra Vinícius, olha para o céu e queda-se contemplando as estrelas. Entra Arlindo Orlando.)*

ARLINDO ORLANDO

*(Olha primeiro para o céu, depois para um ponto ao longe, cantarolando)*

Prepare o seu coração  
pras coisas que eu vou contar:

eu venho lá do sertão,  
 eu venho lá do sertão,  
 eu venho lá do sertão  
 e posso não lhe agradecer...

*(Falando)* Por ser de lá, na certa por isso mesmo, não gosto de cama mole, não sei comer sem torresmo. Eu quase não falo, eu quase não sei de nada; sou como rês desgarrada nessa multidão, boiada caminhando a esmo. *(Silêncio)* Mas agora não pergunto mais pra onde vai a estrada. Agora não espero mais aquela madrugada... Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser...

*(Cantando)* Hoje... eu quero a rosa mais linda que houver/ e a primeira estrela que vier para enfeitar a noite do meu bem... *(segue cantando baixinho.)*

ARLINDO ORLANDO

Ora, direis, ouvir estrelas... e eu vos direi que, num dia, as estrelas voltarão... voltarão trazendo todos para a festa do lugar. Aqui, neste mesmo lugar... neste mesmo lugar de nós todos. As estradas voltarão, voltarão trazendo todos para a festa do lugar. Aqui, no planalto central, numa enchente amazônica, numa explosão atlântica! Virá, que eu vi! (MENDES, 2003a, p. 37).

Vinícius e Arlindo Orlando são os primeiros a chegar ao Planalto Central. O título da cena, “Se lembra?”, é a indicação das lembranças que os recém chegados carregam – e que são entoadas pelos versos –, memórias que correspondem ao próprio Planalto, região central do Brasil. O reconhecimento deste local como o território do Grande Encontro é evidenciado pela última fala de Arlindo Orlando no excerto acima: “Aqui, neste mesmo lugar... neste mesmo lugar de nós todos” (MENDES, 2003a, p. 37) e, merecendo maior destaque, em “[...] as estrelas voltarão... voltarão trazendo todos para a festa do lugar” (MENDES, 2003a, p. 37). Vinícius e Arlindo Orlando não estão apenas sendo cobertos pelo lábaro estrelado, mas são também essas estrelas, formadoras desse Brasil-constelação que será fundado nesse território.

As músicas que antecedem a primeira cena também anunciam o papel dessas estrelas nesse local: o Cruzeiro do Sul, ajuntamento estelar estampado na bandeira nacional, é o guia<sup>2</sup> desses viventes que trarão o “futuro ascensional” a esse “paraíso universal”, como é marcado em *Terra Virgem* (CELESTINO; ROSSI, 1966), composta por Vicente Celestino. E em *Objeto Sim, Objeto Não* (GIL, 1969 apud RENNÓ, 2003), composição seguinte, vê-se a união entre espaço e a constelação nos seguintes versos: “os ilumencarnados seres / que esta terra habitação, novos seres que virão / do fundo do céu / do alto do chão” (MENDES, 2003a, p. 36).

<sup>2</sup> O mestre Gilberto Gil, no verso “Se oriente, rapaz / Pela constelação do Cruzeiro do Sul”, da composição *Oriente* (GIL, 1971 apud RENNÓ, 2003) ajuda-nos para que tal afirmação seja feita.

Arlindo, Vinícius e os outros são as estrelas que voltaram, os seres iluminados e cujos corpos encarnam, pelas canções, essa luz.

O trecho destacado da primeira cena funciona, assim como as canções *Terra Virgem* e *Objeto Sim, Objeto Não*, trazidas na abertura, como apresentação da peça. A articulação entre as colagens, o título da peça e a chegada das personagens ao Planalto Central potencializam a revisitação crítica à memória cultural brasileira a partir de suas composições; conforme apresentado, o Movimento Antropofágico produzia a partir do deslocamento de um material preexistente: ao contrário da reprodução ou representação, temos a criação. Em nosso objeto de estudo, há recém chegados a um território que é, ao mesmo tempo, novo e conhecido, e esse misto de estranhamento e reconhecimento se dá pelos trechos utilizados para montar o corpo do texto.

Assim, o Brasil de *Lábaro estrelado* é feito com material já existente e já constituinte da cultura nacional – a música brasileira: esta, diversificada em diferentes estilos e pelo tempo em que foram compostas, tratando de diversos temas que perpassam a vida brasileira, torna-se um repertório crítico, cuja fragmentação evidencia o processo de mistura encontrado na cultura e na formação da música do país, sempre organizada a partir de diálogos entre os mais variados ambientes culturais e sociais. Dessa forma, utilizar o recurso do recorte e da colagem de canções é a forma de explodir a representação, a partir da multiplicidade, e aqui esse termo é trazido sob a ótica do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, através do qual podemos pensar o processo de criação literária do texto dramático estudado:

Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta uma de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16).

Conseqüentemente, os personagens de *Lábaro estrelado*, estrelas desse planalto-nação, cantam e declamam esses trechos, que os corporificam e os embaralham; eles se alimentam dos versos, reutilizando-os em discurso, abalando os próprios estereótipos que serviriam de ponto de partida para suas tipificações.

Vale ressaltar que o processo de construção das personagens e do *corpus* estudado aproxima-se do modo de construção do *Manifesto Antropófago*, a partir de “frases curtas e rápidas, fragmentárias e multidirecionais” (LIMA, 1991, p. 26). Nessa aproximação, dadas as particularidades de cada texto, relacionamos essas frases curtas aos versos, trechos ou canções inteiras incorporadas pelas personagens, tendo cada um deles o poder de disseminação de sentidos, já que, com a colagem, tais partes ganham relativa independência no texto dramático, gerada pelo seu status de citação. Com isso, a multidirecionalidade das significações torna-se ainda mais evidente, assumida pelo processo de apropriação das letras. No último capítulo de nosso trabalho, detalharemos esse processo.

O nome das personagens, remetendo a conhecidas figuras do cancionário nacional, juntamente com a apresentação delas no início do texto da peça, funciona como elemento inicial que não será simplesmente reproduzido e reforçado, mas ressignificado. Na apresentação delas, que precede a entrada no Planalto, encontra-se a apropriação e a mistura operando suas caracterizações, conforme lemos nas descrições de Arlindo Orlando e Agenor Caju:

ARLINDO ORLANDO

Sertanejo ingênuo, depois suburbano, cantor brega; nos anos 90, virou Sem-Terra. Veio do sertão talvez mineiro, crédulo e devoto; o contato com a cidade o tornou cético, desconfiado. Agora está voltando para o Grande Encontro no Planalto Central, com toda essa bagagem, misturada: a memória do misticismo e da ingenuidade, e a desconfiança com todo tipo de governo ou poder.

[...]

AGENOR CAJU

O rebelde libertário dos anos 70, tipo romântico-selvagem; revoltado e desajustado com a queda das utopias, busca uma ideologia pra viver, mas ao apaixonar-se ameniza seu radicalismo e insatisfação; a contrapartida masculina da personagem de Kátia F, mas com uma tonalidade mais político-social. Nos anos 90, o rapper das mensagens violentas, perturbadoras (MENDES, 2003a, p. 30).

Desde os nomes, o jogo de apropriação e a colagem desenham as imagens que cada personagem carrega. Arlindo Orlando tem seu nome retirado da composição *A dois passos do paraíso* (MESQUITA; BARRETO, 1983), cuja letra apresenta um caminhoneiro que desaparece, deixando para trás uma noiva, e sua história é narrada na música, pela rádio, ouvida pelo sujeito poético. Não fica evidente se o caminhoneiro e este sujeito correspondem à mesma pessoa, mas

notamos que a remissão à canção acresce uma leitura de sua personalidade, que terá adições na continuação da descrição. Sertanejo ingênuo, suburbano, cantor brega, Sem-Terra, desconfiado, essas nomeações mostram as faces que Arlindo pode ter ao longo da trama da peça, além de outras, construídas com a bricolagem. Em Agenor Caju, temos, no interior do nome, uma montagem: a personagem remete a Agenor de Miranda Araújo Neto, mais conhecido como Cazuzza, saudoso cantor brasileiro, também apelidado de Caju. Na descrição, a relação entre o cantor e a figura em cena é sugerida, por exemplo, em “[...] busca uma ideologia pra viver [...]” (MENDES, 2003a, p. 30), trecho que remete ao refrão de *Ideologia*, composta pelo cantor carioca. No segundo período da caracterização de Agenor Caju, há outra faceta desta personagem, havendo, entre esta e a imagem elaborada no primeiro período da descrição, uma descontinuidade que permite as diversas posturas que ela virá a ter em *Lábaro estrelado*, da mesma forma que Arlindo Orlando e as demais.

A “familiaridade imediata, que dispensa apresentações, como se todos se conhecessem de longa data” (MENDES, 2003a, p. 33), não obstante o estranhamento também gerado pelo encontro, dialoga com a relação que o brasileiro tem com esses tipos trazidos no corpo das personagens e que também perpassam a música brasileira; o próprio agrupamento delas ao longo da trama articula-se com traços vistos na sociedade brasileira, conforme indicado na seção de apresentação das personagens (MENDES, 2003a, p. 31): pela malandragem, temos reunidos Zé da Hora e Dagmar; pela rebeldia, Agenor, Kátia e Maringá; pelo sentimentalismo, Lígia e Vinícius; pela exclusão, Arlindo Orlando e Lindoneia; e pelos vícios urbanos, Duda Sodré e Nara Lee. No leitor, a familiaridade é gerada já nos nomes delas – como no caso de Vinícius, que remete ao “Poetinha”, Vinícius de Moraes, e Lindoneia, cantada pela Tropicália –, e, durante o texto, tem essas marcas reforçadas ou modificadas, pois, não havendo trânsitos entre esses grupos, voltaríamos a uma ideia de identidade definida, fechada.

Voltemos a comentar a modernidade, para lermos o recurso do recorte e colagem no nosso *corpus*. A mudança advinda da crise na modernidade teve como consequência a desconfiança da história, da linguagem e do próprio ser, já que as naturalizações e tradições entraram no campo do discurso: não sendo mais advindas de uma origem, o que se tem ao redor – e o que constitui os sujeitos – são construções discursivas. Com isso, a linguagem passou a ser objeto de

desconfiança, o que desencadeou as vanguardas artísticas e o exercício crítico e estético da condição do homem moderno no início do século XX. Articulamos nossa afirmativa ao pensamento de David Harvey acerca do papel do modernismo como movimento desestabilizador de verdades eternas:

Se o modernista tem de destruir para criar, a única maneira de representar verdades eternas é um processo de destruição passível de, no final, destruir ele mesmo essas verdades. E, no entanto, somos forçados, se buscamos o eterno e imutável, a tentar e a deixar nossa marca no caótico, no efêmero e no fragmentário.

[...]

Se o “eterno e imutável” não mais podia ser automaticamente pressuposto, o artista moderno tinha um papel criativo a desempenhar na definição da essência da humanidade. Se a “destruição criativa” era uma condição essencial da modernidade, talvez coubesse ao artista como indivíduo uma função heroica (mesmo que as consequências pudessem ser trágicas) (HARVEY, 2006, p. 26-28).

O Movimento de Antropofagia do modernismo brasileiro é uma posituação desses impasses em que o homem moderno está fincado, pois, alimentando-se do já-dado, pode-se discursivamente – e aí a força articulada aos versos que dão corpo e voz a todos no Planalto de *Lábaro estrelado* – construir Brasília, e não simplesmente representá-lo. Ser estrangeiro em sua própria terra e em sua própria língua é alimentar-se daquilo que é afim e estranho, é tornar-se canibal de si, desconfiar, alegremente, da linguagem e de onde se está inserido, como pode ser lido via Arlindo Orlando. Assim, ser antropófago é, em certa medida, ser um tradutor, postura que podemos associar ao modernista Oswald de Andrade e, contemporaneamente, a Cleise Mendes:

O poeta moderno **traduz** na medida em que o seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: re-novar significa, então, ler o novo no velho (BARBOSA, 2009, p. 29, grifo do autor).

Assim, o poeta moderno é um tradutor de sua própria língua, e sua potência criadora está na sua capacidade de fazer existir “[...] várias línguas numa mesma língua, com as quais [...] poderia criar a sua ao desequilibrar a língua padrão, dominante, desestabilizar as formações linguísticas canônicas” (MACHADO, 2010, p. 206-207).

Retornando à análise das personagens, podemos argumentar, por Arlindo Orlando e Agenor Caju, que o recorte e a colagem – ou, de forma mais abrangente, a intertextualidade – não apaga a referência anterior; pelo contrário, vemos nisso uma apropriação crítica, que, não ignorando o preexistente, produz outras leituras, estimulando – mais do que uma revisão da cultura nacional, trazida pela música brasileira – uma elaboração de imagens do Brasil. Ser antropófago, nesse sentido, é operar essa construção de elementos que já percorrem o Brasil a partir do deslocamento das canções. E a rica particularidade desse processo é o não apagamento dos procedimentos de uso dessas letras: o final do texto de *Lábaro estrelado*, publicado pelo selo Dramaturgia na Bahia, traz elencadas as 250 composições que serviram de base para a elaboração da peça, permitindo ao leitor o retorno a essas obras, seja pela memória, seja pela pesquisa e audição. Com isso, o jogo de construção do texto não é velado, já que a matéria utilizada para sua feitura é de conhecimento público e, principalmente, parte integrante do povo brasileiro. Conseqüentemente, a obra artística não é mais cara apenas à genialidade do autor, mas à articulação entre autor, texto e leitor. Na seguinte afirmação de Paul Valéry, notamos a linguagem deixando de ser expressão do sujeito para entrar no campo do jogo do signo, cujo receptor passa a ter papel decisivo:

Portanto, se me interrogarem, se se inquietarem (como acontece, e às vezes intensamente) sobre o que eu “quis dizer” em tal poema, respondo que não **quis dizer**, e sim **quis fazer**, e que foi a intenção de **fazer** que **quis** o que eu **disse**... (VALÉRY apud BARBOSA, 1999, p. 165, grifo do autor).

Portanto, o processo de intertextualidade evidenciado na apropriação dos versos ganha força à medida que o leitor os reconhece, e, ao remeter às canções das quais os trechos fazem parte, pulverizam as significações, trazendo diferentes possibilidades de leitura para *Lábaro estrelado*.

Continuando ainda na descrição das personagens, percebemos traços que, aparentemente, denotariam uma identidade conflituosa ou contraditória. Mas como o discurso dessas personagens é uma montagem e é pela linguagem que o corpo delas passa a ter significação, suas identidades serão correspondentes ao que a voz delas apresenta; elas entoam os fragmentos que as constituem, pois já são essa diversidade desestabilizadora de uma identidade terminada, fechada em uma essência a servir de parâmetro para seus atos, gestos e falas. Podemos colocar em



diálogo essa identidade feita de remendos e emendas com a ideia de estilos de vida, trazia por Anthony Giddens (2002):

Num universo social pós-tradicional, organizado reflexivamente, permeado por sistemas abstratos, e no qual o re-ordenamento do tempo e do espaço re-alinha o local com o global, o eu sofre mudança maciça. [...] No nível do eu, um componente fundamental da atividade do dia-a-dia é simplesmente o da *escolha*. Obviamente nenhuma cultura elimina inteiramente a escolha dos assuntos cotidianos, e todas as tradições são efetivamente escolhas entre uma gama indeterminada de padrões possíveis de comportamento. Mas, por definição, a tradição, ou os hábitos estabelecidos, ordena a vida dentro de canais relativamente fixos. A modernidade confronta o indivíduo com uma complexa variedade de escolhas e ao mesmo tempo oferece pouca ajuda sobre as opções que devem ser selecionadas (p. 79).

Cada escolha pode ser lida como um verso ou canção trazida pela música, que veste as personagens, mas não atuam como camisas de força identitárias, a (de)limitar traços dessa persona. Estando no campo das escolhas, os estilos de vida são buscados “[...] porque dão forma material a uma narrativa particular da autoidentidade” (GIDDENS, 2002, p. 79). E, importante apontar, essa autoidentidade, em *Lábaro estrelado*, é dinâmica e contingencial, ou seja, moldada à luz dos contextos em que os sujeitos se inserem, sem uma predeterminação definida por uma suposta essência subjetiva. O sujeito pós-moderno agencia sua identidade a partir das incursões contextuais às quais ele se envolve, não cabendo a ele mais ser uno e autocentrado, como o homem cartesiano.

## 1.2 Alegria-rizoma

Entrando agora na contextualização histórica do movimento tropicalista para fundamentar nossas leituras comparativas entre este fenômeno e o *corpus* em estudo, na década de 60, tem início um dos períodos mais dramáticos da história do Brasil: com a ditadura militar, instaurada com o golpe de 1964, e a abrupta interrupção do processo democrático nacional, o cenário artístico sofreu profundas mudanças. No campo musical, especialmente, ganha força, nos setores mais intelectualizados da sociedade, uma tendência cuja tônica é o investimento em temas e referências nacionais, como forma de protesto e de combate aos grupos e estilos musicais considerados alienantes, que, por outro lado, não combatiam o cerceamento de direitos promovido pelos militares. Com a indústria cultural (alimentada pelo poderio imperialista estadunidense) ganhando espaço na música

brasileira, a influência estrangeira torna-se estratégica para a manutenção do projeto econômico e político proposto pelo governo militar. Conforme análise trazida por José Ramos Tinhorão (1998), um novo gênero musical surge, que é a “Música da juventude”:

[...] o ritmo “jovem” destinado a expulsar dos meios de difusão durante a década de 1960 não apenas as músicas de dança e as canções do variado repertório internacional vindo do período da guerra, mas dos próprios gêneros nacionais dos choros, marchas, baiões, batucadas e sambas – inclusive os da bossa nova das próprias elites universitárias locais [...] (p. 333).

O fortalecimento deste gênero pela grande mídia teve como objetivo a manipulação ideológica de setores periféricos dos centros urbanos, para que estes incorporassem como modelos de comportamento os ídolos que a indústria cultural os apresentava. Assim, temos ícones como os Beatles, Elvis Presley, vinculados a grandes gravadoras, e James Dean e Marilyn Monroe, exemplos de garotos-propaganda do mundo hollywoodiano, desenhando os padrões estéticos da “juventude transviada” do final dos anos 50 e durante os anos 60. Nesse cenário, o iê-iê-iê de Roberto e Erasmo Carlos surge como proposta nacional dessa música para massas, aliado ao interesse do governo militar em despolitizar os jovens de classe média, postura que está articulada às reformas de ensino, extinção de partidos (como foi decretado pelo Ato Institucional nº. 2) e o uso da força repressiva contra aqueles que fossem contrários aos ditames governamentais.

Vemos que a música da Jovem Guarda<sup>3</sup> mobilizava diversos setores, sejam eles fonográficos, editoriais, midiáticos e financeiros, o que evidenciava a vinculação desse grupo a uma estrutura dependente do capital internacional. Portanto, a ampla divulgação e aceitação deles pelas classes média e popular revelava o alcance que os meios difusores, como rádio e TV, tinham sobre esses setores, além da força política, cultural e financeira que os EUA possuíam no Brasil. Tudo isso dava poder à estrutura política opressiva que marcou na história do país um dos seus períodos mais tristes:

[...] Roberto Carlos, então [em 1963] com vinte e dois anos, sobre declarar que seus sonhos giraram desde cedo em torno de “dinheiro e glória”,

---

<sup>3</sup> Inicialmente, Jovem Guarda era o nome de um programa televisivo da TV Record, exibido entre os anos de 1965 e 1968, e que posteriormente serviu de rótulo para os artistas enquadrados na Música da Juventude.

apresentava uma qualidade pessoal indispensável para o sucesso do empreendimento, inclusive no campo ideológico, que era no momento o que mais interessava ao poder militar: alheio em princípio à política por seu individualismo, era por isso mesmo com os conservadores e oportunistas que mais se identificava (TINHORÃO, 1998, p. 338).

O empreendimento caracterizado na citação evidencia a máquina financeira e administrativa que girava em torno dos cantores da Jovem Guarda, alimentada pela produção e consumo em massa e no lucro, valores antagônicos à postura engajada e nacional-popular dos músicos dos festivais universitários, que deram início ao que se chamou de Moderna Música Popular Brasileira.

Enxergando a incursão da indústria cultural estrangeira como um pernicioso elemento a fragilizar a cultura e a sociedade brasileira, músicos como Geraldo Vandré, Edu Lobo e Chico Buarque surgem no cenário artístico, trazendo canções que buscavam afirmar a amálgama entre as camadas populares (povo este pensado como autêntico – idealizado, distante da modernização) e a *intelligentsia* nacional, motivada pelo estabelecimento de um nacionalismo e engajamento desses setores populares. Essa linha ideológica e cultural tinha como núcleo difusor o Centro Popular de Cultura (CPC), criado em 1961 a partir da articulação entre membros da União Nacional dos Estudantes (UNE):

O anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura postulava, em 1962, a “atitude revolucionária consequente” do artista. Rejeitavam-se, nessa proposta, as perspectivas estéticas mais formalistas, por resultarem numa arte consumida por minorias privilegiadas, optando-se por uma estética clara e acessível às massas. Os primeiros anos da década de 60 são, pois, marcados pela busca de uma canção popular participante, em termos políticos e sociais, e ao mesmo tempo afinada com os postulados nacionalistas (NAVES, 2004, p. 31).

Nesse momento em que a música nacional-popular ganha tons comprometidos sociopoliticamente, tem-se, ainda, a crença otimista no futuro, como era observado na década de 50, período da bossa nova<sup>4</sup> e do desenvolvimentismo. Esses e outros projetos políticos e estéticos, como a construção de Brasília e o concretismo, encaminhavam o país para a modernização, alimentando a utopia do Brasil potência, resgatando o futuro promissor que é evocado ao longo da história

---

4 Uma marca deste importante movimento musical é sua tentativa de se aproximar aos novos tempos, o que é notado na entrada do jazz e do bebop estadunidense como influência e o caráter intimista das canções e performances de palco, convergindo a uma concisão formal.

brasileira, como se vê, pela primeira vez, na Carta de Pero Vaz de Caminha. Sobre esta, trazemos o seguinte enunciado de Guillermo Gucci:

Enquanto sistema de representação, a cultura nacional depende de um mito de fundação. A “descoberta” do Brasil só retrospectivamente funciona como o ponto de origem de um sistema de representação cultural nacional. Sem dúvida, trata-se da invenção de uma tradição.

[...]

A leitura da nação enfatiza duas vertentes: a terra como promessa e o encontro das culturas como expressão de cordialidade. Não se tem na Carta de Caminha a descrição de um ato de colonização. Nada de construção (a não ser a própria cruz), escasso intercâmbio comercial, ausência de tradutores, comunicação por gestos e objetos, mínimo contato social.

[...]

No entanto, [...] diversas interpretações no século XX encarregaram-se de fomentar não só a transformação do documento em monumento, como também uma visão edênica da descoberta do Brasil (GUCCI, 2003, p. 54-55).

O tópico da utopia é importante para a análise em questão neste estudo e, ainda nesse capítulo, será retomado.

Os artistas das chamadas canções de protesto, vindo de forma bastante polarizada o cenário artístico nacional e se colocando – por uma filiação de esquerda – como vozes do povo, voltavam-se ao popular, trazendo instrumentos e sons do nordeste ou do morro e investindo em temas que estavam imersos no imaginário popular. É importante apontar a revisitação a Mário de Andrade nessa proposta nacionalista trazida pela MPB nos anos 60; o populário, ou seja, as produções culturais, folclóricas e populares sem a influência da modernização, era o que se acreditava ser a legítima face brasileira. Como o próprio escritor modernista afirma, o músico brasileiro necessita ser um estudioso de seu folclore para, assim, criar sua música:

O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Se exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Se unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou europeia. Não faz música brasileira não (ANDRADE, 1972, p. 9).

O trabalho do compositor, segundo Mário, deveria ser o de articular essa base folclórico-popular com a técnica e o repertório erudito. Essa união entre erudito e

popular é traço caracterizador da canção brasileira, pensamento que perpassa a leitura de José Miguel Wisnik acerca da música produzida no Brasil, ao afirmar que ela “concilia extremos que nos países europeus são inaproximáveis, sanando o dissídio histórico que é aquele entre a música erudita [...] e a música popular” (2001, p. 186). Ainda retomando Wisnik:

O projeto da MPB é marcado pela vontade de atualização da expressão musical brasileira, fundindo “elementos tradicionais” – principalmente o estilo de samba, que é designado como tal – com o “rigor” técnico da Bossa Nova, compondo canções caracterizadas como “samba participante” e “canção engajada”, entre outros gêneros, e representando as utopias do nacional popular (2001, p. 226).

