

O Tropicalismo representou uma revolução estética no âmbito da produção cultural brasileira. O antigo dilema da identidade nacional, que vinha desde o pós-independência, com seu foco na construção de uma língua e uma literatura nacionais, passando pelo Modernismo, celebrado como momento de maturidade da literatura (dentre outras artes) nacional, recebe um tratamento inovador pelos tropicalistas. Hélio Oiticica foi o primeiro a utilizar o termo Tropicalismo, em 1967. Daí em diante, o termo se espalhou para o cinema, a música, as artes visuais em geral e também as artes cênicas. O cenário do período contava, entre tantos outros, com nomes como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, nas artes visuais; Ferreira Gullar e o neoconcretismo, na poesia; José Celso Martinez Correa, no teatro; e Caetano e Gilberto Gil, na música, responsáveis "pela virada da música popular brasileira". (FAVARETTO, 2000, p. 24)

O Tropicalismo não se resume a uma estética específica e bem delimitada. Ele é composto de diversos elementos que se combinam, atuando em conjuntos diversos. Ocorre que a antropofagia também é elemento essencial do movimento tropicalista, ainda que

no tropicalismo há [haja] adequação entre o material inventariado - as "reliquias do Brasil"- e sua estetização. O fundo étnico valorizado pela antropofagia aparece, aqui, sob a forma de valores da sociedade industrial, reduzidos a emblemas. (FAVARETTO, 2000, p. 60).

De fato há "uma distância histórica da maior importância" entre "o primitivismo antropofágico e o tropicalista" (FAVARETTO, 2000, p. 58), mas a presença da antropofagia modernista na tropicália é inegável. Sendo assim, os movimentos artísticos conectados com o tropicalismo, tais como a Tropicália, na música, e o teatro marginal, nas artes cênicas, incorporam o modo de subjetivação antropofágico (ROLNIK, 1998).

Embora o modernismo oswaldiano busque a incorporação à arte brasileira do Modernismo (no sentido do Modernismo elaborado pelas vanguardas europeias), enquanto o Tropicalismo busque uma revisão crítica dessa incorporação, bem como uma reelaboração desses procedimentos, ambos movimentos adotam procedimentos antropofágicos. (FAVARETTO, 2000)

Roberto Schwarz argumenta que

para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra

¹ Mestrando em Literatura, Sociedade e História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientação: Professora Doutora Rejane Pivetta de Oliveira.

ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional.
(SCHWARZ, 2008, p. 90)

Esse procedimento envolve uma incorporação antropofágica do moderno, majoritariamente externo, mas também da modernização social (interna) que estava em movimento desde os anos 1930, com as tentativas de industrialização do país, a migração em massa para as cidades, a decadência das elites rurais e a ascensão das elites industriais – processo, aliás, bem representado em obras como *Parque Industrial*, de Pagu; e *O Rei da Vela*, de Oswald.

Dentre os muitos elementos dos quais o Tropicalismo se apropria, o carnaval, reconhecido por Oswald de Andrade como o "acontecimento religioso da raça" (ANDRADE, 1970, p. 03), é um dos mais relevantes. A carnavalização, no teatro, é uma solução estética que viabiliza esse modo de subjetivação antropofágica, presente no Tropicalismo, que pretende a resolução do tensionamento entre arcaico e moderno, entre o local e o cosmopolita, por meio da devoração. Veja-se que essa resolução difere, no Tropicalismo, daquela "interpretação triunfalista de nosso atraso" (SCHWARZ, 2014, p. 89), pretendida pelos modernistas de 1922, daí a ideia de atualização do procedimento antropofágico pelos tropicalistas.

Ainda segundo Schwarz, no campo da música, "a bossa nova seria um modernismo tardio, e a tropicália um pós-modernismo de primeira hora, nascido já no chão da derrota do socialismo" (SCHWARZ, 2012, p. 79-80). No campo do teatro, por outro lado, o modernismo fora incorporado com atraso de, pelo menos, duas décadas. É importante recordar que a obra *O Rei da Vela*, do modernista Oswald, produzida na década de 1930, somente foi encenada em 1967, pelo Teatro Oficina. Antes disso, mas também com certo atraso, Nelson Rodrigues é tomado como o inaugurador, somente na década de 1940, do teatro moderno no Brasil.

Sábato Magaldi afirma que

como o aproveitamento das modernas técnicas de encenação supunha um intercâmbio que não se fazia, ficamos dentro da rotina vitoriosa do teatro profissional, à margem das conquistas daqueles nomes e de Stanislavski, Meyerhold, Appia, Gordon Craig e vários outros teóricos do espetáculo. (MAGALDI, s/d, p. 182)

Ainda que se possa relatar experiências anteriores, como a do grupo Os Comediantes (MAGALDI, s/d, p. 193-194), é somente com a encenação, em 1943, de *Vestido de Noiva*, aliás, pelo mesmo grupo, com direção de Ziembinski, que se pode falar em teatro moderno no Brasil. Contudo, Nelson Rodrigues, embora moderno, não é de todo um modernista, especialmente quanto ao procedimento antropofágico. Assim, o teatro moderno brasileiro é cronologicamente descompassado do Modernismo, que vem a ser incorporado à produção teatral brasileira, em sua plenitude, somente no final da década de 1960, com a encenação de

O Rei da Vela pelo Teatro Oficina. Portanto, no teatro brasileiro, é possível aventar que Modernismo e Tropicalismo caminham conjuntamente em alguma medida. Nesse sentido, Júlio Zanolta adota, assim como os Tropicalistas, a carnavalização como recurso estético viabilizador da devoração proposta pela antropofagia.

Carnavalização

A carnavalização não se resume a "um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito" (BAKHTIN, 2002, p. 168). A sua estética envolve diversos elementos dispersos caracterizadores do procedimento. Entre eles estão a inversão das lógicas e posições sociais regulares, o uso do realismo grotesco, a ruptura dos limites entre artista e público, a paródia (BAKHTIN, 1993; FARIA, 2021), o exagero dos ornamentos e adereços, que geram a "euforia contagiante" (GOMES, 2013, p. 171) e o "movimento vertiginoso" (GOMES, 2013, p.172) e febril típicos do carnaval. Importante ressaltar que a carnavalização, enquanto recurso estético, não é a reprodução do carnaval na arte, mas a "transposição do espírito carnavalesco para a arte" (FIORIN, 2011, p. 74).

No carnaval, como festa popular e sem organização central ou ação estatal, não há limites para a liberdade. Assim, não há lugar também para a lógica regular, para a hierarquia e para as posições sociais comumente ocupadas pelos indivíduos. A lógica do carnaval, talvez a única, é a da subversão de tudo e de todos. No carnaval, "a vida se põe ao contrário, o mundo inverte-se. Suspendem-se as interdições, as restrições, as barreiras, as normas que organizam a vida social (...) derrubam-se as hierarquias" (FIORIN, 2011, p. 76). Acerca da quebra das hierarquias como elemento do carnaval, Bakhtin afirma, ao comparar as festas oficiais, focadas na representação das hierarquias, na "consagração da desigualdade", (BAKHTIN, 1993, p. 09) que, no carnaval, "todos eram iguais (...) reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição". (BAKHTIN, 1993, p. 09)

O realismo grotesco é outro dos componentes do carnaval que, transplantado para a arte, compõe a carnavalização como recurso estético. Para Alfredo Hermenegildo, "a característica determinante do realismo grotesco é o rebaixamento de tudo que é elevado e espiritual, ideal e abstrato, a um nível material e corporal, sublinhado como baixo" (HERMENEGILDO, 1995, p. 14; apud FARIA, 2021, p. 156). O realismo grotesco também comporta outra marca da estética da carnavalização: a presença de corpos alterados. Este elemento não se confunde com o uso intensivo de adereços e ornamentos, também

componente do carnaval que é transplantado para a obra artística a fim de compor a carnavalização como recurso estético. A alteração dos corpos, no entanto, vai além, pela modificação dos elementos de gestualidade e a utilização de apêndices que deslocam o corpo de seu regular comportamento e função. Como exemplifica Fiorin, "não é sem razão que a estatuária grotesca, com muita frequência, mostra mulheres velhas grávidas" (FIORIN, 2011, p. 77)

Outro elemento importante do carnaval que integra a carnavalização como recurso estético é a abolição dos limites entre público e artista. Esse elemento dialoga com a abolição das diferenças sociais e a inversão das hierarquias, uma vez que, no carnaval, "cria-se um tipo de relações humanas que se contrapõe às relações sócio-hierárquicas da vida normal" (FIORIN, 2011, p. 77).