No caso das canções de protesto, mesmo com esse cruzamento entre estratos socioculturais, o trabalho dos artistas dirigia-se a um público mais intelectualizado, formado por setores da classe média urbana que, em sua maioria, ocupavam os espaços universitários. Com isso, percebemos que o trabalho de estetização do nacional e dos elementos populares e folclóricos não tinha a abrangência que o grupo de Jovem Guarda, por exemplo, possuía. Disso devemos ponderar quais ideias o termo “popular” carrega na MPB, o que será importante para as posteriores discussões na nossa dissertação: há uma construção utópica guiando os compositores, que acabam cindindo povo e popular. A costura da nação através da música, idealizada por Mário de Andrade, fundamenta-se nessa estetização bem sucedida entre o popular e o erudito, que resolve artisticamente as tensões e contradições que assolam a realidade brasileira. Contudo, José Ramos Tinhorão (1998) apresenta um impasse envolvendo essa proposta:

Essa evolução realmente algo equivocada dos músicos continuadores da bossa nova, baseada na preocupação politicamente bem intencionada, mas idealista, de abolir as fronteiras de classe para se aproximar de um povo *in abstracto* [...] conduzia a música da classe média a um impasse. E esse impasse era representado pelo fato de que, enquanto a perda de sua substância de música de minorias a levava ao rebaixamento de sua sofisticação estética, a aproximação com o “popular” e o “folclórico” não conseguia identificá-la com a maioria do povo (p. 324).

E esse impasse era acentuado com o iê-iê-iê, que, diluído para as classes populares, possuía mais entrada a estas do que a MPB de 1960.

Mas um movimento buscará superar esses distanciamentos aparentemente insolúveis dentro do âmbito musical e político-cultural brasileiro; afastados da

moderna música popular, voltada aos protestos e ao Brasil imaginado pelo signo do folclórico-popular e presa a esse ideal exclusivista e fechado a elementos externos, em outubro de 1967, *Alegria, alegria* (VELOSO, 1967), e *Domingo no Parque* (GIL, 1967) são apresentadas no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record. E com essas duas canções, o tropicalismo lança seus primeiros acordes na música e cultura brasileira.

No sombrio contexto da ditadura militar, a música executada por Caetano Veloso e os Beat Boys abriu espaço para a alegria como espaço produtivo de criação e ressignificação do Brasil. Sob esse signo, percebe-se o manejo de diversos procedimentos, como a paródia, o paradoxo, alegoria e a colagem, que desestabilizam as demarcações estanques entre nacional/estrangeiro e popular/erudito. Com isso, o caráter ambíguo da tropicália funcionava para apresentar uma visão multifacetada do Brasil e de sua música, saindo de uma lógica da exclusão, do “ou isso, ou aquilo”, a qual alimentou a perspectiva do grupo alinhado ideologicamente aos CPC. Para apoiar nossa leitura, trazemos a seguinte afirmação de Álvaro Nader:

O sujeito da MPB não tem uma identidade. O sujeito da MPB é um enigma, migrando intertextualmente através de diferentes subjetividades produzidas pela trama das vozes. O texto da MPB é produto dessa trama entre diferentes vozes. A MPB é a invenção da impostura (GIUMBELLI; DINIZ; NAVES, 2008, p. 282).

Com os constantes intercâmbios culturais presentes hoje, o que se vê na música é a troca cada vez mais intensa entre gêneros e instrumentos para se criar novas sonoridades. Nesse contexto atual em que passa a ser normal a incursão entre o rock e a música regional, como se vê no grupo musical pernambucano Nação Zumbi ou na união entre guitarra baiana os *samples* e *pickups* de DJs, como no grupo soteropolitano Baiana System, é difícil imaginar o que foi, na década de 60, Gil e Caetano colocarem, em suas músicas, berimbau e guitarra elétrica juntos. Partindo da tradição da música popular e daquilo que a modernidade disponibilizava ao país, o grupo tropicalista incorporou esses diversos elementos, sem, contudo, apagar as incongruências contidas nessa associação. Essa apropriação desmascarada, cujas pontas não são aparadas, mas intencionalmente expostas, marca o caráter antropofágico do tropicalismo, em que o devoramento desses materiais culturais produz um efeito crítico quando justapostos.

Com esse processo estético na Tropicália, canção, performance e figurino eram formas de promover uma revisão cultural e, com isso, observar o Brasil sob o olhar da descontinuidade. Dessa forma, a busca de um centro ou teleologia para condicionar a interpretação cultural e histórica brasileira dá lugar ao caráter dinâmico e performático da história e da cultura. Estas passam a ser fruto das incontingências, leituras e jogos de poder que foram se firmando e estabelecendo narrativas que estrategicamente vêm sendo repetidas, reforçadas e, conseqüentemente, naturalizadas. Podemos articular esses traços apresentados ao olhar questionador das grandes narrativas que a pós-modernidade opera, partindo de Anthony Giddens (1991):

[...] a pós-modernidade se refere a um deslocamento das tentativas de fundamentar a epistemologia, e da fé no progresso planejado humanamente. A condição da pós-modernidade é caracterizada por uma evaporação da *grand narrative* – o “enredo” dominante por meio do qual somos inseridos na história como seres tendo um passado definitivo e um futuro predizível.

[...]

Deslocar a narrativa evolucionária, ou desconstruir seu enredo, não apenas ajuda a elucidar a tarefa de analisar a modernidade, como também muda o foco de parte do debate sobre o assim-chamado pós-moderno (p.12-15).

Usando a colagem e procedimentos da *pop art*, do cinema e da encenação teatral, o tropicalismo desordena a história e a cultura brasileira, retirando o pensamento artístico da década de 1960 do gesso da tradição e da tentativa de se buscar uma origem puramente nacional. E percebemos, nessa conduta, a veia antropofágica levada às artes por Oswald de Andrade; o tropicalismo, ao partir do movimento de antropofagia:

Constrói um painel em que o universo sincrético se apresenta sob a forma de um presente contraditório, grotescamente monumentalizado, como uma hipérbole distanciada de qualquer origem. Provoca, assim, o nascimento de uma visão estranhada das manifestações culturais, que desrealiza as versões correntes dos fatos, exigindo a renovação da sensibilidade e das formas de compreensão. A “escala” tropicalista, fruto da “contemporânea expressão do mundo”, faz explodir o universo monolítico erigido em “realidade brasileira” pelas interpretações nacionalistas do fenômeno do encontro cultural (FAVARETTO, 2007, p. 25-26).

O tropicalismo parte do primitivismo antropofágico para, da concepção cultural sincrética, inserir novos elementos culturais caros à década de 60 e, fugindo de uma conciliação das ideias conflitantes, compor a face brasileira pela mistura e pela

instabilidade – considerando essa face caleidoscópica e dinâmica, ou seja, performática.

Resgatar o arcaico e colocá-lo ao lado do moderno, montando imagens heteróclitas da nação, resulta no procedimento cafona, em que “a mistura e a dramatização das ‘reliquias do Brasil’ evidenciam a aberração resultante da justaposição dos anacronismos e da modernização” (FAVARETTO, 2007, p. 114). No embaralho daquilo que alicerça a tradição brasileira e do que é mais atual, moderno, esse procedimento gerava a desmistificação do Brasil:

O tropicalismo é desmistificador: **expulsando o todo-Brasil, gera o “vazio”, um campo investido pelas pulsões**. O desejo passando pelos fragmentos, desterritorializa os investimentos regrados (FAVARETTO, 2007, 128, grifo nosso).

Partindo desse vazio gerado pelo furacão tropicalista, juntamente com as colocações trazidas das incursões musicais no Brasil feitas em períodos anteriores a este grupo, é possível, agora, discutir como os discursos e as músicas da Tropicália e da música popular engajada são revisitados em *Lábaro estrelado*. Novamente partindo da abertura da peça, com *Terra Virgem* (CELESTINO; ROSSI, 1966), *Objeto Sim, Objeto Não* (GIL, 1969 apud RENNÓ, 2003), e “solfejos de músicas ufanistas bem conhecidas” (MENDES, 2003a, p. 35), o canto da utopia, um dos principais eixos temáticos da canção brasileira, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, é tópico do início do texto dramático, mas em *Objeto Sim, Objeto Não* (GIL, 1969 apud RENNÓ, 2003), a tradição nacional transita entre os “ossos de Brasília”, mostrando que esta, mesmo em escombros, estará ainda fincada nesse solo nacional, impossível de ser apagada para a construção de uma sociedade inteiramente nova. Novo, porém já nascendo velho, o Planalto Central alia os ideais que cercavam a construção de Brasília às expectativas envoltas ao novo milênio, já que *Lábaro estrelado* foi escrita e encenada em 1999. O “Virá que eu vi!”, citação que é repetida ao longo da peça retirado da composição *Um Índio* (VELOSO, 1976), resgata a crença no “dia que virá”, em que, segundo a leitura de Walnice Galvão (1976), todos os problemas que assolam a sociedade brasileira serão resolvidos a partir de uma postura engajada por parte da população, tônica bastante cara aos músicos engajados de 60:



Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB [moderna música popular brasileira] destaca-se O DIA QUE VIRÁ, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Está presente num grande número de canções, onde aparece ora como o dia que virá, ora como o dia que vai chegar, ora como o dia que vem vindo (GALVÃO, 1976, p. 95).

É importante, contudo, apontarmos distinções entre a abordagem de Walnice Galvão acerca do dia que virá e a reconstrução do ritornelo “Virá que eu vi!” em *Lábaro estrelado*: para a estudiosa, houve, nos artistas relacionados à MPB, uma tendência ao escapismo, porque, “se eu digo que algo está errado e, em vez de fazer a proposta de concerto ao nível do errado, diluo a denúncia fazendo propostas ao nível mitológico, então eu apenas propicio a evasão” (GALVÃO, 1976, p. 95). As “propostas ao nível mitológico” que ganham corpo na peça exibem, por parte de Cleise Mendes, uma leitura potencializadora da música brasileira, que consegue conciliar discursos distintos a partir da afetividade. Não que as diferenças sejam apagadas por um sentimento mais elevado, o que faria com que este objetivo estivesse fora, além dos corpos das personagens, desenhados pelos versos; se fosse essa a leitura, seria a busca de um sentimento essencial e universal que anulasse as particularidades de cada ser do Planalto Central.

O que lemos em *Lábaro estrelado* é uma construção afetiva que não silencie o outro, percebendo que “além de dois existem mais” (MENDES, 2003a, p. 100), que é o tema da canção *Maçã*, de Raul Seixas. Portanto, há, no texto dramático estudado, forças que constroem saberes acerca da vida brasileira, e tal proposta é produzida a partir das canções. Assim, “o dia que virá” aparece sob a forma do bordão “virá que eu vi”, cuja sintaxe evidencia uma convergência de tempos distintos, porém impossíveis de serem compreendidos separadamente; o agora presentifica a utopia a partir da parodização do mito da fundação brasileira e põe em ação dramática a possibilidade de desrecalcar os silêncios que historicamente foram impostos àqueles que estavam restritos à face distópica do Brasil. As tranças trançadas nos fios de versos e costuradas com o amor cantado na música de Raul Seixas ganham corpo no terceiro e último ato da peça, em que os estranhamentos e conflitos são deixados de lado, simbolizados na coreografia final, na qual a personagem Maringá, vestida com um enorme manto-colcha de retalhos, é cercada pelos demais personagens, que são encobertos por esse manto. Tal pano, que, “ao se desdobrar encobre o grupo e flutua como uma grande asa, revelando, a cada

vez, diversas imagens de relações amorosas” (MENDES, 2003a, p. 99), leva para o corpo, para o agora da ação dramática, a necessidade de compreender que o eu e o outro são constituídos de forma multifacetada e é esse entendimento que caracteriza a utopia brasileira.

Essa multiplicidade marcada no manto e na constituição das personagens mostra que a subjetividade pós-moderna é constituída de trocas e que a prisão em uma ideia de nação ou subjetividade fechada, acabada, apaga o universo que esses seres mitificados no Planalto Central podem se tornar a partir do envolver-se com o outro; é dançar conforme a música cantada pelo outro e com o outro. A visão de Walnice Galvão acerca da MPB não considera o poder de a música brasileira ser uma forma de educação sentimental, marcada pela sua capacidade de conciliar o erudito e o popular. Portanto, não sendo uma mera evasão, *Lábaro estrelado* constrói um entrecruzamento de histórias trazidas pelas canções, costurando um grande e diversificado tecido chamado Brasil, ensinando por essa diversidade.

Retornando às marcas tropicalistas na peça, esta, utilizando do mesmo procedimento antropofágico que o tropicalismo, embaralha os diversos estilos musicais e canções que percorreram e percorrem o Brasil, desestabilizando as fronteiras entre presente, passado e futuro. Com isso, o vazio mítico que constitui o Planalto Central – lugar múltiplo para a formação desse novo país – aproxima esse futuro escrito na constelação do Cruzeiro do Sul que virá ao agora, nesse solo que está unido a esse céu.

Do procedimento cafona tropicalista, que põe no mesmo patamar o arcaico, o moderno, o pop, o brega e o erudito, temos, em *Lábaro estrelado*, um processo semelhante, contribuindo para a fabricação de uma utopia, sem se limitar ao popular ou se fechar ao que o estrangeiro e a modernidade trazem à cultura local; na interposição de versos no discurso de uma personagem ou nas trocas entre eles, notamos também uma justaposição de estilos e de músicas de épocas variadas, que tem como efeito a desierarquização dentro do próprio campo da MPB, já que temos, entre as 250 músicas que compõem o acervo do texto, canções como *Bete Balanço* (FREJAT; CAZUZA, 1990) e *Garota Nacional* (ROSA; AMARAL, 1996), das bandas Barão Vermelho e Skank, respectivamente, juntas a Ary Barroso, Noel Rosa, Chico Buarque, Milton Nascimento e outros intérpretes de músicas do Brasil ao longo das décadas. Da moderna música popular surgida nos anos 1960 e que deu corpo à

sigla MPB à leitura desta, a mistura na seleção das canções está articulada a uma mistura cultural que *Lábaro estrelado* encena.

Para uma discussão mais circunstanciada dessas colocações, recortamos o trecho inicial da Cena 5 do Ato I, de nome “Nostradamus”:

CORO

Alguma coisa acontece no meu coração  
Que só quando cruzo a Ipiranga e a Avenida São João...

NARA LEE

Aqui estamos nós: turistas de guerra, bizarros casais, restos mortais do Ibirapuera...

LÍGIA

Você não sabe o quanto eu caminhei pra chegar até aqui: percorri milhas e milhas antes de dormir...

NARA LEE

Eu apenas apanhei um táxi na estação lunar.

LÍGIA

*(abrindo os braços para o céu)*

Ah! Mas não há nada como o azul sem manchas do céu do Planalto Central... e o horizonte imenso... aberto... sugerindo mil direções...

NARA LEE

O Vicente me contou que, segundo a astronomia, em novembro do ano que inicia sete astros se alinharão em Escorpião, como só no dia da Bomba de Hiroshima.

LÍGIA

Eu quero estar perto do fogo quando tudo explodir! Perto do fogo, como faziam os hippies, perto do fogo, como na Idade Média. Quero queimar minha erva, e estar perto do fogo...

NARA LEE

É, mas não vai explodir nada. Vão ficar os homens se olhando e dizendo: “o momento está chegando, o momento está chegando...” Olhe, a nossa fazer amor e paz foi porra louca demais...

LÍGIA Quando eu vivia e morria na cidade, eu não tinha nada... nada a temer... mas eu tinha medo, medo dessa estrada... olhe só, veja você...

NARA LEE

Eu tava aqui pensando... No ano dos mil e vinte eu vou ter o quê? Cinquenta e dois, cinquenta e três anos? Vai ser tudo igual, tudo igual...

LÍGIA

Eu sei que já faz muito tempo que a gente volta aos princípios, tentando acertar o passo, usando mil artifícios... Fugimos pras grandes cidades, bichos do mato à procura do mito de uma nova sociedade. Mas, se tudo deu errado, quem é que vai pagar por isso?

NARA LEE

Além do horizonte deve ter... algum lugar bonito pra viver em paz...

## LÍGIA

O melhor lugar do mundo é aqui e agora! (MENDES, 2003a, p. 49-50).

Com a chegada das personagens ao Planalto Central e o primeiro contato entre elas caracterizando o primeiro ato da peça, notamos o misto de incredulidade e esperança nesse território. Então, vemos, logo de início, que o decorrer da trama não se resumirá a um nacionalismo ufanista, mas de uma encenação polifônica de vários traços, discordantes ou concordantes entre si. Observamos isso no fragmento acima, tanto nas trocas entre Lígia e Nara Lee como na própria fala desta, notada na mudança de tom da sua última afirmação no excerto. Esta personagem incorpora a inconstância vista ao longo do texto dramático, positivada, ao final, por ser esta a possibilidade de se poder compreender e conviver com os outros habitantes do Planalto Central, como pode ser verificado no último ato. O dia que virá, conforme notado na última exposição de Lígia acima, está no aqui e no agora, que é o lugar de encontro simbólico dos múltiplos espaços e momentos que caracterizam o Brasil. Mais uma vez, isso é evidenciado pelas músicas selecionadas: composições de diferentes épocas e de autores de diversas regiões confundem a busca de unidades de tempo e espaço, promovendo a descontinuidade temporal e a desterritorialização. Sobre a descontinuidade temporal, tendo o Planalto Central uma miscelânea de músicas de décadas variadas, não há como ler uma continuidade entre passado e presente em *Lábaro estrelado*. Dessa forma, tudo acontece no aqui e no agora desse território, o que, articulado os traços do gênero dramático, ganha uma força maior, como podemos inferir a partir da seguinte afirmação de Anatol Rosenfeld (2004):

A ação dramática acontece agora e não aconteceu no passado, mesmo quando se trata de um drama histórico. [...] Pois a ação dramática, na sua expressão mais pura, se apresenta sempre “pela primeira vez”. Não é a representação secundária de algo primário. [...] o que acontece, acontece agora, tem a sua origem agora; a ação é “original”, **cada réplica nasce agora**, não é citação ou variação de algo dito há muito tempo (p. 31, grifo do autor).

Portanto, *Lábaro estrelado*, tal como o tropicalismo, questiona esteticamente uma concepção de Brasil constituída culturalmente sob a ideia de continuidade entre passado, presente e futuro, o que levaria a uma causa primeira ou origem, de fatos ou de características que seriam puramente nacionais e que deveriam ser resgatadas ou protegidas.

O tradicional e o moderno, o alto e o baixo, o popular e o erudito estão sendo trazidos pelas canções, ou seja, faz-se uma reapropriação de elementos que se relacionam a uma união de contrários, apresentando uma das marcas da música brasileira. Esses versos, lidos como “os ossos de Brasília”, são os fragmentos que estão enterrados no Planalto Central e que não podem ser desconsiderados em prol de um futuro que resolverá – e apagará – os impasses reinantes no Brasil. Mais que isso, essa ossada é adubo nesse território que tem o poder de se tornar virgem sempre, ressignificando e reorganizando aquilo que o constitui. As personagens, que habitam e se tornam essa terra, carregam, então, esses cacos de cantos e culturas que, no passado e no presente, desenham, sem um fechamento, seus comportamentos e dão corpo ao Planalto.

Quanto à desterritorialização em *Lábaro estrelado*, pensemos esse processo como um desmonte de Brasília, revisitando a organização e a perfeição técnico-urbanística que percorreu a construção da cidade, para o território do *work in progress* relacionado à própria elaboração do texto dramático em estudo, como será abordado de forma mais verticalizada no último capítulo dessa dissertação. Enquanto Brasília foi pensada para ser o coração político e ideológico do Brasil na década de 50, posicionado no centro geográfico desse país, a peça parte desse lugar-comum para rasurá-lo: do mesmo modo que os nomes das personagens e suas caracterizações são caminhos iniciais para uma posterior e contínua reinvenção deles, o Planalto Central contém os escombros de Brasília, ou seja, as referências que historicamente deram a essa cidade o papel de cabine de comando do Brasil como Estado. Os re-intinerantes, chegando a esse chão familiar e desconhecido, promovem esse caminho inverso à construção da nova capital do país como demolição de um ícone associado à simetria, à ordem e ao futuro que apaga o passado e parte do zero: a cidade de Brasília, montada sobre o vazio do Planalto, foi levantada com essas características guiando seu projeto, como se pode notar no relatório do plano piloto da cidade:

[...] Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país. Dito isso, vejamos como nasceu, se definiu e resolveu a presente solução:  
1 - Nasceu de um gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz [...].

2 - Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada [...] (COSTA, 1991, p. 21).

Notamos, no discurso do urbanista Lúcio Costa, como a vontade de ordem fundamenta seu projeto urbanístico, ao se planejar a cidade pensando nas demandas que ainda surgiriam. Os “50 anos em 5” (CHAIA; CHAIA, 2008) de Juscelino Kubitschek iriam ser levados por essa cidade-avião, que transformaria o Brasil no país do futuro, no país que vai pra frente. Esses novos-velhos habitantes do Planalto Central, colocados em cena em *Lábaro estrelado*, já não encontram em pé esse projeto feito e pensado no papel, tendo que partir do que sobrou para refundar o Brasil; do caminho da razão e das linhas retas e curvas cuidadosamente traçadas, o que restou foi a distância e a dureza de uma cidade que nada mais foi além de cinza. A cidade no coração do Brasil é ironizada na peça, ao mostrar que, mesmo estando tão próximo desse centro, há a secura e a dureza burocrática, administrativa e ideológica em sua construção, distanciando-se do aspecto afetivo e afastando-se das grandes concentrações urbanas no Brasil. E a forma de reavivar esse chão é pela via de algo que não pode ser visto somente sob o olhar racional, que é a música brasileira: os trechos das canções utilizados na peça dão, ao mesmo tempo, vida a personagens e a esse território, aproximando todos afetivamente. Diferente dos eixos X e Y riscados no papel para iniciar o projeto da cidade, vemos uma infinidade de fios entrecruzando-se, como uma rede de intermináveis combinações e pontos de encontro, sendo cada fio dessa rede um verso da música brasileira. Não é o ponto nuclear achado no encontro de duas linhas que definirá o coração do Planalto Central, mas todas as costuras e nós que são gerados dos choques e enlaces constituídos pelas personagens e o Planalto. E observamos, mais uma vez, como a piada com as relíquias do Brasil nos faz repensá-lo pelo deslocamento gerado, crítico e, ao mesmo tempo, lúdico – afetivo.

Da Brasília como origem de um novo mundo, temos, em *Lábaro estrelado*, o Planalto Central como um platô, uma “[...] multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma<sup>5</sup>” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 33).

---

<sup>5</sup> Consideramos o rizoma “[...] um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou

Essa bandeira-planalto é costurada com materiais das mais diversas naturezas (canções, tipos brasileiros, símbolos nacionais, personagens e fatos históricos etc.) e, como nenhum desses está fixo, definido, conceituado ou é resgatado como objeto para ser preservado, eles estão em movimento. Por isso, são linhas, fios que se trançam com outros e que vão estabelecendo conexões a partir de seus infinitos pontos de tangência, e estão em fuga, portanto, sempre a escapar da fixidez conceitual ou de uma naturalização ou essencialização que possa ser gerada por uma tradição cultural.

Ainda sobre esse chão pisado pelas personagens estrelas de *Lábaro estrelado*, quando enxergado sob uma perspectiva mítica, remete a uma atemporalidade característica dos solos sagrados: o passado se torna vivo no presente nesse terreno, fazendo dessa união uma ponte para se tentar imaginar um futuro; as personagens, ao apresentarem seus desejos, planos, vidas e receios, fundam uma visão do Brasil como nação. Essa terra elevada, próxima ao lábaro estrelado, próxima ao cosmos, cria visões da nação brasileira. Trazendo a análise de Mircea Eliade (1992):

[...] conhecendo o mito, conhece-se a “origem” das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento “exterior”, “abstrato”, mas de um conhecimento que é vivido ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação (p. 22).

Tomando o início da peça para lê-la como um mito da formação brasileira, porém, dialogando com o discurso tropicalista, tem-se um mito carnavalizado, em que as tensões não se resumem a uma dicotomia, mas numa miríade de feixes discursivos que se entrelaçam, dando movimento a *Lábaro estrelado*, e não estamos falando apenas das personagens<sup>6</sup>.

---

antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. [...] Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 32).

<sup>6</sup> Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. [...] Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulações ou segmentariedade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.11-12).

Tal como o Planalto Central, como apresentamos mais acima, o livro, ou seja, a obra aqui em estudo, também participa desse movimentado jogo rizomático, que gera a desterritorialização. Entendemos desse conceito, de acordo com Deleuze e Guattari (1995), como a fuga da representação, da *mímesis*, o que nos leva para a fuga da lógica da identidade: desterritorializar é deslocar, pelo rizoma, a referência, colocando-o no mesmo plano que o simulacro. Ao reverter o platonismo, ou, dito em outras palavras, ao sair da lógica da imitação e do reconhecimento, a linguagem literária alcança sua potência, possuindo, portanto:

[...] um limite agramatical – intensivo – que devasta as designações e as significações, permitindo que a linguagem deixe de ser representativa e adquira a potência de dizer o que é indizível para a linguagem empírica ou habitual (MACHADO, 2010, p. 211).

Como na “evocação do espaço carnavalizado de Brasília” apontada por Eneida Souza (2007) ao comentar a canção *Tropicália* (VELOSO, 1968), o Planalto Central é um espaço de jogo, em que as dissonâncias estão sempre em choque. Assim, o poder anárquico dessas divergências e a posterior convivência destas sem a supremacia de uma delas revela esse encontro de realidades que não se neutralizam ou se tornam homogêneas. Juntamente a isso, como no carnaval, os papéis de ator e espectador são moventes, pela própria dinamicidade da festa e pela rede de relações que são construídas, já que se está falando de uma festa de rua, com uma quantidade significativa de público participante. Novamente, as composições são elementos que promovem esse trânsito de papéis: as canções são conhecidas do público que tem acesso ao texto da peça, que, conseqüentemente, participa desse jogo, já que estão também imersos nesse território imaginário que é o Planalto, mas como leitores.

*Lábaro estrelado* carrega traços míticos, porém, nela, tem-se um processo paródico desse tipo de discurso, tirando da solenidade da origem sua distância e seriedade. Os seres mitológicos, sobrenaturais e originais, nada mais são do que sujeitos que já existem e que são constituídos não por uma suposta essência, incoerente com nossa perspectiva, mas por retalhos de histórias, memórias e cantos evidenciados nas canções que perpassam seus discursos e seus corpos.

A origem mítica, distante e modelar, dá lugar à proximidade e dinâmica da atualização da fundação – fabricada, vale dizer – do Brasil, em que esses seres



misturam-se, tornando-se – ao mesmo tempo – divinos e profanos. A denominação de “ilumencarnados seres” dada a eles demonstra que são essa mistura, esse carnaval de referências e discursos compondo suas peles. Dessa forma, parodiando o discurso mítico, brincando com o alto e o baixo, o céu e o chão, as personagens fazem do surgimento do Brasil um carnaval, permitindo, inclusive, com que este seja a forma de constituição de seus próprios corpos, montados de canções, barulhos, gritos, alegrias e lamentos. Dessa forma, a paródia também percorre o corpo dessas personagens, o que dialoga com a seguinte afirmação:

A paródia, como o sonho, diz sempre algo diverso daquilo que aparece; o outro a que se refere, entretanto, só pode ser dito através do que é manifesto: estilos, formas artísticas tradicionais, valores típicos (sociais ou individuais). O riso, a zombaria, a ironia, o grotesco, que saltam das construções paródicas, não são meros efeitos, mas alcançam eficácia crítica (FAVARETTO, 2007, p. 119)

A composição que é citada na peça – *Um Índio* (VELOSO, 1976) –, cantada pelo coro, fecha o ciclo mítico construído com as músicas *Terra Virgem* (CELESTINO; ROSSI, 1966) e *Objeto Sim, Objeto Não* (GIL, 1969 apud RENNÓ, 2003), anunciando novamente a vinda dos “ilumencarnados seres”. Porém, agora são eles quem cantam a canção, em uníssono, harmonizados não pelo apagamento de suas diferenças, mas pela aceitação delas e compreendendo que seus sonhos são os mesmos. A parte destacada a seguir da letra servirá para discutirmos como o corpo, em *Lábaro estrelado*, carnavaliza-se, e como isso tem relação com a tropicália:

[...]  
 Um índio preservado em pleno corpo físico,  
 em todo sólido, todo gás e todo líquido,  
 em átomos, palavras, alma, cor  
 em gesto, em cheiro, em sombra,  
 em luz, em som magnífico,  
 num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico.  
 Do objeto sim, resplandecente descera o índio  
 e as coisas que eu sei que ele dirá, fará, não sei dizer  
 assim de um modo explícito.  
 Virá  
 impávido que nem Muhammad Ali  
 vira que eu vi  
 apaixonadamente como Peri  
 virá, que eu vi!  
 [...]  
 E aquilo que nesse momento se revelará aos povos  
 surpreenderá a todos não por ser exótico

mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto, quando terá sido o óbvio (MENDES, 2003a, p. 104).

Pela música – que antecede o “virá!” gritado por todos, encerrando a peça –, é cantado novamente o sinal visto pelos habitantes do Planalto Central, mas o rever, como em todo o texto dramático, não é apenas retornar ao que já foi apresentado, mas presentificar o sinal, dar “pleno corpo físico” a ele, a partir da união desses seres foliões que encontram uma música para embalar suas diferenças. É dessa canção que é retirada o verso “virá que eu vi”, repetido ao longo de *Lábaro estrelado*, carregando em si a conjunção entre a expectativa do futuro no “virá” e o retorno ao passado, que evidencia a potência contida nesse futuro que vem, como se pode notar no “eu vi”.

Em decorrência disso, a releitura cultural, tal como no tropicalismo, é feita em consonância com o que se tem no presente e o que se espera no futuro; nessa miscelânea cafona, em que se horizontaliza os gostos e brinca-se com as cronologias, o índio é, ao mesmo tempo, Bruce Lee, Peri e Muhammad Ali, distante da ideia mítica de que o ser fundador está sob o primado da unidade e pureza. E rasurar a imagem do índio é uma forma de rir das origens, inclusive da literatura brasileira, que, na primeira geração romântica, montou-se sobre o autóctone para elaborar uma literatura nacional. Esse índio carnavalizado no Planalto Central, carregando uma diversidade de faces e, com isso, destronando essências, é a potência que o país pode se tornar – entendendo as vozes que compõem cada um de seus habitantes – e é, também, uma força já presente em cada um deles. Isso é percebido nos quatro últimos versos da canção, nos quais se reforça a ligação entre o sinal, Planalto e as personagens: todos são recortes, deslocamentos e releituras de canções, tal como o tropicalismo, que esvazia as essências e origens, colocando no campo da performatização e no arrepio ou pintura da epiderme as várias faces do Brasil.

O aprendizado tropicalista encontrado em *Lábaro estrelado* está na sua capacidade de interpretar as formas de se pensar o nacional, colocando-a no campo do jogo da linguagem, carnavalizando as falas a partir do recorte e da colagem de versos, mesclando o brega e rock, a MPB tradicional e o pop, e fazendo dessa brincadeira a forma de se pensar o “ser brasileiro”: a alegria como prova dos nove é o resultado desse entrelaçamento de máscaras e gestos, dessa conhecimento crítico e afetivo do Brasil.

O chão pisado por esses personagens é uma praça balançada, como na composição *Chão da Praça* (MOREIRA; NILO, 1978), solo disforme e que é todos os lugares e nenhum. Chão esvaziado, podendo ser a terra em que tudo nasce, quando plantado, ou a terra das muitas saúvas, das pragas e das visões do inferno dos cronistas. Retirando do solo nacional essas fronteiras que delimitam seu fechamento no paraíso ou no inferno, torna-se território do carnaval: não há definições, pois as imagens se constroem continuamente e são o que se evidenciam nesse chão de terra misturada com concreto, passado, saúvas, utopias, suor e cerveja. O Planalto Central como espaço do carnaval faz com que todos os que estão nele sejam espectadores e protagonistas, ao mesmo tempo. O corpo como lugar da ação – e isso sendo feito a partir dos discursos das personagens, por onde elas agem, como será visto na última seção desse estudo – se movimenta pelos versos enunciados nesse território, e é com isso que ele é constituído. Portanto, o carnaval está no Brasil e em cada integrante desse lugar.

Assim, temos o deslocamento não apenas pelo caráter mítico do texto dramático, que transforma o Planalto no chão em que todo o Brasil se encena, mas também do lugar de recepção dos apreciadores de *Lábaro estrelado*, que, abalados pelo estranhamento inicial gerado pela forma do texto, feito em recortes, e familiarizados pelas citações trazidas, envolvem-se nessa indefinição espacial insolúvel, porém produtiva, já que é essa instabilidade que produz diferentes formas de se ler e viver o Brasil. O retorno à antropofagia e o embaralhamento tropicalista são procedimentos que auxiliam a compreender a potência desestabilizadora que o texto dramático aqui estudado traz para se pensar a literatura contemporânea e o Brasil, percebendo as nuances e as misturas que são possíveis e que, de alguma forma, residem no que se encontra no Brasil e na arte.

## 2 DECANTANDO A (N)AÇÃO

Nação não é bandeira/ Nação é união (YUKA; O RAPPA, 1994).

Esta bandeira se tece com cacos de sonho, fiapos de certezas, cordões de alegria, pontos de rezas, xingos e escrachos, ais e uis, franciscana putaria, lixo barroco, tangas, miçangas, contas do rosário que o poeta popular garimpa e tritura, morde e assopra, intui e delira, que nesta lira tudo se mistura: choro viril, rock meloso, rap raivoso, valsa protesto, marcha a ré, samba sina e devoção, hinos de sadia sacanagem (MENDES, 2003a, p. 21).

O primeiro fragmento que trazemos para compor este capítulo é uma canção da banda carioca O Rappa, cujas marcas mais fortes são a crítica social de suas canções e o intercâmbio com diversos estilos musicais, passando pelo reggae, rap, rock e música eletrônica. Na canção de onde foram retirados os versos, observamos o papel atuante de cada indivíduo para se fazer a diferença, “a nossa diferença”, conforme diz a letra. Articulando essa ideia da diferença que cada um pode fazer a “Esta bandeira”, texto de Cleise Mendes para o programa de estreia do espetáculo, em 20 de novembro de 1999, de onde foi retirada a segunda citação acima, percebemos uma crítica a um dos emblemáticos símbolos de uma nação, que é a bandeira, já que, na contraposição estabelecida entre bandeira e união no verso d’O Rappa, tal símbolo parece não comportar essa “nossa diferença”, apagada das cores e estrelas de um tecido que, desde a República, representa um nacionalismo que engana e desengana diversos setores sociais.

Nesta parte do estudo, discutiremos as leituras da nação brasileira promovidas em nosso *corpus*, apontando o processo de recorte e colagem como elemento determinante para manejar as referências que tradições e discursos ideológicos determinaram como nacionais e retirar delas seu caráter natural ou imóvel, dramatizando-as, a partir das canções – material que resgata esses discursos – e do gênero dramático. Com esse procedimento, a nação e o povo são “[...] produto de uma construção espiritual, ou seja, uma construção de identidade” (NEGRI; HARDT, 2005, p. 121).

## 2.1 As bandeiras que tecemos

Analisando o segundo fragmento que inicia esse capítulo, a bandeira que a República brasileira hasteou é descosida, como em R.A.M., em prol da união; não união como sinônimo de ordem, o que levaria a uma homogeneização, mas, novamente retomando, “nossa diferença”, que pode compor esta bandeira diversa e diferente dos discursos nacionalistas que, ao longo da história brasileira, se perpetuaram para construir um Brasil que não congrega todos aqueles que o constituem. A remissão à bandeira nacional é trabalhada ao longo do drama, sendo fundamental uma análise detalhada sobre as apropriações e releituras que essa abordagem produz.

Articulando os títulos do *corpus* e de sua apresentação para a estreia, observamos como primeiro elo a referência às 27 estrelas que integram a bandeira<sup>7</sup>. Tanto o hino e a bandeira nacionais quanto o texto de abertura evocam o céu iluminado pelo Cruzeiro do Sul, fazendo com que a constelação e as demais estrelas que compõem o desenho da bandeira sejam um misto de território e destino; as estrelas, fazendo referência aos estados, desenham um território sem delimitá-lo por fronteiras. Ao tomar como base a forma de se nomear constelações, por exemplo, podemos notar que o desenho da constelação de Escorpião não é construído por estrelas justapostas, mas na ligação entre elas, que estão afastadas. Assim, as 27 estrelas da bandeira brasileira, ao carregarem suas diversidades, não constroem esse país isoladamente e, muito menos, o completam; esse caráter relacional que desenha uma nação é importante para que compreendamos que há muito mais vazios nesse universo – portanto, muito mais lacunas que podem ser preenchidas – do que pontos fixos e imutáveis. E isso é notado nas estrelas de *Lábaro estrelado* – as personagens; elas são o trânsito entre regiões brasileiras, com suas culturas e costumes, e diferentes temporalidades, articulando tradições e contemporaneidades para, assim, dar vida a essa *nau brasilis* multifacetada. Essas personagens, “gente olhando o céu, assuntando o horizonte [...]” (MENDES, 2003a, p. 21), esperam algo

---

<sup>7</sup> Inicialmente, eram apenas 21, representando os seguintes estados: Amazonas, Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba do Norte (Paraíba), Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Goiás, Mato Grosso e o Município da Corte. A inclusão das outras 6 estrelas foi feita a partir de um decreto de lei em 1968.

ao olhar para cima, mas, como é visto ao longo da peça, são eles os construtores desse futuro, os protagonistas desse espetáculo chamado Brasil.

Com isso, entendemos que a nação brasileira, aqui, é construída, pondo em comunicação tradições reapropriadas e repetidas pelos brasileiros. Não se trata de um modelo pré-concebido, em que todos deverão se adequar, de forma passiva, mas sim pelo cancionero nacional, com o dinâmico processo de apropriação e remodelamento dos traços nacionais: tal como as estrelas que desenharam o Brasil na bandeira, as relações entre os versos fazem com que o Brasil tenha várias faces produzidas em *Lábaro estrelado*. Como é para nós necessário fugir à ideia de representação, consideraremos o Planalto Central da peça um rizoma, associado à ideia de mapa – em oposição ao decalque, que partiria da ideia de imitação –, conforme a perspectiva de Deleuze e Guattari (1995):

Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. [...] Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é contatável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação [...] (p. 22).

Se pensarmos *Lábaro estrelado* pelo campo da representação, ele seria um decalque, baseado na ideia de reprodução. O Planalto Central como mapa é manejado pelo ato de leitura: as estrelas que compõem esse espaço são pontos de interseção desses diversos discursos que dão vida a esse Brasil da peça. Assim, “Escrever nada tem a ver com significar [representar], mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13).

Sobre o repertório da música brasileira utilizado para compor o texto, ele passa a ser aquilo que agita, levanta a bandeira, que constrói cartografias, como pode ser visto no final de “Esta bandeira”:

Desate-se esse travo na garganta, essa sede de banquete afinal partilhado, com tudo demorando em ser ruim e demorado, nas senzalas das favelas, nas celas das salas. Chega de bandeira arriada, folia guardada, dessa cica de palavra triste, esse jiló, esse ginge de espera que já passou da hora, que já durou tempo muito mais que pompas de centenários, que já durou tempo demais, totalmente demais (MENDES, 2003a, p. 21).

Assim, é pela canção que o Brasil de *Lábaro estrelado* ganha força e, principalmente, movimento; como os versos desenham os personagens e a ação deles ao longo da peça, devemos rasurar o conceito de identidade nacional, tornando-o manejável. Trazendo ao debate a leitura de Ernest Laclau via Stuart Hall (2003), temos o seguinte enunciado:

As sociedades da modernidade tardia, argumenta ele [Ernest Laclau], são caracterizadas pela “diferença”: elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta (HALL, 2003, p. 19-20).

O que, segundo o enunciado acima, mantém a ideia de nação dando coesão a uma sociedade é decorrente da articulação entre essas identidades. Mas é importante reforçarmos que definir nação implica numa violência, gerada pela estandardização; de acordo com Antonio Negri e Michael Hardt (2005), uma das operações de construção e legitimação de um discurso nacional, que fabrica um povo, é:

[...] o eclipse das diferenças internas pela **representação** de toda a população por uma raça, uma classe ou um grupo hegemônico. O grupo representativo é o agente ativo que está por trás da eficácia do conceito de nação (121, grifo do autor).

Mesmo havendo a possibilidade de diferentes posições de sujeito, ao se pensar a nação, parte-se para a padronização. Mesmo o Brasil, cuja marca é a mistura, tal característica é sempre posta de forma harmônica, o que neutraliza a dinamicidade que está relacionada às múltiplas posições de sujeito, que abalam uma pretensa ideia de nação brasileira. *Lábaro estrelado*, ao não representar o Brasil, desestabiliza essa identidade que pede uma coesão, definindo uma cara desse país. Nesse mapa, as identidades são intencionalmente moventes e fragmentadas, para combater essa identidade historicamente construída e associada ao silenciamento. A própria estrutura da peça – um texto dramático feito por recortes e colagens, cujas cenas e atos carregam certa independência – já adianta uma

crítica a uma construção nacional fechada e teleológica, em que se acreditaria numa evolução da sociedade brasileira. E tal evolução se basearia num núcleo nacional que se mantém intacto e que seria a origem do povo brasileiro, o que haveria de mais puro.

Já que não há uma unidade ou linha evolutiva para dar norte à identidade nacional brasileira, é coerente dizermos que, sendo esta uma contínua reelaboração operada pelos próprios brasileiros, o Brasil, como outra nação, é uma comunidade imaginada, conforme proposto por Benedict Anderson (2008):

[...] porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (p. 31).

Observando a historiografia tradicional, o Brasil como nação começa a ganhar corpo com as lutas de independência. Essa sede nacionalista, que é cara à modernidade e à conseqüente formação de um estado burguês, é a tentativa de suprir uma necessidade de se pertencer a uma coletividade estável e coerente, o que está de acordo com os anseios separatistas dos que desejavam o fim da submissão do Brasil a Portugal. Porém, articulando essa leitura ao pensamento do historiador John Breuilly, as lutas de independência iniciaram como movimentos de oposição no plano político:

Num mundo em que a legitimidade política ainda não se baseava na nacionalidade, esses movimentos [políticos] foram, a princípio, de oposição. Só numa etapa posterior é que os próprios governos, formados pelo sucesso das oposições nacionalistas ou adotando as ideias dessas oposições, fizeram dos argumentos nacionalistas a base de suas reivindicações de legitimidade (BREUILLY, 2000, p. 176).

Outro ponto importante trazido por Breuilly é que uma oposição política pode trazer uma ideia de nação que ocupa apenas uma parte do território do Estado ou ela é idêntica ou maior que este. Assim, teriam-se três estratégias políticas, a saber: separação, reforma e unificação. Há, também, três funções diferentes que os discursos nacionalistas podem exercer politicamente, que são os de coordenação, de mobilização e legitimidade. No caso do Brasil, de dimensões continentais, é necessário fazer algumas considerações a partir dessa leitura, em especial sobre as funções que as ideias nacionalistas podem ter.



A independência do Brasil, por exemplo, baseou-se na separação entre Brasil e o reino de Portugal, mas é importante apontar o jogo de interesses e conchavos políticos que caracterizaram esse processo. Dessa forma, o uso de um discurso nacionalista funciona como apelo às camadas populares, fazendo com que estas desenvolvam em si um sentimento de pertença a partir da oposição eu (Brasil) – outro (Portugal). Mesmo que, com a independência, o modelo político pouco tenha mudado, mobilizar a sociedade a partir da ideia de nação brasileira tem como efeito o mascaramento de interesses oligárquicos envolvendo a emancipação do país. A evidência de que pouco se mudou está no primeiro momento do romantismo brasileiro, ao se observar como os romances indianistas e regionalistas se organizaram; ainda que com marcas estilísticas que, com raras exceções, antes não surgiam na literatura feita no Brasil – como o uso do léxico tupi, por exemplo – a forma narrativa ainda estava fortemente ligada a modelos europeus. O índio era caracterizado a partir de um olhar exótico e eurocêntrico, mesmo que positivado, como no caso de Peri, em *O “Guarani”*. Dessa forma, a classe intelectualizada num Brasil recém-independente, porém escravocrata, monárquico e com altíssimos índices de analfabetismo, estava longe de construir um Brasil que incluísse aqueles que fazem parte da sua constituição sociocultural. Portanto, não se pode deixar de lado o fato de que todo discurso nacionalista possui uma intencionalidade, como vemos em Lília Moritz Schwarcz, em apresentação de “Comunidades Imaginadas”, de Benedict Anderson:

Nações são imaginadas, mas não é fácil imaginar. Não se imagina no vazio e com base em nada. Os símbolos são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afetiva de sentimentos e quando fazem da língua e da história dados “naturais e essenciais”; pouco passíveis de dúvida e de questionamento. O uso do “nós”, presente nos hinos nacionais, nos dísticos e nas falas oficiais, faz com que o sentimento de pertença se sobreponha à ideia de individualidade e apague o que existe de “eles” e de diferença em qualquer sociedade (ANDERSON, 2008, p. 16).

Da citação acima, é necessário afirmar que, ao se buscar naturalidade ou legitimidade de quaisquer símbolos que sejam denominados nacionais, fecham-se os olhos para a construção desse símbolo, que nada tem de natural; são seus usos e suas marcas, deixadas, ao longo da história, que o elevam à categoria de nacional. Outro ponto importante é que acreditar na essencialidade desses elementos faz com que se apaguem neles as particularidades referentes ao uso e às

peças que deles tomam posse. Assim, tornam-se domínio público, mas sua manipulação solicita um uso conservacionista – que não mude, desloque, ressignifique. Esse tipo de comportamento que preza pela conservação e apoia-se na crença da naturalidade ou essencialidade dos monumentos nacionais faz dos brasileiros restauradores – e não artistas – da grande e multiforme pintura que é o Brasil.

Considerando a música brasileira um desses elementos constituintes da face brasileira, o retorno às diversas letras cantadas pelo povo brasileiro em geral em *Lábaro estrelado* evidencia um duplo deslocamento desse material cultural que perpassa diversas gerações ao longo de décadas: um deslocamento relaciona-se à incorporação desses textos pelas personagens, abrindo possibilidades outras de interpretação no espaço do texto dramático, além das já conhecidas; e o outro deslocamento envolve o papel do autor, manejando essas canções para delas tecer a rede de citações que dá corpo à peça. Inserir no terreno da literatura dramática os versos das canções brasileiras leva o leitor a, partindo daquele trecho, retornar à música, caso a conheça, freando o ritmo de leitura da peça e, portanto, expandindo a dimensão interpretativa das passagens. As músicas, cuja subjetividade não pode ser esquecida, ganham novos horizontes de leituras, enriquecidos por estarem dando forma às personagens.

A mesma dinâmica dos símbolos nacionais em *Lábaro estrelado* ocorre com as personagens; a pluralidade destas retira sua imutabilidade e seu caráter modelar – ou seja, seu tom de “como ser um autêntico brasileiro”. Nos envolvimento entre eles, suas ações fogem a um roteiro pré-determinado que estaria atribuído ao malandro ou ao sertanejo, por exemplo. Essa característica no texto dramático em análise é importante para se entender a relação que se tem com a cultura e com a memória nacionais, já que estes só ganham sentido quando são transformados em discurso. Partindo da análise de Beatriz Sarlo (2007), é a partir da narrativa que o passado – e conseqüentemente a história e a cultura de determinado grupo – se organiza: pelo fato de a peça encenar o surgimento de uma nação contemporânea – de forma não linear –, o andamento do texto, ou seja, a sequência de ações que fazem a peça ganhar ritmo, não segue uma lógica contínua, em que um ato passado está rigidamente ligado ao ato conseqüente, reforçando uma estrutura em que o passado, imutável, serve de justificativa para o presente. Assim, partindo de Sarlo, esta lendo Gilles Deleuze, “o tempo **próprio** da lembrança é o presente: isto é, o

único tempo **apropriado** para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o **próprio**” (SARLO, 2007, p. 10, grifo do autor). E por não estarmos falando de uma memória longa, baseada em uma tradição historicamente consolidada, *Lábaro estrelado*, com sua memória rizomática<sup>8</sup>, surge de forma descontínua e promovendo rupturas.

Pensemos, de acordo com Deleuze e Guattari, essa memória curta como as imagens de nação postas em diálogo em *Lábaro estrelado*, questionando, pelo esquecimento, o que historicamente foi modelado para tornar-se nacional. Com as personagens, a peça desmascara, literariamente, processos de construção e consolidação de ícones recorrente na cultura brasileira, como a figura do mulato, estrategicamente elevada ao patamar de símbolo nacional na Era Vargas. Com essa orquestração, partindo das teorizações de Darcy Ribeiro acerca da mestiçagem, desenhou-se uma cara do povo brasileiro, cujos efeitos foram notados, por exemplo, na apropriação do samba como elemento nacional:

À medida que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade. [...] A construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor. Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra (ORTIZ, 2012, p. 43).

Dessa afirmação de Renato Ortiz, percebemos que, em geral, os discursos nacionalistas, em algum grau, apagam particularidades que são encontradas nas sociedades. Pensar em traços que liguem pessoas que não se conhecem produz um efeito de pertencimento que pode anular subjetividades e características que, mesmo pertencentes à nação brasileira, no caso, são “esquecidas” – ou seja, postas em silêncio. O ideal da mestiçagem e a figura do mulato, porta-bandeira do mito da democracia racial, desenha um Brasil cuja promessa de felicidade está evidente na harmonia das suas etnias constituintes, cujo passado de opressões foi superado.