A paródia é constituinte do carnaval e, por consequência, elemento transposto para compor a estética da carnavalização na arte. Sendo o carnaval um momento de supressão das regras sociais em geral, em que a única regente é a liberdade, os sujeitos nele envolvidos "são capazes de criar uma linguagem não oficial, em que a palavra, os gestos e as visualidades são livres para parodiar, brincar e ser avessas aos costumes normatizados" (FARIA, 2021, p. 146).

Em suma, a carnavalização é identificada na composição artística por seus elementos referenciais, que se constituem, entre outros, pela inversão das lógicas e hierarquias sociais, pelo uso do realismo grotesco, pela ruptura da divisão entre público e artista, pela presença ostensiva de ornamentos, adereços e alteração dos corpos e pelo uso da paródia.

A carnavalização em Júlio Zannota Vieira

Júlio Zannota Vieira foi cofundador da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz - Teatrofagia e Anarquia, juntamente com Paulo Flores, em 1978, ano em que foram encenadas as primeiras peças de autoria de Zannota: *A Divina Proporção* e *A Felicidade Não Esperneia, Patati, Patatá*. Em ambas obras é possível identificar a influência do Tropicalismo, especialmente por meio da carnavalização da cena. A análise, neste texto, terá como foco a obra *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá*.

Já na rubrica inicial, que dá conta do cenário, é possível identificar um dos elementos da carnavalização da cena, uma vez que o cenário é sugerido como "um monte de lixo cercado por arame farpado" (ZANOTTA, 1996, p. 35), apenas. A descrição das personagens também remete não a figurinos, mas verdadeiras fantasias, tal como no carnaval: "enfermeira cabeça de animal, enfermeira corpo de animal (siamesas, unidas pelas costas)" (ZANOTTA, 1996, p. 35). Zannota adota o realismo grotesco em *A Felicidade não Esperneia, Patati, Patatá*, que também já vai indicado logo na descrição dos personagens: "O Destroço

Humano (Um corpo mutilado. Um quadrado de onde saem braços, pernas e cabeças. Formado por dois atores, é conduzido num carrinho de supermercado, ou numa gaiola com rodas)" (ZANOTTA, 1996, p. 35)

Diversas são as passagens nas quais o autor utiliza-se desse elemento oriundo do carnaval para desacomodar o público. É nesse registro que o realismo grotesco surge em cena. Zanotta apresenta elementos cenográficos (botijão com líquido vermelho borbulhante), de figurino (avental ensopado de sangue) e de ação dos atores (médicos sondam o Destroço Humano pelo ânus, cospem e vomitam dentro das entranhas abertas do paciente) que remetem ao grotesco. O personagem Destroço Humano, por sua vez, reage com grunhidos, gemidos e movimentos de seus membros desconjuntados. O recurso foi reconhecido pela crítica, à época, como caracterizador de "um mundo em decomposição, bárbaro, cômico, cruel e paranóico" (TROTTA, 2012, p. 64), apoiado em uma "linguagem teatral crua, debochada, violenta, livre, grotesca" (TROTTA, 2012, p. 64).

A carnavalesação da cena propriamente dita, além do elemento cenográfico, também se constitui pelo ritmo febril do texto e das ações encenadas. O diálogo de abertura, entre as personagens Doutor e Doutora, apresenta, em um ritmo acelerado, de frases curtas com sarcasmo, a situação do paciente, que sofre de uma enfermidade sem cura que o levará à morte, sem antes passar por sofrimento, depressão, tristeza, insegurança, abandono, humilhação e solidão. A medicina moderna, então, é apresentada como a única capaz de aliviar o sofrimento do paciente, que então é colocado em cena: "Entram duas enfermeiras siamesas. Uma delas tem a cabeça de animal e a outra corpo de animal. Empurram um carrinho onde vem o destroço humano." (ZANOTTA, 1996, p. 36)

A ação das enfermeiras em cena é destrambelhada. Chocam o carrinho do paciente com obstáculos, enquanto o personagem Destroço Humano faz pedidos para caminhar, grunhe, tudo sob comentários inúteis dos doutores. Em seguida, o Destroço Humano é colocado na mesa de cirurgia, seguindo-se uma cena em que os doutores fazem comentários diversos sobre o aspecto do paciente: "DOUTOR Puxando um rolo de tripas da barriga do destroço humano. Não se preocupem. É resistente como um boi. DOUTORA Como um porco, veja os pelos do nariz como crescem." (ZANOTTA, 1996, p. 40)