Vale ressaltar que, apesar de ser recorrente o discurso de que o Brasil é a terra da diversidade, é fundamental vermos que essa multiplicidade de faces e cores, materializada na figura do mulato, é fruto de uma estratégia política,

---

<sup>8</sup> A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso. A memória longa (família, raça, sociedade ou civilização) decalca e traduz, mas o que ela traduz continua a agir nela, à distância, a contratempo, ‘intempestivamente’, não instantaneamente (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 26).

alimentada ao longo do século XX e XXI: ele é pensado como múltiplo, porém essa multiplicidade está formatada em uma unidade, corporificada por essa figura. E, partindo do pensamento de Silvio Romero (apud CARRIZO, 2005) acerca da mestiçagem, verificamos que pensar nesse conceito como caracterizador do povo brasileiro é uma forma de constituir-lhe diferença e originalidade, contudo, em decorrência do ideal de branqueamento que perpassava a mente de intelectuais do século XIX, o destino dessa mestiçagem apontava para o homem branco, como forma de atingir a civilização. Portanto, avesso à ideia de diferença como devir, o que Silvio Romero propõe está vinculado ao desfazimento de uma tríade em busca do um: ou seja, do mesmo, aqui, o branco europeu. E para sustentarmos nossa leitura questionadora acerca da diferença na figura do mulato, recorreremos ao texto “Platão e o simulacro”, para considerarmos simulacro essas personagens que se constroem na peça:

O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o **original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução**. [...] Não basta nem mesmo invocar um modelo do Outro, pois nenhum modelo resiste à vertigem do simulacro (DELEUZE, 2000, p. 269, grifo do autor).

Sendo personagens, canções e narrativas fragmentos que montam Brasília em *Lábaro estrelado*, eles não buscam um modelo exterior ou uma aparente multiplicidade, que na verdade é homogeneidade e, conseqüentemente, unidade. O mestiço não é resumo, síntese, das personagens; a bandeira não se fecha em algumas estrelas que preenchem um local, que é o Planalto Central. Vertigem, linhas de fuga, velocidade, movimento – dança: esse léxico movente balança e abala a fixidez que vem atrelada a narrativas de caracterização do nacional. A exemplo do mestiço, usado de forma estratégica, ao longo da história do Brasil, para se cristalizar um rosto brasileiro, tais narrativas resistem quando esse discurso se quer metafísico: em outras palavras, ao se imaginar que há uma essência ou algo maior que define o brasileiro, tal elemento deverá, necessariamente, perpassar todos. Ser mestiço não é ser multiplicidades. Essa distinção atrela-se a essa essencialização que veste uma imagem de diversidade, porém de frágil sustentação.

Saindo dessa perspectiva em que muitos se neutralizam em uma unidade, o que solicita uma verticalidade, uma hierarquia, vamos para a planificação das multiplicidades. Assim, não vemos locais, conceitos, símbolos ou narrativas que

fixam e prendem um sujeito ao ser-brasileiro em *Lábaro estrelado*: nessa superfície plana, chão, céu, canções, histórias, memórias, objetos e comportamentos agenciam-se, ou seja, encontram-se e, ao aproximarem-se, mudam em cada nova conexão, construindo, assim, planos de consistência:

Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões: falar-se-á então de um *plano de consistência* das multiplicidades, se bem que este “plano”, seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades. A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou de exterioridade, sejam quais forem suas dimensões. O ideal de um livro seria expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única página, sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18).

Planificadas, as multiplicidades, ao se conectarem, expõem esse plano em que não há sobreposições ou hierarquizações. A literatura como diferença tem o papel de criar esses planos partindo do cruzamento entre essas multiplicidades. Com isso, e articulando o enunciado de Deleuze e Guattari ao *corpus*, este aproxima-se do ideal de um livro trazido na citação a partir da composição do Planalto Central, que se exhibe como o fora das multiplicidades encontradas nesse espaço. Com isso, nenhuma unidade resiste a esse chão que também é céu: a neutralidade que perpassa a imagem do mestiço não é comportada em *Lábaro estrelado*, em que as multiplicidades são determinadas pelo seu exterior. E assim, voltamos a visualizar a vertigem do simulacro nesse Brasil criado, quando “acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18) misturam-se e chocam-se, promovendo leituras, ao contrário de definições.

Voltando, agora, a comentar sobre a tônica da utopia e tomando como referência um trecho do primeiro ato da peça, é possível ler a atuação da personagem Lindoneia como um reforço de uma concepção de nação pautada no ufanismo e na neutralização de diferenças, posição que vai sofrer deslocamentos ao longo do enredo.

## CENA 2 – CHEGA DE SAUDADE

*(Entra KÁTIA F. Sua entrada efusiva quebra o clima nostálgico do diálogo anterior.)*

KÁTIA F.

Ah! Chega de saudade! Chega de saudade! Fecha a cortina do passado! Eu só quero saber do que pode dar certo, não tenho tempo a perder!

ARLINDO ORLANDO

*(cético)*

E então? Tudo azul? Sol de norte a sul?

KÁTIA F.

Tudo bem. Tudo sem força e direção. Nos barrancos da cidade, ninguém tem mais ilusão... Qualquer coisa que se mova, é um alvo... ninguém tá a salvo. O pop não poupa ninguém... o Papa é pop, o presidente é pop, e nós também! Qualquer coisa que se mova é um alvo, ninguém tá a salvo...

ARLINDO ORLANDO

É, e a cada minuto que passa, tem muita gente chegando... tem muita gente chegando, pagando, pagando pra ver!

LINDONEIA

*(para Arlindo, mas referindo-se a Kátia)*

Então... vamos botar água no feijão.

KÁTIA F.

Eu passo mal, eu passo mal quando vejo no jornal, antas e pequenos roedores da coluna social. Se exibindo na TV, falando dos antepassados que vieram pro Brasil, trazendo o negro acorrentado, nossos índios massacrados, e diz que descobriu o Brasil! Bah! Eu tenho minhas dúvidas se Deus é brasileiro...

LINDONEIA

*(escandalizada)*

Meu Deus do céu, que palpite infeliz! Este aqui é um país abençoado por Deus, e bonito por natureza! O meu Brasil brasileiro, esse Brasil que canta é feliz! Terra de Iracema, de Tupã, de Oxalá...

KÁTIA F.

Oxalá tomara! Oxalá Deus queira! Aqui tá mais pra Haiti do que pra Havaí! Mais que um piano, é um cavaquinho; mais que um bailinho, é um carnaval; mais que um país, é um continente; mais que um continente... é um quintal!

LINDONEIA

Mas quem é você, que não sabe o que diz? (MENDES, 2003a, p. 39-41).

Da cena destacada, notamos a apropriação de itens convencionalmente associados ao nacional, colocados em conflito a partir do diálogo dramático. Nas falas de Kátia F. e Lindoneia, tem-se o choque entre visões utópicas e distópicas do Brasil, a partir de elementos da sua iconografia cultural, como o cavaquinho e o carnaval. No discurso de Lindoneia, esses e outros itens surgidos ao longo do texto fornecem um apanhado de referências históricas e culturais que presentificam um

passado harmônico e glorioso que, quando visitado nostálgicamente, faz com que o presente seja enxergado como caminhar para um futuro em que esse tempo anterior de paz, riqueza e harmonia retornem. O desejo nostálgico de cristalizar um passado no presente – revisitá-lo sem entender a distância e as lacunas inerentes à rememoração – faz da história um monumento, cuja fixidez e grandiosidade ofuscam a subjetividade de cada vivente que, no presente, dá sua própria visão de país. Nessa perspectiva, percebemos a anulação do discurso a-histórico, que dá potência ao presente, armando “[...] uma relação com o futuro, e não com o passado” (SARLO, 2007, p. 10).

Lindoneia, nesse trecho, evidencia o chamamento do passado-espetáculo, em que a evocação a essa história monumental está atrelada a uma neutralização dos conflitos e uma harmonia – que, como afirmamos anteriormente, é uma forma de violência – entre índices tradicionalmente nacionais. O passado dessa personagem reforça essa perspectiva, já que seu histórico (ex-dona de “casa de tolerância” que agora está “salva” dessa vida) evidencia a intencionalidade na construção de sua imagem, enterrando seus feitos considerados inglórios. E tal esquecimento intencional ganha força no seu ufanismo, pois o que é grandioso no passado merece, sim, ser lembrado e defendido, e criticá-lo, como Kátia F. faz, é, de alguma forma, ir a contrapelo em cada discurso, o que poderia fazer cair a máscara sustentada por Lindoneia. Notamos que o discurso ufanista trazido por Lindoneia, de alguma forma, apaga histórias de vida que poderiam manchar esse Brasil-potência.

A tentativa de repetição da memória em Lindoneia carrega como complicador a cegueira seletiva para se encarar e resolver problemas socioculturais que perduram na sociedade brasileira. Tomando como referência os eventos que foram e serão sediados no Brasil, como a Copa das Confederações e Copa do Mundo, presenciamos, nos mais diversos usos midiáticos dos ícones e discursos nacionais tradicionais, como as paisagens naturais e a ideia de democracia racial exibida na harmonia publicitária de sorrisos estampados em propagandas, um nocivo silenciamento de diversas outras faces que compõem o Brasil, porém, perto desse discurso ufanista articulado a interesses políticos e privados, são ruídos, manchas que podem tirar a cor de paraíso com a qual é pintado o país, para os brasileiros e estrangeiros. Com isso, mais uma vez é fundamental frisar que, sendo a nação brasileira uma comunidade imaginada, sua construção é uma constante

reapropriação e reforço de itens que **se tornaram** nacionais, não sendo estes naturais, e, assim, devendo ser preservados – mesmo que com uso da força.

Partindo ainda do diálogo entre Kátia F. e Lindoneia, convém destacarmos a importância da primeira personagem como uma figura significativa para que se leia *Lábaro estrelado* como um texto que promove rasuras na memória nacional. Kátia F. é a visão crítica que desloca do lugar da utopia o cavaquinho, o paraíso (cuja remissão é feita na referência ao Havaí) e o carnaval, colocando-os em choque com termos contrários e resumindo ao Brasil-quintal, indo de encontro ao Brasil monumental que Lindoneia evoca. O discurso contra-hegemônico ganha o tom de enfrentamento de uma utopia que é favorecedora apenas para alguns setores sociais; ou seja, questionar essa ideia de nação trazida por Lindoneia é uma postura ligada a uma interrelação entre o nacional e o popular, conforme a perspectiva gramsciana, lida por Eneida Leal Cunha em estudo sobre o romance “Viva o Povo brasileiro!”:

[...] a recuperação do passado, na perspectiva gramsciana, não é restauração de tradições nem culto à tradição, (...) trata-se da possibilidade de refazer a memória num sentido contrário ao da classe dominante, de modo que o corte histórico cultural seja um corte de classe (CUNHA, 2006, p. 117).

Contudo, mesmo que, no trecho do ato 1 em análise, haja um embate entre duas perspectivas, o texto dramático em estudo se distancia dessa noção dicotômica como forma única de se construir um discurso, como é visto no entrelaçamento dentro dos enunciados das personagens, a partir dos recortes de canções, e no vai e vem entre eles ao longo da trama. A visão de Kátia F. suplementa-se as outras visões de Brasil, sendo estas também uma rasura à imagem tradicional de um país harmônico e neutralizado, o que está distante do dinâmico e multifacetado Brasil que é construído na peça.

KÁTIA F.

*(Como se visse algo ao longe)*

Um anjo decadente, meio santo, meio gente... à meia luz, feito virgem indecente. Meio deus, meio demônio... feito nós. Meio bom, meio ruim... quase normal, feito nós. Feito a vida, enlouquecida, meio morte, meio gozo... e carnaval. Um mártir meio ingênuo, meio burro, meio gênio, nada mais. Feito louco, feiticeiro, meio Cristo, meio Exu e Satanás... feito nós. Pálido, o futuro os abraça... bêbado dos homens e seu licor... (MENDES, 2003a, p. 98).



Novamente, a referência ao sinal multiforme que iluminou o caminho das personagens do Planalto Central é retomada, mas caracterizada sob o signo da incompletude; é nunca completar-se, e esse incessante “quase ser” permite a esse anjo, o candango doido da visão de Dagmar, ser o vir-a-ser que a nação brasileira carrega como força formadora de suas imagens. Ser “meio deus, meio demônio” é congrega opostos incompatíveis como forma de esfacelar um Brasil com uma identidade estável. Um trecho da fala de Kátia F. resgata a ideia de carnaval que passeia por *Lábaro estrelado*, funcionando como caminho para desenhar esse país: em “Um anjo [...] Feito a vida, enlouquecida, meio morte, meio gozo... e carnaval” (MENDES, 2003a, p. 98), a folia momesca mais uma vez é trazida como alegoria para moldar a nação brasileira, promovendo uma dança das identidades, termo pensado a partir de analogia com a dança dos sentidos proposta por Adalberto Paranhos no artigo “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo” (2004). A música brasileira, instável na sua elaboração de significações, assemelha-se a um novelo cujas pontas são diversas, criando infinitas possibilidades de enlaces:

Ao circular socialmente, ela, em seu moto-perpétuo, pode ser inclusive ponto de convergência de diversas tradições e contestações, espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si (PARANHOS, 2004, p. 24).

Nessa dinâmica em que os sentidos, histórias e tradições estão em constante modificação – nesse caso, estão como numa dança, em que é o movimento que proporciona as interpretações –, as identidades que perpassam o Brasil são moventes, instáveis: não havendo uma nação brasileira em si, nascida do seu interior e que devesse ser descoberta, resgatada ou preservada, as canções usadas para encorpar *Lábaro estrelado* dão a força motriz para a carnavalização do Brasil, múltiplo, cujas inúmeras faces estão distantes de um engessamento de alguma essência ou completude.

Essa vida que é meio gozo e meio morte, o prazer e a dor, possui um duplo efeito, ao ser levada para uma alegoria, construída no espaço dramático. A primeira está relacionada ao uso de uma imagem consagrada – o carnaval – para caracterizar esse país: essa festa, em que os sonhos e desejos das personagens são expostos sob o véu das fantasias e da alegria, usa as fronteiras identitárias

como caricaturas, desestabilizando-as a partir de suas próprias formas. O malandro ou a patricinha rebelde, a exemplo de Zé da Hora e Kátia F., são imagens distorcidas por cada verso enunciado tanto pela personagem quanto pelos outros que dialogam com eles, dando a esses dois tipos brasileiros uma maior liberdade de performatizarem suas identidades.

Retomando a estética tropicalista analisada com maior aprofundamento no primeiro capítulo desta dissertação, o trabalho alegórico põe em circulação imagens díspares e fragmentadas, com isso fazendo com que elas se choquem com qualquer noção previamente estabelecida de Brasil como nação e, principalmente, fugindo de uma natureza ou um elenco de traços definidores desta:

A figuração alegórica não homogeneíza a disparidade, pois tende ao centrífugo, à totalidade apenas sugerida. Com o tropicalismo, pela ênfase nos processos, instala-se a intransitividade: o sensível-fragmento torna-se independente através do conflito com a significação. Por isso, o seu tema não é o Brasil, seu trabalho é, antes, o de estilhaçá-lo – as imagens-alegorias, parodiando-o, rompem a totalidade (FAVARETTO, 2007, p. 126).

No movimento tropicalista, as imagens e performances buscavam a implosão de um Brasil enterrado na tradição e na autenticidade como chaves para se elaborar a identidade nacional. Não à preservação e ao resgate; sim à mistura e ao manuseio dessas relíquias do Brasil, promovendo um procedimento estético de apropriação desses monumentos e de tudo aquilo que passa pelos brasileiros. Da mesma forma que a Tropicália, em *Lábaro estrelado* o autêntico vira piada: é com o processo de recorte e colagem, bem como os efeitos gerados pelos deslocamentos dos versos e desses tipos brasileiros, que a alegoria carnavalesca na peça ganha corpo: o país não é definido, mas criado pelo poder da palavra e do drama.

E pela estrutura dramática característica em *Lábaro estrelado*, passamos ao segundo efeito gerado por esse encontro de contrários no espaço do drama, que é a presentificação dos acontecimentos da trama. O aqui e agora da ação dramática, atrelados à reciclagem operada pelo mito parodiado, passeia pelas ruínas da memória nacional não com a intenção de reconstruí-las num exercício de ressurgimento do passado, mas com o propósito de, pela perspectiva contemporânea, lê-las. O drama põe no jogo da encenação essas reminiscências cantadas pelos trechos das canções, cabendo ao agora da ação dramática reavivá-

las. Mas como esse agora não é simplesmente resgate, mas desconstrução<sup>9</sup>, cada verso traz histórias e memórias articuladas ao presente; esses ruídos que se incorporam às canções não podem ser editados ou filtrados, como ocorre numa canção antiga remasterizada em estúdio, em que o tratamento se assemelha ao de uma restauração de um quadro antigo. Mais do que restauração, ocorre a inserção de elementos novos, diferentes, dissonantes nessas canções: a cena do drama, colocando também a linguagem no jogo da polissemia, dança com as referências nacionais ao fazer de cada personagem uma plêiade de cantos e memórias, que se movimentam por estes seres humanos e iluminados. Como a ação dramática é guiada a partir da conversação entre os membros do Planalto Central, as ideias de nação são enunciadas e fazem mover esse mundo inventado pelo drama. Por conta disso, temos visões de Brasil sendo colocadas no espaço dramático e, por isso, performatizadas – o que foge à lógica da verdade ou falsidade, pois são os contextos em que essas ações tomarão forma que determinam possibilidades de leitura. Assim, temos (n)ações rasurando e desenhando o Brasil.

Vemos, ao longo da peça, que é na superfície do discurso que as identidades se constroem. Num texto carregado de musicalidade, é pelos versos que a ação se desenrola; o agir de cada personagem é pelo dizer ou cantar, remetendo, em alguns momentos, a duelos de repentistas ou rappers, em que o embate é verbal e rítmico. Elas são intérpretes desse Brasil, sendo, também, parte deles: mais uma característica do carnaval, essa dupla participação das personagens, que transitam entre o papel de espectadores e atores desse grande espetáculo que é o Brasil, é a movência necessária para se poder viver o país. Não há forma de o pensar sem estar nele – envolvido afetivamente –, sem senti-lo: como a lição nietzschiana aprendida por José Miguel Wisnik (2004), a música brasileira, como uma gaia ciência, cuja convergência de contrários os põe em contestação, crítica ou afirmação a partir da arte, que não comporta o sentido na seriedade da lógica e da dicotomia.

Dessa forma, *Lábaro estrelado* também é essa negação da dicotomia, esse não se sujeitar a uma unidade ou categorização de traços e personas nacionais que

---

<sup>9</sup> Desconstrução envolve “criar ‘conceitos’ ou trabalhar com categorias que não se deixem compreender pelo regime anterior, ainda que, por estratégia e economia, seja usado o léxico da linguagem filosófica, mesmo porque, segundo Derrida, ‘não se pode operar uma mutação simples e instantânea ou mesmo riscar um nome do vocabulário. É necessário elaborar uma estratégia de trabalho textual que a cada instante tome emprestado uma velha palavra à filosofia, para, em seguida, retirar-lhe a marca’” (SANTIAGO, 1979, p; 18). Portanto, tomar posse desses fragmentos é esse jogo duplo de trabalhar com uma referência clássica e, em seu deslocamento, promover novos significados com essa mesma categoria.

se fecham em um roteiro para o “ser brasileiro”: ser meio deus, meio demônio, doce e bárbaro, sagrado e profano, erudito e popular, espectador e ator e diversos outros contrários-congregados na via do paradoxo apresentam outra forma de se elaborar a identidade nacional. A canção brasileira, encarnada nesse grande riso ao mito de fundação do Brasil, desestabiliza a historiografia tradicional pelas pontas deixadas à vista nesse grande novelo de ritmos, cantos e histórias que a acompanham, já que o leitor é quem junta as pontas, nas inúmeras possibilidades dadas pelas músicas presentes no texto. Rearranjadas no espaço do drama, elas se tornam versões, sem que uma seja mais verdadeira que outra. E o fato de o leitor ser o tecelão desse Brasil-espetáculo em *Lábaro estrelado* o torna espectador e ator nesse processo, já que há uma dinâmica subjetiva de leitura, guiada pelo reconhecimento dos versos encontrados e pela ligação estabelecida entre eles e o leitor.

Assim, esse drama dança com as leituras feitas, investindo numa polifonia que está carregada no corpo dos habitantes do Planalto Central, e esses corpos transpiram e transbordam-se com a dança, deixando-se escorrer por esse chão e fertilizando-o com os que o compõem. E estando esse chão junto ao céu (o alto e o baixo misturados, reforçando o encontro dos contrários próprio da música brasileira e encontrado na peça), há uma horizontalidade alegre, como nos saudosos carnavais de rua, em que todos, diferentes entre si, divertiam-se no mesmo espaço, buscando apenas a alegria – o prazer. São os foliões, com suas máscaras, desejos, felicidades e medos, que dão corpo e vida ao carnaval, e nessa praça balançada pelo som e pelos pés desses festejantes eles presentificam sua grandiosidade, não restringindo ao passado o tempo da evocação dos grandes acontecimentos e das grandes personalidades: esses ilumencarnados seres pisam esse chão, dançando as músicas que também alimentam essa terra.

No espaço dramático, o passado mítico, presentificado e parodiado no drama, é destronado, sob a via do riso, do seu posto de único detentor dos grandes feitos. O carnaval, momento de virar ao avesso as hierarquias, dá mais fôlego a esse riso irônico de *Lábaro estrelado*, por dar um passo além da inversão, que é o embaralhamento das hierarquias – apagando estas. Mais do que uma inversão, em que ainda há uma verticalidade, a horizontalidade alegre vista no texto dramático em estudo mistura as visões de Brasil em cada verso e cada diálogo dramático, e essa mistura não obedece a uma estrutura. Ainda que as personagens se agrupem, ao longo da peça, a partir de certos traços ou características, como a malandragem, a

exclusão, o sentimentalismo, a rebeldia e os vícios urbanos, conforme indicado na apresentação delas (MENDES, 2003a, p. 31), não se resumem a essas marcas; elas aparecem como uma porta de entrada para que haja o reconhecimento por parte do leitor, mas cada personagem, ao longo do texto, vai despindo essas camisas de força que as imagens tradicionais do Brasil repetem: elas, como as canções, são romances com incontáveis pontas, e a visão convencional que se tem do malandro ou do eterno apaixonado, por exemplo, é uma das formas apenas.

O corpo, portanto, é discurso; os afetos, identificações e conflitos que envolvem os personagens no Planalto Central se fazem pelos versos, que é a forma de eles se tocarem. E são estes que compõem a face desses sujeitos, face em mosaico, que dá uma forma nunca totalmente preenchida. A identidade nacional, na peça, torna-se, portanto, um jogo de/na superfície no que está evidente – que são os enunciados – e não uma essência subjetiva ou uma tradição definidora de uma ou um conjunto de formas de ser brasileiro.

Podemos relacionar essa pluralidade de vozes que evidencia a relação suplementar<sup>10</sup> em *Lábaro estrelado* com a ideia de polifonia proposta por Mikhail Bakhtin, com o cuidado de apontar distanciamentos ao adentrarmos nessa proposta. Bakhtin cunha o termo para definir o estilo da obra de Fiódor Dostoiévski, no qual “precisamente a **multiplicidade de consciências equipotentes<sup>11</sup> e seus mundos** [...] se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade” (BAKHTIN, 1981, p. 2, grifo do autor). Portanto, observamos que tal característica encontrada no romance dostoiévskiano é uma afirmação do outro, retirando deste seu papel de mero objeto que eleva a centralidade do herói romântico. Derrubando esta centralidade, Dostoiévski, ao criar o romance polifônico:

Procura captar as etapas propriamente ditas em sua **simultaneidade, confrontá-las e contrapô-las** dramaticamente e não estendê-las numa série em formação. Para ele, interpretar o mundo implica em pensar todos

---

<sup>10</sup> O suplemento é o que foge à lógica da completude, a saber, a algo que se acresce a outros elementos para completar uma estrutura. De acordo com Derrida, “não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o **supre**, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como **suplemento**. O movimento da significação acrescenta alguma coisa, o que faz que sempre haja mais, mas esta adição é flutuante porque vem substituir, suprir uma falta do lado do” significado (DERRIDA, 2005, p. 245, grifo do autor).

<sup>11</sup> Segundo nota do tradutor, “**equipotentes** são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se **objetificam**, isto é, não perdem o seu SER enquanto vozes e consciências autônomas”.

os seus conteúdos como simultâneos e **atinar-lhes as interrelações em um corte temporal** (BAKHTIN, 1981, p. 22, grifo do autor).

Ou seja, o romancista russo produzia seu mundo ficcional prezando, predominantemente, pelo espaço, e não pelo tempo. Daí a simultaneidade dos acontecimentos – distanciando-se de uma unidade temporal e de uma conseqüente lógica causalista – e as conseqüentes colisões entre as personagens em suas histórias.

Fenômeno semelhante ocorre em *Lábaro estrelado*, em que a simultaneidade dos acontecimentos foge a um ordenamento temporal linear. A cronologia alimenta a ilusão de um todo orgânico, que liga os fatos sem deixar entre eles pontas. Na peça, essa linearidade é quebrada não pela falta de uma referência temporal – já que, em alguns trechos, pode-se inferir que se está na virada para um novo milênio –, mas pela construção do texto, que é feita a partir de colagens de músicas de diferentes épocas. No intercâmbio entre os gêneros lírico e dramático, os diversos enunciados estilhaçam a cronologia e, ao contrário de ser uma linha do tempo, tem-se uma espiral, em que o que aparenta ser o retorno mítico é, na verdade, um avanço, como pode ser notado ao se comparar o início e o final da peça: os que chegam ao Planalto Central são anunciados pela música “Objeto Sim, Objeto Não” (GIL, 1969 apud RENNÓ, 2003) e, no final da peça, tem-se uma espécie de canto de invocação do índio tropicalizado de Caetano Veloso, que se assemelha aos que estão no Planalto Central.

Alternando entre protagonistas e espectadores, as personagens põem no jogo da cena e da rasura as memórias do passado, anunciando o futuro com o “virá que eu vi”. Se fosse afirmado que, tal como um mito, tem-se uma estrutura temporal circular, a peça de Cleise Mendes deveria retornar à origem primordial sempre, o que não é o caso: o que se vê é um retorno inventado, daí a afirmação de que o tempo do drama se apresenta como uma espiral, num misto de circularidade e avanço. E a força que gera esse movimento vem do traço polifônico presente na peça, em que as canções, de contextos, anos e vozes diferentes, fazem com que a leitura do *corpus* esbarre nesses retornos, nessas reminiscências, mas como todas as personagens estão movidas pelo desejo de um território regido pelo amor, esse anseio as fazem avançar, mesmo no diálogo operado por essa memória.

Por isso as faces da nação brasileira criadas em *Lábaro estrelado* não são uma representação neutra do passado, mas a elaboração desse passado a partir da

polifonia gerada por cada verso: cada sujeito que pisa no Planalto Central é como uma criança num museu, que retira do lugar objetos, ignorando cronologias ou narrativas clássicas. E nessa bagunça paródica, o riso ganha muitas vozes, cada uma delas desestabilizando a história monumental brasileira, em que há a invenção de uma tradição que impõe valores e comportamentos, criando, com isso, uma continuidade com um passado histórico apropriado, ou seja, também selecionado. De acordo com Walter Benjamin, em seu texto “Sobre o conceito de história” (1987), ao traçar distinções entre o historiador e o materialista histórico, há, naquele, uma visão crítica da história tradicional, esta fundamentada na cronologia e na legitimidade de instituições como a escola, a definir, com materiais didáticos, uma determinada visão acerca dos acontecimentos, visão essa atrelada aos que podemos chamar de vencedores:

[...] Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987. p. 225)

O historicismo se contenta em estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração, em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico. (BENJAMIN, 1987. p. 232)

Associamos estas colocações de Benjamin a Stuart Hall (2003), que aponta as formas de legitimação de uma narrativa nacional e como elas constroem significações partilhadas entre aqueles que se identificam com essa tal nação:

[...] há a **narrativa da nação**, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou **representam** as

experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. [...] Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte (HALL, 2003, p. 52, grifo do autor).

Assim sendo, essa narrativa da nação, reforçada no âmbito institucional (como nas escolas) e na vivência diária dos cidadãos, estabelece um ordenamento de fatos que consolidam uma linha do tempo, que justifica a configuração da identidade. Ou seja, uma série de antes se organizam para justificar o que é o nacional agora. O materialista histórico de Benjamin, ao escovar a contrapelo a história, retira desta a causalidade e, trazendo essa visão para nosso estudo, observamos, na peça, que o processo de bricolagem desconstrói narrativas da nação brasileira a partir de sua canção. Com isso, junto com a narrativa oficial, verificamos diversas outras, postas em cena no jogo da linguagem criado com o recurso de recorte e colagem, gerando uma discursividade polifônica, em que visões e versões se entrelaçam no Planalto Central.

Notamos, quando a polifonia é levada para o terreno do dramático de *Lábaro estrelado*, sua dupla manifestação, pois há os entraves e os envoltimentos intersubjetivos, promovidos pelos personagens, e há uma polifonia intrassubjetiva, decorrente da constituição discursiva destes. Fugindo da essência identitária, essa polifonia interna faz com que os personagens, pelos versos, exponham diversas visões de mundo e comportamentos: a própria apresentação das personagens, encontrada na apresentação destas nas páginas 29 a 31 (MENDES, 2003a), indica essa heterogeneidade.

A consciência plurilíngue, a qual Bakhtin atribui como uma das características do romance, entende a criação literária como invenção da língua a partir do intercâmbio entre línguas como forma de recriar a linguagem dentro do romance. Mesmo os dialetos que surgem no interior de uma língua não são incorporados ao espaço literário de forma inocente e neutra nesse gênero quando do seu surgimento:

Tudo isto é colocado **em movimento** e entra no processo da mútua-atuação e mútuo-esclarecimento ativos. O discurso, a língua, começam a sentir de outro modo e objetivamente eles deixam de ser o que haviam sido. Nas condições deste aclaramento recíproco externo e interno das línguas, mesmo nas condições de absoluta imutabilidade da sua estrutura linguística (fonética, léxica, morfológica etc.), cada língua como que renasce de novo e se torna qualitativamente outra para a consciência criativa que nela se encontra (BAKHTIN, 1981, p. 404, grifo do autor).



Em *Lábaro estrelado*, um texto dramático que perpassa diversos outros, notamos essa mobilidade interna da língua, que repercute na forma de pensar a memória nacional: com a fragmentação sintática gerada pelo processo de bricolagem no texto, o diálogo dramático deixa de se constituir a partir de uma lógica sintática convencional, usando da fragmentação para reinventar a linguagem. E como cada caco desta linguagem é um pedaço de Brasil, eles se aglutinam, dialogam-se, chocam-se, e é nesse processo que se constrói Brasis em *Lábaro estrelado*, e não apenas no final da peça, como numa lógica causalista ou numa sentença completa, em que o sentido se completaria no ponto final de cada frase.

## 2.1 Nação, multidão

Para pensarmos mais detalhadamente como a imagem de povo é produzida em *Lábaro estrelado*, partiremos de um momento importante na peça, quando, no ato I, a personagem Dagmar começa a descrever o sinal que ela recebeu, chamando-a para o Planalto Central. Pela descrição dada por ela, Poderíamos inferir que o sinal vem de uma entidade supra-humana, advinda da luz. Mas o que chama a atenção é como esse ser se define, como se verá no trecho abaixo:

DAGMAR – Sabe, Agenor? No dia em que eu vim-me embora, eu tive um sonho maluco. Sonhei que todo mundo andava preocupado, tentando encontrar uma saída. Aí, vindo da luz, alguém tocou em mim e disse: “Eu sou um caboclo tolo boboca, um tipo de mico cabeça-oca, raquítico típico jeca-tatu, um mero número zero, um zé à esquerda, pateta patético lesma lerda, pato panaca jacu, eu sou um androide candango doido, algum mamulengo molenga mongo, mero mameluco de cuca lelé, trapo de tripa da tribo dos pele-e-osso, fiapo de carne, farrapo grosso, da trupe da reles e rala ralé”. E aí ele punha os olhos grandes sobre mim... e me apontava um lugar... Era um lugar assim, meio céu, meio chão, visto do alto, parecia um céu no chão... [...] (MENDES, 2003a, p. 61).

O alguém que toca Dagmar é a multiplicidade que não deseja a harmonia. Ele é vários, contraditórios, que se entrelaçam para formar um ser que não se completa – uma forma que não se formata, não se unifica. E nesse processo, há um tom parodístico na apresentação dessa criatura iluminada, já que ela sai da luz e, ao se apresentar, subverte a elevação esperada de seres iluminados, a exemplo de “caboclo tolo boboca”, “mero número zero”, “pateta patético lesma lerda”, entre outras definições apresentadas por ele, algumas remetendo a chão, a terra – a

barro. Essa visão remonta ao padre salesiano Dom Bosco, cujo sonho profético de uma cidade na América Latina serviu de mote para a construção da Ermida João Bosco, projetada por Oscar Niemeyer. O que merece destaque nesse sonho de Dom Bosco é que o lugar imaginado por ele é apresentado por um jovem belo e cercado de luz, e esse território está entre os paralelos 15 e 20, o que corresponde a um local entre os Andes e o Oceano Atlântico. Essa narrativa que eleva à categoria de terra prometida um lugar imaginado na América deu a recém fundada Brasília um destino utópico, o que, numa sociedade de base católica como a do Brasil dos anos 1950, gerava agrado e reforçava as imagens utópicas que perpassam historicamente o país, como podemos observar na discussão trazida por Márcio de Oliveira (2006) sobre a nova capital do Brasil.

Esse é o sinal que leva todos os personagens ao Planalto Central: um chamamento de um ser que é – ao mesmo tempo – superior e mundano, não exigindo, assim, uma essência – já que esta inexistente – como matéria elementar de reconhecimento das personagens; este local, o ser que emite o sinal e os ocupantes do Planalto estão próximos pela sua matéria, heteróclita e dinâmica. E a ligação desses três pode ser lida a partir do final da fala de Dagmar, ao dizer “E aí ele punha os olhos grandes sobre mim... e me apontava um lugar... Era um lugar assim, meio céu, meio chão, visto do alto, parecia um céu no chão” (MENDES, 2003a, p. 61). Céu e chão remeteriam ao caráter terreno e divino desses sujeitos, da mesma forma que o emissor do sinal também é, vindo da luz e de elementos prosaicos, como pato, lesma e farrapo. Novamente fazendo menção à música “Objeto Sim, Objeto Não” (GIL, 1969 apud RENNÓ, 2003), tem-se, também, a costura entre céu e chão, carne e alma (a luz, a imaterialidade), em “os ilumencarnados seres / que esta terra habitarão, novos seres que virão / do fundo do céu / do alto do chão” (MENDES, 2003a, p. 36).

O mito paródico em *Lábaro estrelado*, como narrativa de fundação, ao ser recitado ou ritualizado, é um retorno ao primeiro momento, ao início de tudo. O deslocamento feito na peça leva-nos a pensar que retornar a um ponto em que tudo era pureza em si não é possível; esta origem é inalcançável pelo fato de a história não poder ser mais pensada como uma linha evolutiva em que se estruturassem em início, meio e fim – no caso, passado, presente e futuro. Retornar até o momento em que tudo começou é, ao invés de resgatar a essência de tudo, inventar um início; pensar o sentido histórico não metafísico, pondo em abalo a busca de um além,

início, núcleo ou essência, descortina as narrativas consagradas acerca do que é o Brasil, estas que buscam um abrandamento – ou melhor, apagamento – de feridas, lacunas e subjetividades que compõem outras visões de Brasil, porém deslegitimadas. A necessidade de essência na identidade nacional tem o preço do silêncio histórico de muitos que estão deslocados desse corpo homogêneo que se diz ser Brasil.

Pela leitura que estamos empreendendo, não é coerente buscar uma ideia de nação fechada e um conjunto de subjetividades exemplares para se definir um brasileiro, e a paródia é o riso que desestabiliza a seriedade e a solenidade do mito e da História: não há um segredo a ser descoberto, não há uma alma por baixo do corpo; a verdade é uma construção que se desenha na corporeidade dos discursos – como se pode evidenciar nos versos das canções brasileiras, que são a voz das personagens e aquilo que tanto as constrói como também o Planalto Central. Não se retorna a uma origem e a conserva, mas se criam origens, em diálogo com discursos que já circulam. *Lábaro estrelado* cria Brasis, e não resgata um Brasil autêntico. Conforme Friedrich Nietzsche, “hoje é, para nós, uma questão de decoro não querer ver tudo nu, estar presente a tudo, compreender e ‘saber’” (NIETZSCHE, 2001, p. 15). A leveza, a brincadeira com a reelaboração de um país feita no texto dramático em estudo articula-se com uma característica marcante da música brasileira, conforme José Miguel Wisnik:

[...] um saber poético-musical que implica numa refinada educação sentimental [...], mas, também, uma “segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais” (a frase é de Nietzsche na abertura d’*A Gaia Ciência*) (WISNIK, 2004, p. 218).

Essa ciência alegre que se apresenta na canção brasileira é uma forma de tirar do recalque as diversas problemáticas que percorrem esse Planalto-Nação e de, fazendo isso, desenhar uma possibilidade de um futuro melhor. Os personagens, como num duelo de repentistas ou de *rappers*, usam da forma artística – do ritmo e da metáfora – como discurso. Além disso, postos em cena e em palavra cantada, o saber se corporifica, promovendo um abalo na dicotomia razão x emoção, já que o refletir, nas músicas e na peça, transita por esses dois espaços.

*Lábaro estrelado* pode ser lido como uma gaia ciência tanto por seu enredo quanto pela constituição do texto, formado por recortes de músicas: a peça é a

alegria da fé num amanhã, vendo potências e misérias – buscando sanar essas dores. E toda essa potência está marcada na superfície do texto, através dos versos, e na superfície das personagens, daí a importância do corpo na peça como espaço de reinvenção da nação brasileira, em que a carne, entoadada por fragmentos-canções no espaço dramático, foge da dureza da seriedade e do rigor para produzir apenas uma visão de Brasil; são vários ritmos, faces e histórias que se enlaçam poeticamente, não definindo, mas disseminando possibilidades, no mesmo tom do “virá que eu vi”, em que passado e futuro se articulam numa mesma frase, sem que haja a anulação deles.

Essa possibilidade de coexistência de contrários no espaço artístico é a lição que a história monumental não é capaz de ensinar; é, pelos desvios, falhas e lacunas, “rir da solenidade das origens” (FOUCAULT, 1979, p. 18), educar pelo sentimento e pelas alteridades – e não pela doxa, pelo modelo, pelo fechamento:

Como fenômeno estético a existência ainda nos é **suportável**, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para *poder fazer de nós mesmos um tal fenômeno*” (NIETZSCHE, 2001, p. 132, grifo do autor).

O entrecruzamento de discursos trazidos pelos versos das canções embaralham propositalmente os símbolos que são tradicionalmente definidos como nacionais no Brasil. Isso é reforçado pelo próprio enredo, que é uma paródia às narrativas míticas, que serviam como explicações para o surgimento de algo, como um oceano, um rio, o sol ou uma nação. Tal surgimento envolvia seres supra-humanos, elevando estes à categoria de seres primordiais – puros, de onde tudo partia. Entender o mito seria uma forma de entender a origem das coisas, já que sua natureza primordial, preservada desde o momento da origem, seria o norte para que o fundado seguisse seu caminho correto. Mas na peça, tal origem como receptáculo de uma essência é questionada, pois, “do fundo do céu e do alto do chão”, os seres sobrenaturais são, na verdade, humanos e já fragmentados; e esses múltiplos que constituem cada personagem são os fios que tecerão essa nação fundada.

Ao rasurar o discurso mítico, o texto dramático de Cleise Mendes apresenta uma noção de identidade nacional que não se firma pela completude, essência ou acabamento de sujeitos ou de uma nação, tendo, no recorte e na colagem de trechos de canções do vasto repertório da música brasileira, o espaço de

performatização dessa identidade. Nesse espaço, os elementos que tradicionalmente definem os brasileiros não são abandonados, porém são ressignificados; vemos essa rasura na apresentação da peça, na qual os personagens são caracterizados a partir de conhecidos tipos brasileiros, como o malandro, a exemplo do personagem Zé da Hora:

ZÉ DA HORA – O malandro, “o barão da ralé” (segundo Chico Buarque); primeiro, o malandro light, tipo Lapa, depois sem espaço para sua malandragem antiga, esmagado pelas mutretas oficializadas; vira garotão Jovem Guarda, surfista e marombeiro; nos anos 90, torna-se marqueteiro, produtor de mega eventos (MENDES, 2003a, p. 31).

Notamos, já nessa descrição, que categorizar Zé da Hora a partir de um tipo não é um fechamento dessa identidade, mas um ponto de partida para seu questionamento, evidenciado as constantes incorporações que os personagens fazem dos trechos das canções que compõem seus discursos; mesmo havendo uma subjetividade a se apropriar dos fragmentos, elas não recebem esse discurso de forma completa e unilateral, promovendo mudanças, dobras e, portanto, releituras. Assim, notamos que a associação e identificação de um desses tipos brasileiros com sujeitos que pertencem a esse país fogem do reconhecimento de uma origem comum, ou mais, de um conjunto de modelos identitários que, juntos, são aqueles que retratam a fiel imagem do brasileiro. Como a identificação é performativa, evidenciando o papel ativo dos sujeitos na construção desta, ela é estratégica, ou seja, seletiva, contingencial e não-impositiva, conforme apontado por Stuart Hall (2000):

Embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la, a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência. Uma vez assegurada, ela não anulará a diferença. Identificação é um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção (p. 106).

Questionar uma imagem pré-concebida de um perfil de sujeito brasileiro é mostrar que esta e outras imagens são apropriações feitas pelos sujeitos, sem que essa apropriação seja especular, total, já que o próprio personagem é uma identificação com séries de trechos de músicas, usando-as como sua voz. E para cada momento, um trecho é resgatado, a exemplo de Zé da Hora, independente de a música ter alguma menção ou se encaixe exatamente com o perfil malandro; é a

situação que define o discurso e, conseqüentemente, sua face. E é nos constantes conflitos que perpassam a trama de *Lábaro estrelado* que vemos que essas identificações falham em ser impositivas: nos dois primeiros atos, as vontades das personagens entram em choque constantemente, por conta da incompatibilidade de perspectivas que cada uma carrega, o que só será resolvido no terceiro ato, quando elas percebem que carregam em si multiplicidades.

O despertar para esse múltiplo dos habitantes do Planalto Central é o despertar para a diferença, a não-hierarquização; as personagens diferem-se e nada mais, estando sempre em devir, anulando a ideia de “eu sou”, que pede o Outro como par opositivo. Tal concepção advém de uma constatação da contemporaneidade, em que a construção identitária não é mais fixada num conjunto de referências, dando uma ideia de um todo fechado, mas sim é constantemente elaborada, evidenciando seu caráter de suplemento. Não temos na peça personagens que existem sendo oposições umas das outras e que formariam uma síntese dialética, una, homogênea: elas carregam, em si, traços que as aproximam e distanciam, ao mesmo tempo. “[...] O suplemento opera uma reversibilidade dos contrários, uma vez que estes deixam de ser o simples complemento opositivo um do outro” (NASCIMENTO, 2004, p. 28). Pelo suplemento, entendemos porque o tecido de citações o qual constitui *Lábaro estrelado* é tão explícito: não é pela oposição dualista que versos e personagens se encontram, mas outra ordem, que é o reinado do vário, do múltiplo, por não se formatar, se fixar a um modelo. O texto dramático aqui em estudo nega a completude; está na margem, “lugar do suplemento” (SANTIAGO, 1976, p. 57). Margem evidente nas pontas trançadas entre cada citação e cada personagem.

Vemos, ao longo da trama da peça, que é na superfície que a identidade se constrói, e nela é onde o discurso se faz. Num texto carregado de musicalidade, é pelos versos que a ação se desenrola; o agir é pelo discurso, ora cantado, ora falado, sendo, remetendo, em alguns momentos, a duelos de repentistas ou rappers, em que o duelo é verbal e rítmico. A seguir, um exemplo:

ARLINDO ORLANDO  
(fascinado, vai se aproximando disfarçadamente de Maringá, cantando)

Fica comigo esta noite  
e não te arrependerás...  
lá fora o frio é um açoite,

calor aqui tu terás.  
 Terás meus beijos de amor,  
 minhas carícias terás...  
 Fica comigo esta noite  
 e não te arrependerás...

MARINGÁ  
*(falando)*

Sou bem mulher de pegar macho pelo pé! Reencarnação da princesa do Daorné! Um mulherão! Sou de arrancar couro, de farejar ouro... Sou coisa feita! Se o malandro se aconchegar... vai morrer na esteira! Neguinho assim, ó! já escreveu atrás do caminhão! "A mulher que não se esquece é lá do Daomé". (Ameaçando Arlindo Orlando) Faço mandinga, fecho os caminhos com cinzas, deixo biruta, lelé da cuca, zuretão, ranzinza... Pra não ficar bobo, melhor fugir logo. Sou de pegar pelo pé... Sou avatar, sou vodu, sou de botar fogo! Princesa do Daorné!

ARLINDO ORLANDO  
*(insistindo, fascinado)*

Ô abelha-rainha! Faz de mim um instrumento do teu prazer... e de tua glória, e de tua glória... (MENDES, 2003a, p. 52).

Partindo do exemplo, podemos observar que os afetos, identificações e conflitos que envolvem os personagens no Planalto Central se fazem pelos versos, que é a forma de eles se tocarem. E são estes que compõem a face desses sujeitos, face estilhaçada, que dá uma forma nunca totalmente preenchida. Essa superfície textual rompendo com a dicotomia dentro/fora é belamente representada no verso “a esperança está grudada na carne”, da banda Barão Vermelho, que aparece duas vezes na peça. Nas dobras das personas dramáticas, a utopia é tatuada nesses corpos tão diversos, porém unidos por um desejo, que, ao final da peça, une a todos, porém sem uma homogeneização, que ocasionaria o apagamento das nuances que distinguem cada um desses personagens e negaria o “jogo de construção”<sup>12</sup> (SARRAZAC, 2012, p. 121) trazido na escritura dramática.

Portanto, são nesses corpos que verificamos os acontecimentos da trama, havendo, dessa forma, um esfacelamento das subjetividades a partir dos agenciamentos estabelecidos entre elas. E para essa afirmação, trazemos o seguinte enunciado de Foucault:

---

<sup>12</sup> No jogo de construção, de acordo com Jean-Pierre Sarrazac, “a montagem assume uma conotação subversiva (ou dimensão revolucionária), rompendo com hierarquias e tradições, instaurando pontes com outras artes e culturas. Montagem e colagem são portanto, por sua história, associadas às rupturas e renovações: dois conceitos no âmago da crise do drama moderno” (SARRAZAC, 2012, p. 121).

Superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização (FOUCAULT, 1979, p. 22).

Ou seja, essa pulverização do Eu, gerada pelos diversos versos cantados pelas personagens, permite que estas se encontrem no outro, naqueles que também ocupam o Planalto Central, e se suplementem: não há uma pretensão de totalidade ou unidade, que produziria uma relação opositiva entre os viventes do Planalto Central. Contrariando essa perspectiva, o que vemos são personagens sempre em construção e, por esse ser um processo comum a eles, todos, apesar de suas particularidades, compreendem, no último ato, que suas subjetividades acrescentam algo ao outro, “o que faz que sempre haja mais” (DERRIDA, 2005, p. 245), e que assim deve ser a relação nesse território imaginado em *Lábaro estrelado*.

Trazemos aqui a distinção entre os conceitos de “povo” e “multidão” propostos por Antonio Negri e Michael Hardt, contraponto importante para que possamos discutir a identidade nacional reinventada em nosso objeto de estudo. Essa distinção nos é necessária para evidenciar a relação estabelecida entre os sujeitos do Planalto Central:

Apesar de “o povo” ser proposto como base originária da nação, o **conceito moderno de povo é, na verdade, produto do Estado-nação**, e só sobrevive dentro do seu contexto ideológico específico. [...] Deve-se observar que o conceito de povo é muito diferente do conceito de multidão. Já no século XVII, [Thomas] Hobbes estava bastante cômico dessa diferença e de sua importância para a construção da ordem soberana: “[...] O povo é algo uno, que tem uma vontade, e a quem uma ação pode ser atribuída; nada disso pode ser dito da multidão. O povo manda em todos os governos. Pois mesmo nas monarquias o povo comanda; para as vontades do povo pela vontade de um homem (por mais que pareça paradoxal) o rei é o povo” A multidão é uma multiplicidade, um plano de singularidades, um conjunto aberto de relações, que não é nem homogênea nem idêntica a si mesma, e mantém uma relação indistinta e inclusiva com os que estão fora dela. Em contrapartida, o povo tende à identidade e homogeneidade internamente, ao mesmo tempo que estabelece suas diferenças em relação ao que dele está fora e excluído. Enquanto a multidão é uma relação constituinte inconclusiva, o povo é uma síntese constituída e preparada para a soberania. O povo oferece uma vontade e uma ação únicas, independentes das diversas vontades e ações da multidão, e geralmente em conflito com elas. Toda nação precisa fazer da multidão um povo (NEGRI; HARDT, 2005, p. 120, grifo dos autores).

Temos uma multidão a ocupar o Planalto, feixes de singularidades que trançam a identidade nacional em *Lábaro estrelado* sem torná-la homogênea, e menos ainda reduzirem-se “[...] a recuar defensivamente para aquele ‘tempo



perdido’, quando a nação era ‘grande’” (HALL, 2003, p. 56). Articulando o conceito de multidão trazido às multiplicidades do rizoma, distanciamos-nos, em *Lábaro estrelado*, da concepção de povo para caracterizar a construção dessas subjetividades nesse texto. Conforme podemos confirmar nesta última citação, a ideia de povo chama pra si uma unidade, uma cara, uma forma fechada; mesmo essa forma se mostrando fechada, ela foge à lógica do simulacro, por se pretender uma identidade, constituir-se como referência ao mesmo. O povo brasileiro, nessa linha de raciocínio, reduzir-se-ia a elementos circunscritos a um conjunto, ordenados numa estrutura, e não linhas de fuga que se articulam de infinitas formas. Esse povo seria o fruto da mestiçagem, mas, no *corpus*, as multiplicidades explodem esse corpo mestiço. A multidão é disforme e destrona a narrativa da nação, planificando-a, colocando-a no mesmo patamar que os discursos que, historicamente, foram obliterados. A multidão desse Planalto Central é devir, é “virá”, a partir do momento que promove esse mapa-bandeira que amplia as desterritorializações, apaga padrões e tradições, a partir de cada trança, transa, a partir de cada agenciamento realizado entre esses fios que compõem Planalto, canções e personagens.