A paródia está presente na obra como forma de crítica ao sistema de saúde, desumanizado, mas fortemente apoiado na autoridade da medicina moderna e dos doutores. A alegoria montada no palco por Zanotta parodia os avanços da medicina como vistos pelo conjunto da sociedade. De feitos a serem comemorados, os avanços na área médica são parodiados como os causadores da dor e do sofrimento, em virtude da mercantilização da

saúde e da lógica da desumanização do paciente, elementos que compõem a cena apresentada por Júlio Zanolta. O próprio autor declarou, à época, que, na peça, "a medicina, instituição de cura, é mostrada como uma organização insensível, pouco interessada nas características humanas do 'material' que trata de curar". (ZANOLTA, 1996, p. 34) Há, por parte de Zanolta, um emprego da violência em cena, como recurso que compõe o grotesco, mas que o aproxima da arte marginal. Como argumenta Frederico Coelho, a partir de 1968 "os estereótipos carnavalescos e tropicais relacionados ao movimento cedem espaço para as representações e as temáticas ligadas à violência cotidiana" (COELHO, 2010, p. 115-116).

No entanto, o grotesco como recurso para a crítica à medicina também é um elemento originário da ideia de carnavalização. Para Bakhtin, a estética do carnaval comporta "diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos" (BAKHTIN, 1993, p. 10). Zanolta elabora sua crítica à medicina moderna e ao desamparo dos pacientes por meio da paródia, que gera riso no público em algumas ocasiões, mas também expõe degradações do humano, misturando esses elementos na mesma cena e até no mesmo diálogo, como demonstra o exemplo referido no parágrafo anterior. A violência como constituinte da abordagem cultural, neste caso, é elemento intrínseco à obra de Zanolta, representado em cena pelo recurso ao realismo grotesco, mas também pela violência com que os atores se dirigem ao público e com que os personagens interagem entre si. Zanolta utiliza o realismo grotesco como meio para enfatizar a violência, que compõe o conjunto de recursos estéticos que vão tomando espaço na arte marginal, na esteira do Tropicalismo.

É nesse registro que o rompimento dos limites entre palco e plateia está presente na obra de Zanolta. Procedimento típico do carnaval, que "ignora toda distinção entre atores e espectadores (e) também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária" (BAKHTIN, 1993, p. 06), o rompimento do limite entre público e encenação desaloja o espectador, colocando-o como participante do momento, e não apenas como espectador. Exemplifica o rompimento da quarta parede a cena em que a personagem Doutor dirige-se à plateia: "DOUTOR Para a plateia Inestimável público... com o aparecimento no mercado da taxa de sobrevida a que todos têm direito, toda sobra inútil passou a ser saudável em potencial." (ZANOLTA, 1996, p. 42). No teatro de Zanolta, no entanto, esse desalojamento está mais conectado a uma exposição da violência como constituinte mesmo do fazer artístico brasileiro. O público não só assiste à violência em cena, ele a sofre, enquanto participante do jogo teatral, à moda do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud (ROSENFELD, 2009, p. 118), referência formativa para Júlio e para o Ói Nós Aqui Traveiz.

A carnavalização da cena completa-se, ao final do espetáculo, com procedimento similar àquele adotado por Caetano em Tropicália. Assim como Caetano dá vivas à bossa, à palhoça, entre muitos outros vivas, os doutores dão seus vivas: "DOUTOR Viva a recomposição orgânica! DOUTORA Viva a cátedra terapêutica." (ZANOTTA, 1996, p. 45) No entanto, o paciente, tal qual o Brasil de Caetano, composto de modernidade e arcaísmo conjugados em "nota grotesca" (SCHWARZ, 2012, p. 102), eternizado em "absurdo desconjuntamento histórico" (SCHWARZ, 2012, p. 102), conformado pela violência enquanto elemento sintetizador de sua existência, não supera a enfermidade, permanecendo como um destroço humano, que repete, lentamente, ao sair de cena, após ter sido tratado a pontapés e enquanto se automutila: "só estou pedindo um laboratório, uma máscara de oxigênio, uma incubadora artificial" (ZANOTTA, 1996, p. 48).