Portanto, sendo a diferença algo experimental, ou seja, aquilo que retira da identidade seu caráter imutável, definidor, e as personagens sendo esta diferença (esse constante devir gerado pelas apropriações dos versos das canções), a rasura que é feita no uso dos elementos nacionais – que, na peça, vão do nome do território ocupado pelas personagens (o Planalto Central) aos tipos brasileiros que também compõem estas – nos mostra que a identidade nacional em *Lábaro estrelado* é um jogo de cena: a assunção – provisória – de traços que não necessariamente são “genuinamente” nacionais, como, por exemplo, o fato de Zé da Hora ser, também, um surfista, mostra que a assimilação de elementos para se compor uma identidade vai além de um lugar de pertencimento. E sobre esse lugar de pertencimento, considerar o centro do Brasil – geográfico e político – como um centro vazio e que será preenchido pelas personagens revela que não há um antes a dar corpo a estas; são elas – múltiplas – que constroem o Planalto. Assim, de acordo com Stuart Hall (2000):

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as

questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (p. 108-109).

Logo, a identidade é o ponto de encontro entre os discursos que nos convocam a assumir um lugar social e os fatores individuais que constituem a subjetividade dos sujeitos. Assim, na articulação entre sujeito e os discursos que o interpelam – aqui, em questão, aqueles referentes à identidade brasileira –, é evidente, em decorrência da construção do texto de *Lábaro estrelado*, o processo de sutura, conforme proposto por Stephen Heath e problematizado por Stuart Hall no texto “Quem precisa de identidade?”:

Se uma suturação eficaz do sujeito a uma posição-de-sujeito exige não apenas que o sujeito seja “convocado”, mas que o sujeito invista naquela posição, então a suturação tem que ser pensada como uma **articulação** e não como um processo unilateral. Isso, por sua vez, coloca, com toda a força, a **identificação**, se não as identidades, na pauta teórica (HALL, 2000, p. 112, grifo do autor).

Os versos, costurados uns aos outros, revelam que as músicas, depositadas e, ao mesmo tempo, reelaboradoras do imaginário brasileiro, são esses discursos agenciados pelos personagens, que os manejam, ligando-os, porém evidenciando as pontas dessas ligações, mostrando que as descontinuidades relacionam-se à construção dessa identidade nacional. Assim, descontínuas, elas são contingentes, já que, não havendo uma causalidade (que remonta a uma origem), são os momentos, diversos, esparsados, que dirão aos sujeitos qual identidade sustentar, qual fio discursivo usar para se fazer, sendo esses fios, os fragmentos das canções.

As duas últimas músicas que encerram a peça, “Os mais doces bárbaros” e “Um índio”, ambas de Caetano Veloso, são o “hino final”, conforme indicação da rubrica que antecede as duas canções. Esse hino não é unitário, detentor de um centro, pois é formado por duas músicas, além de elementos de outras canções, como é indicado na rubrica entre as duas: “Vocalize dissonante como no final de ‘Objeto Sim, Objeto Não’. Solos sobre o vocalize dissonante que se seguiu à música anterior” (MENDES, 2003a, p.103). O hino, o canto de louvor à nação, assim como o sinal que levaram as personagens ao planalto central, é heterogêneo. Não apenas o conteúdo das canções representa essa multiplicidade, mas a colagem dos textos-fragmentos, que se unem, contudo têm demarcadas suas distinções, confirmando a

colagem. Nesta última rubrica, uma palavra é significativa para que possamos entender esse processo, que é o termo “dissonante”. Fugindo da consonância, que remete à unidade, a dissonância evidencia as múltiplas melodias que compõem esse hino diverso em sua estrutura e temática. O coro, “reservatório do imaginário brasileiro, espécie de ‘anima’ coletiva, da qual a cada momento saem personagens, e na qual eles são novamente reabsorvidos, ao deixarem sua individualidade” (MENDES, 2003a, p. 33), ao cantar esse hino, corporifica a diferença que *Lábaro estrelado* constrói: as vozes reunidas unem-se em meio à dissonância que acompanha o hino, fazendo e – ao mesmo tempo – desuniformizando esse povo brasileiro, que canta, em coro, a heterogeneidade.

O texto de Cleise Mendes guia o leitor a um quebra-cabeças cujo término é inalcançável: as peças encaixam-se e soltam-se num complexo fluxo de afinidade e tensão. Cada peça desse *puzzle*, seja ela uma personagem, o Planalto Central ou um verso de uma canção, já é fragmento de outros quebra-cabeças. Nesse incessante jogo de (des)encaixe, *Lábaro estrelado* constrói e desconstrói possíveis imagens que se pode ter do Brasil e de seu povo. “O dia que virá” não é mais uma estrela distanciada desse Planalto, cuja caminhada até ela se faz na relação fechada de causa e consequência, respectivamente atrelada a passado e presente, mas sim o constante fluxo entre temporalidades. Entendendo essas multiplicidades como formadoras da face brasileira, não se podem conceber mais fechamentos em identidades que, no desejo de se fixarem em um solo e declará-lo seu, tornam o outro um perigoso estranho, um estrangeiro que nada tem a partilhar, muito menos algo que o identifique a essa terra.

E é nessa escritura que o terreno do Planalto Central se monta e se desmonta, pois sempre está aberto, e seus habitantes sempre estão a se fazer brasileiros. Temos, na peça, um grande aprendizado para uma nova visão de harmonia social, não homogênea, mas que afirme seus diversos tons e vozes; a peça traz um povo cuja utopia cantada no “virá que eu vi!” se constrói na dissonância, no múltiplo, no mosaico. Trazendo essa poética do mosaico à nossa existência, nossa compreensão de subjetividade e de alteridade passará pelo cuidado do ouvir os fragmentos dos outros que cada um de nós carrega, sem que fechamentos que construam etnocentrismos e diversas outras formas de segregação. Ver em nós e no outro a potência que carregamos em nosso devir, e disso elaborarmos nossa existência é uma das grandes marcas deixadas por Cleise

Mendes em sua peça para aqueles que têm a oportunidade de lê-la e puderam ver sua encenação.

### 3 UM DRAMA QUE DANÇA

Se o modelo da citação, do texto, todo ele reescrito, assusta, fascina ainda mais. Ele toca no limite em que a escritura se perde em si mesma, na cópia. Reescrever, sim (COMPAGNON, 1996, p. 42).

É difícil, diante da palavra impressa, “esquecer” a musicalidade impregnada em cada fase, em cada fala das personagens, pois são todas elas um rearranjo de versos memorizados pela audição continuada de uma trilha sonora que acompanha, através dos rádios, da televisão, dos aparelhos de som, o dia a dia nosso, brasileiro (MENDES, 2003a, p. 10).

Na articulação entre as duas citações que dão início a esse capítulo, é coerente considerarmos o poder disseminador de sentidos advindo do processo de recorte e colagem para a elaboração de *Lábaro estrelado*. Esse fenômeno estético põe no limite uma condição da criação artística, que é intertextualidade: uma pincelada, um verso ou um acorde carregam em si um mundo de criações anteriores, o que suplementa o número de interpretações possíveis. Os trechos retirados do cancionário nacional são marcas na memória popular, pedaços de história que, ao mesmo tempo, carregam a canção de onde são originadas e, na peça, na relação com outro espaço textual, produzem e ampliam a constelação de sentidos que dá corpo ao texto dramático. Além disso, essa dinâmica intertextual implica em uma reorganização do diálogo na peça aqui estudada, em que temos as falas como ações sobre as personagens e, como consequência, sobre o Planalto Central.

#### 3.1 O DJ que nós somos

O entendimento acerca da intertextualidade e da citação na literatura remete à discussão sobre seu caráter mimético ou autorreferencial: a literatura seria uma representação do mundo ou uma referência constante a ela mesma? O texto dramático em estudo – sendo multiplicidades –, conforme viemos defendendo, promove conhecimentos, mas sem se reduzir à representação do mundo. Nosso *corpus*, como um livro, constrói uma relação rizomática com a realidade<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Ele [o livro] faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode) (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 20).

Não estamos aqui a usar o conhecimento como ponte ao real, como se este fosse acessível: a linguagem constrói mundos, acresce significados às coisas, cuja completude inexistente. Entre a *mímesis* como representação da realidade e sua negação, em que a linguagem artística, em geral, sendo uma forma autorreferencial – vertente que bebe na fonte da Linguística de Ferdinand de Saussure e a Semiologia de Charles Peirce e que eclode com as vanguardas modernistas no final do século XIX –, há uma terceira via, que lê o processo de representação artística não como imitação, mas conhecimento, e é apresentada por Antonie Compagnon (2010) da seguinte forma:

A *mimèsis* é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo. Reavaliar a *mimèsis*, apesar do opróbrio que a teoria literária lançou sobre ela, exige primeiro que se acentue seu compromisso com o conhecimento, e daí com o mundo e a realidade (p. 124).

Trazemos essa discussão para reafirmarmos nosso enfoque em relação ao caráter rizomático de *Lábaro estrelado*: mesmo Compagnon considerando a *mímesis* como conhecimento, ainda temos estabelecida uma hierarquia entre realidade e o objeto artístico, porém numa estrutura diferente. Se fôssemos seguir a perspectiva de Compagnon, estaríamos lendo o *corpus* a partir de uma unidade homogeneizadora das multiplicidades que compõem o texto. Essa homogeneização neutralizaria sua dinamicidade rizomática, tornando-o limitado, ou seja, condicionado a procedimentos de organização, estes tomados da realidade. A afirmação a seguir reforça nossa argumentação:

Toda vez que uma multiplicidade se encontra presa numa estrutura, seu crescimento é compensado por uma redução das leis de combinação. Os abortadores da unidade são aqui fazedores de anjos, *doctores angelici*, posto que eles afirmam uma unidade propriamente angélica e superior (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 14).

Distanciando-se dessas leituras cravadas na perspectiva mimética, Cleise Mendes constrói seu Planalto Central e seus personagens: a linguagem como encenação não é fatia de real ou espelho deste, mas um diálogo; e esse diálogo é também um escapar de uma forma hegemônica – ou seja, um devir. Portanto, o envolvimento entre leitor e texto decorre dessa coreografia da linguagem e não da busca da referência. Com isso, a imagem poética, segundo Cleise Mendes (1995):

[...] é essa tensão interna, essa tessitura dinâmica que permite às palavras exibirem seu corpo. O significado sedutor da linguagem não está na soma do que diz cada palavra, mas na coreografia que executam dentro do texto, no seu diálogo. (p. 30).

Dessa forma, buscar apenas nas significações da peça as relações com a realidade, abstraindo seu apelo estético, é desconsiderar a arte como objeto que, tanto em forma quanto em conteúdo, produzem significações. Ou seja, a literatura é um conhecimento a partir de imagens, conforme discutido por Chklovski no texto “A arte como procedimento”<sup>14</sup> (apud TOLEDO, 1970). Como no gênero dramático, segundo Cleise Mendes (1995), a ação parte da fala das personagens, que também dá forma a estes: a linguagem encarnada, em *Lábaro estrelado*, ganha sua máxima potência, pois toda a ação é movida a partir dos fragmentos de canções, que dão matéria às personagens e ao espaço onde a trama acontece. Essa construção não se funda no retrato fiel à realidade brasileira, mas na tensão inerente ao signo artístico, que, ao encenar a realidade, inventa por relações múltiplas e não-hierárquicas.

A composição a partir de fragmentos escolhida por Cleise Mendes aproxima o processo de criação a um jogo de infinitos encaixes, um quebra-cabeça cujas peças pudessem se combinar de inúmeras maneiras, sem que estas estejam cerradas em uma forma fixa, que necessite de um par cujo encaixe seja perfeito. Caso assim fosse, voltar-se-ia à representação, portanto, a uma ideia de nação que encontraria seu termo, fechando-se num rol de caracteres complementares. Por conseguinte, a arte, sendo jogo, quer ser dinâmica, movente, e o desvelar da criação é escancarado quando o fenômeno artístico não se reduz ao seu potencial mimético; a plasticidade do signo – sua capacidade de fazer eclodir interpretações – leva também para a forma a potência polissêmica, não restringindo apenas ao conteúdo isso. A transparência na linguagem, passando a ser posta em crítica na modernidade, tem como efeito a busca por uma liberdade formal, uma fuga de modelos imitativos tradicionalmente considerados elevados e prescritivamente apontados como corretos. Foi da desconfiança que se tem da linguagem que as vanguardas artísticas, como o surrealismo e o cubismo, ganharam força, e delas

<sup>14</sup> Faz-se aqui uma referência a Chklovski (CHKLOVSKI apud TOLEDO, 1970), porém não ignorando o contexto em que esse texto foi publicado, quando a Teoria da Literatura começa a se firmar tendo como método o fechamento da obra em sua imanência. Portanto, a leitura aqui proposta relaciona essa arte como procedimento ao seu distanciamento da *mimesis*.

movimentos como o modernismo brasileiro reformularam o fazer artístico em nossos trópicos.

Dessa autonomia com a qual a arte é apresentada pela modernidade, o autor perde o poder de veto no leque de interpretações que surgem de sua obra, fugindo da hermenêutica e da verdade interpretativa que estaria por trás da palavra: não há um único significado por trás ou dentro da palavra, que merece ser trazido à luz pela interpretação; tudo é elaborado na/pela materialidade do signo, deslocado do seu uso comum, cotidiano. Daí pensar a arte como procedimento e como efeito de estranhamento, e não apenas buscando seus efeitos ou um sentido contido nela; o artista, enquanto promovedor desses procedimentos e experimentações, passa a ser um *bricoleur*, um articulador de cacos, que fabrica com o que encontra disponível. A distinção do poeta *bricoleur* para o poeta arquiteto ou engenheiro, traçada por Jacques Derrida a partir do pensamento de Claude Lévi-Strauss, está no campo da metafísica: o poeta-engenheiro, com seu edifício-texto levantado, imobiliza sua construção na rigidez do completo, do construído e inamovível:

Neste sentido o engenheiro é um mito: um sujeito que fosse a origem absoluta do seu próprio discurso e o construísse "com todas as peças" seria o criador do verbo, o próprio verbo. A ideia do engenheiro de relações cortadas com toda a bricolagem é portanto uma ideia teológica [...] (DERRIDA, 2005, p. 239).

Da edificação dura e cuidadosamente montada, passa-se aos encaixes frouxos e disformes de um fazer despretensioso e, ao mesmo tempo, estratégico, em que a suposta leveza que o acompanha expõe os limites da linguagem poética:

[...] o autor [segundo José Luis Borges] é um *bricoleur* mais do que um engenheiro, de acordo com a oposição que traça Claude Lévi-Strauss em *La Pensée Sauvage* (O Pensamento Selvagem). E Marllamé, por sua vez, dizia: "Comparado ao engenheiro, eu me torno, imediatamente, secundário". *Bricoleur*, o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. Como Robinson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstruindo-a a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura (COMPAGNON, 1996, p. 39).

O campo lexical relativo ao ato de costurar convida-nos para ler a construção de *Lábaro estrelado* sob a perspectiva do jogo: o signo encena sentidos diversos, que estão interrelacionados ao contexto onde ele irrompe (quem, quando e em que lugar o lê). Portanto, não há um sentido em si carregado, como já afirmamos, mas é durante a ação dessa matéria literária no espaço do texto que se produzirão leituras



– múltiplas e suplementares. Com os traços nacionais que acompanham os trechos das canções que dão corpo à peça há também essa dinamicidade de sentidos, incorporando sentidos já consagrados pela memória cultural, mas os trazendo em choque com diversos outros discursos, o que abala qualquer hierarquia que atribua valor a uma leitura que reitere uma tradição cultural hegemônica. Os símbolos encenam no espaço dramático, mostrando-se, ao longo da trama, que são ininterruptas performatizações de histórias e culturas díspares, que se entrecrocaram, e são esses encontros que promovem interpretações várias ao texto, como já apresentamos.

No trabalho de montagem a partir do recorte e da cola, a atuação de Cleise Mendes assemelha-se à figura do DJ<sup>15</sup>, e essa analogia é um interessante fio condutor para lermos a atuação da autora de *Lábaro estrelado*. O DJ exibe uma forma de composição muito específica, que não parte do uso de instrumentos musicais, mas uma maquinaria que exige não apenas conhecimentos musicais, mas técnicos, por conta do manuseio de programas de edição de áudio e de outras tecnologias. Assim, essas figuras transitam entre o papel de artistas e o de produtores, com um rico acervo tecnológico para inserir efeitos, modulações e simulações, e “[...] quando o equipamento dentro do estúdio se transforma num instrumento musical, ‘surge o músico engenheiro de som’ para nele compor” (GIUMBELLI, 2008, p. 321). E vale frisar que, com o avanço tecnológico deste último século, mais e mais pessoas passam a montar, em suas próprias casas, seus estúdios, o que é facilitado pela redução de custos, pela gama de equipamentos disponíveis no mercado e pelo aumento da qualidade destes. Com isso, podemos utilizar a categoria “autoprodução” apresentada por Tatiana Bacal (apud GIUMBELLI, 2008) para aqueles que têm seu computador como material de criação, sendo esta categoria uma ação, pelo fato de se considerar todo o processo parte da produção musical, e não uma divisão hierárquica entre composição e produção; não é mais um produtor musical trabalhando em cima de canções ou músicas já estruturadas, mas é ele, ao mesmo tempo, quem capitaneia a composição, a mixagem e a produção.

Numa entrevista dada pelo DJ e jornalista Camilo Rocha, a caracterização dada por ele à música eletrônica revela traços dessa forma de elaboração artística, muito cara à contemporaneidade:

---

<sup>15</sup> *Disc Joker*, figura de destaque na música eletrônica.

A própria estrutura da música eletrônica é diferente de uma canção. Se baseia muito mais na repetição e a forma da composição é diferente: você trabalha mais com a **colagem** de sons do que no modo tradicional de compor, de pegar um instrumento e tirar, **fazer** uma música (NAVES, 2006, p. 416, grifo nosso).

Nós destacamos duas palavras na citação: “colagem” e “fazer”. O motivo do destaque do primeiro vem da aproximação da criação de uma música eletrônica com a peça em estudo: o DJ, ao inserir diversas trilhas – cada uma delas referente a um trecho de uma música ou canção preexistente, um instrumento simulado pelo computador, voz ou ruído gravado –, elabora sua música nesses encaixes, evidentes quando um ouvido atento capta os trechos separados, por exemplo, ao reconhecer que uma canção regional ou um discurso foi inserido naquela nova música. Inicialmente esse processo pode parecer o mesmo utilizado na mixagem de canções de um compositor instrumentista, já que cada músico grava seu instrumento e, em estúdio, as camadas vão se montando até que o produto – a canção, com seus instrumentos e vozes – ganhe corpo. Mas neste caso, as linhas de baixo, percussão, voz, entre outros, em geral, seguem a melodia, definida como “conjunto de sons dispostos **em ordem sucessiva** (concepção horizontal da música)” (MED, 1996, p. 9, grifo do autor). Na criação musical feita pelos DJs, os pedaços colados podem, a princípio, ser nitidamente diferentes, como dois trechos de músicas de estilos musicais distintos, mas o “músico engenheiro de som”, com seu aparato e conhecimento técnicos, contorce e modifica esses pedaços, adequando-os para o seu interesse e ligando-os. Com isso, em algumas composições eletrônicas, quase não se consegue notar que houve inserção de uma batida ou arranjo de uma música existente, dado o grau de manipulação sobre o trecho.

É por esse trabalho de recorte e colagem que nós chegamos à segunda palavra destacada no discurso de Camilo Rocha – “fazer”: como sujeito que congrega diversas posições no processo composicional, o DJ tem no trabalho da pesquisa, audição e seleção das partes um cuidadoso labor, que, análogo ao trabalho do escritor com o signo – escolhido, burilado, retorcido e ressignificado – não pode ser visto como secundário. O procedimento, ou seja, o fenômeno do recorte e da colagem, da manipulação, da experimentação, tem grande relevância para o fazer artístico tanto do DJ quanto do escritor, pois o resultado – sempre

aberto, no sentido de ser terreno de outras leituras – será também manipulado interpretativamente, seja pelo apreciador da música, seja pelo leitor. O Disk Joker, como um farejador de sonoridades, precisa manipular um grande acervo para construir seus trabalhos musicais, além de uma sensibilidade empírica quanto a conhecimentos teóricos do campo da música. Consultando entrevistas retiradas do livro “A MPB em discussão” (NAVES, 2006), percebemos uma recorrência, entre os DJs, do discurso de se denominarem leigos em teoria musical. Como Camilo Rocha (apud NAVES, 2006) afirma:

Não costumo dizer que ele [o DJ] é músico, mas ele é musical. Embora não seja um músico no sentido tradicional da palavra, ele conhece e tem ouvido musical, às vezes melhor do que gente que estudou, de quem teve treino musical formal. Então ele sabe muito em, ele tem um conhecimento musical enorme que, às vezes, pode evoluir para realmente estar compondo alguma coisa e criando alguma coisa (NAVES, 2006, p. 416).

Portanto, nesse papel múltiplo que o DJ assume (engenheiro de som, produtor musical e compositor, além de outros), a alcunha de “músico” sofre um abalo, por não ser facilmente aceita por esses artistas. O conhecimento musical dos DJs vem da sua posição como receptor, consumidor de um vasto repertório, evidenciado pelo ato de colecionar e acumular discos de vinil para a discotecagem e pela vontade de garimpar musicalidades para compor seu acervo. Daí o caráter musical do DJ apontado pro Camilo, que desconstrói a noção tradicional de músico, mesmo as próprias figuras desse cenário, de certa forma, buscando se distinguir dessa classificação, por carregar uma perspectiva tradicional do trabalho de composição.

Imaginar *Lábaro estrelado* como músicas a partir de diversos *samples* e de *loopings*, como o “virá que eu vi”, é associar o trabalho de citação feito por Cleise Mendes – o jogo de recorte e colagem como parte integrante da música, não como ferramenta para elaborar uma obra sem que seu processo fique evidente – ao “dom de montar sequências” (NAVES, 2006, p. 429), ao sujeito que, ao deslocar as matérias primas de sua usina musical, transforma-as. O papel autoral exercido por essas figuras está no modo de produzir o objeto artístico, e não em sua originalidade pura, em que há um novo percorrendo toda a obra, cuja face do autor está nela. Cleise, como um DJ de versos, recicla os cantos ouvidos pela população brasileira, fazendo com que ela se questione pela canção e a própria MPB se questione.

A mixagem – que vem de *mix*, mistura – entre diversos gêneros musicais de épocas variadas a partir da mescla entre letras de música dissemina as referências, criando outras além daquelas trazidas da canção da qual saiu o verso enxertado. Sendo o DJ um múltiplo em sua criação, a autora, no trabalho de citação, é como uma cirurgiã esteta, conforme a analogia feita por Compagnon (1996), em que “[...] a citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente [...]” (p. 37-8). *Samples*, versos e visões se articulam para dar forma a um corpo cuja completude é negada: uma música eletrônica carrega infinitas possibilidades de modulações em cada trecho colado e pode, inclusive, ter em si depositados inúmeros trechos, de durações variadas. Em *Lábaro estrelado*, encontramos citações breves, como o próprio “virá que eu vi”, até músicas inteiras, a exemplo de “Se eu quiser falar com Deus” (GIL, 1980 apud RENNÓ, 2003) e “Chão da praça” (MOREIRA; NILO, 1978). E todo esse exercício artístico de seleção, colagem e repetição, conforme o também jornalista e DJ Carlos Albuquerque (Calbuque), “[...] tem o lance de educador, no bom sentido, do cara que bota coisa nova – ou então velha – misturada no meio” (NAVES, 2006, p. 418). Ser educador, no caso de Calbuque e, por comparação, ao de Cleise Mendes, é manejar sons e canções, promovendo outras leituras e instigando a vontade de buscar o lugar de onde aquele trecho foi destacado, quando este chama a atenção daquele que o lê ou ouve. Mas esse movimento não será baseado em uma hierarquia estabelecida entre original-cópia, mas um intercâmbio, um diálogo entre referências.

Ainda sobre a postura pedagógica no papel do DJ e do escritor quando estes utilizam a recorte e a colagem como procedimento artístico, um dado biográfico importante de Cleise Mendes precisa ser pontuado para essa questão, que é seu vínculo institucional, como professora-pesquisadora, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. E o saber poético-musical que José Miguel Wisnik enxerga na MPB – sua capacidade de integrar contrários, como foi apresentado no capítulo anterior – está na atuação da autora, que educa pela invenção, pelo embaralhamento das marcas e histórias carregadas pelas canções. Sua leitura, conforme Compagnon (1996), “[...] não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o” (p. 13): a autora faz de *Lábaro estrelado* uma educação pela afetividade, desenhando um mapa aberto e conectável em todas suas pontas, rasurando fronteiras e limites entre etnias, histórias e grupos sociais, e

faz com que a música nacional seja posta em discussão por ela mesma, quando se encontram, se modulam ou se distorcem.

Muitas dessas canções resgatadas na peça ficam registradas na memória dos leitores, mas podem ter sua autoria ou origem esquecidas ou não conhecidas: e novamente percebemos que a memória está intimamente ligada com o esquecer e o presentificar; as lacunas preenchidas, como o resto de uma canção cuja única lembrança fixada foi de um ou dois versos, promovem uma nova interpretação desses trechos guardados na memória. Além disso, a relação entre memória e corpo não deve ser ignorada, já que o que se inscreve nela é fruto dos sentimentos trazidos, fruto da emoção que mobiliza o sujeito da lembrança. Recolocar aquele verso “tatuado” na música de onde ele foi retirado dará a esta uma interpretação diferente da que ela tinha na primeira audição. Na intencionalidade em utilizar canções – em parte ou totalmente – conhecidas, a autora exhibe-se como leitora, como consumidora da MPB, compondo junto a esses tantos músicos e compositores, e articulamos essa postura à concepção de escrita de Antoine Compagnon (1996):

O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário (p. 38-39).

As harmonias e dissonâncias de acordes e vozes mesclam-se aos sentidos trazidos à cena no Planalto Central, e esses “lugar[es] de acomodação previamente situado[s] no texto” (COMPAGNON, 1996, p. 19) – as citações – inserem o leitor na trama e o fazem transitar por épocas, lugares e subjetividades formadoras desse território.

Essa leitura dissipadora e atenta do autor revira uma pretensa cronologia do acervo das canções: constituindo-se a peça em um mito paródico, em que o passado imemorial se atualiza no aqui e agora da ação dramática, as músicas, do início ao final século XX, têm suas datas de criação apagadas, na presentificação do mito a partir dos habitantes do Planalto Central. Sem nascimento, a hierarquia temporal e a consequente cronologia do cancionário brasileiro como chave de interpretação para se entender o Brasil são rasurados, tendo em seu lugar a

inserção de múltiplas temporalidades, os inúmeros agoras que promovem trânsitos entre o texto e o Brasil. A intertextualidade, sendo ela um efeito de leitura notado na peça em estudo, promove esse embaralhamento temporal das canções. Como podemos ver no enunciado a seguir de Tiphaine Samoyault, a relação intertextual amplia as vertentes interpretativas que um texto pode carregar:

Ele [o texto] admite também reviravoltas da cronologia: já que intertexto é antes de tudo um efeito de leitura, nada deve impedir um leitor de hoje de interpretar uma figura presente no monólogo de Molière, a partir de uma figura semelhante, presente no teatro de Brecht. A continuação da obra pelo leitor é uma dimensão importante da intertextualidade, segundo Riffaterre, e pode ser considerada uma ‘anacronia’ que é a da memória do leitor. Ela tem nesse caso um valor operatório na medida em que se torna um mecanismo de produção da significância que, diferentemente, do sentido que faz palavras se corresponderem com suas referências não verbais, “resulta das relações entre essas mesmas palavras e sistemas verbais exteriores ao texto (mas às vezes parcialmente citados no texto) e que se encontram seja em estado potencial na língua, seja já atualizados na literatura” (SAMOYAULT, 2008, p. 25-26).

*Lábaro estrelado* confunde a cronologia musical, pois ela não se acomoda nos corpos das personagens e dos brasileiros que entram em contato com esse texto: quando registramos na memória uma música ou um breve trecho seu, é, em primeiro lugar, pela relação que ela tem com o momento de sua audição. Não é o fato de esse momento estar num passado distante ou próximo, mas quais sensações nos perpassam naquele momento em que somos aplacados por um acorde, verso ou batida. As personagens da peça montam e remontam, com seus versos e de seus interlocutores, todas essas canções estando no agora, não importando se Vicente Celestino está ao lado do Barão Vermelho; a música brasileira, uma gaia ciência, ensina por essa mistura, essa simultaneidade que constitui cada ser e que precisa ser compreendida e respeitada.

O movimento e a dinamicidade das ações e diálogos no texto remetem a uma dança: ato em que a sincronia é construída independente da perfeição e na simultaneidade na execução dos movimentos – como a dança contemporânea ensina –, essa arte de corpos em movimento leva estes a seus limites, promovendo um autoconhecimento naquele que a pratica. E conhecer-se, no texto dramático em estudo, é, decorrente da constituição dessas subjetividades, conhecer o outro e o seu chão: os versos são os músculos dessas matérias cuja carne se estende enquanto houver disposição para se continuar a dança (mais uma vez, o verso “a

esperança está na carne” retorna). A música “Chão da praça” (MOREIRA; NILO, 1978) é entoada pelo coro antes e durante a cena de Maringá com o manto-colcha de retalhos (MENDES, 2003a, p. 99) tem como refrão “tem que dançar a dança, que a nossa dor balança o chão da praça”. Música que se popularizou no carnaval baiano e que, apesar da descaracterização mercadológica que este evento vem sofrendo, ainda persiste no imaginário popular, ela ganha força na voz do coro, por este funcionar “[...] como um reservatório do imaginário brasileiro, espécie de ‘anima’ coletiva, da qual a cada momento saem personagens, e na qual eles são novamente reabsorvidos, ao deixarem sua individualidade” (MENDES, 2003a, p. 33).

O Planalto Central é esta grande praça de cantos, encantos e dores, esse carnaval em que cada um dança uma canção, mas cada gesto ou passo é calcado pelos sons que marcam esses corpos. Podemos enxergar o Planalto Central como uma grande pista de dança em que diferentes sujeitos cruzam-se, trombam-se, encostam-se e amam-se: no início da peça, envoltos em seus objetivos individuais, demoram a perceber que estão na mesma atmosfera de esperança e que partilham dos mesmos elementos para se constituírem. No ato 3, a exemplo da coreografia em volta de Maringá, percebemos a aproximação da autora com a atuação do DJ, construindo um enredo em que a música engloba tudo: pessoas, história, lugares e desejos. E o enunciado a seguir, de Calbuque, ajuda-nos na analogia aqui construída:

O bom DJ é aquele que faz a ligação com o público, que faz as músicas que passam por ele virarem uma só. Você não sente quando está parando uma e começando outra, você fecha os olhos e vai embora. Ele cria uma atmosfera para você sentir que você é a estrela, que você está viajando, você é a música. A música é a estrela (NAVES, 2006, p. 416).

A encenação da linguagem que ocorre com o recurso da bricolagem exhibe uma tensão inerente a todo texto literário: não são apenas as personagens que estão no campo da encenação, mas as citações, com seus deslocamentos, reatualizações e plurissignificações.

Todo texto possui uma proposta ou sugestão cênica; seja ele um drama, um poema ou uma narrativa, jamais se reduz a palavras numa página. O texto literário finda por apresentar uma situação, uma experiência viva constituída e intensificada na linguagem e embora seja essa experiência o principal interesse do leitor, o idílio com o texto só acontece quando as palavras ganham movimento e plasticidade, saltam de sua convenção e arbitrariedade para revelar o liame necessário entre sinal e sentido,

tornando-se uma ideia em carne viva. O que se designa comumente por imagem poética é essa tensão interna, essa tessitura dinâmica que permite às palavras exibirem seu corpo (MENDES, 1995, p. 30).

Cleise Mendes, como *bricoleur*, uma tecelã que, dos fios de história e cultura tece uma multiforme bandeira-Brasil, apresenta o autor como um leitor do mundo, das canções do povo brasileiro, em que a recomposição do que é coletado pelos olhos, ouvidos e sensibilidade artística reorganiza as referências trazidas pelos versos:

É preciso consertar os estragos, colar novamente as extremidades que faltam. Mas não tenho fita adesiva. [...] **Colar novamente não recupera jamais a autenticidade: descubro o defeito que conheço, não consigo me impedir de vê-lo, só a ele. Mas me acostumo pouco a pouco com o mais ou menos; subverto a regra, desfiguro o mundo: uma roupa feminina sobre um corpo masculino, e vice-versa. Compondo monstros, acabo por aceitar a fatalidade do fracasso e da imperfeição** (COMPAGNON, 1996, p. 10, grifo nosso).

Ler, apropriar, citar – roteiros de toda leitura que estão condicionados ao escritor, que nunca parte do absolutamente novo para compor sua malha textual; elaborar um mundo no espaço literário é considerar a história de leitura sedimentada na figura do autor, cujas referências tomam, de forma consciente ou inconsciente, o espaço da escrita. É como alguém que, ao deparar-se com um verso de um poema ou a fala de uma personagem, prende-se ao trecho, destaca-o e memoriza-o; versos e frases que marcam o corpo do leitor, como uma tatuagem, um registro poético que se incorpora aos sujeitos, que diz sobre eles. “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar” (COMPAGNON, 1996, p. 31) e toda leitura e escrita é suplementar; todo texto tangencia outros, produzindo deslocamento de sentidos.

O uso dos rastros da memória nacional a partir da música brasileira é um modo de construir uma nação assumindo a impossibilidade de resgatar o todo, como foi discutido nos capítulos anteriores dessa dissertação. O papel do leitor, inclusive, revela a impossibilidade de se resgatá-la, de forma completa, já que nem todas as músicas são reconhecidas por ele, ou apenas o verso que aparece na peça e alguns outros são rememorados. Ao leitor, cabe continuar o jogo de montagem desse quebra-cabeça que, a cada momento, ganha uma nova forma. Essas citações o colocam nesse Planalto Central, que se torna fluido por conta de sua multiplicidade; cada música cantada, cada sujeito poético da canção que é incorporado pela personagem dramático na peça, é também um modo de acomodá-lo nesse terreno



que transita entre a solidez das tradições e do passado e na incerteza de um presente conturbado tanto em nível social quanto subjetivo. São essas tensões que provocam a *catarse*<sup>16</sup>; é a partir desse fazer artístico que o sujeito contemporâneo passa a entender o contexto ao seu redor, bem como sua individualidade. Daí a relação catártica entre texto dramático e sua audiência:

Assim como o autor tece o texto e nele se tece (é produzido), o leitor – e ainda mais o espectador, leitor de uma leitura – dissipa o texto e nele se dissipa. **A *catarse* é um circuito que vai de um sujeito a outro sujeito, de um desejo a outro desejo.** Se a personagem deve funcionar como elemento catalizador nessa reação comunicativa, nessa comunhão, é porque o desejo não pode ser nomeado sem disfarces. Isso dispensaria o drama (MENDES, 1995, p. 60, grifo nosso).

Essa troca entre sujeitos envolve o leitor, convocando-o para participar dessa dança no Planalto Central. Nessa comunhão, estabelece-se um diálogo com esse repertório musical e por essas figuras ilustres e mundanas que dão vida a *Lábaro estrelado*.

### 3.2 A ciranda das vozes

Nesse momento do capítulo, estudaremos um fenômeno na linguagem que, em nosso objeto de estudo, ganha um destaque ainda maior, em decorrência do seu processo de construção. A linguagem do texto dramático, muito mais do que descrever ações, é uma forma de agir sobre uma situação ou personagens. Assim, verificamos seu caráter performativo, em que o discurso não é exposição transparente daquilo que uma personagem sente ou pensa, mas uma ação sobre seu interlocutor. E tal perspectiva – pragmática, advinda das teorias de enunciação – favorece-nos a pensar como o processo de recorte e colagem de versos de músicas costura e descostura esses sujeitos viventes no Planalto Central, e como esse território mítico também se (des/re)faz a partir das falas e cantos deles. Vemos, na peça, como o diálogo, ora cantado, ora falado, evidencia um agir sobre o outro, um discurso cuja intencionalidade não está apagada. Para o início dessa abordagem, partiremos do trecho a seguir:

---

<sup>16</sup> A *catarse*, associada ao conceito de *mímesis*, é trazida deslocada da perspectiva mimética, e para nos apoiarmos nesse deslocamento, trazemos a leitura de Cleise Mendes desse conceito.

LÍGIA

*(Ao falar, já começa a fazer gestos que indicam que a qualquer momento ela pode escorregar por entre os dedos, dançando)*

Tem que acontecer alguma coisa, meu bem. Parada é que eu não posso ficar. Eu vou medir calçada, fiscalizar a paisagem, vou tocar fogo onde bombeiro não vem, vou rasgar dinheiro, vou fundar um partido, só pra variar... *(Mais reflexiva)* Eu já estou com o pé na estrada. Onde será que isso começa? A correnteza sem paragem... o viajar de uma viagem a outra viagem que não cessa. Onde será que isso começa?

VINÍCIUS

*(Vem atraído pela atitude meio triste e meio reflexiva dela)*

Não tenha medo. Não tenha medo, não. Nada é pior do que tudo que você já tem no seu coração. Nenhum dragão, nenhum avião, nenhuma assombração. Nada é pior do que tudo que você já tem no seu coração. Não olhe pra trás! Apenas começamos. O mundo começa agora. Apenas começamos. E o maior mistério é não haver mistério algum.

LÍGIA

*(Olha bem nos olhos dele)*

O meu coração ateu quase acreditou... *(sai, esvoaçando, e ele a segue com os olhos.)* (MENDES, 2003a, p. 81).

Dois pressupostos são importantes para as leituras que faremos nesse momento da dissertação: um deles, já apresentado, é o de considerar o enunciado de alguém como uma forma de ação sobre o(s) interlocutor(es) na conversação; e outro é o teatro como conversação, este se aproximando da fala cotidiana, em que não há a presença de um emissor e um receptor apenas, mas um intercâmbio de falas, que se cruzam. Para entrelaçar essas questões iniciais, é importante reiterarmos que o estudo de *Lábaro estrelado* é sobre o texto dramático, desconsiderando, por conta do recorte da pesquisa, a encenação. Portanto, as aproximações que serão feitas terão o cuidado necessário para que não haja desajustes nas costuras entre o aporte teórico e o *corpus*.

A linguagem como ação articula-se à concepção anteriormente apresentada aqui nesse trabalho, na qual temos a construção artística como um trabalho com o signo linguístico, em que as situações em que ele se insere promovem a polissemia. Afastamo-nos de uma abordagem que pensa a linguagem como uma abstração, como um conjunto de regras estruturadas, sendo o contexto de exposição ignorado. As fraturas sintáticas geradas com o processo de recorte e colagem desmontam esta concepção – que remete a uma estrutura fechada –, tornando a linguagem um jogo, não um encaixe de peças organizado e regrado. Então, tal como as

personagens, que agem sobre o outro a partir dos versos cantados ou falados, o que faz com que estes ganhem significados a partir dessas interações, os trechos usados prolongam-se quanto aos seus significados, já que o espaço literário é o espaço da ação da linguagem, território em que o ordeiro e a regra, próprios de uma ideia de estrutura, são demolidos. A brincadeira feita com as origens nacionais une-se ao esvaziamento do signo – a saber, no apagamento de uma essência, pautada por um significado ou por uma função dentro de uma estrutura –, fazendo com que os versos dançam ao som de inúmeros significados, gerados pela interação entre leitor e texto.

E estando a ação dramática distanciada da lógica aristotélica de causa e efeito, a linguagem também não se enquadra num ordenamento sintático fechado; cada encaixe entre versos expõe seus enxertos, decorrentes do reconhecimento que o leitor tem do material colado em *Lábaro estrelado*. Linguagem como ação envolve, nessa discussão, dois ou mais interlocutores, que provocarão ou receberão os efeitos de um enunciado. Assim, a verdade passa ser o resultado de uma encenação: dinâmica e produzida pelos diálogos, ela transforma-se em muitas, e por isso muitas são as visões de Brasil postas em trânsito no texto dramático.

Esse dizer/cantar que é fazer relaciona-se ao pensamento de filósofo da linguagem John Austin quanto aos atos de fala. Mesmo seus estudos estando voltados para a comunicação ordinária, considerando a linguagem teatral como um “estiolamento da linguagem” (AUSTIN, 1990, p 36), a forma como é construído o diálogo em *Lábaro estrelado* permite a aproximação entre a perspectiva do autor e o texto em estudo. Outro ponto que fortalece essa associação advém da atuação de Cleise Mendes como professora: o autor desta dissertação teve acesso às problematizações trazidas por Austin e às discussões sobre o teatro da conversação (o que será discutido posteriormente) a partir de uma disciplina ministrada pela professora, que, avaliando os *corpus* do aluno, julgou relevante indicar materiais referentes ao que se propõe nessa dissertação.

É necessário apontar dois tipos de declarações, para, dessa distinção, darmos prosseguimento às relações entre o pensamento de Austin e *Lábaro estrelado*. Essas declarações são a constativa e a performativa: uma fala constativa está baseada numa verdade, seja esta sendo descrita ou afirmada, no caso de uma ação sendo executada. Sobre os discursos performativos, eles não estão pautados numa verdade ou falsidade de um proferimento, mas sim na

execução de uma ação ao se dizer algo. “Quando digo, diante do juiz ou no altar, etc., ‘Aceito’, não estou relatando um casamento, estou me casando” (AUSTIN, 1990, p. 25). E para ser um performativo, esse algo dito está ligado a determinadas circunstâncias e, por conta disso, o contexto de fala é crucial para diferenciarmos um constativo de um performático. Como no exemplo dado do casamento, o “aceito” está envolto por diversas convenções e gestos que, articulados a essa enunciação, fazem dela não uma afirmação de que está se aceitando a mão de uma pessoa apenas, mas a ação de casar. O “aceito” é um performativo implícito, diferente dos performativos explícitos, “[...] iniciados com ‘aposto’, ‘prometo’, ‘ordeno’, ‘nomeio’, ‘doo’ etc. [...]” (AUSTIN, 1990, p. 62). A cerimônia, o espaço, testemunhas e demais elementos presentes nesse contexto corroboram para que esta fala seja um ato feliz ou infeliz (bem ou malsucedido), e não verdadeiro ou falso.

Se o que dá corpo à enunciação é a canção brasileira, os versos e fragmentos da música nacional atuam sobre os corpos dos viventes do Planalto Central: assim, em geral, há, em cada fala, um ato ilocucionário, em que não se diz algo apenas, mas se realiza uma ação ao dizer. Os fragmentos incorporam-se às personagens e as fazem dançar, portanto, fazem com que elas respondam corporalmente a esses estímulos verbo-musicais. Retomando o trecho entre Vinícius e Lígia, o “não olhe para trás” dele é um ato ilocucionário cujos efeitos ressoam sobre as personagens: como imigrantes de sua própria terra, o simples resgate do passado não se adéqua a esse chão pisado, que se mistura com o agora e um dia que virá. E a fala de Vinícius desperta a esperança incrustada na carne de todos, preparando-os para o último ato da peça, em que o sonho que todos carregam começa a ganhar corpo e voz. O ato perlocucionário, ou seja, o efeito gerado pelo ato ilocucionário de Vinícius no enunciado “não tenha medo”, pode não ter o resultado esperado pelo interlocutor de Lígia, mas ela, como se observa em sua última fala, não é totalmente descrente. Mesmo que quase acredite, há essa esperança que está na canção, no dia de amanhã, no dia que virá, e, portanto, é inseparável dessas personagens. Mas um ponto importante é que, nessa cena<sup>17</sup>, os diálogos se misturam, não se prendendo a apenas dois interlocutores: após a saída de Lígia da cena, temos a seguinte fala de Duda Sodré:

DUDA SODRÉ

---

<sup>17</sup> Cena 6 do Ato II, “Pirraças”, completa nos anexos.

(para Nara Lee)

Quer ir embora? Vá! Adeus, bye, bye! Eu é que não quero ficar vendo o mundo se acabar pela TV. Eu é que não me sento no trono de um apartamento, com a boca escancarada, cheia de dentes, esperando a morte chegar... (*Sério, pela primeira vez*) Porque longe das cercas embandeiradas que separam quintais, no cume calmo do meu olho que vê, assenta a sombra sonora de um disco voador (MENDES, 2003a, p. 82).

Antes da fala desesperançosa de Lúgia e a réplica de Vinícius, Nara Lee, a quem Duda Sodré se dirige, também se coloca em tom de descrença. A resposta de Duda, ao vir após o diálogo entre Vinícius e Lúgia, mostra que o ato perlocucionário, em alguns momentos de *Lábaro estrelado* não se limita a um sujeito: o discurso de Duda costura-se com o de Vinícius – sendo um efeito dele –, mostrando que as palavras deste agem sobre aquele, fazendo-o ter ânimo e vontade de ficar – um ficar ligado ao movimento, diferente do “sentar e esperar”, como se a esperança fosse algo a vir de cima, sem a necessidade de esforço. Vale lembrar que, sendo estes “ilumencarnados seres” “do alto do céu” e “do fundo do chão”, eles são a esperança, assim, é a ação deles que irá construir esse mundo que começa agora.

Havíamos comentado que dois pontos envolvendo o diálogo dramático seriam debatidos nesta parte. O primeiro, já abordado, referente à linguagem como ação; e o segundo, sobre o diálogo dramático como conversação, será analisado agora. Em primeiro lugar, precisamos apresentar o que seria esse teatro da conversação:

Um teatro da conversação é um teatro em que as trocas e as circulações de palavras prevalecem sobre a força e o interesse das situações, um teatro em que nada ou quase nada é “agido”, em que a fala, e somente ela, é ação (RYNGAERT, 1998, p. 137).

Partindo da afirmação de Jean-Pierre Ryngaert, o espaço dramático se constitui a partir das falas, o que está relacionado ao caráter performativo da linguagem e na construção do texto de *Lábaro estrelado*. A ideia de falso diálogo, em que falas e réplicas estão claramente dispostas no texto, sem inserções de outros assuntos, dá lugar a “entrançamentos”, “[...] um novelo no qual os assuntos se entremeiam para simular os caprichos da conversa [...]” (RYNGAERT, 1998, p. 136). Nessa situação conversacional em que os diálogos se entrelaçam e são a forma de agir das personagens, o contexto passa a ter menor relevância para situar esses enunciados. Esse deslocamento entre diálogos e a situação em que estes ocorrem observado no teatro da conversação sofre algumas modificações, ao ser trazido à peça: como os versos também compõem lugar da ação no texto – o

Planalto Central –, ele não é ignorado, mas construído pelas falas. Melhor ainda, o território ocupado pelas personagens é costurado da mesma forma que estas: a partir de tranças e emendas de discursos, diversos, sem uma ordem pré-estabelecida, um sentido para que esse pano torne-se homogêneo, apenas dos vários fios. Retomando a cena 6, as personagens interagem entre si sem que haja turnos, ou seja, sem que os diálogos estejam fechados entre dois interlocutores; notamos uma interação diversificada, cuja contextualização só é buscada pelas próprias falas, o que é reforçado pelo aparecer de personagens no meio da cena e evidencia uma diferença em relação ao drama convencional:

Está muito longe do teatro dramático convencional, em que se pede aos leitores que procurem a situação, e aos atores que a interpretem, para além das falas, portanto, ou como se essas falas só encontrassem todos os seus sentidos em uma relação com a situação (RYNGAERT, 1998, p. 138).

Montada com ecos da canção brasileira, o Planalto Central é esse lugar de acontecimento da ação dramática, porém um chão que não pode definir nada previamente. Essa terra virgem não poderia funcionar como um definidor para situar e circunscrever os enunciados em um conjunto de interpretações, já que ela também é elaborada por estes. A estrutura dramática convencional delimita os lugares de ocorrência do drama como chaves para que a compreensão dos diálogos seja alcançada, construindo entre diálogos e situação uma lógica complementar. Em *Lábaro estrelado*, sendo personagens e local formados pela mesma matéria prima, serão as ações – ou seja, os versos e canções inteiras recortados e colados – que irão situar o leitor na peça. E como o diálogo é enovelado, com fios e fios cruzando-se entre esses sujeitos e o Planalto, a hierarquia entre os assuntos abordados é desfeita em prol dessa horizontalidade multiforme, em que as visões e discursos que perpassam o Brasil, postos em proximidade no corpo das personagens e no chão desse território montado, aparecem sem que haja um destaque maior para esta ou aquela questão. Podemos ver, nesse caráter performático da linguagem, um esvaziamento das personagens como entidades autônomas e com uma unidade definida, esta sendo importante dentro do texto dramático tradicional, já que a tensão entre as personagens, com seus caracteres definidos, promove o andamento da trama. Tal enfraquecimento dessas personas dramáticas, no *corpus*, tem um caráter potencializador, já que, anulando a essência, elas tornam-se contínuas

construções discursivas, e agem a partir de suas vozes, traço que reforça as aproximações aqui propostas entre o teatro da conversação e o objeto de estudo:

Todo um teatro é construído estritamente no terreno da fala, como se as verdadeiras implicações estivessem nos desafios e nas fragilidades de sua emergência, como se a fala fosse a única coisa capaz de construir uma realidade teatral que desconfiaria das convenções (RYNGAERT, 1998, p. 137).