Considerações finais

A antropofagia é um procedimento essencial do movimento tropicalista. O recurso estético da carnavalização, por sua vez, é um dos elementos viabilizadores do modo de subjetivação antropofágico (ROLNIK, 1998). Nesse sentido, Júlio Zanolta utiliza a estética da carnavalização como meio de incorporação antropofágica da modernidade e do arcaico, tal como os Tropicalistas, em suas obras. Assim, não há limites para o que pode ou não compor a obra artística, desde que a estética componha um todo coerente, ainda que constituído de colagens, de aproximações insólitas de elementos díspares, de inversão das hierarquias e lógicas, de inserção de ornamentação espalhafatosa, enfim, da carnavalização da obra.

O distanciamento temporal entre a obra dos tropicalistas, do final dos anos de 1960, e a obra para teatro de Júlio Zanolta que analisamos, do final dos anos de 1970, permite estabelecer certa continuidade do tropicalismo nas artes cênicas no cenário brasileiro, uma vez que seus elementos constituintes surgem na obra de Júlio mais de uma década após a inauguração, por Caetano e Gil, do que viria a ser chamado Tropicalismo. Há, contudo, elementos de diversidade na forma como o Tropicalismo é incorporado esteticamente na obra de Zanolta.

Isso porque há que diferenciar o Tropicalismo da canção brasileira e o Tropicalismo (ou Tropicália) enquanto movimento mais amplo e geral nas artes, especialmente nas artes visuais, a partir da década de 1960. Nesse sentido, o tropicalismo de Hélio Oiticica, por exemplo, vai além da acomodação entre moderno e arcaico. Na obra de Zanolta, da mesma forma, esse contraste entre moderno e arcaico está presente, mas estão incorporadas, para além desses elementos, outras características da cultura brasileira, como a violência:

enquanto o tropicalismo foi inovador na canção popular através da vivência dos seus músicos em São Paulo, a tropicália (ou o tropicalismo de Glauber) mantinha suas raízes firmes em uma ideia de Brasil e de cultura brasileira que ainda passava pela ligação histórico estética entre Bahia e Rio de Janeiro. (...) a especificidade da tropicália enquanto perspectiva cultural não era a mistura de moderno com o arcaico ou a criação de alegorias sobre o subdesenvolvimento brasileiro. A Tropicália de Oiticica era a síntese de um movimento conceitual que vinha sendo discutido e trabalhado através de várias questões levantadas pelas artes plásticas. Sua carga de realidade através do aspecto vivencial no cotidiano dos morros e da zona norte carioca (hábito que o artista plástico dividiria mais tarde com Waly, Torquato Neto e Jards Macalé) é o salto final para a radicalização da ideia de violência na prática cultural brasileira. Essa seria a diferença central dos envolvidos na tropicália a partir da gaiatice inicial do tropicalismo musical, além de ser a marca indelével e perene de Oiticica para o espírito guerrilheiro da produção marginal." (COELHO, 2010, p. 130)

Essa diversidade está indicada na maneira como a estética da carnavalização é utilizada como recurso para a incorporação do Tropicalismo e do modo de subjetivação antropofágico na cena, por Júlio. Zanotta, uma década após o tropicalismo, avança para a incorporação em cena, pela via da carnavalização, especialmente do realismo grotesco, desse aspecto da cultura marginal brasileira, decorrente mesmo do tropicalismo, em sentido mais amplo, mas um tanto além dele: a violência como elemento da prática cultural (COELHO, 2010).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. Problemas da Poética de Dostoiévski. 3a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FARIA, Marcelo Fecunde de; **CAMARGO**, Robson Corrêa de. Teatralidade e carnavalização. Zé Pereira no final do séc. XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Brasil, n. 80, p. 142-165, dez. 2021.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 3a Ed., 2000.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.

GOMES, G. M. O Carnaval de Os Condenados: A representação de uma cidade caleidoscópica. *Cadernos de Literatura Comparada*. n. 28, Junho de 2013. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/26>. Acesso em: 04 mai. 2023.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ DAC/ FUNARTE/ Serviço Nacional de Teatro, s/d.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 128-147.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld*. São Paulo: Publifolha, 2009.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

_____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TROTTA, Rosane (org.). *Ói Nós Aqui Traveiz: a história através da crítica*. Porto Alegre, Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2012.

ZANOTTA, Júlio. *Teatro-lixo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.