Com a conversação se caracterizando “pelo caráter aleatório do encadeamento das réplicas e por um encavalamento dos assuntos que obedece apenas ao desejo das pessoas que falam” (RYNGAERT, 1998, p. 145), os enunciados se fragmentam a partir desses desejos subjetivos, trazidos em cada verso cantado ou falado, sem o objetivo de dar pistas ao leitor para que ele continue a andar sobre o fio central do enredo dramático, mas o fazendo se misturar nas inúmeras referências trazidas pelos trechos colados; o uso da MPB e a releitura dessa categoria é uma forma de reinventar e reafirmar o traço popular que há na peça, juntamente com o arranjo do diálogo construído como conversação. E não havendo protagonismos entre as personagens, elas, sem distinção, possuem um destaque necessário para a constituição desse chão do Planalto Central, e isso se apresenta no corpo do texto com as trocas efetuadas nas falas, cruzadas, trançadas, truncadas, mas suplementares. Diferente de ordenar e encadear fatos dentro de uma origem mítica, linearidade dramática ou unidade lírica, o texto dramático escrito por Cleise Mendes desestabiliza essas convenções, sendo um drama que dança com essas caracterizações, revisitando-as, contudo as desestabilizando. O diálogo como conversação feita por pedaços de canções, desejos, histórias e memórias faz com que essa grande pista de dança que é o Planalto Central ceda espaço para os mais diferentes corpos e gestos, todos eles sendo também a música que escutam.

O Brasil como esse palco de celebridades do dia a dia, que cantam músicas consagradas no café da manhã ou na volta do trabalho, é o chão que não separa as estrelas dos desconhecidos, mas a terra que vive deles e os mistura ao céu. Portanto, o diálogo dramático é uma conversa fiada entre seres míticos e ordinários, estrelas com os pés no chão, retirando a solenidade das falas e respostas, misturando os enunciados – deixando, entre personagens e versos colados, o silêncio necessário para que a obra não se feche: sem lacunas, teríamos o encadeamento das ações, a rigidez sintática da linguagem e a definição da

identidade brasileira, fechando-a. Percebendo essas marcas no *corpus*, nós o articulamos ao seguinte enunciado de Jean-Pierre Ryngaert, objetivando compreender a diferença que o diálogo em *Lábaro estrelado* carrega:

Qualquer fala é propagada pelo silêncio. É desse ponto de partida que podemos medir melhor o que se interpreta nos diálogos. Nos extremos, uma fala pletórica que infla com seu próprio valor e enche o espaço até saturá-lo; uma fala lacônica que esvazia a linguagem e se deixa perfurar pelo silêncio. O diálogo entrelaçado é um modo de sair da alternativa e de fazer as réplicas **se entrechocarem de um modo mais musical**, como tantos outros temas retomados por diferentes instrumentos (RYNGAERT, 1998, p. 153, grifo nosso).

Nessa contínua transformação pela qual passam as personagens no Planalto Central – sempre devir – corpo e fala são texto: assim, sem uma essência para ser revelada pelo signo, que seria, neste caso, mero transportador de uma ideia, valor ou origem, ele é a matéria de que esses elementos se montam, abandonando uma dicotomia dentro/fora e fazendo com que cada verso cantado ou falado seja uma peça que modifica e transforma personagens e o espaço ocupado por elas. Assim, o verbo torna-se ação e criação: o fato de *Lábaro estrelado* ser uma espécie de mito contemporâneo de fundação de um território faz com que cada um dos viventes “Das últimas paisagens / depois do fim do mundo” (MENDES, 2003a, p. 36), ao cantar, construa um país e uma imagem de si. Sendo cada personagem uma leitura de um determinado tipo brasileiro, não fechado num estereótipo, mas “o objeto sim / o objeto não” (MENDES, 2003a, p. 36), o sim e o não, ou seja, o paradoxo, a impossibilidade de definição e, portanto, a contínua construção, são eles os arquitetos desse território e desconstrutores deles mesmos.

Portanto, fugindo de uma identidade, *Lábaro estrelado* também nega a representação, que se pauta na semelhança, no mesmo. E, conforme Deleuze (2000), “Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética” (p. 263) O que prevalece, no final da peça, é a intercâmbio – e não o apagamento – entre esses sujeitos-mosaico, nômades em sua terra, estrangeiros em sua pátria. E novamente pensando o *corpus* como simulacro deleuzeano, ele “[...] interioriza uma dissimilitude” (DELEUZE, 2000, p. 263).

É importante apresentarmos com mais detalhes o distanciamento de *Lábaro estrelado* das concepções que permeiam o teatro aristotélico. Sobre esse modelo clássico, propõe-se que o fluxo temporal de um texto dramático deve sempre correr



em uma direção, e nela fixar-se. Pelo fato de não haver a intermediação de um terceiro – no caso, um narrador – para ordenar os acontecimentos da história, o texto dramático deve por si apenas se bastar: para isso, é fundamental ser construído dentro de uma linha temporal que não faça avanços e recuos.

No caso de *Lábaro estrelado*, essa linearidade é quebrada pela construção estilizada do texto, mesmo havendo uma referência à virada do milênio, como já afirmamos anteriormente. A partir disso, cada verso exposto nas falas dos personagens remete a diversos períodos históricos, dificuldades e sentimentos próprios da gente brasileira. Essa polifonia revela tanto o caráter múltiplo que constitui a identidade de um sujeito, bem como distancia o texto teatral da linearidade própria da Dramática proposta por Aristóteles. Dessa forma, *Lábaro estrelado* faz com que o leitor/espectador da obra passeie, através dos versos dessas músicas, por diversos momentos históricos que fazem parte da formação do país e de seus habitantes. Tem-se como exemplo, na cena 2 do 1º ato da peça (cf. anexos), o momento em que o coro canta “Pra frente, Brasil”, de Miguel Gustavo, confrontando-se com Agenor Caju, que canta “Brasil”, de Cazuza, George Israel e Nilo Romero, expondo diferentes visões desse país. Esses períodos, bem como os desejos coletivos que são trazidos tanto pelos personagens quanto pelas citações, são postos em diálogo, surgindo daí a tensão própria do texto dramático.

Quanto à caracterização da peça dentro de uma teoria dos gêneros, vemos a dificuldade de enquadrar o texto de Cleise em um rol fechado chamado gênero dramático. Sua construção, a partir de trechos de músicas, faz com que características principais na Lírica se apresentem em *Lábaro estrelado*. Assim, há a inserção de um tempo subjetivo, posto por cada personagem em seus discursos. O tempo cronológico pontuado pela Dramática tradicional dá lugar à subjetividade lírica de cada música ou trecho expostos pelos personagens, que trazem ao presente – ao solo do Planalto Central – sentimentos e histórias do passado, bem como desejos e visões do futuro. A expressão de um sujeito, fator que define a Lírica como gênero, faz com que o mundo externo – representado pelo Planalto Central – seja desprovido de uma significação independente daqueles que o habitam. Essas subjetividades, transitando entre passado e presente, constroem Brasília, partindo dos trechos das canções, o que é possível a partir dessa mescla entre eu e o mundo:

Na Lírica, pois, concebida como idealmente pura, não há a oposição sujeito-objeto. O sujeito como que abarca o mundo, a alma cantante ocupa, por assim dizer, todo o campo. O mundo, surgindo como conteúdo desta consciência lírica, é completamente subjetivado (ROSENFELD, 2004, p. 27).

As subjetividades, ao ligarem-se ao mundo, fazendo deste uma extensão de si (traço lírico), dão origem, quando postas em proximidade, a uma tensão (traço dramático): estranhamento e reconhecimento são marcas da convivência entre indivíduos em uma comunidade, e a crença, no início da peça, num ideal de nação como comunidade homogênea é evidenciada pelo conflito gerado pelas diferentes perspectivas: apesar do mesmo sonho, que se relaciona à vontade de um Brasil melhor, os ecos trazidos pelas músicas revelam a incompatibilidade entre determinados discursos, gerando a tensão, já que cada um acredita que a sua visão de Brasil é a única possível, devendo esta ser aceita por todos. Essa tensão só é resolvida quando os habitantes do Planalto Central se dão conta que, assim como esse outro é, além de familiar, estranho, eles também são essa multiplicidade, já que suas subjetividades líricas integram mundo e sujeito, e esses sujeitos são fragmentados, no sentido de terem diversos discursos constituindo-os.

Continuando nas distinções acerca do drama aristotélico, a relação estabelecida entre as cenas não se baseia na causalidade, mas sobretudo no diálogo, na contraposição de discursos. Partindo disso, há um encadeamento entre elas, porém sem o rigor levantado por Aristóteles ao comentar sobre a unidade de ação, em que:

[...] convém que a imitação seja uma e total e que as partes estejam de tal modo entrosadas que baste a supressão ou o deslocamento de uma só, para que o conjunto fique modificado ou confundido [...] (ARISTÓTELES, [19--], p. 305).

Para conduzir essa análise, a leitura se baseará nas cenas 7, 8 e 9 do primeiro ato da peça, respectivamente intituladas “Te esperei”, “Amor pós-moderno” e “Na batucada da vida” (cf. anexo): nas três cenas, representativas para diversas outras ao longo da peça, não se constrói um encadeamento de lógica causalista, já que, entre as duas primeiras, a temática as ligam, mas estas com a terceira cena já se distanciam, pois, em “Na batucada da vida”, temos a apresentação de Dagmar. E a própria cena 9 tem momentos distintos: primeiramente, a apresentação da personagem; em seguida a investida de Agenor Caju e a negativa de Dagmar,

questionando-o por ter chegado no Planalto Central e não ter encontrado aquilo que foi prometido por ele (e desejado por todos) e o jogo de argumentações cantadas entre eles; o sinal do candango doido lembrado pela mulher, que foi o mesmo recebido por todos; e, por final, os dois personagens, após abraçarem-se, cantam juntos “Samba do approach”, de Zeca Baleiro.

Vemos que, tanto entre as cenas quanto dentro delas, a causalidade como procedimento de construção do drama é questionada. E ainda sobre a escritura dramática de *Lábaro estrelado*, a causalidade é deixada em suspensão por Cleise Mendes para que o conflito – a tensão, definida por Emil Staiger (1997) como base do gênero dramático – seja levado para a estrutura do texto: o jogo dos versos, montando uma sintaxe fragmentada, de colagens. “O conflito, mesmo quando pensado na instância semântica do dramático, será sempre produzido por uma sintaxe que estabeleça os estreitamentos e as correlações” (SANTOS, 1989, p. 121). Com o processo colagem, potencializa-se a caracterização do conflito dada por Roberto Corrêa dos Santos, pois nos defrontamos com uma situação-limite dessa sintaxe em que as relações se constituem, pois, em estilhaços, a construção do texto aqui em estudo reforça o Brasil montado em *Lábaro estrelado*: somos essas vozes entoando diversas formas de pensar, agir e de se representar, e estamos sempre em diálogo com outras vozes que dividem esse chão nacional conosco. Esse texto em fragmentos, bem como a sequências das cenas com quebras entre si, revelam os choques entre essas diversas personagens.

Podemos considerar toda cronologia como interpretação, uma necessidade de narrativizar num fluxo causalista. A ordem e organização são frágeis tecidos que cobrem o caos e o acaso que envolvem a história e os atos humanos, e é esse um dos efeitos gerados pelo recorte e pela colagem de citações no território mítico-paródico que é o Planalto Central: a memória afetiva dos brasileiros explode a linha do tempo que atravessa as canções brasileiras que compõem a peça, dando a cada uma delas independência e duração própria, independente do encaixe imposto ao trecho. O jogo de colagem de cenas e de versos utilizado por Cleise Mendes para a concepção desse drama permite ao leitor ser conduzido por essas canções, porém sem um roteiro fechado, mas disseminando possibilidades e vendo-se nessa escritura na qual as imagens criadas só ganham riqueza quando suas partes – multiformes e multicoloridas – combinam-se, mas sem o encaixe perfeito. Cada pedra que é usada para montar o Brasil desse Planalto possui sua forma e beleza,

que se soma a outras, contudo sem protagonismo de algumas em detrimento de outras. Essa imagem estilhaçada construída não pode ser enxergada abstraindo esses pequenos pedaços; seria buscar a homogeneidade e a standardização, deslocadas justamente pelo processo de bricolagem. Como músicas que se agregam e passeiam pelos corpos daqueles que dançam e (en)cantam no Planalto Central, *Lábaro estrelado*, na constante relação intertextual com o cancionário nacional, ensina pelo devir: expondo aos leitores um acervo – em geral, conhecido, porém reorganizado –, a canção brasileira educa pelos sentimentos que povoam a memória dos brasileiros, mobilizando-os a construir seu próprio Planalto Central, a partir de seu olhar e das sensações geradas com a leitura:

Essa capacidade pedida ao leitor de um trabalho em profundidade, rompendo com a sucessão e o desenrolar tradicionais, convida-o também a fazer escolhas que podem modificar e infletir o sentido. A memória de cada indivíduo não sendo nem total, nem idêntica àquela trazida pelo texto, a leitura do conjunto dos fenômenos intertextuais – de seus resultados no texto – admite forçosamente a subjetividade (SAMOYAULT, 2008, p. 91).

Portanto, o trabalho de citação escancara a potência criadora da literatura, que como afirma Deleuze em “A literatura e a vida”:

A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações. (2006, p. 14)

Cada verso inscrito na carne das personagens representa uma canção que acompanha a vida de um brasileiro e que possui um significado particular e dinâmico, que se refaz a cada incursão nesse objeto artístico que move a subjetividade, esta nunca sendo a mesma. Mas esse significado particular só é potente na elaboração desse povo por vir, que se quer multiplicidade. O “virá que eu vi” é o refrão desse devir-povo, dessa possibilidade colocar em diálogo desejos, passado e futuro, para que possam ser inventados, citados, recitados e partilhados, continuamente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi discutido no desenvolvimento desta dissertação de mestrado, podemos considerar que o exercício poético executado por Cleise Furtado Mendes, em *Lábaro estrelado*, nos encaminha para uma desautomatização da forma de se enxergar o Brasil: com a deglutição de elementos que perpassam e crescem significados ao território nacional, percebemos um movimento de reinvenção do imaginário nacional no espaço literário, elaborado a partir da releitura desses elementos, que são as canções que compõem o acervo musical produzido no país e os tipos brasileiros.

Como um manto confeccionado com diversos e diferentes fios, o Planalto Central ganha forma com as canções, que também bordam e dão vida aos ocupantes desse lugar. Coser, montar, colar – criar: ações atreladas ao manejo e abalo da memória nacional, exibidas pelas músicas e pelos tipos nacionais, e que se exibem num mito que se quer dança, movência. A partir da paródia, esse mito carnavalizado e contemporâneo opera uma horizontalidade multiforme, desierarquizando as referências histórico-sociais e pondo-as em contato e confronto. Nesse processo análogo ao procedimento cafona da Tropicália, temos uma desnaturalização dos símbolos dispostos nesse terreno brasileiro.

Usar da antropofagia e do aprendizado tropicalista para reembaralhar os símbolos que estão associados ao imaginário nacional é compreender – ao longo de todo processo de criação poética e de construção de Brasil – que esses objetos que caracterizam o país são signos e, por conta disso, congregam interpretações, sendo estas aquilo que irá dar a eles uma função nos contextos em que eles se apresentam. Dessa forma, o Brasil em *Lábaro estrelado* é um vazio, como o universo: espaço grandioso que carrega incontáveis mundos, sem buscar um preenchimento e cujas fronteiras são desconhecidas. Não sabemos onde o universo termina nem temos noção exata do nascimento deste, e o mesmo acontece com o país encenado no *corpus*. Com isso, são os corpos que estão imersos nesse grande espaço que darão vida e significação a ele: das constelações e rastros de luz que datam uma idade estimada do universo, temos os seres ilumencarnados que unem céu e chão, demolindo limites entre o nacional e o estrangeiro, o popular e o erudito, o pobre o rico, entre outras fronteiras que reduzem o universo-Brasil.

O Planalto Central, palco-mundo onde as estrelas anônimas e ilustres das personagens brilham, ganha tamanha dimensão por conta da voz de cada uma dessas figuras, que agem pelo canto: como seres mitológicos que conjuram objetos inanimados a partir de cânticos, os re-intinerantes desse lugar entrelaçam-se a ele, dando-o vida, história e futuro, com a mesma matéria-prima que as sustenta: as canções. Agir pela voz é um ato divino, em que vida, morte, fortuna ou desventura são dadas pela palavra, mas na peça de Cleise Furtado Mendes percebemos esse poder divino dado a seres não tão divinos assim, profanados pela corporeidade das músicas, que estimulam desejos, prazeres, dores e gozos. O “virá que eu vi!” é o *fiat lux* narrado em Gênesis 1:3 (BÍBLIA, 1950), cuja luz já foi vista, porém é constantemente evocada por aqueles que são parte dela: a esperança e a vida que darão continuidade a essa luminosidade alegre advêm das personagens, míticas e ordinárias nesse território sagrado e prosaico. Como havíamos afirmado, a fala como ação dá movimento a tudo que envolve o Planalto Central, desordenando a história do Brasil com a interposição das falas constituídas pelos versos; e desse procedimento, explode-se a cronologia histórica, livrando do leitor a obrigatoriedade de uma interpretação amarrada a uma linha do tempo – que, em geral, solicita um marco ou uma origem.

Nas articulações teóricas levantadas no *corpus*, encaminhamo-nos para o processo de bricolagem como procedimento central para uma releitura cultural e identitária do povo brasileiro. Nesta, a desnaturalização dos caracteres nacionais – representados pelo esvaziamento do Planalto Central e pela contínua mudança de tons dos personagens decorrente da variedade de versos reapropriados – permite a disseminação de significações. Com efeito, o olhar do leitor constrói imagens de Brasil não mais estáveis ou estanques, e o próprio texto dramático se propõe a estar sempre aberto – tanto no seu procedimento como nas temáticas expostas.

O trabalho da citação traçado por Antoine Compagnon (1996) nos fornece uma importante possibilidade de empreendermos leituras nesta obra, sem que busquemos uma imagem homogeneizadora, neutralizadora e totalizante, preenchida por um conjunto de traços nacionais. Nosso estudo encaminhou por uma perspectiva pós-estruturalista, em que a superfície é o espaço de incursão interpretativa e de inscrição de leituras, que promovem campos em que os cruzamentos desses traços constroem um mapa, conforme observado em Deleuze (1995).

Compreendemos que, apesar dos esforços, algumas questões aqui trazidas poderiam ter sido mais bem desenvolvidas. No que concerne às questões teóricas, precisaríamos mobilizar outros teóricos que tratassem sobre o intercâmbio entre literatura e música, intercâmbio importante para o trabalho. Mesmo tendo como foco o texto escrito, também poderiam ser trazidos alguns elementos da encenação de *Lábaro estrelado*, como forma de reforçar alguns aspectos trazidos em nossas análises. Por último, compreendemos que alguns pontos tangenciados nessa pesquisa necessitam de um maior desenvolvimento, esperamos que essas questões em aberto possam ser devidamente abordadas, numa pesquisa futura, dando maior destaque ao par literatura/música.

Por fim, a nação reinventada em *Lábaro estrelado* nos abre para o **exercício** de nos tornarmos brasileiros pelo que, ao passar por nossa voz e nosso corpo, nos move. Em cada movimento efetuado a partir dos versos das canções costurados no Planalto Central, encontramos a criação desse platô, fertilizado com cada trecho de canção entoado pelos brasileiros ilustres que chegam e brilham e, ao mesmo tempo, são ilustres e prosaicas celebridades anônimas que passeiam pelo imaginário daqueles que vivem ou imaginam o Brasil. Uma canção de diversos nomes, tons e sentimentos vibra as cordas que trançam cada imagem elaborada para esse país, sendo cada fio um pedaço de música, que traz, amarrado em si, histórias e memórias, Iniciamos com parte da música *De onde vem a canção* (LENINE, 2011), e fechamos esse texto com o fragmento de outra obra deste artista, cujo nome é *Sob o mesmo céu*:

Sob o mesmo céu  
Cada cidade é uma aldeia  
Uma pessoa!  
Um sonho, uma nação  
Sob o mesmo céu  
Meu coração  
Não tem fronteiras  
Nem relógio, nem bandeira  
Só o ritmo  
De uma canção maior...

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [19--].
- AUERBACH, Eric. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Ed: Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- BIBLIA, V. T. Gênesis. Português. Bíblia sagrada. Reed. Versão de Anttonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Editora das Américas, 1950. Cap. 1, vers. 3.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia da Gama Alves. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO, Arnaldo; CAZUZA. O tempo não para. In: CAZUZA. **O Tempo Não Para: Cazuzza ao vivo**. Rio de Janeiro: Polygram, 1989. 1 CD. Faixa 6.
- BREUILLY, John. Abordagens do nacionalismo. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. Trad. Verena Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 155-184.
- BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- CARRIZO, Silvina. Mestiçagem. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 261-288.



CELESTINO, Vicente; ROSSI, Mário. Terra virgem. In: CELESTINO, Vicente. **A Voz Orgulho do Brasil**. São Paulo: RCA Camden, 1966. 1 LP. Faixa 10.

CHAIA, Vera; CHAIA, Miguel. **A dimensão política de Brasília**. n. 20, São Paulo, Cadernos Metrôpole, jul.-dez., 2008. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/8691/6451>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1970.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA, Lucio. Relatório do Plano Piloto de Brasília. Brasília: ArPDF/CODEPLAN/DePHA – GDF, 1991.

CUNHA, Eneida Leal. **Estampas do imaginário: literatura, história e identidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: **Lógica do sentido**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália: alegoria, alegria**. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx: theatrum philosophicum**. São Paulo: Princípio, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREJAT, Roberto; CAZUZA. Bete Balanço. In: CAZUZA. **Cazuza**. Rio de Janeiro: Polygram, 1990. 1 CD. Faixa 6.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos: ensaios críticos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GIL, Gilberto. Domingo no parque. In: DIVERSOS. **III FESTIVAL DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**. Rio de Janeiro: Philips, 1967. 3 LPs. Vol. 2. Faixa 8.

GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valadão; NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GUCCI, Guillermo. Uma carta: Império e nação. In: ROCHA, João Cezar Castro (Org.). **Nenhum Brasil existe**. Rio de Janeiro: Tbpbooks, 2003.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro, RJ: DP & A, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

LENINE. De onde vem a canção. In: LENINE. **Chão**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2011. 1 CD. Faixa 9.

LIMA, Luiz Costa. Antropofagia e controle do imaginário. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 1, 1991, Niterói. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/download/revista/Revista\\_Brasileira\\_de\\_Literatura\\_Comparada\\_-\\_01.pdf](http://www.abralic.org.br/download/revista/Revista_Brasileira_de_Literatura_Comparada_-_01.pdf)>. Acesso em: 12 dez. 2013.

LOPES, Cássia. **Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luis Borges**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MENDES, Cleise Furtado. **Lábaro estrelado: Bocas do inferno; O bom cabrito berra**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2003a.

MENDES, Cleise Furtado. **Marmelada: uma comédia caseira; Noivas**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2003b.

MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

MESQUITA, Evandro; BARRETO, Ricardo. A dois passos do paraíso. In: BLITZ. **Radioatividade**. São Paulo: EMI-Odeon, 1983.1 LP. Faixa 5.

MOREIRA, Moraes; NILO, Fausto. Chão da Praça. In: DIVERSOS. **Carnaval 79: convocação geral**. 1 LP. Faixa 6.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (org.). **A MPB em discussão: entrevistas**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Império**. Trad. Berilo Vargas. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVEIRA, Márcio de. **Brasília: uma cidade ou uma capital à época de sua inauguração?** n. 15, São Paulo, Cadernos Metrôpole, jan-jun., 2006. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/8779/6503>>. Acesso em: 11 jan. 2014.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PALAVRA (en)cantada. Direção: Helena Solberg. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2008. 1 DVD (86 min).

PARANHOS, Adalberto. **A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo**. n. 9, Uberlândia, ArtCultura, jul.-dez., 2004.

RENNÓ, Carlos (Org.). **Gilberto Gil: todas as letras**. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ROSA, Samuel; AMARAL, Chico. Garota nacional. In: SKANK. **O Samba Poconé**. São Paulo: Sony Music, 1996. 1 CD. Faixa 4.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VALÉRY, Paul. Acerca do Cemitério marinho. In: \_\_\_\_\_. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. In: DIVERSOS. **III FESTIVAL DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**. Rio de Janeiro: Philips, 1967. 3 LPs. Vol. 3. Faixa 2.

VELOSO, Caetano. Tropicália. In: VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Philips, 1968. 1 LP. Faixa 1.

VELOSO, Caetano. Um índio. In: VELOSO, Caetano; COSTA, Gal; GIL, Gilberto; BETHÂNIA, Maria. **Doces Bárbaros**: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Philips, 1976. 2 LPs. Vol. 2. Faixa 8.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

YUKA, Marcelo; O RAPP. R. A. M. In: O RAPP. **O RAPP**. Rio de Janeiro: Warner Music, 1994. 1 CD. Faixa 6.